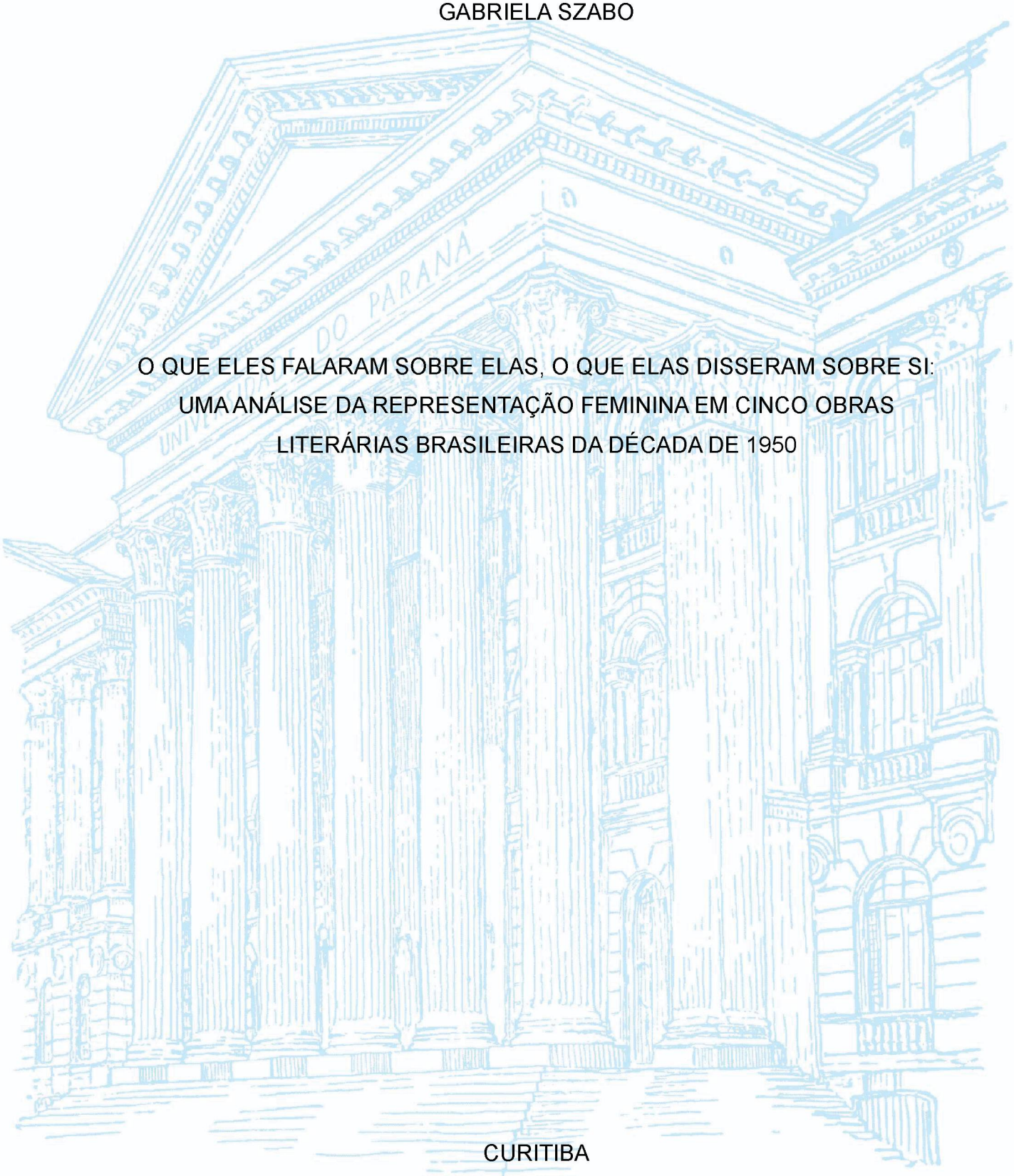
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

GABRIELA SZABO



O QUE ELES FALARAM SOBRE ELAS, O QUE ELAS DISSERAM SOBRE SI: UMA ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO FEMININA EM CINCO OBRAS LITERÁRIAS BRASILEIRAS DA DÉCADA DE 1950

CURITIBA

2019

GABRIELA SZABO

O QUE ELES FALARAM SOBRE ELAS, O QUE ELAS DISSERAM SOBRE SI: UMA ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO FEMININA EM CINCO OBRAS LITERÁRIAS BRASILEIRAS DA DÉCADA DE 1950

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Humanas, da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Luis G. Bueno de Camargo

CURITIBA
2019

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/
UFPR – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS
PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB
9/1607

Szabô, Gabriela
O que eles falaram sobre elas, o que elas disseram sobre si : análise da representação feminina em cinco obras literárias brasileiras da década de 1950. / Gabriela Szabô. – Curitiba, 2019.

Tese (Doutorado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.
Orientador : Prof. Dr. Luis G. Bueno de Camargo

1. Critica literária feminina. 2. Mulheres na literatura. 3. Família. 4. Patriarcado. I. Camargo, Luis Gonçalves Bueno de, 1963 -. II. Título.

CDD – B869.09

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIENCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS - 40001016016P7

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **GABRIELA SZABO** intitulada: **O que eles falaram sobre elas, o que elas disseram sobre si: uma análise da representação feminina em cinco obras literárias brasileiras da década de 1950**, sob orientação do Prof. Dr. LUIS GONÇALES BUENO DE CAMARGO, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua aprovação no rito de defesa.

A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 30 de Outubro de 2019.

LUIS GONÇALES BUENO DE CAMARGO
Presidente da Banca Examinadora

MARCELO FRANZ
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ)

PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

JOYCE LUCIANE CORREIA MUZI
Avaliador Externo (INSTITUTO FEDERAL DO PARANÁ)

RODRIGO VASCONCELOS MACHADO
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

AGRADECIMENTOS

Ao professor Luis Bueno, pelo acompanhamento, paciência e orientação. Sou grata pelas aulas inspiradoras, pela forma ética, pelo compromisso e principalmente pela força, vontade e paixão com que exerce sua função de professor dentro da universidade, sempre será um modelo para mim, muito, muito obrigada mesmo.

Aos meus pais, Neide e Braulio, que se dedicaram para sempre me oferecer as melhores fontes de conhecimento, mesmo quando isso significou a renúncia de seus próprios sonhos. A querida vovó Neide que acolheu a netinha em tanto finais de semana em que tive que escrever e me passou a tranquilidade para que eu pudesse continuar.

A Olga que trouxe suavidade, alegria e disciplina para minha vida. Ao Enzo Nakamura, o valioso amigo da Olga, e suas mães, Valéria e Sandra, qu enão apenas adoçam nossos dias com a amizade querida, mas mostram como ser resistente e lutar em dia tão hostis de forma gentil e serena.

A professora Gislaine Ceolin, por sua postura apaixonada e pela suavidade com que recebeu minha pequena Olga todos os dias, tornou calmo mesmo nos dias mais tempestuosos.

Ao Marcos Vinícius Pansardi, companheiro e amigo, que muitas vezes criticou severamente meu texto, mas que abriu mão dos passeios de muitos finais de semana e feriados para que eu pudesse melhorar o meu trabalho.

Agradeço aos professores que estiveram presentes em minha vida, a todos, mas em especial ao Marcelo Franz pelas leituras indicadas durante a graduação e as análises apaixonadas em cada uma das suas aulas. A Marta Morais da Costa que no último dia da aula da graduação me deu um papelzinho com os nomes de dois autores, pouco conhecidos, mas maravilhosos, Lúcio Cardoso e Cornélio Penna, muito obrigada. Por fim agradeço a professora Patrícia Cardoso que admiro pela professora e intelectual que é. Agradeço a Joyce Muzi que mesmo envolta no caos que é o início da maternidade aceitou participar da banca, admiro sua luta pela literatura escrita por mulheres. Também agradeço ao professor Rodrigo Machado que desde o mestrado contribuiu paa meu trabalho com muita gentileza.

RESUMO

O objetivo geral dessa pesquisa foi analisar a representação das personagens femininas em cinco obras da literatura *brasileira: A Menina Morta* de Cornélio Penna, *Crônica da Casa Assassinada* de Lúcio Cardoso, *Corpo de Baile* de Guimarães Rosa, *O Lustre* de Clarice Lispector e *Cabra-Cega* de Lúcia Miguel Pereira. Na primeira parte deste trabalho, capítulo um e dois, procuramos demonstrar como a ideia inicialmente arquitetada para o projeto foi transformada ao longo do processo de desenvolvimento da pesquisa, conforme realizávamos as leituras que compõem o referencial teórico desta tese. No terceiro capítulo analisamos os textos literários que compõem o *corpus* desta pesquisa, em específico, procuramos observar as personagens prostitutas e tentamos demonstrar como, durante muito tempo, a construção da prostituta como uma mulher que usufrui de liberdade sexual e social, uma mulher livre dos afazeres, serviu como uma ferramenta que contribuiu para acentuar o lugar marginal a que foi destinada na sociedade. No quarto capítulo nos dedicamos a discutir o quanto as personagens adúlteras são as verdadeiras opositoras ao sistema patriarcal, mulheres que ao corroerem a principal base do patriarcalismo, a família, abalaram toda a sociedade patriarcal.

Palavras-chave: Literatura Brasileira. Mulher. Prostituta. Adúltera.

ABSTRACT

The general purpose of this research was to analyze the representation of female characters within five books of Brazilian literature: A Menina Morta of Cornélio Penna, Crônica da Casa Assassinada of Lúcio Cardoso, Corpo de Baile of Guimarães Rosa, O Lustre of Clarice Lispector and Cabra-Cega by Lúcia Miguel Pereira. In the first part of this work, chapter one and two, we tried to demonstrate how the initial conceived idea for the project was changed throughout the process of the research development, as we carried out the readings which make up the theoretical framework of this thesis. In the third chapter we analyze the literary texts that make up the corpus of this research, in particular, we attempt to observe the prostitute characters and demonstrate how, for a long period of time, the fabrication of a prostitute as being a woman who enjoys sexual and social freedom, free from chores, served as a tool that contributed to accentuate the marginal place in society. In the fourth chapter we devote ourselves to discuss how much the adulterous characters are the real opponents to a patriarchal society, women who, by eroding its main basis, which is the family, have shaken how it has been operated.

Key-words: Brazilian literature. Woman. Prostitute. Adulterous.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO: QUANDO OS RETRATOS COMEÇAM A FALAR.....9

1.1. A mulher por eles.....11

1.2. Uma escrita andrógina.....18

2. A MULHER SUBALTERNA.....24

2.1. A MULHER SUBALTERNA E O PROJETO NACIONAL.....28

2.1.1. A mulher no período Colonial e a "Santa-Maezinha.....33

2.1.2. A mulher no Império: a musa inspiradora e a mulher inspirada..36

2.1.3. Século XX.....52

2.1.4. 1930 a 1950: como falar do/pelo subalterno.....57

3. AS PROSTITUTAS E O QUE PODEMOS FALAR SOBRE ELAS.....65

3.1. PINHÉM: A ILHA DOS AMORES.....75

3.1.1. As mulheres do Seo Senclér.....77

3.2. DORALDA: ENTRE A RUA E A CASA.....99

3.2.1.Montes Claros: outra versão da Ilha dos Amores, o bordel idealizado.....105

4. A MULHER ADÚLTERA E A MULHER QUE TRAI......110

4.1. *A MENINA MORTA*: DUAS FORMAS DE DEMOLIÇÃO 115

4.1.1. Carlota: a filha trai.....131

4.2. UM ANJO EXTERMINADOR ….....141

4.3. "MÃE SOFRIA JUNTO COM ÊLE, MAS ERA MOLE.....149

4.4. *BURITI* E O MEDO DO ERRO.....154

4.4.1. O Buriti Bom não tão bom assim.....155

4.4.2. O Buriti Bom tão bom assim.....159

4.5. A TRAIÇÃO POR ELAS.....168

4.6. MALANDRAS, HEROÍNAS, VINGADORAS, RENUNCIADORAS OU MARGINAIS: ORDEM OU DESORDEM.....191

CONSIDERAÇÕES FINAIS 197

REFERÊNCIAS 202

1 INTRODUÇÃO: QUANDO OS RETRATOS COMEÇARAM A FALAR

Começos são sempre inquietantes, ainda mais quando neles se pretende tratar de assuntos tão amplos quanto o tema "a mulher e a literatura". Uma forma honesta para iniciar essa discussão é relatando a trajetória pela qual o projeto desta pesquisa passou, sem constrangimento sobre os equívocos e até mesmo preconceitos que estavam inseridos no projeto inicial, pois esses pontos falhos ocorreram não somente neste trabalho, como também em muitos textos importantes da historiografia literária.

A proposta inicial da pesquisa era estudar as obras *A Menina Morta* (1954), de Cornélio Penna, *Crônica da Casa Assassinada* (1959) de Lúcio Cardoso e *Lavoura Arcaica* (1975) de Raduan Nassar, romances nos quais o leitor pode assistir às personagens se moverem no raio de uma força centralizadora e autoritária que é a figura do patriarca. As casa-grandes são os cenário em que discorrem os enredos dessas obras, os quais são descritos com riqueza de detalhes, porém, longe do que se possa imaginar num primeiro momento, não há nenhum traço de uma visão idílica do campo, ao contrário, a casa-grande é construída por esses autores como um lugar hostil e severo, que pode se comparar aos castelos medievais, cujas paredes estão cobertas de marcas de opressão. Esse cenário lúgubre, que é o ambiente doméstico, é um universo predominantemente feminino, lugar onde as personagens não encontram acolhimento e sim aprisionamento. Entretanto não estamos diante de mulheres que aceitam mansamente os grilhões dessa opressão, mas sim de personagens que questionam e abalam as colunas sobre as quais a casa-grande se assenta, de personagens que se configuram como força desencadeadora de mudanças, da corrosão do patriarcalismo nos romances em questão.

Ao longo do processo de maturação do projeto, mais uma obra foi acrescentada ao *corpus* da pesquisa, devido à complexidade com que as mulheres são desenhadas pelo autor e por também serem colocadas, do mesmo modo que as demais obras de interesse, como elemento corrosivo dos valores patriarcais. Trata-se de *Corpo de Baile* (1956), obra na qual Guimarães Rosa parece apresentar um espetáculo de dança, onde as bailarinas representam diferentes papéis e ditam o ritmo do espetáculo. A proposta inicial, portanto, era a de analisar as personagens femininas que são representadas nessas quatro obras e a luta que travam para romper com os valores que as aprisionam. A princípio, todas elas ofereciam para nós um painel diversificado e completo em relação às imagens de mulheres do período histórico que se pretendia emoldurar, 1930 – 1940. Para organizar a

análise, as enquadramos nos seguintes tipos de mulheres: a mulher negra, a mãe amante, as avós paternas, as prostitutas, as abolicionistas e as operárias. Tal enquadramento das personagens transmitiu-nos a segurança de um método de pesquisa preciso, porém, conforme as leituras evoluíam, esses tipos de mulheres revelaram ser um sintoma da limitação de papéis sociais que eram permitidos às mulheres desempenharem, não somente na ficção como também na realidade e tomados por nós nessa pesquisa sem a problematização que merecem.

Outra questão que se levantou foi o fato de a composição do *corpus* da pesquisa formar-se apenas com autores masculinos, postura que inicialmente gerava desconforto; era um silêncio que perturbava, ainda não se sabia, no entanto, o motivo. À medida que as leituras avançaram, percebeu-se que a insegurança em relação às obras selecionadas advinha do fato de não termos inserido a representação feminina feita pelas próprias mulheres, as escritoras. Era a mulher sem voz pedindo a palavra e uma questão inicialmente ignorada foi se tornando uma preocupação: como falar de mulheres apenas tomando como fonte obras de autores, ou melhor, como falar sobre a opressão feminina, sobre o silenciamento das personagens femininas, e não permitir que as mulheres falem? Sem querer, cometíamos um erro que é descrito por Zahidé Lupiaacci Muzart, no artigo *A questão do cânone,* o de tomar a mulher apenas como objeto:

> A mulher, no século XIX, só entrou para a História da Literatura como objeto. É importante, para reverter o cânone, mostrar o que aconteceu, quando o objeto começou a falar. Para isso, além do resgate, da publicação dos textos, é preciso fazer reviver essas mulheres trazendo seus textos de volta aos leitores, criticando-os, contextualizando-os, comparando-os, entre si ou com os escritores homens, contribuindo para recolocá-las no seu lugar na História. Porém, na questão do resgate, devemos ter em mente que não se trata de uma substituição: os consagrados pelos esquecidos. Isso seria muito tolo. (MUZART, 1995, p.90).

Uma vez inoculada essa inquietação, não foi possível mais voltar e o timbre suave, quase nada, da voz feminina, foi se tornando imperativo e exigiu igualdade e problematização. Dessa forma, passaram a fazer parte do estudo também as obras de duas autoras, *Cabra-cega* (1954) de Lucia Miguel Pereira e *O Lustre* (1946) de Clarice Lispector. Junto com a mudança de planos desse projeto, junto com as mulheres que entraram na pesquisa, apareceram também alguns questionamentos que giram em torno da relação mulher e literatura, como, por exemplo, a forma como as mulheres foram escritas pela literatura masculina, a exclusão das mulheres do cânone literário ocidental e as mulheres escritas por si mesmas. Esses temas se apresentaram à

medida que adentrávamos no objeto da pesquisa e servirão de norte teórico para analisar as obras do *corpus*.

1.1 A MULHER POR ELES

Como dito anteriormente, no projeto inicial organizamos as personagens femininas das obras que compõem o *corpus* dessa pesquisa em categorias. Porém, esse método se revelou contraditório para uma pesquisa que pretende discutir a opressão patriarcal sobre a mulher, uma vez que, inadvertidamente, tomávamos o enquadramento da mulher em padrões e papéis sociais sem discutir o quão limitadoras são essas categorias. A questão ainda ficou mais preocupante quando se percebeu que as referidas categorias podem ser enquadradas apenas em dois grandes grupos: as mulheres que atuam na conservação dos valores patriarcais (a mãe, a religiosa, por exemplo), e aquelas que, de alguma forma, fruto de uma vontade ou não, rompem com esses valores. Sobre a dualidade dos papéis femininos e simplificação de suas construções como personagens, Lúcia Castello Branco e Ruth Silviano Brandão pontuam na obra *A Mulher Escrita*:

> Aqui, pode-se dividir aquele rol de tipos femininos em duas categorias, segundo as relações com a sexualidade: uma é a freira, casta mas repositório de fantasias projetadas pelo libido masculino circundante: outra é a promíscua em suas várias formas (...). Esta radicalização intransigente dos papéis femininos parece ser um ideal da cultura masculina. Enquanto o homem transita sua integridade através de várias esferas de atuação, em cada esfera sua expectativa é encontrar à disposição uma especialização feminina. Assim, ele pode ser esposo-pai e boêmio, sem mais do que a habitual esquizofrenia: mas para tanto são necessárias pelos menos duas mulheres com papéis diversos. (CASTELLO BRANCO E BRANDÃO, 2004, p.115).

As consequências que recaem sobre a personagem que rompe o papel da castidade e luta por mais liberdade, ou seja, aquela que experimenta se desvencilhar das cordas que a aprisionam, do papel que lhe foi imposto, recebe como destino a morte, a dor, a solidão, a loucura ou qualquer outro destino exemplar para uma desregrada, movimento que revela o caráter pedagógico e o tom normatizador de algumas obras.

Cristina Ferreira Pinto em *O bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros,* aborda a questão do padrão duplo de moralidade para os personagens da literatura brasileira do século XIX ao XX. *Bildungsroman* se refere ao processo pelo qual o personagem se transforma ao longo da narrativa; por meio da aventura ele cresce, educa-se, adquire uma filosofia de vida, expõe-se ao mundo, se transforma em homem. Esse

processo, todavia, estava vetado às personagens mulheres, pois se expor ao mundo estava proibido para elas e, por isso, não se pode usar esse conceito para definir a maioria das personagens femininas dos romances:

> Para a mulher a única possibilidade de existência residia no espaço do casamento e da maternidade. (...) A protagonista feminina que tentasse o mesmo caminho que os personagens masculinos tornava-se uma ameaça ao *status quo*, colocando-se em posição marginal" (PINTO, 1990, p. 13).

Para Sandra M. Gilbert e Susan Gubar, autoras da obra *The Madwoman in the Attic* (1979), a literatura masculina do século XIX construiu as personagens femininas dentro de duas categorias, de anjo do lar ou monstro. No que tange à primeira imagem, são mulheres que assumem o papel que lhes foi imposto pelos maridos e pelos pais; dentro do lar é o anjo soberano, visto que educa os filhos e traça planos das formas como pode satisfazer o marido. Porém, a personagem que ousa sair desse esquema merece um destino exemplar e o anjo pode facilmente virar monstro, bruxa, louca, histérica, prostituta, entre outros papéis que cabem às desregradas desempenharem no mundo patriarcal. Segundo Gilbert e Gubar, a mulher monstro seria "imagem angélica antiteticamente refletida" (id., p. 28); o monstro na verdade é a mulher que ousa usufruir das mesmas liberdades que o homem possui. Ela na verdade não rompe com os valores morais prescritos pela sociedade patriarcal, apenas reivindica os papéis que são desempenhados apenas pelos homens, elas querem a liberdade que eles possuem, comportamento

> [...] que reativaria o arquetípico medo masculino ante o feminino, medo este associado ao invisível, à ausência dos órgãos reprodutores que se escondem no interior da mulher: o medo da castração, ou o Complexo de Édipo propriamente dito. (ROSSI, 2007, p.21).

Gilbert e Gubar afirmam que na verdade o anjo não é o oposto ao demônio, mas que o demônio habita em algum lugar do anjo, visão que desconstrói tanto a idealização patriarcal da mulher – uma vez que a pureza imaginada, a retidão perfeita não existe – quanto evidencia a ideia da necessidade de vigilância constante sobre as mulheres, que devem estar guardadas em casas, sob os olhares do pai, do marido, com o auxílio do padre e até mesmo dos médicos[1]. Todas estas instituições deviam estar unidas para a

[1] A medicina foi uma instituição importante na formação da imagem feminina no Brasil, Mary Del Priore na obra *Ao Sul do Corpo* cita algumas dessas contribuições, como por exemplo a ideia de que a fecundidade e o bom funcionamento do útero estava relacionado à mulher fisicamente e mentalmente saudável, por outro lado a mulher que não paria estava mais vulnerável à melancolia, um estado de alucinação sem febre, que era acompanhado de medo e de tristeza.

normatização e regramento e, assim, impedir que o demônio que as mulheres guardam dentro de si se expandisse demais. A literatura, ao longo do século XIX e também no século XX, colaborou em boa parte para esse processo de vigilância do comportamento da mulher, questão que é abordada por Lúcia Castello Branco e Ruth Silviano Brandão no livro *A mulher escrita*. A obra é dividida em duas partes, a primeira consiste na discussão da mulher como objeto da escrita masculina e dos estereótipos que foram criados a respeito do ser mulher em decorrência da criação de um número limitado de tipos femininos e do caráter educativo que recaem na criação desses modelos. Na segunda parte, as autoras fazem um trabalho de resgate das obras de autoria feminina e problematizam os temas que essas mulheres abordaram. A respeito dos tipos de mulheres recorrentes nas obras dos autores, a primeira imagem destacada por Lúcia Castello Branco é a da morta, da defunta. Para ilustrar o capítulo em que aborda o assunto, a autora parte do poema *Essa Pavana*, do poeta Jorge de Lima:

Essa Pavana
Essa pavana é para uma defunta
infanta, bem-amada, ungida e santa,
e que foi encerrada num profundo
sepulcro recoberto pelos ramos

de salgueiros silvestres para nunca
ser retirada desse leito estranho
em que repousa ouvindo essa pavana
recomeçada sempre sem descanso,

sem consolo, através dos desenganos,
dos reveses e obstáculos da vida,
das ventanias que se insurgem contra

a chama inapagada, a eterna chama
que anima esta defunta infanta ungida
e bem-amada e para sempre santa.
(LIMA apud CASTELLO BRANCO e BRANDÃO, 2004, P.19)

A morte é a eternização do ideal de pureza que se construiu para a mulher, a morte da menina é a certeza de que o corpo casto nunca foi tocado e a segurança de que mácula alguma ameaçará este estado virginal, como afirmam as autoras: “Todos esses

gestos tornam viva a imagem da defunta infanta, menina morta, infanta: aquela que não fala, é falada, mantida santa e assexuada, na sua petrificação de morta." (CASTELLO BRANCO E BRANDÃO, 2004, p.22). A moral patriarcal prevê a castração da mulher e o distanciamento dos prazeres sexuais, pois estes estavam disponíveis apenas ao homem. Como Gilbert e Gubar afirmam, a mulher é a "imagem angélica antiteticamente refletida", o que pertencia ao universo masculino era vetado ao feminino: enquanto uma vida sexual ativa era vista como virilidade para o homem, para a mulher era vista como degeneração. Isso explica porque tantas vezes os Românticos exaltaram mulheres mortas ou imagens femininas idealizadas que habitavam somente suas mentes, ambas apartadas da realidade ou de toda e qualquer ameaça de mácula. "Existe na literatura uma fantasia que sempre reaparece como um verdadeiro fantasma, com diversas aparências, o mesmo rosto debaixo da máscara, a amada morta, a mulher meio-morta, meio-viva, a morte-que-não-morre." (CASTELLO BRANCO E BRANDÃO, 2004, p.19).

O tema é interessante não apenas para discutir o imaginário que se criou em torno da imagem feminina e para cujas construção e manutenção a literatura contribuiu ativamente, mas também para entender uma das obras que fazem parte do *corpus* dessa pesquisa, o romance *A Menina Morta,* de Cornélio Penna. Na obra, a imagem da defunta infanta ganha complexidade e, ao invés de habitar esse lugar ideal e intocável, ela tensiona essa imagem virginal que a tradição romântica construiu. A menina morta de Cornélio Penna percorria tanto a casa-grande dos brancos quanto a senzala dos negros, de um lado seu corpo era lavado como o de um anjo, no outro era imaginada a sua decomposição dentro do caixão, como um monstro disforme. O romance também não nega a possibilidade de esse anjo ter sido fruto de uma paixão proibida segundo a moral patriarcal - a relação de uma mulher branca, Dª. Mariana, com o escravo Florêncio; tanto é que em torno da morte da menina, da morte de Florêncio e da loucura de Dª. Mariana giram apenas perguntas e nenhuma reSposta. O assunto será analisado mais detidamente ao longo do trabalho, uma vez que é de grande relevância para a interpretação da obra de Cornélio Penna.

A imagem da adúltera é outra representação persistente. Como observado anteriormente, o destino que cabe a essas mulheres que ousam ameaçar os valores da família burguesa é a morte, dolorida e lenta. Nas obras do *corpus* da pesquisa, há em quase todas uma mulher adúltera: Nina em *Crônica da Casa Assassinada* de Lúcio Cardoso, Dona Mariana de *A Menina Morta,* Nhanina, mãe de Miguilim em *Campo Geral*, ou a mãe de *Cabra Cega*. Na leitura de todas elas, assim como na leitura de *Madame*

Bovary, abre-se um caminho para uma interpretação que não é a principal[2], em que a leitora ou o leitor se identificam com o comportamento das personagens e o justificam como consequência do contexto de opressão em que os maridos, pais e irmãos as inserem. Nesse sentido, é importante frisar uma questão relevante em relação aos autores que serão abordados nessa pesquisa: eles tensionam as expectativas e valores morais que normatizam o comportamento feminino. Cornélio Penna, Lúcio Cardoso, João Guimarães Rosa e Lúcia Miguel Pereira problematizam o comportamento dessa mulher oprimida que trai o seu opressor e guiam o leitor para longe da leitura oficial. Ao final do romance, o leitor é colocado numa zona de desconforto para realizar qualquer juízo moral a respeito dessas mulheres, pois o adultério não deixa de ser visto como um modo de evasão e corrosão dos valores patriarcais. Branco e Brandão, fundamentadas em Bataille, afirmam que "o erotismo é uma violência que se opõe ao mundo organizado do trabalho e das instituições, sendo o adultério e a prostituição uma de suas formas de ruptura da ordem instituída" (CASTELLO BRANCO E BRANDÃO, 2007, p. 43).

A prostituição é outro assunto recorrente, outra imagem persistente na representação feminina; assim como a adúltera merece um castigo exemplar no final da vida, a prostituta, da mesma forma, deve ser punida. Basta lembrar de *Lucíola* de José de Alencar e *A Dama das Camélias* de Alexandre Dumas, cujas protagonistas morrem infelizes e solitárias. Porém, embora essas duas imagens femininas se assemelham muito, discordamos da aproximação que Branco e Brandão fazem da prostituta e da adúltera. Para as autoras, ambas realizam uma ruptura na ordem instituída, porém percebemos que essas mulheres são vistas pela cultura patriarcal de maneiras muito diferentes. A mulher amante, quando trai, não trai apenas o marido, mas um sistema todo de valores, sua existência não está prevista pelo patriarcado, pois desde seu nascimento foi esperada sua atuação dentro do papel de boa esposa e boa mãe. A prostituta, ao contrário, tem sua existência prevista pelo sistema patriarcal, pois, para que a virilidade do patriarca seja sempre alimentada não basta que exista apenas uma esposa, mas é necessário que outras mulheres façam parte de sua rede de opressão e satisfação sexual.

Outra questão importante a se salientar é a idealização que muitas vezes gravita em torno do universo da prostituição, que é construído como um lugar de emancipação feminina, pois se está longe da opressão do marido, do pai ou dos irmãos, lugar onde as

[2]Entende-se interpretação principal a que relaciona essas personagens à degeneração e à falta de moral e ética e por isso são merecedoras de um destino cruel.

mulheres podem usufruir da mesma liberdade sexual que os homens possuem. Sobre o prostíbulo paira a ideia de luxo, de ócio, de satisfação dos desejos, de distanciamento dos afazeres domésticos e religiosos, de liberdade e, nesse sentido, essa idealização é muito eficaz para destituir o homem e a sociedade de qualquer culpa em relação à situação de precariedade social que está associada à prostituição. Isso porque se considera que ser prostituta é uma escolha pessoal e não uma condição para a qual um meio social desigual economicamente direciona. Dessa forma, fica oculto, na construção da imagem da prostituta, o caráter marginal que ocupa na sociedade; a ideia de luxo e liberdade ajudam a azeitar as engrenagens da opressão patriarcal, pois oculta o fato de que para as mulheres apartadas dos cuidados e proteção de um patriarca, restavam basicamente duas saídas, o convento ou o prostíbulo, pois o leque de opções se limitava praticamente a esses dois extremos.

No que diz respeito ao paralelo entre a adúltera e a prostituta, podemos dizer também que a primeira faz um movimento, mesmo que inconsciente, de resistência e desgaste do sistema patriarcal, pois mutila as bases desse sistema, a família; enquanto a prostituta, ao contrário, impulsiona, involuntariamente, o sistema patriarcal ao ter que vestir as cores de uma suposta autonomia feminina, uma suposta liberdade sexual, liberdade que na verdade se resume a função de servir aos homens, para formar um exército de mulheres prontas a atenderem aos comandantes.

Para concluir essa breve descrição sobre os tipos femininos recorrentes nos romances dos séculos XIX e XX, falta abordar outros dois grupos de mulheres importantes na representação feminina: as bruxas e as loucas. Ambas apartadas do sistema patriarcal, foram expulsas dessa engrenagem por não se enquadrarem nas regras de sujeição previstas por ele, seja por possuírem conhecimentos ameaçadores ao conhecimento científico, seja por sentirem-se desobrigadas a cumprir qualquer compromisso que esse sistema impõe. Podemos dizer que, devido à forma de conduta dessas mulheres, a sociedade acabou por não saber o que fazer com elas. Como afirmam Branco e Brandão:

> Daí às bruxas da Idade Média o percurso não é muito longo. Donas de um perigoso saber que não se sabe, mas que incide objetivamente sobre a realidade, transformando-os de maneira radical, possuidoras de uma linguagem que se inscreve no corpo, por meio de ritos e magias, as bruxas terminaram por ser queimadas como loucas, para que a ciência cartesiana, o saber logocêntrico pudesse reinar absoluto. (CASTELLO BRANCO e BRANDÃO, 2004, p. 157).

Até esse momento, o fato de termos discorrido sobre os estereótipos presentes em muitos romances de autoria masculina e a menção da proposta de inserir vozes femininas, escritoras, na pesquisa, pode ter erroneamente induzido a ideia de que as obras dos escritores permaneceram apenas para servir de contraponto e posterior deslegitimação no que se refere à representação da mulher e do universo feminino. Porém, esse não é o objetivo dessa pesquisa, pois acreditamos que elencamos autores que, ao abordarem os tipos de mulheres descritos anteriormente, não o fizeram para simplesmente repeti-los e reforçá-los, e sim para denunciá-los por meio da problematização e exposição do universo de opressão em que essas mulheres estão inseridas. A ideia nesse trabalho é a comparação entre as obras elencadas para se demonstrar a possibilidade de uma literatura atenta e disposta a interpretar os dramas individuais daqueles que estão submissos a um poder centralizador, sejam escritores, sejam escritoras. Revisar o cânone é importante não apenas para abrir espaço para as mulheres, mas também para questionar o lugar privilegiado cedido para repetidores de estereótipos.

1.2 Uma escrita andrógina

O tópico inicial desse capítulo foi a construção de personagens femininas por autores masculinos e as consequentes idealizações em torno da imagem da mulher. Nessa parte do texto invertemos o norte das atenções e discorreremos sobre a representação das mulheres por elas mesmas. Para tanto, dois textos serão de fundamental importância sobre o assunto: *Um teto todo seu* (1929), de Virgínia Woolf e *O Segundo Sexo* (1949) de Simone de Beauvoir. Em *Um teto todo seu,* a autora inicia o capítulo "A mulher independente" criando uma imagem para ilustrar a inserção da mulher no universo da literatura. A narradora descreve o passeio de um gato pelos gramados da Universidade de Oxbrigde (nome fictício, junção de Oxford com Cambridge), porém não se trata de qualquer gato, é um gato sem rabo, uma raça rara proveniente da Ilha de Man. Segundo Woolf, o número de mulheres escritoras na Inglaterra é tão raro como a visão daquele gato, porém o mesmo não acontece quando é objeto das obras masculinas, pois a mulher é o tema mais recorrente nas obras dos escritores. Isso se deve a um fato de conjuntura prática, a falta de um teto todo seu, de um quarto que tenha porta e que essa tenha fechadura. Isso porque a pressão para que a mulher realizasse as atividades que

eram vistas como "adequadas" ao seu gênero era grande e para fugir dessas obrigações deveria ser independente da proteção de um homem.

> Suponhamos que um pai com as melhores intenções não quisesse que a filha saísse de casa e se tornasse escritora, pintora ou intelectual. "Veja o que declarou Oscar Browning" havia o *Saturday Review*; havia o senhor Greg: "A essência do ser de uma mulher", disse o senhor Greg com ênfase, "é elas serem sustentadas por homens e os servirem"; havia um grupo enorme de opiniões masculinas que atestavam que nada deveria ser esperado das mulheres do ponto de vista intelectual. Ainda que seu pai não lesse em voz alta essas opiniões, qualquer garota poderia lê-las por si; e essa leitura, mesmo no século XIX, deve ter tido um efeito profundo sobre seu trabalho". (WOOLF,2014, p. 80).

Mais adiante, ao deliberar sobre a falta de visibilidade das mulheres como escritoras, Woolf compara sua falta de liberdade intelectual com a dos escravos atenienses que, contudo, ainda gozavam de maior liberdade que elas, como podemos atestar com o seguinte trecho:

> A mulher sempre foi pobre. "O poeta pobre não tem hoje em dia, nem teve durante duzentos anos, a mais remota chance (...) uma criança pobre na Inglaterra tem tanta esperança quanto o filho de um escravo ateniense de ser emancipado na liberdade intelectual da qual os grandes escritores se originam." É isso. A liberdade intelectual depende de coisas materiais. A poesia depende da liberdade intelectual. E as mulheres sempre foram pobres, não só por duzentos anos, mas desde o começo dos tempos. As mulheres gozam de menos liberdade intelectual do que os filhos dos escravos atenienses. As mulheres, portanto, não tiveram a mais remota chance de escrever poesia. É por isso que dei ênfase ao dinheiro e ao espaço próprio. (WOOLF, 2014, p. 151).

A própria autora revela o quanto o fato de receber uma pensão de 1000 libras esterlinas por mês foi fundamental para que ela pudesse se dedicar à literatura e como o fato de mulheres receberem heranças foi visto como algo assustador para a sociedade, pois aquelas que tivessem condições de morar sozinhas, que não estivessem sob a tutela de um homem, poderiam ser perigosas. Depois de discorrer sobre os fatores que levaram as mulheres a não pisarem sobre os gramados da literatura, Woolf discorre sobre os temas que as poucas representantes do sexo feminino abordaram. Nesse ponto, Virginia Woolf é muito crítica, pois para ela muitas mulheres, ao pegar a pena, se empenharam em fazer dela uma arma de luta contra a opressão, de tal forma que escreveram panfletos e não obras literárias que, para a autora, são obras carregadas de ressentimentos. Segundo Woolf, Jane Austen foi uma mulher que teve todas as condições materiais de escrever e não escreveu com rancor: "Aqui está uma mulher dos anos 1800 que escrevia sem ódio, sem amargura, sem medo, sem revolta, sem sermão" (WOOLF, 2014, p.99).

Virginia Woolf, além de criar lugares fictícios para ilustrar sua discussão, também imagina uma escritora modelo, Mary Carmichael, a qual, assim como Jane Austen e as irmãs Brontë, escreveram sem fazer de suas obras um bocado de "lamúrias", o que para Woolf é a literatura ideal:

> Por mais desajeitada que fosse, ou por mais que ela não tivesse o toque inconsciente da pena que faz o mero virar de páginas de um Thackeray ou de um Lamb ser um prazer para os ouvidos, ela havia – comecei a achar – dominado a primeira grande lição; escrevia como uma mulher, mas como uma mulher que se esquecera de que era mulher, de forma que suas páginas estavam repletas daquela qualidade sexual curiosa que aparece apenas quando o sexo não tem consciência de si mesmo. (WOOLF, 2014, p. 133).

Trata-se de uma escrita andrógina, que pode abordar qualquer tema, inclusive a condição feminina, mas esquecendo-se que se é mulher, o mesmo vale para os homens, que devem esquecer que são homens quando escrevem. A autora, assim como Simone de Beauvoir, lança uma dura crítica à insistência das mulheres em escreverem apenas sobre si, em adotar os gêneros autobiográficos. A posição de Virginia Woolf exposta nesse ensaio, assim como em suas obras literárias, rendeu muitas críticas advindas das feministas contemporâneas a ela até os dias atuais. Uma delas é de Elaine Showalter, uma das fundadoras da crítica literária feminista nos Estados Unidos e autora do texto "Virginia Woolf and the flight into androgyny" capítulo do livro *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing* (1977), no qual se dedica a discutir o conceito de androgenia da escrita literária. Para ela, quando Woolf aborda o conceito de androgenia teoricamente e o coloca em prática em suas obras literárias, acaba criando um "(...) mito que le ayudaba a evitar um enfrentamiento com su propia feminidad desgraciada y que Le impedia apagar y reprimir su ira y su ambicion" (SHOWALTER apud MOI, 2006 p. 16). Showalter também lança críticas ao modo de construção da narrativa de Woolf, a técnica de perspectiva múltipla, "El libro entero es uma burla, malicioso, escurridizo a su manera; Woolf juega com sus lectores, negándose a ser totalmente seria, rechanzado cualquier intension sincera o subversiva" (SHOWALTER apud MOI, 2006, p. 17). Para a teórica, se durante a leitura das obras de Woolf as feministas abstraírem as técnicas narrativas da autora, comprovarão que o livro não possui nada de libertador. Showalter deixa claro que a obra literária deve ser engajada na causa feminista, deve deixar nítidas suas intenções de luta e não deve ter estratégias narrativas que impeçam o leitor de chegar diretamente ao tema, o qual deve ser combativo e libertador. Segundo a

crítica, nada disso acontece nas obras de Woolf, que são evasivas e propõem uma separação entre arte e política.

Virginia Woolf recebeu muitas críticas, não somente de Elaine Showalter, por conta dessas características narrativas, mas também de muitas feministas que estavam cegas às grandes contribuições para a literatura feminina que a autora oferecia, tanto em relação à estética, quanto em relação ao registro do drama íntimo vivido por mulheres cindidas por uma existência sob opressão. As críticas feministas estavam apenas preocupadas em verificar se as escritoras seguiam ou não um esquema político em suas obras.

Simone de Beauvoir, em *O Segundo Sexo,* também lança críticas no mesmo sentido que Woolf aponta nas obras escritas por mulheres. No capítulo "A mulher independente", a autora discorre primeiramente sobre a mulher que conseguiu entrar no mercado de trabalho, mas, a partir daí, passou a acumular tripla jornada de trabalho: cuidar dos filhos, cuidar de casa e trabalhar fora. Trabalhar fora foi um meio de a mulher se tornar mais independente do homem, porém, os longos expedientes, além das outras atividades que a sociedade esperava dela, como o cuidado com a toalete, cuidados com a casa, mesmo morando sozinha, eram tão exaustivos que a existência de um amante que lhe financiasse as despesas era vista como saída para essa vida extenuante. Dessa forma, as circunstâncias, os valores e costumes acabavam sempre empurrando a mulher a estar sob a tutela de um homem.

A saída para esse círculo vicioso, para a mulher conquistar a independência intelectual, era se desvencilhar da sombra do homem, postura, porém, que era para poucas, e, por isso, existiam poucas mulheres escritoras, pois a condição de vida de uma mulher que trabalhava até dez horas por dia e ainda lidava com exaustivas tarefas domésticas não propiciavam um terreno fértil para a expansão intelectual. No entanto, quando circunstâncias da vida permitiam à mulher tempo livre e independência financeira, ela exercia o ofício de escritora.

Simone de Beauvoir discorre sobre o que considera uma boa escritora e uma má escritora. Para a autora, muitas mulheres construíram narrativas densamente introspectivas, narrativas centradas em torno de um eu autobiográfico, pouco ficcional, e realizaram, segundo Beauvoir, obras narcísicas, sem fundo social ou histórico; são obras que falam sobre si e não sobre o Humano.

> Para não deixar afundar no vazio uma vida interior que não serve para nada, para se afirmar contra o dado que suporta com revolta, para criar um mundo diferente desse em que não consegue alcançar-se, ela tem necessidade de se exprimir. Por isso é sabido que é loquaz e escrivinhadora expande-se em conversas, cartas e diários íntimos. Basta que tenha ambição e ei-la redigindo memórias, transpondo sua biografia para um romance, exprimindo seus sentimentos em poemas. Goza de amplos lazeres que favorecem tais atividades. (Beauvoir, 2016, p. 529).

A "escrivinhadora", para Beauvoir, dedica tempo demais em escrever sobre si, sobre a causa das mulheres, criando, como Woolf afirma, sermões e não literatura. Segundo a autora, elas "(...) permanecem demasiado apegadas a servir essa causa para adotar perante o universo essa atitude desinteressada que abre os mais vastos horizontes" (BEAUVOIR, 2016, p. 530). O texto de Simone de Beauvoir nesse sentido pode ser esclarecedor, pois lança uma crítica severa à escrita feminina, reflexão importante em um momento de afirmação e conquista de espaço dentro da literatura, de questionamento sobre a relação arte e política, engajamento e estética.

Entretanto, na conclusão do texto, a autora percorre caminhos tortuosos trata-se do momento em que aborda o cânone. Segundo ela, na tentativa de se auto afirmar por meio da literatura, a mulher se interessou apenas pelo universo de si mesma, virou as costas para universos mais vastos. O problema nesse trecho do texto de Beauvoir reside no fato de abordar toda a concepção a respeito do cânone como uma verdade indiscutível, cujos valores e parâmetros não merecem ser questionados, afinal, os autores desses critérios foram elencados por homens brancos. O próprio conceito de Homem é tomado como verdade sem questionamento: "É no homem e não na mulher que até aqui se pode encarar o Homem" (BEAUVOIR, 2016, p. 538). Simone de Beauvoir traz muitas reflexões importantes sobre a questão da escrita feminina, porém essa última colocação contribuiu para alimentar preconceitos em relação à autoria feminina e justificar a exclusão da mulher do cânone literário pelo fato de elas não discorrerem sobre o Homem Universal, apenas escreveram sobre si, por não serem capazes de escrever sobre outros temas que não fossem suas próprias vidas.

Tanto Virginia Woolf quanto Simone de Beauvoir falam desse traço da escrita feminina, a introspecção, ambas em tom de acusação. É como se a mulher fosse capaz apenas de representar sua vida íntima, realizar uma narrativa contemplativa e fosse incapaz de observar o mundo na qual está inserida, "o verdadeiramente humano", o Universal. Esse discurso apenas fortaleceu a fala de críticos conservadores, como Harold Bloom, que consideram que o cânone deve ser composto apenas por obras frutos de um

empreendimento individual e autossuficiente e que dessa forma alcançaram a originalidade, mas sem deixarem de refletir a tradição. Para o crítico, questionar a hierarquia que o cânone literário propõe é uma atitude daqueles que fazem parte da "Escola do Ressentimento" (BLOOM, 2010, p.33), que, por coincidência, não são Homens nem Brancos, aqueles que são o outro, o oposto, o avesso, a mulher e o negro. Ana Luiza Amaral, coautora do *Dicionário de crítica feminista* no artigo "O meu oficio é a circunferência: des-sexualizar o poético", discorre sobre a especificidade da escrita feminina, nos seguintes termos:

> Se existe ou não uma escrita feminina, se esta questão é de impossível resposta, merecendo todavia a ser debatida como pode ser ela debatida; que fenômenos fazem, e que produz, o cânone literário; por que razões se opta, no caso, por exemplo, da elaboração de programas para o ensino superior, quando se considera a leccionação e limitação e as limitações programáticas, por muito mais facilmente construir um programa em torno de textos escritos por homens do que em textos produzidos por mulheres como se constroem os pactos de leituras e por que é mais importante conhecer o sexo, se o texto for de uma escritora; por que, e se, mais afetados nós ficamos, caso saibamos que essa mulher pertence a uma minoria, seja ela rácica, intercultural ou sexual; se esse conhecimento altera a nossa forma de ler a sua produção literária; o que é literário, afinal, ou seja, circularmente retornando, quem produz e por que fenômenos ele se rege, o cânone literário – são aspectos que me parecem demasiado relevantes para continuarem ignorados por uma parte ainda significativa da academia portuguesa. (AMARAL, 2004, p.23).

Até aqui se tentou esboçar um panorama a respeito da representação feminina nas obras de escritores e sobre a visão de teóricas literárias feministas que contribuíram enormemente para essa discussão e, por fim, discorremos sobre a importância do acesso da mulher à escrita; tudo isso para se mostrar por que caminhos se andará e aonde pretendemos chegar por meio dessa pesquisa. Neste trabalho, não será nosso objetivo discutir e tentar responder se existe ou não escrita feminina, mas sim, por meio da análise das obras escritas por mulheres, expor a fragilidade dos critérios da historiografia literária – que praticamente esqueceu a obra de Lucia Miguel Pereira –, a fim de realizar um trabalho de recuperação. Será realizado também um trabalho de ressignificação de obra: a aceitação da ficção de Clarice Lispector pelos críticos é indiscutível, porém apenas pelo rótulo de escritora intimista; o que pretendemos analisar na obra *O Lustre* é o trabalho de pensar o Brasil, de denunciar as estruturas do patriarcalismo, assim como faz Lucia Miguel Pereira em *Cabra-cega.*

2. A MULHER SUBALTERNA

A primeira parte desse capítulo gira em torno de alguns nomes da crítica literária feminista que foram importantes por alavancar a discussão sobre a ausência da mulher no cânone literário. Nessa segunda parte, traremos essa discussão para o cenário brasileiro e por isso levantaremos alguns índices históricos que balizaram a exclusão de muitas mulheres do cânone literário nacional.

Para iniciar essa argumentação consideramos importante abordar alguns temas problematizados pela teórica Gayatri Chakravorty Spivak, na obra *Pode o subalterno falar?* (1985), que auxiliaram na compreensão da questão do silenciamento feminino, principalmente quando esse feminino reside em países periféricos. O texto de Gayatri é um texto complexo, de difícil interpretação. Nele, a autora, calcada sobre as bases do materialismo-histórico, lança críticas aos argumentos que os pós-modernos Deleuze e Foucault elencaram para defender a ideia de um Sujeito-soberano. Para ela, a imagem de um Sujeito autônomo, capaz de transformar sua realidade se assim for sua vontade e desejo individual, colabora para uma visão que nega o papel da ideologia, segundo a qual tanto o indivíduo quanto as massas têm consciência perfeita do que querem e, dessa forma, têm liberdade para transformar suas condições. Portanto, se fosse perguntado para Deleuze e Foucault se o subalterno pode falar, eles responderiam que sim, se tivessem desejo para isso.

Outra questão importante sobre essa visão de um Sujeito que age e fala por si mesmo é que essa teoria se sustenta graças a uma forma essencialista de construção, surge da vontade de construir a imagem de um Homem Universal. Segundo a teórica, "Esse S/sujeito, curiosamente atado a uma transparência por meio de negações, se associa aos exploradores da divisão internacional do trabalho" (SPIVAK, 2014, p. 58). A questão fundamental para Spivak é que esse Sujeito monolítico e homogêneo é na verdade a representação ideal do homem branco ocidental e todos os indivíduos que se desviam desse ideal de Homem, as negações desse ideal, são vistos como Outro. Para a autora, essa forma de pensamento gera um modo de violência que ela denomina de "violência epistêmica".

Para ilustrar esse processo ela cita as manobras que foram feitas pelos teóricos neocolonialistas ao tentar entender o Outro durante o período colonial indiano e, para

tanto, construíram seu *corpus* de pesquisa abastecendo-se de dados oriundos da elite indiana. Segundo a autora, essa elite serviu de único porta-voz para os estudos dos pesquisadores ingleses, os quais viraram as costas para as demais camadas sociais, vistas como de difícil compreensão, heterogêneas demais, diferentes demais de si próprios. O resultado dessa "violência epistêmica" foi a precariedade na representação desse Outro e pensando nessa questão, nessa construção imprecisa da subjetividade, a autora argumenta que a única via para se combater a subalternidade é promover a oportunidade para que o subalterno fale por si próprio e seja ouvido por todos. O discurso no pensamento de Spivak é de fundamental importância para qualquer transformação social, pois somente por ele, pela fala, o subalterno consegue sair do lugar social que ocupa, consegue alavancar qualquer transformação da realidade.

Para explicar o quão conservador pode ser o discurso de um indivíduo de uma classe favorecida que fala pelo subalterno ela retoma dois verbos, conceitos, retirados da obra o *18º Brumário* (1851) de Karl Marx: *Vertreten* e *Darstellen*. O primeiro termo está ligado à ideia de "falar por" e possui o sentido político de representar um grupo e também a suposta capacidade de conhecer a realidade do representado. O segundo termo está relacionado à arte, à exposição estética e à encenação do discurso no qual o opressor toma o subalterno como objeto. O *Vertretung* quando realizado pelo opressor, como por exemplo uma obra literária, ganha, muitas vezes, o verniz de um discurso libertário, uma camada aparentemente combativa, mas, na verdade, acaba colaborando para a manutenção do imperialismo ao não contribuir para a conscientização do subalterno a respeito de sua condição social, processo fundamental para que outra etapa de sua emancipação aconteça: falar e ser escutado. Para ilustrar esse processo de silenciamento, Spivak relata o ritual de sacrifício das viúvas indianas, o *sati*, e os problemas que envolvem esse costume, porém, antes de iniciar a discussão a autora menciona a seguinte frase como provocação: "homens brancos estão salvando mulheres de pele escura de homens de pele escura" (SPIVAK, 2014, p.119). A frase é lançada pela autora sem muitas explicações, com a intenção de induzir o leitor a criar hipóteses a respeito de seu significado, mas ao longo do texto, conforme vai expondo o ritual do *sati*, vai iluminando não apenas o sentido da frase em questão como também dos termos *Vertreten* e *Darstellen,* os quais são usados para explicar esse costume.

O ritual era constituído pelo suicídio das viúvas, as quais se lançavam na pira funerária dos próprios maridos. Os significados culturais e religiosos de tal ação são complexos, ligados à ideia de evolução da alma na roda da reencarnação. Segundo as

escrituras sagradas hinduístas, esse era o momento em que a mulher teria a oportunidade de se livrar do corpo feminino (visto como inferior ao do homem), se divertir com o marido na entrada do mundo dos mortos dançando com as dançarinas que os recepcionariam e ainda receber dos que ficaram no mundo dos vivos o rótulo de boa esposa. O ritual religioso do *sati* foi visto pelos colonizadores britânicos como um ritual bárbaro e, dessa forma, imbuídos do papel de porta-vozes do mundo civilizado, fizeram grandes esforços no sentido de tirar dos indianos os costumes que consideravam selvagens, ou seja, precisavam salvar as mulheres de pele escura dos homens de pele escura. Porém, longe de ser um ato de libertação, essa intervenção cultural da maneira como foi feita, com a proibição legal de um costume que estava arraigado à cultura indiana, acabou lançando as viúvas em um lugar de marginalidade, pois não foi construído, para essas mulheres que foram obrigadas a desistir de morrer, um lugar socialmente aceito e, dessa forma, elas passaram a ser vistas como mulheres infiéis aos seus maridos, pois não os acompanharam no momento mais importante para eles, por isso eram indignas de qualquer forma de respeito, verdadeiras encarnações do espírito do mal. Os colonizadores não promoveram qualquer forma de conscientização da população ou ofereceram ferramentas para que as próprias mulheres protagonizassem sua emancipação, ou seja, não deram a elas voz, mas falaram por elas e, assim, as lançaram em outra forma de opressão, sob a qual elas não souberam como se proteger e agir.

Outra questão importante que Spivak aponta é que essa cerimônia hindu também não era apenas um ritual religioso, mas alicerçava interesses econômicos da família do homem falecido, que não tinha intenção de dividir a herança com a viúva, e também da família da viúva, que não queria ter mais qualquer forma de obrigação com uma mulher sem bens e sem renda financeira e para a qual estava vetada qualquer possibilidade de um novo casamento. As viúvas que deixaram de se matar passaram a viver em situação de miséria, pois, desassistidas pela família, pela sociedade e pelo Estado, se amontoavam com outras desafortunadas em casas cuja renda advinha unicamente da prostituição das viúvas mais jovens. Elas eram afastadas de qualquer convivência social, pois eram vistas como impuras. Os indianos consideravam um dia perdido, um dia de azar, aquele em que se cruzava na rua com uma viúva.

Nesse contexto fica claro que a simples proibição do ritual não acabou com a submissão da mulher, o “falar por”, o “vertretung”, que tem a aparência de um discurso libertário, como foi dito, não foi capaz de mexer nas colunas estruturais de qualquer forma de opressão. Para se realizar uma desconstrução é necessário municiar o subalterno de

voz, pois só assim é possível propagar uma transformação a partir de dentro, a qual é capaz de alcançar o sistema como um todo. Ao final dessa exposição do ritual *sati*, a autora chama a atenção para o lugar de dupla subalternidade que a mulher pode ocupar em países subdesenvolvidos, uma por estar no terceiro mundo, outra por ser mulher. Dessa forma, para seu discurso ser ouvido deve transpor duas barreiras. A autora ainda lança ao final da obra um questionamento importante: num contexto em que as mulheres estão mantidas em silêncio, pode o homem falar por ela? Spivak, apesar de defender com veemência a necessidade de o subalterno falar e ser ouvido, para que qualquer transformação da realidade aconteça, ela não acredita que o intelectual tenha que se abster de falar pelo subalterno por considerar seu discurso infrutífero ou ilegítimo – ele pode falar pelo subalterno – porém, quando o fizer por esse, deve realizar um esforço no sentido de oferecer as ferramentas necessárias para desenvolver a consciência do subalterno e

> (...) tornar visível o que não é visto pode também significar uma mudança de nível, dirigindo-se a uma camada de material que, até então, não tinha tido pertinência alguma para a história que não havia sido reconhecida como tendo qualquer valor moral, estético ou histórico. (Pierre Raviere *apud* Spivak, 2014, p. 78)

A discussão sobre a obra *Pode o subalterno falar?* tornou-se um pouco extensa, todavia, a abordagem detalhada é necessária e se justifica devido à importância, para nosso trabalho, de temas como o silenciamento do subalterno, o duplo silenciamento da mulher subalterna e a construção deformada da subjetividade de subalternos e de subalternas ao longo da história do pensamento ocidental. Pontos que são fundamentais para discutir as autoras que elencamos para analisar nessa pesquisa, Clarice Lispector, Lucia Miguel Pereira.

A obra de Spivak também ilumina outra problemática que pretendemos debater nessa pesquisa, a importância de se analisar e comparar as representações femininas realizadas pelos homens, motivo pelo qual mantivemos as obras de Lúcio Cardoso, Cornélio Penna e Guimarães Rosa no *corpus* da pesquisa. Concordamos com Spivak quando diz que é de fundamental importância para o processo de autonomia da mulher que seu discurso, político ou literário, seja pronunciado e ouvido, mas isso não quer dizer que o homem, que já conquistou seu lugar discursivo, tenha de ficar inerte em relação à luta feminina e mantenha-se defendendo apenas os seus próprios interesses

Na próxima parte desse texto tentamos aproximar essa discussão do cenário da literatura brasileira. Por meio de uma análise histórica, elencamos as principais motivações para o baixo número de escritoras durante o período do século XIX até a primeira metade do XX e também tentamos entender os motivos pelos quais essas poucas escritoras, quando falaram, não foram ouvidas.

2.1 A MULHER SUBALTERNA E O PROJETO NACIONAL

Foi voz corrente durante muitas décadas – e talvez ainda continue sendo – a afirmação de que mulheres são capazes apenas de produzir literatura de introspecção, de forte apelo emocional, que giram em torno unicamente de seus dramas íntimos, enquanto o trabalho de interpretar a realidade, se posicionar politicamente, denunciar por meio da literatura, ficou ao encargo dos homens. A construção dessas duas imagens de literatura, uma para pura fruição do espírito, mais imaginativa, e a outra mais pragmática, com os pés calcados no chão, voltada para a realidade, acabou se traduzindo como a literatura inútil e a literatura útil e a correspondência se fez de imediato: a primeira é produzida pelas mulheres e a segunda pelos homens.

Nesse estudo não queremos discorrer sobre o quanto essas duas classificações podem ser injustas para algumas escritoras ou argumentar que a introspecção feminina pode ter relevância social, deixando, dessa forma, nas entrelinhas, a aceitação de uma visão essencialista da escrita feminina, que seria naturalmente introspectiva, tendência que algumas escritoras evidenciariam mais ou menos. Partimos do pressuposto de que não há qualquer forma de essência da escrita feminina, pois defender essa visão seria contribuir para a manutenção de rótulos que giraram em torno da autoria feminina e alavancaram o processo de exclusão dessas mulheres do cânone literário.

Nessa pesquisa, toma-se como base a ideia de que, se as mulheres enveredaram para esse perfil de escrita, autobiográfica, foi por condições sociais que as orientaram para isso, por estarem inseridas numa sociedade que lhes dizia que o lugar da mulher não era na sala com os homens discutindo política e economia, o que lhes vetou, durante séculos, o acesso aos livros, à educação, à ciência e ao voto. Jean Franco, no texto *Si me permiten hablar: la lucha por el proder interpretativo* (1992), faz um apontamento muito interessante sobre os papéis que o homem e a mulher desempenharam dentro da igreja católica e vê na interdição da fala feminina nos rituais religiosos a principal coluna

para a conservação do silenciamento das mulheres até os dias de hoje. A elas foi vetado o direito de dirigir cultos ou assumir cargos importantes dentro da hierarquia da igreja. O autor também aponta o apóstolo São Paulo como protagonista dessa exclusão da mulher do lugar de fala na religião, o qual defendia que às mulheres cabia a observação e o silêncio dentro da igreja, o único momento em que elas poderiam ser ouvidas era na hora da confissão ao padre. Aos homens coube a pregação, à mulher, a confissão. Numa sociedade em que houve um esforço para calar as mulheres e um empenho para desconstruí-las como sujeito, para que assim coubessem melhor no papel de objetos, a literatura foi vista por elas como lugar de evasão, como local ideal para se reestruturar como indivíduo, para construir a subjetividade tão deformada pelos homens, como afirma Elódia Xavier:

> Sabe-se da estreita relação entre a linguagem e o sujeito e, portanto, quando uma mulher articula um discurso este traz a marca de suas experiências, de sua condição; práticas sociais diferentes geram discursos diferentes. Uma mesma realidade pode suscitar várias verbalizações, reveladoras de experiências peculiares. (XAVIER, 1991, p. 13).

Ou como afirma Nelly Novaes Coelho:

> Não é, pois, possível pensarmos na criação artística ou literária em sua verdade maior sem pensarmos na cultura em que ela está imersa. É através dessa perspectiva que, sem dúvida, podemos falar em uma literatura feminina e uma literatura masculina, pois as coordenadas do sistema sociocultural ainda vigente estabelece profundas diferenças entre o ser-homem e o ser-mulher. (COELHO, 1993, p. 15)

A mulher imprime em seu discurso, na sua arte, nas suas obras literárias a dor de sentir sobre seus ombros uma subordinação que a emudece, dor que durante séculos parece não ter sido compreendida pelos homens, talvez por falta de motivação, talvez por não ouvirem suas reclamações que eram quase sussurradas ou por considerarem natural o lugar de subordinação que as mulheres ocupavam. Inúmeros podem ser os motivos pelos quais a relação mulher e literatura foi sempre uma relação inconstante; o número de escritoras é substancialmente inferior, se comparado ao número de escritores. São poucas as que conseguiram romper as diferentes formas e níveis de interdição nos diferentes períodos históricos. As poucas que conseguiram caminhar pelos gramados da literatura, assim como gatos da Ilha de Man caminharam sobre os gramados de Oxbridge, logo em frente encontraram outra barreira: serem ouvidas, romper com o desprezo da

sociedade em geral pelo que elas, contrariando todas as expectativas e normatizações em relação ao papel que deveriam desempenhar na sociedade, escreveram. Indiferença impulsionada pela vontade consciente de criar e manter um discurso único, uma voz normatizadora homogênea, que, para se manter indissolúvel, tinha que se sobrepor a qualquer forma de discurso divergente. Para entender a origem da necessidade de se manter esse discurso normatizador no Brasil é preciso remontar ao período colonial, quando essa voz reguladora falou bem alto.

Tão logo as terras brasileiras foram conquistadas pelos portugueses, foram vistas, além de uma fonte inesgotável de riquezas, como uma folha em branco, ou melhor, que tinha que ficar em branco, pois, apagado qualquer traço da cultura dos selvagens indígenas, seriam nela desenhados os traços dos valores e costumes católicos, base para uma futura nação. Sobre a questão da construção de uma nação como fruto de ações conscientes, como resultados de planos políticos e econômicos, podemos retomar uma discussão que foi proposta por dois teóricos, Stuart Hall e Eric Hobsbawm, pois contribuem para entender como a mulher ficou fora do processo de planejamento do Brasil. Nas obras desses autores não há uma abordagem da construção da nação brasileira, mas podemos partir da discussão proposta por eles para compreender a imagem que se criou da mulher no processo de formação e interpretação da identidade brasileira.

Stuart Hall, na obra *A identidade cultural na pós-modernidade* (1992), discute quanto da construção das identidades culturais é um esforço para se produzir, por meio do discurso, as representações e os símbolos com os quais um determinado grupo se identificará e passará, dessa forma, a se sentir como parte de um todo. Nesse âmbito, pode-se dizer que uma nação é um discurso, é o resultado de um modo de se construir sentidos, que influenciam as ações e até mesmo a visão que os indivíduos têm de si próprios, como afirma o autor "(...) a identidade nacional é uma "comunidade imaginada". (HALL, 2000, p. 51). Um dos ingredientes para esse amálgama, que é a identidade cultural, é a referência e lapidação de um passado de tragédias, perdas e glórias que conecta a todos a essa origem compartilhada, "(...) essas coisas formam a trama que nos prendem invisivelmente ao passado (...)" (SCHWARZ *apud* HOBSBAWM, 1991, p.155) e nos fazem acreditar numa evolução cultural, num processo de lapidação da tradição, a qual, mesmo diante de qualquer intempérie, deve-se preservar. Nesse sentido, Hobsbawm fala de "invenção da tradição", que consiste em costumes apresentados como rituais muito antigos em determinada comunidade, como por exemplo algumas cerimônias

da família real britânica, que teriam sua origem num passado muito longínquo, mas que na verdade são criações recentes, que ganharam o verniz do passado, pois junto ganharam legitimidade.

O autor da obra *A invenção das tradições* (1950) também afirma que muitas tradições nada mais são do que produto de discursos que constroem e conservam passados míticos, mitos fundacionais, os quais, quando tacitamente aceitos pela sociedade, ajudam a inculcar valores e normas de comportamento com a justificativa de se conservar e dar continuidade de passado glorioso, como afirma o autor: "Na medida em que há referência a um passado histórico, as tradições "inventadas" caracterizam-se por estabelecer com ele uma continuidade bastante artificial" (HOBSBAWM, 1997, p.10).

O período que nos interessa mais de perto nessa apresentação é o século XIX, quando esse processo de criação de símbolos e representações esteve bastante presente em vários lugares do mundo, pois era o momento em que países como Alemanha e Itália estavam se configurando como países na concepção que têm hoje; a Itália passou a ter o mapa territorial que tem hoje apenas em 1860 e a Alemanha em 1862. Um dos fatores preponderantes que impulsionou esse movimento de consolidação do mapa da Itália foi o crescimento econômico, fruto da revolução industrial; o fator que ajudou a azeitar a concepção de nação foi a propagação de ideais nacionalistas que defendiam a necessidade de unir os povos que tinham a mesma origem étnica. Um fato interessante em relação ao Brasil, e também um ponto que se constitui como polêmico entre pesquisadores, é o momento em que surge a ideia de Brasil como nação, o momento em que os moradores das terras de Santa Cruz passaram a se definir como brasileiros. Diferente do que se possa imaginar, não é ponto pacífico entre historiadores a afirmação de que o espírito do nacionalismo surgiu tão logo o Brasil se tornou independente. A insegurança para sustentar tal afirmação advém do fato de que o Brasil continuava sob tutela de um colonizador português, Dom Pedro I, e também da instabilidade política e econômica que havia entre os núcleos coloniais. Algumas revoltas como a Sabinada, a Cabanagem (1835 – 1840) e a Farroupilha (1835 – 1845) representam essa divergência de interesses locais. Segundo essa vertente de pensamento, o sentimento de pátria só começaria a ganhar força durante a Guerra do Paraguai (1860 a 1870), quando os símbolos nacionais começaram a ser criados, como a bandeira e o hino nacional.

A questão do fato histórico que desencadeou a formação de uma identidade nacional não é fator central nessa pesquisa, porém seu processo de construção pode iluminar a discussão a respeito da exclusão da mulher do processo de pensar o projeto

nacional e o quanto o sexo feminino foi direcionado para desempenhar um único papel, o de mãe. Para compreender essa inserção da mulher na construção do Brasil, primeiramente discutiremos o período colonial, época em que ainda não havia questionamentos a respeito da identidade nacional, do ser brasileiro, mas sim do ser cristão e católico e dos papéis que homens e mulheres deveriam desempenhar para que o Novo Mundo prosperasse como um território dominado pelo Vaticano.

Nesse momento do texto será insípida a discussão sobre a produção literária feminina, praticamente nula, assim como a educação voltada para elas. Também não discutiremos a questão da imagem feminina na literatura masculina, uma vez que os autores Árcades estavam preocupados em realizar uma literatura sob as bases do Neoclassicismo, que tematizava assuntos e cenários universais. O período colonial é abordado, pois nele se delineou pela Igreja, pela Metrópole e pela Medicina, a imagem ideal do feminino e, para que se alcançasse tal ideal, um rígido controle do comportamento da mulher foi instituído. A discussão sobre a imagem feminina na literatura escrita por homens e mulheres bem como a discussão de obras escrita por mulheres começa apenas com o Romantismo, período em que as primeiras escolas para meninas começam a surgir e assim o terreno se tornou mais fértil para o surgimento de escritoras. Nesse período, com o nacionalismo em voga, toma corpo a discussão do que é ser brasileiro e do que é ser brasileira.

2.1.1 A mulher no período Colonial e a "Santa-Maezinha"

Mary Del Priore na obra *Ao sul do corpo: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia* (1993), fornece uma boa orientação a respeito da visão da sociedade sobre o corpo e o comportamento das mulheres no período colonial. A autora, baseada em documentos do século XVI ao XVIII, resgata fatos que ajudam a compreender como três instituições, a Igreja católica, a Metrópole e a Medicina, viram no corpo e na mentalidade da mulher um meio eficaz para normatizar e fazer prosperar a colonização das terras recém-descobertas.

A Igreja Católica viu nas novas terras a oportunidade de se fortalecer frente à ameaça da reforma protestante e se juntou com o governo para consolidar a gestação da colônia. O imperativo presente no discurso dos padres era a necessidade das mulheres brancas se casarem e constituírem família e assim contribuírem para o projeto

demográfico de preenchimento dos vazios populacionais com o máximo de urgência. Nesse âmbito, a construção da imagem da mulher dócil foi propagada e defendida, foi um "(...) longo processo de domesticação da mulher no sentido de torná-la responsável pela casa, pela família, pelo casamento e pela procriação, na figura da 'santa-mãezinha'" (DEL PRIORE, 2009, p. 23). Os moralistas, os pregadores e confessores foram eloquentes porta-vozes do discurso normatizador e por meio dos rituais da igreja católica conseguiram impregnar, vigiar e controlar a mentalidade da população; negros, brancos e índios passaram a comemorar os feriados cristãos, a guardar o domingo, a se batizarem, casarem e morrerem conforme os costumes católicos. A reza diária e a confissão foram caminhos para a igreja adentrar na vida íntima das pessoas e a Santa Inquisição teve um bom desempenho no processo de extirpar costumes e tradições ancestrais de africanos e indígenas. O projeto da igreja de organizar a colônia foi realizado de forma tão eficaz que não permitiu às mulheres exercerem outro papel que não o de mãe e dona de casa, até mesmo a possibilidade de se tornarem freiras foi vetado:

> Para a concretização de seu projeto, a Igreja lançou mão de outras armas, além do sistemático discurso normativo plantado no cotidiano religioso da Colônia, por exemplo, impediu que a mulher tivesse outros papéis que não aquele determinado pela vida familiar, proibindo os conventos. Em carta régia de 2 de setembro de 1602, nega-se à licença pedida pela Câmara da Bahia para erigirem-se, naquela cidade e em Pernambuco, mosteiros de freiras "pelo muito que convém povoar aquele estado de gente principal e honrada' (Beozzo *apud* DEL PRIORE, 2009, p. 26)

Outra instituição que colaborou para a construção do papel social da mulher foi a Medicina. O médico, assim como o padre, também tinha livre acesso à vida íntima das mulheres, não somente durante o parto e a gestação, mas diante de qualquer problema de saúde física e psicológica, elas eram interrogadas por eles, assim como também tiravam suas dúvidas mais íntimas. A legitimidade da medicina como ciência e esse acesso dos médicos aos segredos da vida das mulheres também auxiliaram na repressão dos conhecimentos populares de ervas medicinais e técnicas alternativas que eram vistas como saberes e crendices populares, ou melhor, coisas muito próximas à bruxaria. As mulheres, dessa forma, perderam forças em relação ao poder de curar seus próprios corpos e também a possibilidade de comungar saberes que só elas conheciam, muitas vezes o auxílio de uma mulher por outra era um dos poucos momentos em que se travava uma união entre brancas, negras e indígenas. A medicina, com o aval da igreja, avançou e interferiu sobre um universo predominantemente feminino, no qual as mulheres se

auxiliavam mutuamente e tinham domínio sobre os próprios corpos. O homem tentou extinguir o que considerava conhecimentos e práticas arcaicas, procurou desvendar os mistérios deste mundo, porém, não conseguiu desarticular totalmente esse universo de comunhão feminina, pois elas acabaram valorizando ainda mais essa "(...) mentalidade mágica sobre os poderes da "madre"(...)" e, por muito tempo, esse se tornou um território de resistência feminina: "(...) a obscuridade da própria anatomia da mulher" (DEL PRIORE, 2009, p. 207). Esse aspecto sobrenatural do corpo da mulher tornou-se um lugar de luta sobre a própria condição e também um ambiente de

> (...) solidariedade de gênero, pois as mulheres se curavam entre si e trocavam saberes relativos aos próprios corpos. Foi oportunidade para entrelaçamentos culturais, quando negras, mulatas, índias e brancas se tratavam mutuamente com auxílio de gestos e práticas ancilares característicos de cada cultura. (DEL PRIORE, 2009, p. 207)

Desde tempos imemoriais, as mulheres conservavam saberes sobre fertilidade, partos, abortos, ervas e procedimentos que lhes auxiliavam nesse âmbito.

> A naturalidade e a intimidade com que essas tratavam a doença, a cura e a morte tornavam-nas perigosas e malditas. Na acusação de curandeirismo eram duplamente atacadas: por serem mulheres e por possuírem um saber que escapava ao controle da medicina e da Igreja. O Tribunal do Santo Ofício foi uma das manifestações do saber institucional na luta contra os saberes informais e populares. Seus processos geraram um imenso painel em que as práticas femininas de cura e também o corpo feminino como fonte de doenças ou palco de curas foram protagonistas importantes. (DEL PRIORE, 2009, p. 204)

Durante o período colonial, dois modelos de comportamento feminino se estratificaram: a mulher casada e com filhos era vista como santificada, enquanto as que fugiam desse projeto colonizador eram demonizadas, identificadas com o mal e o pecado. A medicina deu aval aos preceitos da igreja, ao legitimar cientificamente que o bom funcionamento do útero, a fecundidade, estava relacionado à mulher física e mentalmente saudável, enquanto a mulher que não paria estava mais vulnerável à melancolia, um estado de alucinação sem febre, que era acompanhado de medo e de tristeza.

> Enfermidade feminina por excelência, a melancolia diabolizava o corpo da mulher infecunda, invertendo o significado do altar sagrado da procriação. Mal físico e moral, fruto de paixões da alma ou do mau uso do corpo, obrigava então a medicina a buscar explicações e antídotos com os quais pudesse combatê-la. (DEL PRIORE, 2009, p. 169)
>
> A enferma, nesses casos, revela sintomas tão inusitados que faziam parecer a muitos professores doutos que estão oprimidas de algum espírito mau, porque nelas

> se experimentam vozes e sibilos horrendos e infernais (DEL PRIORE, 2009, p.164)

Tanto a mulher que não casava, a solteirona, quanto aquela que optava por ter mais liberdade sexual eram vistas como um perigo para o projeto colonizador, pois não constituíam família, não tinham filhos. A imagem da santa-mãezinha foi uma ferramenta muito eficaz para o adestramento do comportamento feminino:

> A Igreja sabia que a mãe representava o elo de transmissão de normas e valores ancestrais, e que o isolamento da faina doméstica permitia a gestação de elementos culturais peculiares. Introduzir no mais recôndito do lar, do fogo doméstico, o modelo da boa-e-santa-mãe tinha por objetivo valorizar o matrimônio, e a Igreja acenava com a ideia reconfortante de estabilidade conjugal (...). Casá-las e dar-lhes garantias institucionais para proteger seu casamento fazia de cada uma potencial santa-mãe que poderia azeitar a correia de transmissão desses princípios à sua descendência. (DEL PRIORE, 2009, p. 95)

Durante o período colonial e até mesmo alguns anos após a independência, a normatização da vida privada da população estava nas mãos da igreja e da medicina, que cumpriam o papel de reguladores da sexualidade do colono, a qual deveria estar voltada para a construção da família, segundo os padrões da igreja católica; não somente para a povoação das terras portuguesas como também para propagação da fé católica.

2.1.2. A mulher no Império:a musa inspiradora e a mulher inspirada

Na segunda metade do século XIX a identidade dos que moravam no Novo Mundo ganha mais profundidade, a preocupação de transformar todos em cristãos já não é a única pauta, pois a discussão sobre quem era o brasileiro toma mais corpo. Seria o negro? O índio? O português? Os poetas românticos do início do século se preocuparam em pensar essa questão e viram no índio a representação do autêntico brasileiro. Influenciados pelas ideias de Rousseau e Montaigne, tomaram os nativos como representação do "bom selvagem". O índio, dessa forma, começou a ser objeto dos romances, deixou de ser visto como uma animal sem alma, como os primeiros colonizadores sugeriram, e passou a fazer parte do imaginário das pessoas. Os negros e mulatos nesse contexto eram considerados africanos e os brancos que falavam português eram portugueses. Como afirma Miriam Leite:

> (...) a miscigenação das diferentes etnias não contribuiu para tornar a população brasileira um grupo homogêneo. O que ocorreu foi que, em diferentes momentos do século XIX designava-se como brasileiras outras pessoas dependendo de que designasse e do elemento físico, para falar de alguém. Observou-se que uma rede de convenções, crenças, escritos e polêmicas maiores e menores foi necessária para construir a ideia de uma unidade nacional a que homens e mulheres, vivos e mortos estivessem ligados por um sentimento de dever e pertencer. (LEITE, 1990, p.58)

Um ingrediente fundamental para a construção da base do projeto nacional estava posto, um herói nacional, e era tematizado pela literatura, ou melhor, era idealizado pela literatura, pois os personagens indígenas eram representados como verdadeiros heróis portadores das mais nobres virtudes, como por exemplo a pureza de Iracema ou a coragem do índio Tupi do poema épico I-Juca-Pirama, de Gonçalves Dias. Outra imagem que se tornou tema principal dos poemas e da prosa do Romantismo foi a mulher, os escritores desse período não só perpetuaram essa imagem como também a intensificaram ao construir uma representação feminina ainda mais domesticada. Características como pureza e delicadeza são vistas como ideais que toda mulher deve almejar, a fragilidade delas é tão acentuada que muitas vezes as personagens sucumbem em desmaios, fruto de abalos emocionais. A morte também é outro destino para preservar a mulher longe de qualquer mácula moral, assim como a clausura, guardadas em quartos reservados das casas como verdadeiros anjos que pairam sobre as impurezas do mundo. Segundo Miriam Moreira Leite, "Toda uma literatura de louvação à mulher aponta nela virtudes 'uteis' de capacidade de sacrifício e secundárias para mulheres no Brasil" (LEITE, 1990, p. 59).

A pressão ideológica que determinava o papel social de cada um naquele contexto foi grande e, nessa distribuição de funções, foram apartados do pensar a identidade nacional: negros, índios, imigrantes e mulheres, ou seja, a maior parte da população. Mas sobre essa maioria de excluídos é preciso fazer uma ressalva, a fim de não tomá-la como uma massa homogênea. Tanto negros quanto indígenas, sejam homens ou mulheres, estavam distantes de qualquer participação política, pois nessa camada social o analfabetismo era deflagrado. Segundo Ferraro e Kreidlow (2004) o Censo de 1890 apontava que cerca de 82% da população não sabia ler ou escrever, desse índice podemos estimar que, desses 18% da população alfabetizada, metade, provavelmente menos, eram mulheres brancas e de uma classe social privilegiada que tinha acesso à escola. Tinham acesso à educação, mas a uma educação que as domesticava ainda mais, pois, diferentemente dos meninos, que tinham aulas de filosofia, biologia, história e outras disciplinas, as meninas tinham as aulas voltadas para se lapidarem como boas

donas de casas e mães capazes de melhor exercer a educação dos futuros homens. Segundo Leite, a educação das mulheres sempre foi vista com desconfiança pois

> (...) tiraria as mulheres de suas atribuições sagradas e "naturais". Ler romances, saber ler e escrever, exercer uma profissão fora de casa, gostar de escrever eram considerados deslizes perigosos transgressões da "verdadeira" missão feminina que era casar-se e cuidar dos filhos seus e alheios, obedecendo aos sucessivos amos e senhores. (LEITE, 1990, p. 60)

Com esse tipo de configuração social, a mulher acabou por não participar da construção do pensamento nacional, qualquer intenção de colaboração ativa na construção do projeto nacional foi reprovada, não somente por parte delas, como de todas as camadas subalternas. Havia uma hierarquia rígida, uma pirâmide social, cujo topo era ocupado por homens brancos que dirigiram a construção da nação. Tal processo é muito bem explicado por Eric Hobsbawm, em *Nações e nacionalismos desde 1780*, o qual defende que a formação das nações se constitui principalmente por um processo de construção que se dá pelo alto, "(...) mas que, no entanto, não podem ser compreendidas sem ser analisadas de baixo, ou seja, em termos de suposições, esperanças, necessidades, aspirações e interesses das pessoas comuns (...) (HOBSBAWM, 1991, p. 20).

A literatura Romântica se configurou pelo esforço de construir a identidade nacional, assim como algumas instituições de pesquisa que eram dirigidas unicamente pelo sexo masculino, tal como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro que, em 1838, instituiu um prêmio a quem respondesse ao questionamento: "Como se deve escrever a História dos brasileiros" (LEITE, 1990 p.61). Nesse período também são organizadas coletâneas e antologias de escritores brasileiros considerados importantes, tais como as realizadas pelos críticos José Veríssimo, Silvio Romero e Araripe Júnior, a "trindade crítica" (ARAUJO, 2008, p.41) do século XIX, nas quais não aparece, como se pode imaginar, nenhuma mulher. Porém, como se sentisse um constrangimento pelo apagamento da autoria feminina da literatura pairando no ar, porque nesse momento já havia mulheres escrevendo como veremos mais à frente, dois autores decidiram fazer um agrado às brasileiras e realizaram antologias que reuniam nomes de mulheres ilustres, trata-se das obras *Brasileiras Célebres* de Joaquim Norberto de Souza Silva, publicada em 1862 e *Mulheres Célebres* de Joaquim Manoel de Macedo, publicada em 1878. Nessas, diferente das coletâneas que reuniam homens escritores e intelectuais, se agrupavam mulheres que eram exemplo de castidade, de respeito à família, de

recolhimento ao lar, mulheres virtuosas, ou seja, na verdade trata-se de uma antologia das mulheres que se enquadraram perfeitamente nos padrões morais que eram esperados para elas. Nesses índices não há exemplos de mulheres intelectuais, escritoras ou mulheres politizadas, elas estão ausentes como se não existissem exemplo de representantes do sexo feminino, que, apesar de toda a pressão moral, romperam esses padrões patriarcais. No entanto, existiam mulheres politizadas, intelectuais e contestadoras dessa força silenciadora; uma dessas foi Ignez Sabino, autora da coletânea *Mulheres Illustres do Brazil* (1889) além de contos, poesias e romances. A autora da coletânea teve uma visão muito perspicaz das intenções que moviam Joaquim Manoel de Macedo e Joaquim Norberto de Souza Silva, ao reunirem os nomes que compõem suas antologias. Desse modo, logo no prefácio, Ignez Sabino faz importantes ponderações sobre os objetivos que a movem na organização da sua coletânea.

Ela afirma que seu trabalho não é a de uma florista, que recolhe as flores mais belas para fazer um buquê, tal como faz Joaquim Manoel de Macedo ao reunir as mulheres mais virtuosas em sua compilação, seu critério foi a inteligência:

> Eu quero ressuscitar, no presente, as mulheres do passado que jazem obscuras, devendo ellas encher-nos de desvanecimento, por ver que bem raramente na humanidade, se encontrará tanta aptidão cívica presa aos fatos da história. Faço, outrossim, salientar as que mais sobresairam nas letras, a fim de que se conheça que houve alguém que amou a arte e viveu pelo talento, tirando-as, como as outras, da barbárie do esquecimento, para fazê-las surgir, como merecem, à tona da celebridade. A mulher não deve viver somente pelas virtudes, nem pelas graças: ella deve, necessita, agir pela inteligência, de acordo com os seus deveres moraes e cívicos. (SABINO, 1994, p. IX)

Na obra de Ignez Sabino há dois movimentos importantes: o primeiro é de grande relevância para dias de hoje, pois ela recuperou e registrou nomes de escritoras, intelectuais e até mesmo mulheres que lutaram em guerras em que o Brasil se envolveu e que só podem ser estudadas e pesquisadas no presente, graças ao trabalho realizado por ela. A intelectual registrou nomes de escritoras que hoje são muito caras para os estudos sobre a condição feminina no século XIX e que poderiam ter sido apagados pelo tempo, como o de Maria Benedita Bormann e Nísia Floresta.

Mas é importante fazer um ponderamento sobre a obra de Sabino, de um aspecto que é alvo de crítica das pesquisadoras dos dias atuais; trata-se do critério que a autora elencou para selecionar alguns nomes que compõem sua antologia. Para algumas pesquisadoras, atravessa a coletânea de Sabino uma valorização do sentimento patriótico e cívico um pouco exagerada. Porém, entendemos que a intenção da autora foi a de

salientar a importância que algumas mulheres tiveram na construção da nação, mas foram, assim como as escritoras, ignoradas pelos compêndios organizados pelos homens. Acreditamos, também, que foi um modo de mostrar que outros papéis poderiam ser desempenhados pelas mulheres além do de dona de casa, como o de lutar pelo país, atitude que a coletânea de Joaquim Manoel de Macedo parece reprovar, pois para ele o lugar da mulher era no recolhimento do lar. Na citação abaixo a autora refere-se à necessidade de se abrirem as portas do Panteão brasileiro também para as guerreiras da pátria:

> Abram religiosamente a porta desse templo brasileiro, que desejaria eu ter raro e original talento para de pequeno torna-lo grande, ornando este "Pantheon" dos melhores mármores do pensamento, a fim de salientá-lo como os majestosos templos da Grecia e de Roma, que tem atravessado gerações. (SABINO, 1994, p. X)

Graças a trabalhos como o de Ignez Sabino no passado e de pesquisadoras que hoje realizam um exercício intenso de recuperação de autoras esquecidas pela crítica, como pretende a pesquisa do Grupo de Trabalho *A mulher na Literatura* da ANPOLL, podemos dizer *e, no entanto, elas escreveram*[3] aqui no Brasil também. Podemos dizer que pediram permissão para isso, com muita timidez, como é possível perceber em alguns prefácios ou posfácios de autoras do século XIX. É como se percebessem que estavam adentrando um terreno que não era esperado que estivessem. Um exemplo está na obra de Julia Lopes de Almeida, o romance *Memórias de Marta* (1886), narrativa ficcional que, ao final, apresenta um apêndice em que a protagonista da narrativa justifica o fato de ter escrito o romance:

> Por ela e para ela escrevi estas páginas monótonas mas profundamente sinceras, nelas pus toda minha vida; nelas notei todos os meus sentimentos bons ou maus; nelas lhes deixo um exemplo sublime, que não pude fazer ressaltar como devera, mas que é melhor e mais sagrada das lembranças – a bondade da avó. (ALMEIDA, 2007, p. 166)

Outro exemplo interessante é o de Maria Benedita Bormann, autora citada na coletânea de Ignez Sabino, que escreveu, entre outros romances, *Lésbia,* em 1890. Nesse romance há um prefácio em que a autora justifica o suicídio da protagonista da

[3]Referência ao artigo *E,no entanto, elas escreveram*! que trata do livro *Uma Antologia Improvável — A Escrita das Mulheres (Séculos XVI a XVIII)* organizado pela pesquisadora portuguesa Vanda Anastácio no qual vários autores resgatam escritoras portuguesas desde o século XVI que foram esquecidas pela crítica, disponível em: https://www.publico.pt/2013/11/14/culturaipsilon/noticia/e-no-entanto-elas-escreveram-324110. Acesso em 23 de julho de 2017.

história, nele Bormann traça um paralelo entre o suicídio de personagens masculinos dos livros escritos por autores, e o suicídio das personagens femininas dos romances escritos por mulheres. Fica insinuado nessa passagem que, no caso dos personagens masculinos, está presente um capricho romântico no ato do suicídio, uma espécie de glamourização da morte, ao contrário do destino das personagens femininas, para as quais poucas saídas são apresentadas quando decidiram sair dos trilhos ou caminhos que a sociedade lhes traçou. Para Arabela, a protagonista do romance *Lésbia*, o suicídio se apresenta como saída menos dolorosa do que ceder para os padrões de comportamento sexual socialmente aceitos.

Para situar melhor essa escolha da protagonista é importante fazer um breve resumo sobre o enredo da obra. A trama deste romance gira em torno da construção da protagonista como intelectual e escritora, aborda a dificuldade que a personagem encontra para conciliar os papéis sociais que são atribuídos a ela e o quão difícil é alcançar autonomia dessas funções desgastantes, para assim poder se dedicar à escrita. O trabalho não era uma escolha à qual as mulheres burguesas recorriam com frequência para conseguir a independência, visto que giravam em torno da mulher que trabalhava muitos preconceitos e também a ideia de que sua família podia estar passando por uma derrocada financeira. Para Arabela, portanto, havia duas opções: casar ou continuar na casa dos pais. A personagem se casa, porém o casamento não dura nem ao menos cinco dias e então ela volta para a residência dos pais. Podemos dizer que Maria Benedita Bormann se deparou com um impasse durante a construção da obra: como escrever um romance verossímil sobre o processo de construção de uma artista no Brasil do século XIX se, contraditoriamente, esse contexto não mostrava qualquer saída para viabilizar essa opção para as mulheres pobres. A alternativa que a autora encontra é um tanto mágica, Arabela ganha na loteria e, assim como Virginia Woolf ao ganhar uma pensão, ela pode passar a se dedicar exclusivamente à escrita e à própria formação. Ou seja, ela conquista um teto todo seu. Nesse momento é como se a personagem passasse por um renascimento, ela deixa de se chamar Arabela e passa a assinar com o nome de Lésbia. A troca de nome da personagem pode nos dizer um pouco sobre a própria autora, que também assina seu romance com o pseudônimo Délia e duas parecem ser as possíveis razões que impulsionam esse comportamento. A primeira possibilidade diz respeito à intenção de se esquivar de críticas moralistas direcionadas à ousadia do romance, por representar uma personagem que vivia plenamente sua liberdade sexual, sem se importar com os padrões morais da época. A segunda possibilidade se refere a uma tentativa da

autora de demonstrar o quanto inviável era a possibilidade de uma mulher desempenhar o papel de escritora e intelectual, ao mesmo tempo em que era dona de casa, por isso Arabela e Maria Benedita Bormann trocam de nome, para deixar junto com eles o antigo papel subalterno.

Outra escritora que conseguiu transpor obstáculos que se impunham à mulher foi Maria Firmina dos Reis e não apenas o de ser mulher, mas o de ser uma mulher negra, fruto da relação de um homem branco com uma escrava, mas considerada filha ilegítima na época, ou bastarda, pois não foi concebida dentro do casamento. Nasceu em São Luís do Maranhão em 1825, foi professora do ensino primário, propôs a educação de ensino misto, com meninas e meninos na mesma sala, o que gerou grande polêmica na época. Além de romances, escreveu poesias e sua obra *Úrsula*, em 1846, foi considerada o primeiro romance abolicionista no Brasil e o primeiro romance escrito por uma mulher. Esse livro ficou praticamente desaparecido durante décadas e hoje só temos acesso graças ao trabalho da Editora Mulheres da Universidade Federal de Santa Catarina, que também reeditou *Lésbia* e *Mulheres Ilustres*, de Ignez Sabino.

Maria Firmina dos Reis, ainda mais do que as autoras já citadas, preocupou-se muito, em seu prefácio, em pedir licença para escrever e justificar o fato de adentrar nesse terreno em que não tinha permissão. Antes de falar sobre o enredo da obra, cabe analisar brevemente a apresentação que a autora faz dessa:

> Mesquinho e humilde livro é este que vos apresento, leitor. Sei ele passará entre o indiferentismo glacial de uns e o riso mofador de outros, e ainda assim o dou a lume.
> Não é a vaidade de adquirir nome que me cega, nem amor próprio de autor. Sei que pouco vale este romance, porque escrito por uma mulher, e mulher brasileira, de educação acanhada e sem o trato e conversação dos homens ilustrados.
> (...)
> Não a desprezeis, antes amparai-a nos seus incertos e titubeantes passos para assim dar alento à autora de seus dias, que talvez com essa proteção cultive mais o seu engenho, e venha a produzir coisa melhor, ou quando menos, sirva esse bom acolhimento de incentivo para outras, que com imaginação mais brilhante, com educação mais acurada, com instrução mais vasta e liberal, tenham mais timidez do que nós. (REIS, 1988, p 19)

A lucidez que encontramos no prefácio de Maria Firmina dos Reis está presente em cada uma das páginas do seu romance. A autora é dotada de um olhar perspicaz, capaz de visualizar as entrelinhas dos valores morais e éticos de seu contexto. Para tornar essa explicação mais clara, podemos fazer uma comparação com um escritor contemporâneo a ela, trata-se de um autor já citado nesse texto, Joaquim Manoel de Macedo e sua obra

As Vítimas Algozes: quadros da escravidão publicado dez anos após *Úrsula*, em 1869. A obra é composta por três contos por meio dos quais o autor tenta convencer o leitor da necessidade de se libertar os escravos.

Num primeiro momento o objetivo do escritor nos parece nobre e humanista, porém as justificativas que são elencadas por ele para sustentar a ideia de liberdade para os negros causam um mal-estar de difícil solução. Joaquim Manoel de Macedo vê a péssima condição de vida dos negros como um determinante para cometerem crimes, para se entregarem aos vícios e para alimentarem ódio contra os senhores e, por isso, o título da obra vítimas-algozes. O autor não acredita que esses comportamentos dos negros sejam intrínsecos à raça, mas sim que a condição do cativeiro impulsiona o negro para esses descaminhos: "Mas a sua ingratidão e a sua perversidade não se explicam pela natureza da raça, o que seria absurdo; explicam-se pela condição de escravo, que corrompe e perverte o homem" (MACEDO, 2010, p. 29). O mal-estar que sentimos em relação ao olhar do autor sobre a escravidão é a visão unilateral das relações: ao negro é direcionada essa visão dual, vítimas, porém algozes, questão que leva o leitor a se perguntar durante a leitura se a abordagem dualista serve aos brancos também, algozes, porém vítimas. A resposta é não. O branco é sempre vítima, mesmo quando aleija o escravo no tronco ele está realizando um ato educacional. O autor tem uma visão adocicada em relação aos proprietários de escravos, homens que sempre oferecem aos negros proteção, comida e abrigo, alguns até mesmo os adotam como se fossem da família, mas em troca recebem do escravo apenas a ingratidão, como o narrador afirma:

> Nunca em parte alguma do mundo houve senhores mais humanos e complacentes do que no Brasil, onde são raros aqueles que nos domingos contêm presos no horizonte da fazenda os seus escravos; em regra, todos fecham os olhos ao gozo amplo do dia santificado. (MACEDO, 2010, p. 67)

O livro acaba sendo mais do que uma obra literária, é na verdade um tratado abolicionista que clama com urgência pelo abolicionismo para que assim aconteça o afastamento de brancos e negros, pois o escravo, ao ser vítima, torna-se algoz, um vilão que atenta contra a moral dos brancos, que são apenas vítimas da violência bárbara e da ingratidão dos negros. No final desse livro sobra, além das frases finais de lição de moral, um terrível mal-estar, sensação diferente da sentida durante a leitura de *Úrsula*, que oferece uma visão humanista dos negros.

Para tornar essa comparação mais clara é relevante fazer uma breve explanação sobre o enredo desta obra. Logo no início, a autora parece travar um pacto ficcional com o leitor e o faz acreditar estar adentrando em mais um romance tipicamente Romântico, com direito a um grande vilão que se lançará contra o amor casto entre a donzela e o protagonista. Sim, há todos esses elementos na narrativa romântica em *Úrsula*, mas essa estrutura parece ser subvertida pela autora, quando ela preenche os espaços destinados para esses personagens com atores que fogem da expectativa de um romance Romântico padrão e isso o faz diferente das obras que vinham sendo escritas até então.

A abertura de *Úrsula* é com a cena em que um escravizado, Túlio, salva a vida de um branco, Tancredo. A cena coloca o leitor diante de uma quebra de expectativa em relação ao comportamento dos personagens, pois o negro não se vinga do branco, não o deixa morrer em meio ao nada, ele não escuta qualquer desejo de vingança e realiza o ato de solidariedade. Outro traço inovador da narrativa de Maria Firmina dos Reis é o fato de ela dar voz ao personagem negro; o leitor sabe o que se passa na cabeça de Tulio, assiste ao desenvolvimento dos pensamentos do personagem e a luta que trava entre a possibilidade de uma vingança, de cometer um ato violento, e nem ao menos ser punido por isso, pois não haveria testemunha. Nesse embate sobressaem seus valores éticos e humanos sólidos e Túlio salva o homem branco, um algoz em potencial. O trecho abaixo é parte da problematização que é desencadeada em Túlio no momento em que se depara com Tancredo desacordado:

> E o mísero sofria; porque era escravo, e a escravidão não lhe embrutecera a alma; porque os sentimentos generosos, que Deus lhe implantou no coração, permanecia intactos, e puros como sua alma. Era infeliz; mas era virtuoso; e por isso seu coração enterneceu-se em presença da dolorosa cena, que se lhe ofereceu à vista. (REIS, 1988, p.25).

Logo no início, é possível perceber a diferença entre a perspectiva de Maria Firmina dos Reis e Joaquim Manoel de Macedo sobre a condição do escravizado. Ela foge de uma construção de personagens de forma determinista, em que o negro estaria sempre orientado para vingança ou para atos violentos. Na obra de Maria Firmina dos Reis, não somente Túlio, mas outros personagens negros são dotados de um densa consciência a respeito do papel social que desempenham, como é o caso da negra Susana. Todos os personagens negros do romance têm voz, e é por meio do discurso direto que a personagem Susana narra como era sua vida antes de ser escravizada. Esse é outro ponto que chama muito a atenção em *Úrsula,* pois, diferente da obra *Vítimas-*

Algozes de Joaquim Manoel de Macedo, ou de *Escrava Isaura* (1875) de Bernardo Guimarães, Maria Firmina do Reis concede passado aos negros, descreve sua vida anterior ao cativeiro, expõe ao leitor uma complexidade ainda mais densa a respeito da condição social a que os escravizados estavam presos. Na seguinte citação Susana, além de fazer alusão ao seu passado de liberdade, coloca-nos diante de uma dicotomia: quem era o bárbaro, quem era o civilizado:

> Liberdade! Liberdade... ah! Eu a gozei na minha mocidade! – continuou Susana com amargura. – Túlio, meu filho, ninguém a gozou mais ampla, não houve mulher alguma mais ditosa do que eu. Tranquila no seio da felicidade, via despontar o sol rutilante e ardente do meu país, e louca de prazer a essa hora matinal, em eu tudo aí respira amor, eu corria às descarnadas e arenosas praias, e aí com minhas jovens companheiras brincando alegres, com o sorriso nos lábios, a paz no coração, divagávamos em busca das mil conchinhas, que bordam as brancas areias daquelas vastas praias. Ah! Meu filho! Mais tarde deram-me em matrimônio a um homem, que amei como a luz dos meus olhos, e como penhor dessa união veio uma filha querida, em quem me revia, em quem tinha depositado todo o amor da minha alma: - uma filha, que era a minha vida, as minhas ambições, a minha suprema ventura, veio selar a nossa santa união. E esse país de minhas afeições, e esse esposo querido, essa filha tão extremamente amada, ah Túlio! Tudo me obrigaram os bárbaros a deixar! Oh! Tudo, tudo até a própria liberdade! (REIS, 1988, p.82)

As cenas que seguem a esse trecho descrevem o dia em que Susana foi capturada pelos brancos no seu continente de origem, a África. Nesse dia, Susana, como em todos os outros dias, havia deixado a filha com a avó para poder ir ao trabalho, porém, no meio do caminho, foi apanhada como uma caça, como um animal, e a família jamais mais soube de seu paradeiro. O movimento que a autora faz nesse momento da narrativa é de aproximar a personagem do leitor. Susana amava o marido, a filha e trabalhava todos os dias como qualquer outra pessoa no mundo, porém, um dia, devido a uma decisão arbitrária de um povo que se considerou superior a outro, foi violentamente retirada de sua família e de seu país para ser escravizada em outro. Nessa obra, diferente de *Escrava Isaura*, que também foi considerado um romance abolicionista, o negro não tem que se tornar branco para merecer a liberdade, ele merece a liberdade pois essa era a sua condição anterior, natural.

> Maria Firmina dos Reis introduz uma nova versão da negritude ao escapar da ideia de "alma branca", sempre presente na literatura escrita pelos brancos sobre o negro. Ela propõe uma nova visão do passado africano, respeita a alma africana e a vivência do negro no Novo Mundo. Ao reconhecer a vida anterior do escravo na África, dá corpo justamente àquilo que Frantz Fanon acusava faltar na descrição do negro: "Ele não tem cultura, não tem civilização, já não tem passado histórico." (MARTIN, 1988, p.10)

Dissemos anteriormente que há na obra muitas das estruturas narrativas dos romances românticos, os papéis de herói, o anti-herói que se opõe ao romance desse herói, um clímax, etc. Segundo esse modelo romântico, o amor verdadeiro se concretizava entre jovens de uma mesma classe social, em geral entre uma moça de classe média, filha de uma família tradicional segundo os padrões da época, tal como Carolina, de *A Moreninha* (1844), de Joaquim Manoel de Macedo. Essa questão é até mesmo usada como mote por Alencar em *Senhora* (1875), obra em que o autor coloca lado a lado transações comerciais e os arranjos matrimonias da época, os personagens em vários momentos discutem a cotação das relações amorosas, como no trecho abaixo em que Fernando Seixas deixa isso bem claro:

> Lembrou-se da moça dos cem contos, que lhe haviam proposto na véspera. Para ostentar sua riqueza nos salões, diante dessa mulher enfatuada de seu ouro, valia a pena casar-se, ainda mesmo com sujeita feia e talvez roceira. A roça é viveiro de noivas ricas onde se provê a mocidade elegante da corte (...) (ALENCAR, 1988, p. 56)

Aurélia, enquanto é órfã e pobre, é rejeitada pelo ambicioso Fernando Seixas. Úrsula possui um perfil muito parecido com o de Aurélia, moça pobre que vive apenas com a mãe, a qual se separou do marido pois era um verdadeiro déspota para as duas. Elas preferiram fugir de casa e viver em situação muito humilde do que viver sob essa forma de autoridade:

> Não sei por quê; mas nunca pude dedicar ao meu pai amor filial que rivalizasse como aquele que sentia por minha mãe, e sabeis por quê? É que entre ele e sua esposa estava colocado o mais despótico poder: meu pai era um tirano de sua mulher; e ela, triste, vítima, chorava em silêncio, e resignava-se com sublime brandura (REIS, 1988, p.14)

Mas ser pobre, não possuir um dote, e ser filha de um lar considerado desestruturado para a época, por não ter a presença da figura paterna, não foi visto como empecilho para Tancredo se apaixonar pela moça. O rapaz, um bacharel e filho de família muito rica, se apaixona por Úrsula mesmo sabendo de sua situação financeira e familiar. Mas a ausência de preconceito social entre os dois não é suficiente para que o casal viva um amor pleno, pois à união se interpõe um antagonista, o pai de Tancredo, que também é descrito como um verdadeiro terror para sua mãe e não consegue aceitar o fato de Úrsula ser uma órfã pobre. Tancredo se rebela contra o pai e se casa com a moça

humilde e sem qualquer dote. O que se tem claro nesse romance é a voz da subalterna expondo o quanto preconceitos de classe e raça são cruéis e injustificáveis, pois aparta e oprime indivíduos humanamente iguais, se interpõem a paixões verdadeiras.

Esse livro, que oferece uma perspectiva moral muito diferente dos romances canônicos, foi esquecido pela crítica do passado, mas hoje vem sendo recuperado. O reconhecimento é tímido e circula ainda apenas no meio acadêmico, mais especificamente entre os pesquisadores interessados na discussão sobre a mulher e a literatura. Nas poucas análises dedicadas à obra, todas salientam a sua importância em relação à contribuição para a literatura de assuntos que ainda não haviam sido tematizados e pela construção complexa da subjetividade dos negros. Essa característica já seria suficiente para a crítica literária valorizar mais a obra de Maria Firmina dos Reis e até mesmo colocá-la ao lado dos autores românticos brasileiros, pois condiz com a noção de valor e função de Antônio Candido, *Úrsula* sem dúvida contribuiu para o "processo que confirma o homem", ideia que o autor defende no texto *Direito à literatura*:

> Entendo aqui por humanização (...) o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante. (CANDIDO, 2011, p.182).

A humanização do leitor durante a leitura de *Úrsula* se dá pelo movimento de distanciamento de sua própria vida para adentrar na vida do outro. Ao nos apresentar o passado do escravizado, seus dilemas interiores e as razões que impulsionam o comportamento destes personagens, Maria Firmina dos Reis propõe uma mudança de compressão do mundo, de uma perspectiva diferente, não convencional.

Para concluir essa explanação sobre o século XIX, vale discorrer brevemente sobre o romance *A Carne*, de Júlio Ribeiro, publicado em 1888, pois auxilia a vislumbrar o quanto a sociedade ainda estava fechada a aceitar algumas representações femininas na literatura. O romance foi classificado como um verdadeiro escândalo para a moral da época, tanto pelas cenas sensuais entre Lenita e Barbosa, protagonistas do romance, quanto pela construção de uma personagem feminina como intelectual e contestadora dos valores morais da época. As críticas de contemporâneos ao lançamento da obra, como a de Alfredo Pujol e José Veríssimo, parecem ter imunizado o romance de Júlio Ribeiro de uma discussão mais cuidadosa, pois cristalizaram a ideia de um texto que

apelou para a pornografia e pela maneira descuidada e inverossímil com que foram construídas as personagens.

A história de *A Carne* gira em torno do relacionamento de Lenita e Barbosa em uma fazenda no interior de São Paulo, que sustenta toda sua produção de cana de açúcar sobre a mão de obra na década de 80 do século XIX. Lenita chega a essa fazenda depois da morte do pai, que a criou sozinho após o falecimento da mãe. Para ela, o pai direcionou a mais dedicada educação sobre as ciências, filosofia, línguas, artes plásticas e música e também a fez acreditar que, mesmo sendo mulher, poderia fazer valer suas escolhas na vida, até mesmo porque era uma mulher rica e realizar suas vontades não seria difícil. Ao chegar à fazenda, Lenita conhece Barbosa, filho de seu tutor, por quem se encanta, pois nele viu a possibilidade de discutir assuntos tão refinados e elevados pelos quais poucas pessoas poderiam excursionar. Uma leitura cuidadosa do romance de Júlio Ribeiro, muito diferente da recebida pela crítica da época, pode desdobrar toda sua complexidade, como a questão da escravidão e a construção do negro Cambinda, ou o paralelo que traça entre o campo e a cidade, por exemplo. O que chama mais a atenção e é importante para esse trabalho é a construção de Lenita. Ao que se pode notar Pujol não percebeu nenhuma dessas questões em *A Carne*, pois considerou Júlio Ribeiro um autor muito inferior aos moldes do qual se filiou:

> (...) eu supunha que o livro de Júlio Ribeiro fosse digno da escola que se filiara, que encerrasse um estudo meditado, profundo, sério, honesto, inteiramente vazado nos moldes que produziram Germinal, Madame Bovary (...) Frustrou-se, porém, a minha expectativa (PUJOL, 2002, p. 324)

Lenita, assim como *Lésbia* de Maria Benedita Bormann, é uma moça rica e culta, ela percebe com nitidez as incoerências dos valores morais da época e tem dificuldade para se enquadrar neles. Ela, assim como Bovary (de quem Pujol acha que Ribeiro está distante em relação à qualidade literária), ousa se comportar como um homem, sentir desejo, valorizar a sua satisfação sexual como qualquer indivíduo do sexo masculino.

> Se era a necessidade orgânica, genésica de um homem que a torturava, porque não escolher de entre mil procos um marido forte, nervoso, potente, capaz de satisfazê-la, capaz de saciá-la?
> E se um não lhe bastasse por que não conculcar preconceitos ridículos, por que não tomar dez, vinte, cem amantes, que lhe matassem o desejo que lhe fatigassem o organismo?
> Que lhe importava a ela a sociedade e as suas estúpidas convenções de moral? (RIBEIRO,SD, p.43)

Quando Lenita chega à fazenda, deixa de ler seus livros de ciência e passa a ler romances adocicados, se embriaga neles; em contato com a natureza parece adentrar num romance Romântico. Nesse cenário, Barbosa se configura como o homem com o qual poderá viver um amor sublime, pois estão conectados pelo conhecimento que compartilham. Mas o tempo, assim como para Emma Bovary em relação a Charles, corrói essa idealização que Lenita construiu para Barbosa. A descoberta de que esse tinha várias amantes é o que bastava para perceber que ele não merecia a idealização, nem o amor, nem o filho que ela estava esperando. Ela percebe que errou, que construiu um castelo e o viu desmoronar diante de seus olhos, mas diferente de Luiza de *Primo Basílio* ou de Emma Bovary, não recorre ao suicídio para aplacar sua dor:

> Caíra, mas caíra vencida por si, só por si, por seu organismo, por seus nervos. O homem não entrava em linha de conta, não passava de mero instrumento: fora Barbosa; poderia ter sido o administrador, poderia ter sido o velho coronel. Em quanto quisera gozara; estava saciada... (RIBEIRO, SD, p.142)

Ela foge grávida para São Paulo e é como se fugisse antes que qualquer grilhão a acorrentasse àquele lugar e ao papel de esposa e mãe do filho de Barbosa. A carta que escreve para ele de São Paulo é o reverso da carta que esse havia escrito para ela anteriormente (impregnada de notas românticas, a verdadeira descrição do *locus amoenus*) - contém traços de modernidade, dos prédios velhos que devem ser destruídos para que novos se ergam e do quão fácil foi para ela se enquadrar nos padrões morais da época: bastou uma carta e conseguiu um marido que aceitou suas condições e até mesmo sua gravidez. Depois do casamento, parte para a Europa e Barbosa se mata. Júlio Ribeiro não pune sua personagem em nenhum momento, ao contrário, ele se cola à personagem e o fato que comprova essa proximidade é quando se coloca lado a lado com Lenita em uma loja em São Paulo interessado pelas mesmas esculturas que a personagem. O autor adentra a própria ficção para conversar com Lenita. Talvez seja por tudo isso que o romance foi tão mal recebido pelos críticos da obra, por se distanciar das expectativas em torno do comportamento feminino da época. Alfredo Pujol em sua crítica afirma: "*A Carne* é uma obra de escândalo; não visa fim literário. É um misto de ciência e pornografia; é um *pandemonium* sem classificação da história da literatura. (PUJOL, 2002, p. 324). O crítico também considera que a personagem, vencida pela histeria, se tornou uma verdadeira prostituta em busca de prazer e liberdade. Uma questão

importante a se ponderar é que essas duas qualificações, histérica e prostituta, não é direcionada ou insinuada pelo autor à personagem Lenita. Em nenhum momento do texto ela é colocada como histérica, essa questão é até mesmo levantada pela própria personagem, quando se questiona se o que sente é desejo ou histeria e acaba por concluir que é puro impulso erótico. A palavra prostituta é dirigida à personagem uma única vez, na voz de Barbosa, depois de receber a carta de Lenita, quando percebe a força com a qual ela consegue tocar seu destino: "- Rameira! Prostituta vil! Exclamou ele." (RIBEIRO, SD, p. 154). Mas, nesse momento, suas palavras já não têm muita força, pois o leitor sente estar perante um personagem que perdeu a credibilidade ao longo da narrativa e que de tão estúpido apelou para o preconceito para macular a imagem da ex-amante. Entretanto o preconceito não estava apenas na fala de Barbosa, mas também na visão dos críticos da época a respeito do sexo feminino, para eles a construção de uma personagem intelectual e de uma mulher que questionava o comportamento sexual feminino era simplesmente inverossímil, segundo Alfredo Pujol:

> Lenita, como um exemplar da moça brasileira, é um tipo falso, absurdo, puro resultado de fantasia, mas de fantasia infeliz, que não conseguiu dar-lhe condições psicológicas que determinassem o fim a que chega Lenita.
>
> No domínio da fisiologia – nos traços gerais da *nevrose* – pode o tipo ser verdadeira. De fato, é perfeitamente científica a forma vaporosa em que a princípio se manifesta a histeria de Lenita, bem como a forma psíquica, em que degenera aquela, produzindo a perversão do caráter e a tendência impulsiva que conduz à prostituição. (PUJOL 2002, p. 327)

José Veríssimo, assim como Pujol, aponta para a inverossimilhança na construção da personagem:

> Lenita é a menos verdadeira das criações femininas do romance brasileiro. É apenas uma ridícula boneca mal e indecentemente animada por alguém a quem falece o *quid* divino, que faz reviver na obra de arte os tipos de vida real. As mulheres de Alencar, apesar do exagerado idealismo do grande romancista, são, não há negar, brasileiras por uma porção de circunstâncias que me falta espaço para analisar. Têm a simpatia fácil, amor a um tempo recatado e namorador, a sentimentalidade um pouco piegas mas sincera, o fundo inconsciente de honestidade burguesa da brasileira. (VERÍSSIMO,1978, p. 189)

2.1.3 Século XX

Porém, cinquenta anos depois das críticas de Pujol e Veríssimo ainda se ouviria, na voz de intelectuais importantes, alguns preconceitos arraigados em relação às mulheres. Manuel Bandeira, em 1940, no discurso de posse da cadeira 24 da Academia Brasileira de Letras, homenageou Júlio Ribeiro, patrono da cadeira que lhe foi dedicada. No texto, o poeta enaltece a coragem de Júlio Ribeiro ao escrever o romance e ter enfrentado a moralidade da época. No entanto, Bandeira não deixa de pontuar alguns aspectos que considera defeituosos na obra, como o momento em que Lenita rompe com Barbosa:

> O desfecho trágico é introduzido por um rompimento de Lenita sem base na psicologia feminina, porque nenhuma mulher romperá com o amante, sem explicações, pelo simples fato de descobrir algumas relíquias de aventuras amorosas anteriores, completamente acabadas. (BANDEIRA, 1958, p. 971)

A impressão que se tira desse trecho é que o poeta estranha o comportamento de Lenita pois, colocando de maneira irônica, essa conduta não estava prevista no catálogo de condutas da psicologia feminina. A posição de Manuel Bandeira é interessante, pois indica que a passagem do século XIX para o XX não significou uma grande transformação da visão sobre a mulher. O mesmo pode-se dizer em relação à condição social da mulher e sua relação com a literatura. Nas duas primeiras décadas desse novo século poucas mudanças aconteceram; as mulheres continuaram a ser vigiadas em relação às suas leituras, aos seus comportamentos e ainda não tinham conquistado o voto. Em 1915, publicava-se um verdadeiro *Index* de romances que deveriam ser proibidos para as mulheres: trata-se do livro *Através dos romances: guia para as consciências*:

> Nesse compêndio, constavam notas e comentários sobre milhares de livros, em especial, romances, e autores. Na verdade, um *índex brasileiro* mostrando condenação e interdição de livros contrários à fé e à moral cristã; um guia de censura católica à leitura. Seu alvo principal era a mulher — esteio moral do lar e guardiã da doutrina católica — que precisava, segundo seu autor, ser preservada de influências desagregadoras que a desviassem de sua rota. (ARAUJO, 2008, p. 48)

Esse era o tom moral oficial, a expectativa que girava em torno das mulheres, mas corria por debaixo dessa normatização uma contracorrente que lutava pelos direitos das mulheres desde 1827, quando se deu início à primeira das quatro ondas feministas que aconteceram no Brasil. Falaremos brevemente das duas primeiras correntes para compreender a preparação que culminou nas grandes conquistas da década de 1930, período muito importante tanto em relação à representação feminina por escritores homens, quanto para a conquista de espaço para a escrita feminina, questão sobre a qual discorreremos mais à frente.

A principal luta da primeira onda feminista foi o direito básico de ler e escrever para as mulheres, pois, até então, escolas só existiam para os meninos:

> A primeira legislação autorizando a abertura de escolas públicas femininas data de 1827, e até então as opções eram uns poucos conventos, que guardavam as meninas para o casamento, raras escolas particulares nas casas das professoras, ou o ensino individualizado, todos se ocupando apenas com as prendas domésticas. E foram aquelas primeiras (e poucas) mulheres que tiveram uma educação diferenciada, que tomaram para si a tarefa de estender as benesses do conhecimento às demais companheiras, e abriram escolas, publicaram livros, enfrentaram a opinião corrente que dizia que mulher não necessitava saber ler nem escrever. (DUARTE, 2003, SP)

Nesse momento tivemos também uma intelectual de extrema importância para o movimento feminista, Nísia Floresta, responsável por trazer de além-mar essa primeira onda do feminismo. Seu livro, intitulado *Direito das mulheres e injustiça dos homens* (1832), foi o primeiro livro no Brasil a tratar sobre a importância da educação feminina, assim como o direito ao trabalho e ao respeito. Segundo Constância Duarte:

> Este livro, inspirado principalmente em Mary Wollstonecraft (Nísia declarou ter feito uma "tradução livre" de *Vindications of the Rights of Woman*), mas também nos escritos de Poulain de la Barre, de Sophie, e nos famosos artigos da "Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã", de Olympe de Gouges, deve, ainda assim, ser considerado o *texto fundante* do feminismo brasileiro, pois se trata de uma nova escritura ainda que inspirado na leitura de outros. Pode também ser lido como uma resposta brasileira ao texto inglês: nossa autora se colocando em pé de igualdade com a Wollstonecraft e o pensamento europeu, e cumprindo o importante papel de elo entre as idéias estrangeiras e a realidade nacional. (DUARTE, 2003, SP)

Podemos dizer que Nísia Floresta não somente muniu o movimento feminista do Brasil com material teórico sólido advindo da Europa com sua tradução da obra de Mary Wollstonecraft, mas ela mesma foi uma intelectual importante no cenário nacional, pois não realizou apenas uma tradução de *Vindications of the Rights of Woman* (1792), mas adaptou as ideias da teórica inglesa ao contexto brasileiro, tanto que se diz que realizou

uma tradução livre da obra. Constância Duarte defende que ela realizou uma espécie de "antropofagia libertária", pela qual "(...) assimila as concepções estrangeiras e devolve um produto pessoal, em que cada palavra é vivida e os conceitos surgem extraídos da própria experiência" (2003, SP).

A segunda onda do feminismo no Brasil, que iniciou por volta de 1870, se caracterizou pelo espantoso número de jornais e revistas que tinham nítidos caracteres da luta feminista, tal como *O sexo feminino* (1873), editado por Francisca Senhorinha da Mota Diniz, o qual alertava às mulheres sobre a necessidade de conhecer seus direitos e sobre o quanto a ciência dos homens contribui para a manutenção da opressão feminina. O sucesso do jornal pode ser medido pelo número de exemplares publicados, mais de 4 mil cópias dos 10 exemplares. Outro jornal que se destacou foi *A família* (1888), em que Josefina Álvares de Azevedo, em tom combativo, clama pela emancipação feminina, questiona a tutela do homem sobre a mulher e também registra cada conquista das mulheres na luta por equidade de direitos ou mulheres que concluíam o ensino superior no Brasil ou no exterior:

> Formem grupos e associações, fundem jornais e revistas, levem de vencida os tirocínios acadêmicos, procurem as mais ilustres e felizes, com a sua influência, aviventar a campanha em bem da mulher e seus direitos, no Brasil: e assim terão as nossas virtuosas e dignas compatriotas pelejado, com o recato e moderação naturais ao seu delicado sexo, pela bela idéia "Fazer da brasileira um modelo feminino de educação e cultura espiritual, ativa, distinta e forte". (*A família,* ano I, n. especial, apud DUARTE, 2003, SP)

Toda essa preparação nutriu de força a terceira onda feminista no Brasil, no início do século XX. Com vigor as mulheres começaram o século reivindicando o direito ao voto, ao curso superior, à ampliação do campo de trabalho. Não queriam mais ser apenas professoras, mas trabalhar no comércio, nas repartições, nos hospitais e na indústria.

Muitos nomes se destacaram nesse período de intensa luta. Elencaremos apenas alguns para efeito de ilustração, como o nome de Bertha Lutz, bióloga formada pela Sorbonne e que foi líder na luta pelo voto feminino e pela igualdade de direitos entre homens e mulheres no Brasil. Participou insistentemente de audiências com parlamentares para discutir a situação das mulheres e publicou textos nos quais propunha a criação de uma associação feminina para se canalizar esforços isolados da luta feminina. Conseguiu fundar, com a ajuda de outras mulheres, a *Federação pelo Progresso Feminino,* que se espalhou por quase todos os estados e durou quase 50 anos. Constância Duarte chama a atenção para a atuação de Leolinda Daltro, que

> (...) optou por ocupar os espaços públicos e chamar sempre a atenção para suas reivindicações. Após várias passeatas barulhentas, e de muita pressão junto aos políticos, conseguiram que um deles, o Senador Justo Chermont, apresentasse o primeiro projeto de lei em favor do sufrágio. Tal fato repercutiu tanto, e representou uma ameaça tão expressiva, que os antifeministas do Senado, da Câmara e da imprensa se uniram numa campanha sistemática de ridicularização das mulheres e dos poucos homens que as apoiavam, conseguindo atrasar o processo e arrastar a campanha do voto até 1928. Os argumentos continuavam os mesmos e expressavam a concepção masculina de família, de lar doméstico – onde a mulher era "rainha – e dos "sagrados" deveres femininos, considerados incompatíveis com qualquer participação na esfera pública. (DUARTE, 2003, SP)

Em 1927, finalmente as mulheres do Rio Grande do Norte conquistaram o direito ao voto. O estado em que Nísia Floresta nasceu se torna uma provocação para os demais estados e mulheres do Brasil inteiro passaram a reivindicar o mesmo direito. O Rio Grande do Norte também elegeu a primeira prefeita mulher da América do Sul, Alzira Soriano (1897 – 1963), em 1929. Porém, as mulheres do restante do Brasil só conquistaram o direito ao voto em 1932, quando Getúlio Vargas incorporou ao código eleitoral essa decisão. Esse foi um passo importante, mas apenas simbólico, pois na prática não pôde ser exercido tão cedo, pois logo Vargas suspende as eleições e as mulheres só vão exercer o direito conquistado na disputa eleitoral de 1945.

Diferente da primeira onda feminista e da segunda, que se caracterizaram pela conquista da escrita no espaço da imprensa, a terceira onda teve pela primeira vez o nome de uma escritora que foi reconhecido por grande parte da crítica; trata-se de Rachel de Queiroz que estrou com a obra *O Quinze* em 1930. Graciliano Ramos chegou a desconfiar que quem escreveu esse romance fosse um homem:

> *O quinze* caiu de repente ali por meados de 1930 e fez nos espíritos estragos maiores que o romance de José Américo, por ser livro de mulher e, o que na verdade causava assombro, de mulher nova. Seria realmente de mulher? Não acreditei. Lido o volume e visto o retrato no jornal, balancei a cabeça:
>
> Não há ninguém com esse nome. É pilhéria. Uma garota assim fazer romance! Deve ser pseudônimo de sujeito barbado.
>
> Depois, conheci *João Miguel* e conheci Raquel de Queirós, mas ficou-me durante muito tempo a idéia idiota de que ela era homem, tão forte estava em mim o preconceito que excluía as mulheres da literatura. Se a moça fizesse discursos e sonetos, muito bem. Mas escrever *João Miguel* e *O quinze* não me parecia natural (RAMOS apud DUARTE, 2003, SP)

O assombro de Graciliano Ramos, ao que parece, não se deve a uma visão preconceituosa em relação às mulheres, ao fato de considerá-las incapazes de escrever

um texto de denúncia social, mas advém de uma surpresa diante do rompimento do silêncio do qual Rachel de Queiroz foi protagonista. Não que as mulheres não tivessem publicado, citamos alguns nomes de importantes autoras que a antecederam, mas o que a autora de *O Quinze* fez foi invadir uma área da literatura que era dominada pelos homens. Ela se apropriou de um formato de romance que estava em mãos masculinas e o levou além: não só escreveu um romance regionalista com forte teor de denúncia da desigualdade social, mas apontou que o sofrimento das classes menos favorecidas e desassistidas pelo Estado é potencializado pelas catástrofes naturais e, principalmente, ofereceu a primeira representação de mulher politizada para a literatura brasileira.

Nesse sentido, é importante fazer outro adendo a respeito da colocação de Graciliano Ramos sobre a obra de Rachel de Queiroz, o fato de ele achar que a autora é um homem. Esse comentário pode ser visto, num primeiro momento, como uma virtude da autora, pois a escrita masculina estaria supostamente colocada como parâmetro de boa qualidade e, se Rachel de Queiroz escreve como um homem, logo, escreve bem. Porém, essa linha de pensamento esconde algo muito problemático, que pode induzir à ideia de uma limitação de visão da autora em relação ao seu lugar de subalternidade como mulher e que desta forma replica preconceitos e estereótipos da representação feminina. Mas isso também não é verdade, pois como dissemos, Rachel de Queiroz deu um grande passo no modo de representar o gênero feminino. Conceição, de *O Quinze,* é a primeira personagem politizada na literatura brasileira e também, segundo Luís Bueno em *Uma História do Romance de 30* (2006), a primeira personagem feminina que fugiu dos papéis extremos da prostituição ou do casamento, funções atribuídas a muitas mulheres nos romances do período.

2.1.4 1930 a 1950: como falar do/pelo subalterno

Até esse momento se tentou observar como a mulher foi representada e se representou na literatura brasileira desde o século XIX. Consideramos importante esse percurso para se compreender uma mudança importante que aconteceu na década de 1930 a respeito da figuração do Outro na literatura brasileira. Transformação que é percebida por Luís Bueno e discutida na obra *Uma História do Romance de 30*. Para ele a representação do Outro (a mulher, a criança, o adolescente, o operário) passa a ser vista

como um problema para muitos escritores nesse período. Nesse estudo, encontramos um minucioso trabalho historiográfico do romance da década de 1930, a partir da leitura extensiva das obras que foram publicadas nesse período, ou seja: "(...) qualquer romance publicado entre 1930 e 1939 interessou ao trabalho e, desde que se localizasse um exemplar, foi lido" (BUENO, 2006, p. 15) e percebe que atravessa a obra de muitos autores uma problematização na hora de falar sobre as minorias sociais e políticas. No livro o autor discute importantes questões a respeito das obras que foram publicadas no período, mas o subcapítulo intitulado "A figuração do outro: a mulher" será fundamental para essa pesquisa, pois nele o autor aponta autores que realizaram um verdadeiro rompimento com a forma estereotipada com que as personagens femininas vinham sendo representadas. Segundo o autor, os caminhos da prostituição ou do casamento era o leque de possibilidades que se abria para quase todas as personagens na literatura de 30, com exceção de algumas poucas obras, que são verdadeiras ilhas na representação feminina, como a obra *Badu* de Arnaldo Tabayá e *Remorso* de Newton Sampaio:

> *Badu* e *Remorso* são verdadeiras ilhas dentro de uma produção que, a despeito de ver a mulher ou como prostituta ou como esposa, elegeu com certeza a primeira como sua imagem preferencial. Nunca se viu tanta mulher caindo na vida como no romance de 30 (...) Obras como *Badu* ou *Remorso* ajudam a identificar a presença nos meios literários brasileiros da percepção que havia da necessidade de descobrir ficcionalmente a mulher de uma maneira menos redutora – o que se confirmou com a boa aceitação dos romances escritos por mulheres que foram surgindo aos poucos e que, de uma forma ou de outra, contribuíram para dar uma nova figuração da mulher no romance. (BUENO, 2006, p. 303)

A história de *Badu* gira em torno do romance entre um homem casado com a jovem personagem Badu, que é enigmática à medida que não é vestida nem com o papel de prostituta nem com o de esposa. Ela, pobre e mulata, acaba perdendo a virgindade com o narrador do romance. Esse a rejeita, pois não consegue vê-la na função de esposa. Para ele, Badu não cabe nesse papel e também não está disposto a fazer um rompimento com os padrões morais da época e ser julgado por isso. O término do relacionamento, dessa forma, é orientado mais por uma dificuldade de enfrentar os preconceitos que adviriam dessa união, do que uma falta de afeto. Ele sabe que as funções atribuídas socialmente a mulher – há aquelas para casar e ter filhos e há aquelas que existem unicamente para satisfazer seus desejos sexuais – não fazem sentido, por isso sente um desejo, utópico para a época, de criar uma outra mulher, mais complexa, que desempenhasse os dois papéis:

> Era preciso acabar. Crescera demais aquele amor. Mas como? Badu me fazia falta como um mau costume. Não era possível terminar assim. [...] Deixá-la, era uma ingratidão impossível; ficar era perder a felicidade de Rosinha, de Guida e com estas a minha própria. Se às vezes eu era feliz como nunca fora, de outras era o mais desgraçado dos homens. Sentia que Badu tomava um lugar roubado. Uma luz mais forte matando uma luz mais fraca. Por que não poderia eu fazer das duas, uma só?
>
> Se eu pudesse fazer com que Badu me abandonasse? (TABAYA, p. 99 – 100, *apud* BUENO)

Outro romance para o qual Bueno chama a atenção é *Remorso* de Newton Sampaio, o qual, assim como *Badu*, ficou esquecido pela crítica, mas que propôs uma abordagem diferente dos papéis da mulher na sociedade em relação aos romances da época, uma visão mais problematizadora. Nessa obra o personagem Fernando Soares, estudante de medicina e de família rica, se apaixona por uma filha de imigrantes poloneses, Sônia. Nessa relação a moça engravida, porém, assim como o narrador de *Badú*, Fernando não a vê ocupando o papel de esposa e mãe, pois na região sul, a palavra polaca era facilmente vinculada ao significado de prostituta. O rapaz a abandona e legitima seu ato com a justificativa de que ela era uma prostituta, pois entregou a virgindade antes do casamento. Porém, a novela ganha complexidade quando Fernando vê essa mesma história se desenrolando dentro de casa; agora quem desempenha o papel da moça que engravida antes do casamento é sua irmã. O abandono de Sônia grávida passa a ser seu tormento; os papéis femininos antes tão bem delineados se diluíram, como considerar a própria irmã uma prostituta? Outra importante autora que Bueno aponta como destoante no modo de representar a mulher é Lúcia Miguel Pereira, autora de *Maria Luiza* e *Em Surdina*:

> O caso mais importante, ao lado do de Rachel de Queiroz, que depois de João Miguel, de 1932, só voltaria a publicar um romance em 1937, foi o de Lúcia Miguel Pereira. Em 1933, quando o romance proletário parecia ser a única forma possível de fazer literatura de ficção no Brasil, ela publicou dois romances que tinham protagonistas femininas vivendo grande crise em relação aos papéis pré-determinados que teriam que exercer vida a fora: *Maria Luiza* e *Em Surdina*. (BUENO, 2006, p. 303)

Maria Luiza centra-se no modo formal e disciplinado com que a protagonista toca sua vida como dona de casa: "Não podia acreditar honestas mulheres que cuidassem de alguma coisa além da casa e dos filhos. Confundia, na mesma condenação sumária e inflexível, as alegantes e as intelectuais" (PEREIRA, p.69, *apud* Bueno). A personagem tem orgulho de sua retidão de caráter, a vê como inabalável, até receber a visita de um amigo do marido, que se ausentou de casa nesse período por motivos de viagem. Ela é

seduzida pelo visitante e vê se diluir toda a base que a permitia julgar e condenar aqueles que estão à sua volta. Lúcia Miguel Pereira se destacou nesse cenário, tal qual Rachel de Queiroz, como uma voz que propôs o debate da condição feminina. O romance *Cabra-Cega* (1954), que publicou vinte anos depois de sua estreia como escritora, faz parte do *corpus* dessa pesquisa, pois revela uma visão perspicaz de uma sociedade que fazia questão em manter um padrão de comportamento da família tradicional, mesmo sabendo que algumas peças já não cabiam mais nos quadradinhos que lhes foram dedicados. Não nos deteremos em uma análise mais detalhada da obra da autora nesse momento, pois mais à frente o faremos com mais cuidado, quando abordarmos a década em que *Cabra-Cega* foi publicada e que é de nosso interesse nessa pesquisa.

Podemos dizer o mesmo sobre os autores Lúcio Cardoso e Cornélio Penna, os quais começaram a publicar suas primeiras obras na década de 1930 e são apontados por Luís Bueno como autores que conseguiram suspender o automatismo com que a mulher estava sendo representada na década de 30. Ambos os autores serão debatidos mais a frente, pois as obras desses escritores publicadas na década de 50 fazem parte do corpus da pesquisa, *Crônica da Casa Assassinada* (1959) e *A Menina Morta* (1954), respectivamente.

Ainda sobre o cenário literário de 30 é fundamental falar de Madalena da obra *São Bernardo* de Graciliano Ramos e da obra *Parque Industrial,* de Patrícia Galvão. É interessante discorrer sobre Madalena, pois é uma personagem que não fala, mas sobre a qual muito pode ser dito. Esse aspecto não ocorre somente em relação à esposa de Paulo Honório, mas também no discurso indireto livre do narrador de *Vidas Secas* que domina o texto e no qual é possível sentir o esforço que essa voz faz para entender esses indivíduos que geograficamente estão próximos, mas socialmente estão muito distantes. Da prosa de Graciliano Ramos verte o suor do trabalho que o autor executa para compreender o silêncio do Outro. Madalena não tem voz, nós as vemos apenas da perspectiva de narradores um tanto alucinados na busca de entender essa mulher silenciada.

Paulo Honório domina todos os territórios de *São Bernardo*, ele tem o controle de tudo em suas mãos, menos da esposa, que escorrega entre seus dedos: quanto mais aumenta a força para dominá-la, mais ela escapa. Ele questiona Madalena sobre os motivos que a movem por veredas tão distintas da dele, porém ele nunca consegue apaziguar suas inquietações, primeiro porque ele não entende o que ela responde, não entende seu vocabulário, é como se ela falasse outra língua, segundo porque não

entende os assuntos sobre os quais ela discorre. Embora Paulo Honório direcione uma energia imensa para dominar Madalena, ele, que não consegue sujeitar essa mulher intelectual e politizada, não consegue compreender esse Outro. A mulher que escolheu apenas por ser "uns peitos e umas pernas" torna-se uma lacuna, um inferno para Paulo Honório.

Outra obra importante, porém muito criticada negativamente, foi *Parque Industrial*, de Patrícia Galvão. O rótulo de obra panfletária acabou por deslegitimar suas qualidades literárias. Não queremos entrar no mérito da discussão do teor de propaganda política que há na obra, mas sim salientar o primeiro passo que Pagú deu em relação à representação da mulher pobre e operária. A autora constrói um panorama dos valores morais da época, cenário no qual o mesmo pecado pode ser julgado de diferentes formas, a depender da posição social de quem o cometeu. Perder a virgindade, nesse contexto, pode ser uma tragédia na vida de uma mulher operária negra e pobre, como é o caso de Corina, que acaba na prostituição, mas pode ser apenas uma pequena preocupação na vida de uma moça da classe média, ou nem isso, como é o caso de Eleonora: "Eleonora adormece, pensando. Está tudo certo, Aquele ela não pegará mais! É tratar de esconder dos pais e arranjar um trouxa!" (GALVÃO, 2006, p. 40).

A construção de todas as personagens de *Parque industrial* é interessante, porém a forma como a vida de Corina é conduzida ao longo da narrativa chama a atenção. Para ela nenhuma saída se apresenta, grávida do homem que lhe tirou a virgindade e fugiu, é empurrada para a prostituição. Durante os programas calcula com quantos mais tem que deitar para poder conseguir o dinheiro para comprar o berço do bebê. Esse é um momento tenso do texto, pois a autora converge para a mesma mulher, para o mesmo momento, papéis que, *a priori,* são mutuamente excludentes: uma mulher grávida, uma mãe e a prostituta. Por conta das doenças venéreas que contraiu durante o período em que é prostituta, a criança nasce sem pele, os médicos se assustam, porém, ninguém a ouve, ninguém escuta suas justificativas, trata-se de uma cena que poderia estar numa peça do Teatro do Absurdo. Dessa forma, Corina vai sendo empurrada até seu destino final, a cadeia, pois acreditam que a criança nasceu daquela forma devido a uma tentativa de aborto. Pagu foi acusada pela crítica contemporânea à publicação de sua obra por ter trazido para a literatura a linguagem da rua, mas na verdade não foi só a linguagem que ela levou para a literatura, foi a rua inteira com todos os personagens que nela habitam.

Como se pode perceber a década de 30 se configurou como um período em que o leque de possibilidades de papéis sociais e de destinos para as personagens femininas se

ampliaram, apareceram, nas obras de autores e autoras, as primeiras mulheres politizadas e intelectuais, assim como as operárias da cidade grande. Como afirma Luís Bueno, "Embora figurados a partir de olhares muito diferentes, o proletário e a mulher compõem juntos, para o bem e para o mal, o movimento do romance de 30 para fora das fronteiras da intelectualidade brasileira." (BUENO, 2006, p. 333).

A representação do Outro, do subalterno é posta como problema na década de 30 e podemos dizer que a geração posterior, da década de 40, encontra o caminho da ficcionalização do subalterno já aberto; eles sentem o mesmo desconforto em relação à construção ficcional dos indivíduos que estão calados, como falar sobre quem está destituído de voz.

Nesse âmbito é possível afirmar que a questão da representação das minorias é um bastão que Guimarães Rosa e Clarice Lispector tomam da geração de 30 e levam adiante. Essa é uma importante questão que Bueno aborda no artigo *Guimarães, Clarice e antes*, no qual mostra o quão injusto com a geração de 30 pode ser tomar Clarice Lispector e Guimarães Rosa como autores cuja prosa está isolada em relação ao que foi produzido antes. O autor demonstra como a década de 30 foi o terreno fértil para que esses autores surgissem, pois colocaram no centro da discussão a construção da subjetividade do "pobre", da "mulher", da "criança", a fim de entendê-lo:

> Uma visão menos restrita do que seja o romance de 30, portanto, mostra que a obra de Clarice Lispector pôde se legitimar porque cabia num sistema que, embora não representasse propriamente o *mainstream* da nossa literatura de ficção, era um sistema atuante e não marginalizado como se tende a ver hoje. Mas é possível enfrentar a questão mesmo a partir de um elemento típico do romance social brasileiro de 30. Como se sabe, esta vertente colaborou grandemente para que se ampliassem as possibilidades tanto temáticas quanto da constituição de um novo tipo de protagonista para o romance brasileiro. A incorporação dos pobres pela ficção é um fenômeno bem visível nesse período. De elemento folclórico, distante do narrador até pela linguagem, como se vê na moda regionalista do início do século, o pobre, chamado agora de proletário, transforma-se em protagonista privilegiado nos romances de 30, cujos narradores procuram atravessar o abismo que separa o intelectual das camadas mais baixas da população escrevendo numa linguagem mais próxima da fala. Junto com os "proletários", outros marginalizados entrariam pela porta da frente na ficção brasileira: a criança, nos contos de Marques Rebelo; o adolescente, em Octávio de Faria; a mulher, nos romances de Lúcia Miguel Pereira, Rachel de Queiroz, Cornélio Penna e Lúcio Cardoso; o homossexual, em Mundos mortos do próprio Octávio de Faria e no Moleque Ricardo, de José Lins do Rego; o desequilibrado mental em Lúcio Cardoso e Cornélio Penna. Sobre a mulher em nosso ambiente literário, aliás, não se pode esquecer que Rachel de Queiroz e Lúcia Miguel Pereira haviam conquistado um espaço impensável para as gerações anteriores. (BUENO, SD, p.254

É desse viés que tomamos a obra dos seis autores que constituem o *corpus* dessa pesquisa, pelo resultado que representam de contínuas conquistas em relação à representação feminina ao longo da história da literatura brasileira. Acreditamos que dessa perspectiva é possível repensar as classificações que ficaram cristalizadas em torno desses escritores, as quais são basicamente quatro: introspectivos, regionalistas, católicos e memorialistas.

Sobre a obra de Guimarães Rosa e Clarice Lispector giram muitos estudos que tentam compreendê-los por meio da psicanálise, da metafísica ou da filosofia. São abordagens que se voltam e destacam o que há de mais universal em suas obras, como se essa característica garantisse um distanciamento da tendência regionalista dos escritores de 30. Para alguns críticos os autores desse período teriam produzido uma prosa pitoresca demais. Antonio Candido, numa tentativa de apanhar a essência da obra de Guimarães Rosa, cunha o conceito "super-regionalista", que constitui na "(...) florada novelística marcada pelo refinamento técnico, graças ao qual as regiões se transfiguram e os seus contornos humanos se subvertem, levando os traços antes pitorescos a se descarnarem e adquirirem universalidade" (1989, p. 9). Pode-se dizer que o conceito de Candido acaba representando um esforço no sentido de tomar a obra de Rosa como uma superação das tendências regionalistas de 30, é como se o autor não tivesse visto nada de significativo na geração que o precedeu, pois desprende as narrativas do chão social para alcançar o almejado universal. Essa visão também abre espaço para outras abordagens unilaterais da obra roseana, as quais salientam apenas seu lado mítico e metafísico e acabam fechando os olhos para a complexidade da forma como o autor conduz seus personagens. Os arquétipos da psique humana estão presentes nas histórias de Rosa, assim como o embate entre o bem e o mal são vividos por muitos personagens, porém tudo isso se desenrola no sertão, o qual não deixa de influenciar na solução que esses personagens encontram para esses embates, assim como interfere nos destinos que são dedicados a cada um deles, como tentaremos demonstrar nas análises dos contos de *Corpo de Baile*.

Clarice Lispector ficou com o título de introspectiva, psicológica, assim como Cornélio Penna e Lúcio Cardoso, porém aos dois foi colado ainda o rótulo de reacionários por serem católicos. O problema dessas classificações é a limitação das possibilidades de leitura dessas obras. Clarice Lispector realmente faz um mergulho no interior de suas personagens, mas para a partir daí poder mostrar como essas personagens enxergam o mundo no qual estão mergulhadas. Ela tensiona até mesmo o que Virginia Woolf chama

de escrita andrógina e cria Martin de *A maçã no escuro* (1961) e Rodrigo, de *A hora da estrela* (1977), narradores masculinos, que imprimem na narrativa as impressões que têm da mulher que sofre a violência do patriarcalismo ou da nordestina que transita pela cidade de Recife. É como se autora dissesse, já que a voz feminina não tem legitimidade para fazer denúncia social, que irá colocar um homem falando: "Aliás – descubro eu agora – também eu não faço a menor falta, e até o que escrevo um outro escreveria. Um outro escritor, sim, mas teria que ser um homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas". (LISPECTOR, p. 14. 1998). Clarice Lispector, assim como Graciliano Ramos, segundo Luís Bueno, estão tensionando em suas obras a "disjunção[4]" social e intelectual que existe entre o narrador da obra e Outro que se posta diante dele. A Macabéa a que temos acesso é a que Rodrigo S. M. nos oferece, construída pela vontade desse narrador falar por ela. Para ele, no ato de falar pela "muda" Macabéa, não existe nenhum problema, ele a vê como muda, pois a percebe como um bicho, destituído de linguagem; o narrador não percebe que, na verdade, ela não fala, pois ele não fez um esforço para transpor a distância social e intelectual que há entre eles e, assim, ouvir seus sussurros.

Dessa forma, Clarice Lispector, Lúcia Miguel Pereira, Cornélio Penna, Lúcio Cardoso e Guimarães Rosa, se propuseram a fazer uma leitura do Brasil, com graus diferentes de complexidade em relação à manipulação da linguagem e construção ficcional, mas tentaram dizer o que é ser brasileira.

[4] Luis Bueno no texto *Literatura Brasileira e Disjunção* discorre sobre essa característica da literatura brasileira. Segundo o autor a ficção brasileira foi formalmente afetada por algo que se pode chamar de disjunção, trata-se da existência de um hiato social entre o narrador/autor e um determinado personagem que é criado por esse autor/narrador, distância que o autor não consegue transpor e acaba por criar uma imagem caricata desse personagem social que está distante ou tende a suavizar a violência que a classe a qual pertence direciona a essa classe que lhe é distante. Para ficar claro, Luis Bueno cita o quanto o castigo aplicado por Augusto sobre o escravo Rafael, por motivo insignificante, é justificado e suavizado na obra *A moreninha* de Joaquim Manoel de Macedo.

CAPÍTULO 3 – AS PROSTITUTAS E O QUE PODEMOS SABER SOBRE ELAS

É inegável a importância da obra de Gilberto Freyre para a discussão antropológica da cultura brasileira, estudo abrangente que se estende do período colonial aos primeiros anos da República e registra os valores, costumes e tradições com riqueza de detalhes, tanto no ambiente da casa-grande, quanto no sobrado, na senzala e no mucambo. É um dos poucos estudos históricos e interpretativos do Brasil que volta os olhos ao âmbito da vida privada, da intimidade da família; no momento em que Freyre o escreveu, as atenções estavam voltadas aos termos da vida política e econômica, como afirma Luiz Roncari em *O Brasil de Rosa* (2004), e os aspectos da vida privada pareciam delegados ao romance (RONCARI, 2004, p.20). Freyre também é um dos primeiros a transformar a negatividade com que era vista a miscigenação étnica da cultura brasileira. Para as teorias racistas a fusão entre as três matrizes, indígena, africana e europeia era vista como uma degeneração para a raça branca. Resguardadas as contribuições de Freyre para os estudos sociológicos é necessário fazer algumas ressalvas a respeito da sua forma de abordar a relação entre negros e brancos. Florestan Fernandes, na obra *O negro no mundo dos brancos* (1972), aponta algumas tensões nas quais Freyre acabou esbarrando ao tentar apontar as contribuições que a mistura de raças ocasionou para a formação do brasileiro: trata-se da docilidade com que viu determinadas relações. O autor descreve quadros nos quais paira uma atmosfera de harmonia, como a relação sem preconceito entre a mulata e o português, a forma carinhosa com que a ama de leite tira o bicho de pé do menino branco, e deixa que a docilidade dessas cenas suavize a tirania que existe na submissão do negro em relação ao branco. Como Florestan Fernandes afirma, Freyre criou o mito de uma opressão cordial, atitude que considera cínica e cruel, pois nela há a intenção de abrandar o atrito e as tensões entre o escravo e seu proprietário o que, como consequência, acaba criando um preconceito racial ainda mais difícil de ser identificado, uma vez que ameniza a crueldade do senhor e cria a falsa ideia de uma democracia racial.

Essa miopia social, essa limitação visual que turva os olhos do intelectual no momento de enxergar realidades que estão mais afastadas, atingiu também muitos estudiosos que tentaram construir a imagem da prostituta. A tarefa de falar por quem não tem voz não é fácil, ainda mais quando no processo de pensar a origem da situação precária na qual o oprimido vive o intelectual se descobre no papel de opressor também. Por isso no discurso de muitos autores é possível perceber várias voltas e desvios feitos para evitar a discussão de possíveis raízes da opressão e dessa forma impedir que seja direcionada a ele qualquer responsabilidade ou contribuição para a miséria na qual vivem muitas prostitutas. Nesse jogo vale descrever a meretriz como alguém privilegiado, pois tem a possibilidade de viver uma liberdade sexual que foi vetada às mulheres casadas; vale fazer vistas grossas a todas as formas de opressão sob as quais essas mulheres vivam dentro de um bordel, seja na relação com os clientes, seja na relação com os cafetões e com as cafetinas; vale também defender que as mulheres são biologicamente propensas ao desgoverno sexual. Nesse sentido, quem tentou falar pela prostituta, religiosos, médicos ou escritores literários, não fez um esforço para sair do papel de cliente dessa mulher, o qual não via, ou não queria ver, que por trás das cortinas do cabaré havia muita violência e opressão.

Margareth Rago na obra *Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890 - 1930),* livro que é fruto de sua pesquisa de doutorado defendida e publicada em 1990, tem fundamental importância na discussão das várias faces que se construíram sobre a prostituição no Brasil, em especial, a prostituição de luxo na cidade de São Paulo entre os anos de 1890 a 1930. Nesse estudo a autora defende que a presença de prostitutas e cafetinas europeias no Brasil nesse período deu fôlego ao processo de modernização dos valores e costumes brasileiros, pois o contato dos rústicos coronéis com as prostitutas europeias propiciou o refinamento dos gostos e costumes. Para Rago, os bordéis de luxo se constituíram como um lugar de troca cultural, nos quais tanto os homens frequentadores quanto as prostitutas que ali trabalhavam podiam discutir política e literatura. O livro de Rago tem fundamental importância para a discussão da imagem da prostituta no Brasil. Trata-se de um trabalho

minucioso, pois a autora tanto recorre ao discurso da literatura, quanto dos livros de medicina, dos livros religiosos, de memórias e, principalmente, de entrevistas com uma cafetina da época, com o objetivo de tentar delinear a imagem da prostituta desse período. Rago, a partir dessas fontes, identifica duas linhas de tensões, dois polos norteadores: uma tendência que coloca a prostituta como vítima da conjuntura social e a outra que vê na prostituição um ato de rebeldia, uma libertação sexual para a vida castradora na intimidade da família burguesa.

No entanto, apesar da pesquisa de Rago se constituir como uma grande contribuição para esse tema, alguns pontos de sua obra merecem uma discussão cuidadosa, pontos que revelam por parte da autora uma dificuldade de compreender o quão complexas podem ser as motivações que levam e levaram muitas mulheres à prostituição. Como dissemos, a autora expõe que há basicamente duas formas de analisar a questão da prostituição, uma que vê a prostituta como vítima de condições socioeconômicas adversas e a outra que a vê como *femme fatale,* a cortesã poderosa e cruel, dualidade de visão à qual a autora direciona uma crítica severa em seu estudo. Na obra de Rago essas duas opções deixam de ser mutuamente excludentes, a autora não se vê obrigada a escolher por uma das duas abordagens da prostituição em seu trabalho, mas propõe que ambas devem ser consideradas para entender a condição dessas mulheres, pois, para as de classe alta, a prostituição se constitui como uma fuga dos rígidos valores da família patriarcal, já para as mulheres humildes e sem família que as protegesse, o baixo meretrício se apresenta como um caminho para a sobrevivência. Sobre as mulheres pobres não é preciso discorrer, pois em relação a elas consideramos que a autora realiza uma análise coerente, sem idealizações, muito diferente da visão otimista direcionada à prostituição de luxo, como é possível perceber na citação abaixo:

> A prostituição foi vivenciada como linha de fuga da constelação familiar, da disciplina do trabalho, dos códigos normativos convencionais: lugar da desterritorialização intensiva e da constituição de novos territórios do desejo. Configurou-se, portanto, como espaço onde puderam emergir outros modos de funcionamento desejante – anárquicos, microscópicos, diferenciados – mais do que lugar da transgressão do interdito sexual, como é em geral analisada. Nos terrritórios do prazer, vivem-se possibilidades de

> perda da identidade na relação sexual, de desterritorialização subjetiva, ao inverterem-se papéis e dramatizarem-se situações, abrindo-se espaço à manifestação de "pulsões irreprimíveis", que não podem-se realizar na relação conjugal normatizada. (RAGO, 2008, p.25)

A autora elenca romances e memórias da época para demonstrar como nos bordéis de luxo o prazer e a diversão estavam presentes, assim como um intenso debate cultural, cenário muito diferente das zonas do baixo meretrício, onde doenças, violência e imoralidade eram rotina. A atenção da autora durante a pesquisa gira em torno da prostituição de luxo, não do baixo meretrício, e é possível perceber que autora, assim como muitos memorialistas da época, possui a imagem glamourizada do bordel, para os quais a prostituição é um caminho para as mulheres realizarem quebras de identidades, onde mulheres e homens poderiam trocar os papéis e, dessa forma, todas as diferenças de classe social e de gênero poderiam ser diluídas. Visão que consideramos muito frágil na obra de Rago, pois a autora, com a intenção de fazer uma leitura positiva da prostituição, acaba desconsiderando o contrato monetário que estava em jogo nessas relações, assim como a hierarquia de poder que se estabelecia nas entrelinhas desse contrato, pois o homem como detentor do capital se caracterizava como cliente dessa mulher e dela exigia uma performance, exigia a realização de seus desejos e vontades. Nessa relação não estava prevista a satisfação da mulher, essa dificilmente contrariaria um cliente, pois as sanções para tal comportamento poderiam ser duramente infligidas pelo homem ou pela cafetina de quem dependia. A verdade é que no bordel quem se libertava era o homem, que podia fazer tudo aquilo que não podia fazer com a esposa, segundo a "relação conjugal normatiza", como define Rago.

Esse suposto universo de liberdade e glamour no qual as prostitutas viviam, possuidoras do direito de comercializar o próprio corpo, de viajar por diferentes países com desconhecidos e, segundo Rago, investir contra o império da razão, contra códigos de comportamento da família tradicional, acabou instigando a inveja das mocinhas de boas famílias. Segundo Rago, esse sentimento de admiração e desejo de viver a vida dessas prostitutas, principalmente a vida das estrangeiras, gerou uma ambiguidade em torno da visão dessas mulheres públicas, de um lado existia uma repulsa motivada pela

vontade de conservar os valores morais da família patriarcal, por outro havia uma admiração inspirada pelo modo de vida, pelas roupas, joias e liberdade de comportamento do qual usufruíam as prostitutas de luxo:

> Percebida como alguém proveniente de uma sociedade mais avançada, onde imperavam hábitos totalmente desregrados, Marcelle d'Avreux, como tantas outras, tornava-se temível desconhecida aos olhos deslumbrados dos paulistas provincianos. Se o corpo da ex-escrava fora controlado e domesticado, a meretriz estrangeira é que ameaçava deter o controle sobre os instintos reprimidos de homens e mulheres inexperientes. Sem nítidas marcas de inferioridade e desvio, como impedir que as jovens ingênuas não admirassem todo o "jardim das modas" incorporado em sua aparência? (RAGO, 2008, p. 43)

Nessa citação, além da explicação da origem desse sentimento de inveja das mocinhas direcionada às cortesãs, há ainda outra questão interessante que a autora menciona, mas sobre a qual não discorre longamente, mas que consideramos muito importante para entender esse cenário: trata-se da circulação das ex-escravas no mesmo espaço que as prostitutas estrangeiras. O período que a pesquisa da autora recorta é justamente as primeiras décadas após a abolição; poucos anos antes desse período poderíamos ver as negras formando um exército de mulheres para serem tomadas como objeto de satisfação sexual dos senhores. Nesse caso, não podemos dizer que se tratava de uma prostituição, pois os senhores eram proprietários dessas mulheres e tinham total poder sobre seus corpos. Nessa situação também é difícil construir qualquer imagem idealizada ou pensar a existência de qualquer forma de inveja das mulheres brancas sobre as mulheres negras, pois o abismo social entre o homem branco e rico e a mulher negra escrava estava evidente, assim como estava naturalizada a objetificação da escrava. Tendo em mente esse universo precário no qual viviam as escravas, é possível imaginar a mudança drástica que se efetuou sobre a visão que se tinha da prostituição quando chegaram as prostitutas europeias ao Brasil.

Pode-se dizer que as prostitutas estrangeiras possuíam uma liberdade e qualidade de vida muito superiores às das escravas, mas é preciso tomar cuidado com o excesso de glamourização, pois Rago parece fazer vistas grossas em relação à situação de penúria na qual essas mulheres

embarcavam para outros países, como por exemplo o Brasil, muitas vezes fugindo da guerra ou da miséria. Quando aqui elas chegavam já estavam devendo a passagem do navio para o cafetão que as encomendou, ou seja, já estava posto, antes de desembarcarem, o primeiro grilhão de opressão. Apenas diluindo essas questões, tornando-as transparentes, ou comparando com a situação das escravas, seria possível que uma mocinha de família sentisse inveja da vida que levavam essas meretrizes.

Outra característica que ajuda a autora a sustentar a construção da prostituição de uma forma positiva, vendo nessas mulheres um impulso subversivo da moral patriarcal, é tomar como fonte de pesquisa a voz de memorialistas homens da época ou ainda de uma cafetina. Rago, na pesquisa, trava uma guerra contra o discurso da imprensa do referido período histórico, a qual, para ela, cumpria a mesma função que a polícia da época: a de direcionar os esforços no sentido de acabar com a prostituição e assim se moralizar a sociedade. Desse modo, a autora dispensa a voz da imprensa na sua pesquisa e toma como fonte a voz de quem estava dentro do bordel, de clientes e de proprietárias, cafetinas, as quais considerou um registro mais fiel sobre o cotidiano dos bordéis, como afirma no seguinte trecho:

> Evidentemente, não quero privilegiar a visão edulcorada e também higienizada dos bordéis que apresentam os memorialistas, sempre inclinados a eliminar do passado qualquer manifestação de conflitos. Por outro lado, vale notar que são registros muito diferenciados por situarem-se no interior desse universo, no caso dos memorialistas, e fora dele, no caso da imprensa. De qualquer modo, interessa-me chamar a atenção para toda uma rede subterrânea de sociabilidade que se constituía em torno da prostituição, nos bordéis, cabarés, pensões, teatros, restaurantes, e que possibilitava a emergência de múltiplas formas de manifestação cultural. Muitos procuravam os espaços marginais não apenas como linha de fuga desejante: aí encontravam amigos, velhos conhecidos, faziam contatos políticos, discutiam negócios, escreviam poesias e inspiravam-se para futuras composições literárias. (RAGO, 2008, p.35)

Rago também recorre em seu estudo, como dito anteriormente, a entrevistas com a famosa cafetina que viveu no início do século em São Paulo, Madame O, e ainda a romances de autores que tematizaram o contexto dos bordéis nesse período. Como é possível perceber na citação anterior, a autora chega a problematizar o quanto essas memórias podem ter sido adocicadas devido ao distanciamento temporal das vivências desses narradores, mas não

problematiza a posição social que esses indivíduos enunciadores ocupavam dentro da hierarquia do bordel, de clientes e de proprietárias, pois para ela o bordel era um lugar onde supostamente estava suspensa qualquer hierarquia. Um exemplo é o narrador do romance *Madame Pommery* (1919), de Hilário Tácito, um dos romances que servem de fonte para Rago e tematiza a vida da cafetina Pommery. Podemos dizer que esse livro se constitui como um elogio a essa proprietária de bordel, segundo o narrador sempre bondosa e acolhedora com seus clientes, ele não percebe que o sorriso da cafetina para ele e os demais clientes do lugar tem a mesma motivação que o sorriso de um gerente de banco para seu cliente no momento da assinatura de um contrato. Dessa ingenuidade por parte do narrador surge mais uma personagem cafetina generosa, que desempenhava a importante função de civilizadora da prostituição da cidade que estava em processo de modernização. Como na citação abaixo sugere:

> Jornalistas nunca faltaram nas reuniões do Paradis. Basta dizer que não faltavam lá os políticos, dos de maior grau e momento, que não se vexavam de manifestar abertamente o seu apreço por Mme Pommery. Reinou sempre uma harmonia edificante nas relações e correlações entre políticos, jornalistas e Mme. Pommery. (RAGO, 2008, p. 136)

Como se pode perceber, a imagem do bordel de luxo como um lugar onde política e literatura eram discutidas, acordos políticos e econômicos eram travados e obras literárias eram esboçadas era uma realidade para os homens que frequentavam os bordéis e para as cafetinas que recepcionavam no salão, como menciona Tácito na citação acima. As prostitutas nesse momento, como fica subentendido pela sua omissão, ficavam fora desse convívio cultural, pois se revezavam nos quartos e nos palcos para entreter os homens. Rago deixa claro que havia muitos discursos em torno da prostituta, porém não percebe que sobre essas vozes interesses variados ditaram a forma como elas eram construídas, muitos dos que tentaram capturar a essência da prostituta, não a perceberam como uma figura que vive a dissimular, a interpretar papéis para agradar a quem está servindo. Dessa forma acreditamos que os pressupostos que Rago e outros autores elencaram para legitimar o lado positivo da prostituição se tornaram uma armadilha para a própria prostituta, pois destitui

os responsáveis pela opressão de qualquer culpa. Imaginar a prostituição como lugar de fuga da rotina com a família e com o marido é jogar toda a responsabilidade por sua condição para ela mesma, pois é fruto de suas escolhas pessoais. Pensar no bordel apenas como lugar da fruição do prazer é impedir a discussão de direitos e proteção trabalhista que o Estado e o empregador devam a essa mulher. E ainda, ver o prostíbulo como um lugar onde a mulher tinha a possibilidade de discutir política, literatura e questões de gênero, pode ser um tanto estranho quando se sabe que existiam nesse período Salões Literários organizados por mulheres, associações de mulheres abolicionistas[5] e outros espaços a que as mulheres poderiam recorrer para engrossar a resistência contra os valores patriarcais.

Não queremos dizer que Gilberto Freyre e Margareth Rago tiveram a intenção, ou a má intenção, de adocicar as relações de opressão, pois ambos os intelectuais tiveram fundamental importância ao abrirem caminho no sentido de dar maior visibilidade a grupos silenciados. O que queremos dizer é que faltou tanto a um quanto ao outro dar a volta completa em torno desse subalterno e não se resignar a uma única perspectiva para contemplá-lo. Apanhar a imagem desse outro distante e silenciado é complexo, mas se constitui como um trabalho fundamental, o intelectual que toma para si esse trabalho tem que ter claro que seu texto deve ser uma ferramenta, uma ponte, para o processo de emancipação e de tomada de consciência desses sujeitos silenciados, para que por meio dele se percebam como sujeitos discursivos e assim sejam capazes de mudar a própria realidade. Nesse âmbito, fazer um esforço para evidenciar os aspectos positivos da prostituição, sem problematizar todos os aspectos negativos que existem por trás dessas supostas vantagens é como se tentasse convencê-los de que é inútil reivindicar um lugar discursivo na sociedade.

Esse panorama no qual se procurou esboçar as formas de analisar a prostituição será de fundamental importância para compreender a abordagem que pretendemos realizar de dois contos de João Guimarães Rosa, *Dão-*

[5] Sobre o assunto os artigos: MULHERES E ABOLIÇÃO: PROTAGONISMO E AÇÃO Wladimir Barbosa Silva e Maria Renilda N. Barreto. Disponível em:http://abpnrevista.org.br/revista/index.php/revistaabpn1/article/view/129 e DA AMIZADE ENTRE HOMENS E MULHERES: CULTURA E SOCIABILIDADE NOS SALÕES ILUMINISTAS. Disponível em: https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/11325

Lalalão (o devente) e *A estória de Lélio e Lina*, contos que fazem parte da composição da obra *Corpo de Baile* (1956) e ficcionalmente problematizam a prostituição.

A dificuldade que o discurso científico e o literário tiveram para esboçar a imagem da prostituta, pois não conseguiram dar a volta completa em torno do oprimido e assim compreendê-lo por inteiro, considerando as complexidades que compõem sua vida e seu universo, também afetou os narradores dos contos que serão estudados. Os leitores desses contos são conduzidos pelos personagens Lélio e Soropita, os quais sofrem do mesmo problema de percepção que Freyre e Rago, uma visão adocicada em relação a determinadas questões sociais, raciais e de gêneros, uma visão de mundo que não advém de um jeito Pollyana de ver a realidade, nela não há ingenuidade ao amenizar os problemas da vida real, mas trata-se de uma dificuldade de sair do lugar social que ocupa - ser homem, ser branco e não ser pobre - para compreender a realidade do outro. Sobre a obra de Rago e Freire podemos dizer que possuem teoricamente fragilidades, porém no que diz respeito à obra de Rosa, essa forma de conduzir a história por esses narradores portadores desse tipo de miopia social, conferiu ao texto complexidade no modo de delinear as personagens femininas. Nos dois contos em questão, assim como em todos os outros contos de *Corpo de Baile,* temos narradores que se colam muito de perto com o herói da história, acompanham suas ações e seus pensamentos, a introspecção fica limitada a esses protagonistas das histórias. É a partir da visão de Soropita e de Lélio, personagens das obras em questão, que contemplamos o Ão e o Pinhém, assim como as elucubrações sobre as razões e consequências das ações dos demais personagens. A forma como esses narradores, que chamaremos de cínicos, tentam conduzir a história, procurando vender ao leitor a sua versão da história, na qual se percebe nitidamente um esforço em amenizar tensões sociais e de gênero, faz o leitor atento perceber que existe outra história correndo nas entrelinhas, uma outra versão dos acontecimentos, uma história que não foi distorcida pela visão egoísta desses personagens.

O objetivo específico desse trabalho será analisar a imagem que é construída da prostituição em ambas as obras. Será um trabalho sinuoso, pois

o que se tentará apanhar é um significado da história que está por debaixo dos fatos banais que são contados por esses narradores, ou até mesmo, por detrás de suas omissões diante de alguns acontecimentos. Tendo em mente essa dificuldade de se apreender os significados da obra de Rosa, Luiz Roncari, na introdução de *O Brasil de Rosa,* procura esquematizar a origem da complexidade da obra rosiana e aponta a existência de basicamente três camadas de significação, as quais são oriundas de três tipos de fontes principais:

> (...) uma empírica, dada pela vivência direta da região e do país; outra mítica e universal, adquirida na leitura da literatura clássica e moderna, e outra nacional, apoiada não só na nossa tradição literária, mas também nos velhos e novos estudos e interpretações do Brasil, efervescentes em seu tempo. (RONCARI, 2004, p. 17)

Sobre as obras que serão objeto de estudo desse trabalho, muitas análises foram feitas tentando rastrear as três camadas apontadas por Roncari, principalmente a investigação da face mítica da obra de Rosa; são trabalhos com os pés na psicanálise que procuraram rastrear os arquétipos do inconsciente coletivo, as imagens primordiais (padrões de comportamento que se repetem pelas gerações) na obra do autor. Nesse viés, Soropita é relacionado com a pulsão de Tanatos e Doralda a de Eros, o amor e a morte; Lélio e Lina como a atração entre mãe e filho, como prevê o complexo edipiano. Porém consideramos arriscado tomar apenas essa face da obra de Rosa como norte para uma análise, pois o autor não parece tirar do Olimpo esses personagens da mitologia e colocá-los no sertão mineiro, para que representem suas histórias como vêm representando há séculos da mesma forma. A Afrodite de *Dão-Lalalão* está prostituída num bordel de Montes Claros e de lá é resgatada por um patriarca, ex-jagunço, marcado de cicatrizes. O Édipo de *A estória de Lélio e Lina* vaga pelo sertão e não é filho de nenhum rico e nem adotado por nenhuma família rica, chega ao Pinhém sem possuir nada e a atração que sente por Rosalina é motivada por razões um tanto nebulosas. Dessa forma as razões que motivam esses personagens e os destinos que lhes são conferidos nos colocam para pensar sobre a face universal da obra de Rosa. Ao colocar o mítico no sertão patriarcal, o autor

parece tensionar a questão do regional e do universal, e a própria problematização advinda desse choque já é em si uma proposta de interpretação do Brasil, é a terceira camada apontada por Roncari. O objetivo desse capítulo será o de perceber a interpretação de Brasil que Rosa está apontando nos contos *Dão-Lalalão* e *A estória de Lélio e Lina*, mais especificamente, como a imagem que é formada da prostituta revela uma forma de ver e agir no mundo dos protagonistas dos contos.

3.1 - PINHÉM: A ILHA DOS AMORES

O início do conto *A estória de Lélio e Lina* relata a chegada de Lélio ao Pinhém e já no começo as razões que movem o personagem não ficam claras, se está peregrinado pelo sertão sem destino, se vem ao Pinhém atraído pela fama das mulheres que ali residem ou se está em busca da história do pai, seu Higino, já falecido, que abandonou a esposa e o filho para casar com uma mulher desse lugar. Ele chega ao Pinhém montado num cavalo e essa suposta falta de rumo, esse peregrinar pelo sertão, remete o leitor facilmente ao personagem de Cervantes, Dom Quixote, que peregrina sobre os campos de La Mancha em busca de aventuras. Mas não é somente a imagem de Lélio chegando ao Pinhém que permite traçar um paralelo com Dom Quixote, mas a transfiguração da realidade que é operada no conto por esse personagem. Quixote transforma a realidade que o rodeia motivado por sua vontade de viver as aventuras cavalheirescas que leu nos romances; para ele a vida que leva parece vulgar demais e dessa forma almeja ideais mais elevados, uma vida de cavalheiro andante.

Lélio também vaga pelo sertão atrás de um amor e de uma vida mais elevada, ele se julga muito superior a todos os vaqueiros do local e por isso se considera merecedor de um casamento com uma verdadeira donzela. Mas há um ponto muito importante que separa esses dois personagens: nesse movimento de transformação da realidade por meio da imaginação Dom Quixote é destituído de razão, as leituras vorazes, a falta de sono, consumiram o juízo do personagem, já Lélio, ao contrário, está pleno em suas faculdades

mentais, o que o motiva a transfigurar a realidade não é a loucura, mas uma necessidade de esconder que o que o move é a vontade de ascender socialmente, um interesse financeiro, ou seja, uma motivação que não é tão nobre assim. Mas essa transformação da realidade não é operada apenas por Lélio em *A estória de Lélio e Lina,* mas também pelo narrador que conduz a história, como por exemplo, a descrição do Pinhém, que é desenhado como um verdadeiro Oásis em meio ao sertão que se esfacela em miséria:

> (...) Ribeirão do Pinhém, e no São Bento, era a felicidade de terrão e relva, em ilha farta – capões de cultura alternando com pastagens de chão fosfado, calcáreo, salitrado – quase tão rica quanto as do Urubùquaquá e do Peixe-Manso. (ROSA, 1969, p.138)

Mais adiante o narrador revela que a fazenda estava falida e prestes a ser entregue ao governo:

> Pior, mas, era agora: zebú assim, desvalendo, seo Senclér se arrancava pêlo, fio a fio, vivia atrás de dáfida e demoratório – ajuda do governo – e acompridava seu desânimo. Mesmo com isso, muita vez praceava alegre festoso, por ser um homem verdadeiramente, sertanejo de coração em cima. Terra do Pinhém, é que era um braço de mundo. Capim gotava leite e boi brotava do chão. (ROSA, 1969, p. 143)

Trata-se de um narrador que aparenta se esforçar para pintar um belo quadro de harmonia, mas ao esconder o que não é tão bonito nesse cenário não lhe faz tão bem e deixa o leitor entrever contradições que dizem muito sobre as relações opressivas direcionadas às mulheres do Pinhém.

Nesse conto analisaremos as personagens femininas, porém tomaremos dois personagens masculinos como ponto de partida, o seo Senclér e o Lélio. O primeiro é o fundador do Pinhém, o responsável por levar à propriedade todas as mulheres que ali moram; tentaremos evidenciar como, por debaixo do suposto "homem cordial", há todas as marcas que o caracterizam como um típico patriarca opressor. O segundo é um vaqueiro pobre, que não possui nada materialmente, mas tenta ascender socialmente pelo casamento. Porém, enquanto Lélio não encontra sua Dorotéia, ele se relaciona com várias mulheres do Pinhém, descartadas depois de pouco tempo, sob a justificativa de que nelas não encontrou o verdadeiro amor. Nessa análise as articulações que

o personagem elabora para justificar o distanciamento que toma delas são muito importantes, pois por meio delas é possível entrever as imagens que constrói de cada uma e como sua mente masculina se comporta frente ao que não considera como ideal feminino, ou seja, parafraseando a frase de autoria atribuída a Freud: "Quando Pedro me fala de Paulo sei mais de Pedro do que de Paulo"; quando Lélio fala sobre as mulheres ele diz mais sobre si do que sobre elas, ou melhor, quando Lélio fala sobre as mulheres do Pinhém, ele diz mais sobre como aquela sociedade patriarcal oprimia as mulheres e delas fazia um retrato distorcido do que diz o que realmente elas eram.

3.1.1 - As mulheres do Seo Senclér

A primeira referência que aparece a respeito das mulheres que seo Senclér leva para o Pinhém está no relato de Delmiro em que narra a origem da Jiní. A Mulata muito bonita que chama a atenção de todos foi literalmente comprada por seo Sencler de um homem que lucrava com a prostituição da moça. Seo Senclér a compra e a coloca em uma casinha no Pinhém junto com um sapateiro, segundo Delmiro, "um pobre coitado" (p. 153), para que pudesse se encontrar com a moça sem a esposa desconfiar e sem que o falso marido causasse problemas. Porém Dona Rute descobre e proíbe que ele se encontre com Jiní, mas não demora muito e seo Senclér faz outra manobra para ter relações extraconjugais com outra mulher. Dessa vez é Adélia Baiana, mulher de Ustavo, para a qual oferece uma casinha para morar com o marido, contudo, dessa vez Seo Senclér os coloca em um local mais longe, no retiro do São-Bento, para que a esposa não desconfie dos encontros. É interessante perceber uma questão a respeito dos companheiros que Seo Senclér escolhe para essas mulheres: para Jiní, ele escolhe "um pobre coitado" que não se opunha ao seus encontros com ela, em relação ao marido de Adélia Baiana, todos os moradores sabiam a respeito dos encontros de seo Senclér com a esposa, mas não sabiam porque Ustavo não se posicionava a respeito. Uma das explicações era "(...) que êle sabia, mas sendo com o patrão não se importava", características que mostram como o braço de poder do patriarca se

estendia e intervinha na vida íntima daqueles que moravam em sua propriedade.

Outra mulher que seo Senclér levou ao Pinhém foi Tomázia, uma das prostitutas da propriedade que não cobravam nada por seus programas. Na citação seguinte, Lélio pergunta para Tomázia sobre seu passado: "E quem trouxe você p'ra cá? – Lélio indagou. – "Quem? Advinha, só. Não acerta? Pois foi o seo Senclér, mesmo, Bem, Êle já teve rabicho, por mim! Tenho muito lombo..." (ROSA, 1969, p. 175). Se a opressão de seo Senclér sobre os homens parece leve ou inexistente, o mesmo não podemos dizer da sua relação com as mulheres, nela há um aspecto fundamental do patriarcalismo brasileiro, o padrão duplo de moralidade: ILHA DOS AMORES?

> O padrão duplo de moralidade, característico do sistema patriarcal, dá também ao homem todas as oportunidades de iniciativa, de ação social, de contatos diversos, limitando as oportunidades da mulher ao serviço e às artes domésticas, ao contato com os filhos, a parentela, as amas, as velhas, os escravos. E uma vez por outra, num tipo de sociedade Católica como a brasileira, ao contato com o confessor. (FREYRE, 2000, p. 125)

O comportamento de seo Senclér é o mesmo de Ió Liodoro do conto *Buriti*, o de sair por sua propriedade usufruindo das mulheres que moram em seu território, como se cobrasse regularmente dessas o favor de deixá-las morar em sua fazenda. O lugar de dona Rute é dentro de casa, preocupando-se com os afazeres domésticos, cuidando do curativo dos vaqueiros e lançando mão de ervas e mezinhas para abrandar o fogo do esposo. Ió Liodoro chega a trazer da cidade a nora Lalinha, depois que o filho a abandona para morar com outra mulher, numa atitude de tentar guardar a nora da possibilidade de se encontrar com outros homens.

Como se nota, há dois tipos de mulheres nesse universo patriarcal, as mulheres de casa e as mulheres de fora, da rua. Segundo Gilberto Freyre, para que existam mocinhas casadoiras e esposas respeitáveis é necessário que existam as moças da rua, as tias, com as quais os homens têm total liberdade para extravasar seus impulsos sexuais.

Podemos dizer que a descrição das personagens Tomázia e Conceição pelo narrador quebram com o universo de expectativas (JAUSS, 1994, p. 26)

do leitor por dois motivos: o primeiro, o estranhamento diante de duas prostitutas que não cobram pelos seus serviços, o segundo pelo fato de existir uma casa de prostituição dentro da propriedade patriarcal. No artigo *Corpos dóceis do Pinhém: leitura foucaultiana do poder em A estória de Lélio e Lina* (2013) os autores Wellington Diogo Leite Rocha e Brenno Carriço apontam algumas das ramificações do poder de Seo Senclér no Pinhém. Para os autores, a casa de prostituição da Tomázia e da Conceição desempenham duas funções importantes para a manutenção do poder patriarcal no Pinhém, a primeira é a recreação que Seo Senclér oferece aos vaqueiros, uma motivação para se dedicarem mais ao trabalho, a segunda é a função de preservação das mocinhas virgens da fazenda, "Seo Senclér com a casa de prostituição acaba por preservar as moças casadoiras, ou seja, aquelas em idade de casar". (ROCHA e CARRIÇO, 2013, sn). Porém é importante salientar que a recompensa do prazer era só permitida aos domingos, para não atrapalhar o andamento das tarefas durante a semana. Das tias era exigido muito trabalho, não ficavam sem fazer nem um dia da semana, durante os finais de semana serviam os vaqueiros, durante a semana eram incumbidas de outras funções na fazenda:

> Moravam numa casinha bem estável, à beira do córrego, depois daquela capoeirinha, que se avistava. – "E o seo Senclér deixa? Dona Rute?!" "-Mas elas duas estão aqui na Casa, até quase no diário... Elas é que lavam a roupa toda da fazenda... Tem tempo que trabalham até no eito, ou então em fábrica-de-farinha." (ROSA, 1969, p. 173)

Pode-se dizer que essa cena é descrita até com traços bucólicos, os quais escondem a crueldade da exploração dessas duas mulheres, pois em síntese elas não têm descanso, quando não estão servindo os vaqueiros estão fazendo os serviços da casa-grande ou até mesmo as atividades da roça. Nesse ponto poder-se-ia argumentar que as mulheres se relacionam com os vaqueiros tanto porque gostam de fazer sexo no dia de descanso, o domingo, quanto pelo carinho que dedicam os vaqueiros a elas. Entretanto, as duas afirmações podem ser contestadas com uma passagem da narrativa, trata-se talvez do único momento em que as tias estão realmente de folga, é o dia do casamento de alguns moradores do Pinhém.

> E também, beira a beira, a Conceição mais a Tomázia aproveitavam companhia de umas mulheres de trabalhadores, de lá elas reparavam nas roupas e nos modos de cada um. A Conceição e a Tomázia hoje estavam mais sérias e bem compostas que nenhuma, davam-se muito ao respeito. O Soussouza introduziu de dizer alguma brincadeira para uma delas, e ela respondeu, cara fechada e com um muxoxo: - "Engraçadinho! Não se enxerga?..." Elas, ares. (ROSA, 1969, p. 205)

Como se pode perceber, Tomázia e Conceição se comportam de forma diferente, é como se nesse dia não precisassem interpretar papel nenhum, não precisavam falar sobre o quanto aquele vaqueiro era forte ou o outro viril. Nesse dia também estão livres de seo Senclér, pois a festa também é o dia da despedida da família do patriarca. É um momento único na história do Pinhém, pois os lugares sociais que cada um ocupa podem ser esquecidos, já que o patriarca perdeu sua função; nesse sentido é uma das únicas vezes que se misturavam pobres e ricos, segundo Delmiro "(...) seo Sencler nunca tinha dado festa, e pois então agora dava era por ser certo que ia-s'embora, por isso não estava importando de se misturar com os pobres, só por despedida não tinha dúvida nenhuma" (ROSA, 1969, p. 204).

Pode-se dizer que o conto "A estória de Lélio e Lina", assim como todos os textos do Rosa, são textos cheio de pregas, tão justapostas que é possível caminhar sobre elas sem perceber o que vai dentro das reentrâncias sob seus pés, dentro das pequenas bolsas há ainda mais significados. Se pudéssemos esticar o texto roseano veríamos que essa sanfona pode duplicar ou triplicar o tamanho que o texto realmente aparenta ter. As canções de Pernambo são exemplos do que vai nessas bolsas, assim como alguns personagens, aparentemente insignificantes, que ocupam um ou dois parágrafos, mas que simplesmente podem ser pistas que levam a uma leitura ainda mais complexa do texto. As personagens Toloba e Caruncha são exemplos dessas pistas. O nome da primeira, segundo o dicionário, significa idiota, tola, significado que está de total acordo com o perfil da personagem do conto, a qual, apesar de ser uma pobre coitada, acredita que todos que estão a sua volta sentem vontade de tirar seus bichos-de-pé. O personagem Pernambo é quem explica quem é Toloba:

> O Pernambo explicava: essa criatura varava por ali, sem pouso certo, por tudo quanto era fazenda ou arruado de córrego, ou sítio de vereda, batia os Gerais por inteiro; dormia no campo, comia não se sabe o que, mas estava sempre assim gorda. - "E toloba ela mesmo é, tudo o que é dela acha exato que é uma perfeição, e está crente que os outros também acham.. Até quando quer ameaçar alguém , o que ela fala é isso: **Ói, que eu não deixo ancê tirar bicho no meu pé..."** E ai Lélio súbito pensou uma coisa, que assustava: que o princípio de tôda pior bobagem é um se prezar demais o próprio de sua pessoa. (ROSA, 1969, p. 163)

O que queremos chamar a atenção em relação a essa personagem é como ela é semelhante ao personagem Lélio de acordo com o perfil que delineamos do personagem, de alguém que tem uma visão distorcida sobre si próprio, o Quixote do sertão não se conforma com a posição social que ocupa, de simples vaqueiro. É importante salientar que não vemos problema nessa insatisfação de Lélio em relação a sua condição social, mas no modo como o personagem categoriza as mulheres de acordo com sua vontade de ascender socialmente, nesse sentido há as mulheres para casar e as mulheres para o uso diário. Nesse movimento de classificar as mulheres ele age como um verdadeiro patriarca, mesmo estando na mesma situação precária que todos os demais moradores do Pinhém, e, nesse sentido, podemos dizer que Lélio é um pouco Toloba também. Na própria citação fica evidenciado o mal-estar que Lélio sente em relação à Toloba, é como se tomasse consciência do seu comportamento e então se sente desconfortável. Ao longo do conto há vários indícios que evidenciam essa característica, como por exemplo, o momento em que chega ao Pinhém e tem que escolher um lugar para dormir:

> A mais dos de Delmiro e Canuto, havia, encostados nas paredes, os jiraus de ripas de buriti, e outros catres, de pau e de couro. Mesmo uma cama larga, alta, estruída, de madeira escura torneada, trastes de ricos. - "Dono desta morreu ruim, faz mêses..." - observou o Placidino. - Será que gosta é de rede? Tem, também..." - O Delmiro falando. Lélio porém escolheu aquela cama de patrões, com um colchão de palha e uma manta e alguma coisa que parecia um travesseiro. (ROSA, 1969, p. 137)

Pode-se dizer que Lélio, mesmo sem qualquer poder econômico ou político, característica dos grandes fazendeiros patriarcas, repete o comportamento de Seo Senclér no que diz respeito ao modo como se relaciona com as mulheres do Pinhèm, é da perspectiva desse patriarca pobre que vemos as personagens femininas do conto.

Nesse âmbito é muito significativa outra personagem que ocupa um espaço muito pequeno na narrativa, mas tem uma importância grande para determinar o ritmo que Rosa deu a esse corpo de baile, trata-se da personagem Caruncha. O nome da personagem remete ao pequeno besouro que se alimenta do feijão, que também pode ser chamado de Gorgulho, outro personagem de Rosa do conto *O Recado do Morro,* o qual tem o perfil muito parecido ao de Carucha. Vemos nessa personagem uma pista de que é possível realizar a leitura que pretendemos fazer da obra *Corpo de Baile*: de uma obra em que o autor se debruçou sobre a representação das personagens femininas com especial atenção. Na verdade, Carucha é apenas o apelido da personagem, pois seu real nome não se sabe, já que é muda. Apenas sabemos que é muito pobre, não tem casa e mora em uma caverna. Ela tem um filho pequeno que aparece apenas duas vezes no conto, uma vez no momento da festa que Seo Sencler oferece aos moradores do Pinhém e a outra no momento em que ela tem uma relação sexual com Lélio. A primeira vez que ela aparece é descrita da seguinte forma:

> A Caruncha ouvia bem, mas não falava, não conseguia, nem esboço de palavra. Ela não envergonhava de vir perto das pessoas. Era uma mulher alta, clara, de olhos espertos e rosto comprido, um jeito de dureza. Só parecia ver a festa e o filho. Segurava a mãozinha dele, o menino achava tudo bonito, nunca tinha visto um festejo, e sempre se virava para a mãe, e contava para ela tudo o que estava vendo, como se ela fosse cega, e não muda. E a Caruncha escutava com atenção o que ele contava, e sabia olhar com muito amor, sem precisar de se rir. (ROSA, 1969, p.206)

Podemos dizer que essa imagem resume o conto como um todo, no que se refere ao processo de silenciamento das mulheres. Nessa cena é possível dizer que Lélio é o menino, já Caruncha são as mulheres do conto, as que não "conseguem" falar. Destacamos o verbo, pois pela forma como é colocado no texto, não sabemos se a personagem não fala porque ela é incapaz ou porque a impedem de falar. O menino, ainda que a mãe não seja surda nem cega, fala tudo para ela; um menino, inexperiente, que tenta explicar para sua mãe o que é o mundo, assim como Lélio, que tenta explicar quem são as mulheres do Pinhém e impede que essas digam por si mesmas quem são e o que pensam.

Já dissemos anteriormente que Lélio chega ao Pinhém aparentemente sem rumo, mas uma ou outra pista que desde a primeira página do conto ele sabia a respeito de muitos moradores do lugar:

> Mas seo Senclér olhando, o rapaz sentiu que ele indagava a graça. - "Eu sou Lélio do Higino. Meu pai era o vaqueiro Higino de Sás, em Deus falecido ." "- Está passando?" "-Nhor não. Estou alheio." "- E assim escoteiro vindo donde?" (...) " – Pois aqui o gadame é burro-bruto, a vaqueirada é que é fina, nhe sabe?" " - Pois sei, sim. Glória daqui corre longe..." (ROSA, 1969, p. 132)

Na citação fica em evidência que Lélio não está tão perdido assim, ele já conhecia o Pinhém, pois afinal seu pai morava ali, também sabia da fama que as mulheres do Pinhèm tinham, "a vaqueirada". Lélio também chega ao Pinhém com a memória ainda fresca da mocinha do Paracatu, filha de um rico fazendeiro que conheceu enquanto acompanhava a trabalho a família que estava de mudança para outra cidade. Lélio se apaixona pela moça, mas para nós leitores fica evidente que existe entre os dois um abismo social e cultural que dificilmente seria transposto. Pelo relato de Lélio fica evidente que a moça em momento algum mostrou qualquer interesse por ele, no entanto Lélio repete ao longo do texto todo que na mocinha do Paracatu viu a possibilidade de viver um amor sublime, o verdadeiro amor:

> E viu a Môça. Naquele momento, o que ele sentiu foi quase diferente de sua vida toda. A modo precisasse de repente de ser no pino de bonito, de forçoso, de rico, grande demais em vantagens, mais do que um homem, da ponta do bico da bota até o tope do chapéu. Tinha vexame de tudo o que era e do que não era. Ave, na vivice do rosto daquela Mocinha, nos movimentos espertos de seu corpo, sucedia o resumo de uma lembrança de sem paragens. Dava para em homem se estremesser mais uma ambição do que uma saudade. Ou, então, uma saudade gloriada, assim confusa. Se ela olhasse e mandasse, êle tinha asas, gostava de poder ir longe, até a distância do mundo, por ela estrepolir, fazer o que fosse, guerrear, não voltar – essas ilusões. Ela tinha os cabelos quase acobreados, cortados curtos, os pezinhos um pouquinho grandes.(ROSA, 1969, p. 139)

Uma leitura rápida pode conduzir o leitor a formar a imagem de um Lélio romântico, idealista, que procura um amor sublime, descolado de qualquer interesse material, imagem que se acompanhar, o leitor o conto é capaz de obliterar os movimentos sutis que o personagem realiza e que revelam como muitas vezes subordina as mulheres aos seus interesses. Na citação acima ele

demonstra como na verdade não a achava tão bonita, o que realmente inspira sua paixão é "(...) mais uma ambição do que uma saudade.", a mocinha do Paracatu representa mais uma glória do que um amor. Os movimentos sutis a que nos referimos é o modo como Lélio se relaciona e desfaz os relacionamentos com as mulheres a depender de seu interesse, assim como as justificativas que elenca para dar razão ao seu comportamento. A primeira moça a quem se refere é Maria Felícia:

> Mas Maria Felícia era diferente, de muito, do que ele queria, junto com ela não havia de aguentar de viver o tempo inteiro. A mãe de Lélio se chamara nesse mundo Maria Francisca, tinha sido bonita e boa, sempre trabalhadeira, sempre séria; por que, então, o pai tinha precisado de largá-la, de se sumir de casa, para vir p'ra o Urucuia, pra morar com uma mulher acontecida, qualquer, achada de viagem, em beira de viagem, em beira de cerrado?
> (ROSA, 1969, p. 159)

Nessa citação há duas justificativas que Lélio considera convincentes para explicar seu comportamento. A primeira é achar a moça diferente demais de si, ele não menciona o porquê considera diferente demais, mas apenas diz que era diferente. É provável que no fundo ele não a considerasse desse modo, mas se afastou, pois simplesmente achou que ela não atendia aos seus interesses, então elenca outra justificativa ao fato de seu pai ter deixado sua mãe sem nenhuma explicação e, dessa forma, sente-se autorizado a fazer o mesmo.

A segunda mulher por quem Lélio mostra interesse é Dona Rute. Mas Lélio sabe que se casar com ela é algo utópico, que nunca se realizará, como fica aparente na seguinte citação: "Todos já tinham retornado, menos Canuto; e o Pernambo subira a escada da varanda, porque dona Rute ia curar-lhe o machucado da mão. Mas Lélio nem alcançava bem a ver dona Rute. Só a claridade de uma sombra." (ROSA, 1969, p.157). É como se Dona Rute ocupasse o mesmo lugar da Mocinha do Paracatu, um lugar que está mais alto, uma mulher que está acima das demais, socialmente mais elevada. Um exemplo é a forma como dona Rute é descrita quando está na festa de despedida de seo Senclér:

> Dona Rute era decerto, a qual, a mulher de mais beleza que já tinha vindo ao Gerais. Tão rica, e fina, e bem vestida, tão acima de todos ali, afastada, que um homem não tinha remorso de desrespeito: de olhar para ela, pensando, em escondido, como seriam as partes dela, as coxas macias e brancas, os seios por debaixo da roupa, como seria ela na cama; e mesmo a ação desse pensamento virava uma devoção sutil em sonhos, pelo impossível. (ROSA, 1969, p.207)

A imagem de Dona Rute, mesmo sexualizada, logo acaba virando devoção, passa para o mundo do ideal, já que no plano do real uma relação com ela seria impossível. Lélio então começa a se envolver com as mulheres pobres do Pinhém, como o próprio personagem se refere: "- E mulher, mulher no simples, para a precisão da gente? Será que aqui não tem?" (ROSA, 1969, p.146). Tem, responde Delmiro depois de passar um relatório de todas as mulheres disponíveis para namoro no Pinhém. As mulheres para "precisão da gente" são as tias, Tomázia e Conceição. O personagem tem relação com as duas no mesmo dia e a ele é explicado quando pode realizar visitas, no domingo ou durante a semana, mas somente depois do expediente. A relação com as tias, embora chamá-las dessa forma insinue um grau de intimidade grande, no fundo é muito profissional, as senhoras executam suas funções com método e disciplina. Os vaqueiros tentam mergulhar Lélio num clima de Ilha dos Amores, de amor livre, onde as duas prostitutas não cobram pelos serviços, porém ele não deixa de sentir um mal-estar pela situação em que vivem as duas mulheres.

> Um desgosto caíra no coração de Lélio, pequeno e dono em poder como uma sementinha. Não pelo em-ser daquelas duas mulheres. Somente saudáveis. Aquelas ancas não se poupavam. Só podia gostar delas. E ali mesmo ia ouvindo, dum e doutro, como elas eram irmãs de bondade, no diário, no atual, e tudo mereciam. Não recebiam dinheiro nenhum – só, lá de vez em quando, queria dar dava um presentinho – e estavam ali sempre às ordens. E ainda hoje a Tomazia tinha pilado folhas novas de assa-peixe para pingar nos olhos do Placidino, que estava com um começo de inflame. (ROSA, 1969, p. 177)

Esse é o primeiro envolvimento de Lélio no qual ele não cria justificativas, isso porque, como foi dito anteriormente, fica bem nítido que o envolvimento é profissional e não afetivo e, nesse sentido, não sente culpa por ter procurado Tomázia e Conceição, sente apenas pena pela situação delas. É importante salientar que essa compaixão sentida por Lélio não muda a imagem

que construímos dele, de um reprodutor, assim como seo Senclér, dos valores patriarcais. Podemos dizer que a compaixão e a culpa são sentimentos muito parecidos. O primeiro consiste na dor que sente ao ver o sofrimento dos outros indivíduos, mas esse processo não está atrelado a qualquer sentimento de responsabilidade em relação à condição desse outro, tanto é que mesmo percebendo a situação de opressão em que vivem não deixa de fazer outras visitas às tias. Já a culpa advém do remorso ao ver a dor que as próprias ações causaram em outros indivíduos e desse modo sente-se responsável por esse sofrimento, ou seja, Lélio não sente culpa na hora que se relaciona com as tias, ele sente compaixão, e dessa forma nada o impede de continuar agindo como um patriarca.

As outras mulheres com as quais Lélio se relaciona são Lina, Jiní, Manuela e Mariinha, mas relação física ele teve apenas com Jiní, com as outras se limitou a um envolvimento emocional. Em relação à aproximação de Lélio e Lina, durante o conto todo o leitor é imerso num clima nebuloso, não sabemos se mantém um laço de amizade com a senhora ou se de fato estabelece um relacionamento amoroso. Assim, o personagem parece indeciso em sustentar uma relação com a senhora e fica a procurar escolhas que sejam mais coerentes conforme um universo de expectativa do que seja uma esposa ideal para um moço como ele. Isso porque Lina é uma senhora bem velhinha, tão velhinha que não tem idade para ser sua mãe, mas sim para ser sua avó, e dessa forma o relacionamento do personagem com ela parece, para o leitor, que é conduzido pelo narrador em atmosfera de incertezas, um tanto surreal e acaba concluindo que a relação dos dois se dá num nível fraternal. Essa questão é importante na medida em que Lélio prefere se relacionar com a velhinha, Jiní, com idade muito próxima e por quem sente uma forte atração sexual, essa escolha revela as intenções e a visão de mundo do personagem.

O que motiva Lélio a seguir a vida com Lina está longe de ser um amor que transpõe barreiras, mas uma opção que se apresenta ao ambicioso personagem, ou seja, a única saída que vê para levar uma vida melhor. A afirmação pode parecer estranha, pois aparentemente Lina é uma senhora pobre, pois quase tudo o que possui pertence ao filho. Mas por meio de uma análise atenta do texto é possível perceber que a senhora está mais próxima

do patamar social de seo Senclér do que dos vaqueiros. Nesse sentido, a ideia confabulada por Placidino é concretizada por Lélio, trata-se da seguinte estratégia:

> Que perigo era a gente se embeiçar por uma mocinha sertaneja, surgir casamento, um prendendo e inutilizando para todo resto da vida. Casar, só com uma fazendeira viúva, uma viúva ainda bem conservada. Mesmo ali no Gerais a gente campeava algumas, que valer valiam. Aí era o que Lélio também devia de ter em cautela: namoro com moça pobre, filha de vaqueiro, era ameaça de aleijão... E ali tinha, por dizer? - Lélio perguntava. Ah, bonitas, em alguma condição, tinha só três: Mariinha e Biluca, filhas de Lourindão; e Manuela (...) (ROSA, 1969, p 146)

Lélio opta por uma viúva que, no entanto, não tem nada de conservada, já é uma senhora idosa, mas que tinha suas posses. O primeiro interesse surge quando ele vê a casa da senhora: "Dava gosto ver que a casa era de telha e paredes caiadas por dentro e por fora, em regular estado, bem maior do que uma casa de vaqueiro." (ROSA, 1969, p. 181). Outro momento em que é possível perceber o lugar social que Lina ocupa é durante a festa, momento em que os patamares sociais que cada um dos moradores do Pinhém ocupa estão mais do que nunca bem colocados: "E dona Rute sentada conjunta com Maria Aparecida, Dona Rosalina, Dorica e Maria Júlia. Dona Rute era decerto, a qual, a mulher de mais beleza que já tinha vindo aos Gerais (...)" (ROSA, 1969, p. 207).

Como se percebe as mulheres da mesma classe social estão todas juntas, ocupam o mesmo lugar, mas Lina destoa muito das outras personagens, pode-se dizer que é a personagem mais complexa do conto. Por isso, o trabalho de definir a relação entre Lélio e Lina se torna ainda mais difícil, Rosalina possui uma grande sabedoria e consegue perceber os movimentos do pensamento de Lélio, e as voltas que o personagem faz a fim de justificar seus atos. Não apenas percebe como mostra que conhece mais a forma como ele pensa do que ele próprio se conhece, o que gera um grande desconforto no personagem, já que esse se vê destituído das armas que elencou para se proteger. Não se pode desconsiderar que essa oportunidade de se conhecer melhor por meio das conversas que tem com Lina não é também um dos motivos pelos quais se aproxima da senhora, mesmo sabendo que essa relação causaria grande escândalo:

> Só, às vêzes, pensava mesmo em apartar, aos poucos, da dona Rosalina: porque pegava a sentir certo vexame, de que a questão com o outro fôsse por conta de uma velhinha idosa. Fossê por gostar de uma môça, com amor de homem, então, ninguém o tirava. Mas, assim, por um escândalo qualquer que sucedesse, que era que os outros haviam de achar, de falar? - "Um vaqueiro Lélio, rapaz. Que brigou de morte com um sitiante daqui perto, por causa de uma que era a mãe de um sitiante daqui de perto, por causa de uma que era a mãe de um e que podia ser a avó do outro..." Mais por mais, que um queira, não queira, a vida de verdade era sempre esquisita e fora de regra. (ROSA, 1969, p. 193)

Ele se importa com o que os outros vão pensar, mas não se afasta da velhinha e como sempre justifica sua ação pelas loucuras que as pessoas que amam podem fazer. Porém ele não assume um relacionamento formalmente, pois não quer deixar de se relacionar com outras mulheres enquanto está com Lina, é como se ficasse planando em busca de uma oportunidade mais interessante para ele, sem se desfazer da oportunidade financeira que a senhora representa. Dessa forma, se envolve com Jiní, Lina e Manoela ao mesmo tempo.

Como dissemos anteriormente, Jiní vem de uma história de opressão, até o presente da narrativa, o seu destino sempre foi decidido por homens, isso por estar suscetível a uma vulnerabilidade social extrema, definitivamente tratada como objeto. O traço é perceptível desde o momento de sua chegada ao Pinhém, como mercadoria comprada por seo Senclér. No trecho abaixo fica muito nítida a transação comercial que foi operada:

> Mas, mais em antes, dono da Jiní tinha sido – imagine – o seo Senclér, que a comprara de um garroteiro corpulento, um barbado. Esse das barbas, amásio da Jini, viajava com ela, demorava nos lugares, mandava que ela fosse com outros, para arrancar dinheiro, ele mesmo fingia não estar vendo sabendo. Seo Senclér aí propos compra definitiva, fechou o negócio por bons contos-de-réis. Mandou até a Jiní em cidade, viagem tão longe, para tratar dos dentes. Pode desculpa, quando ela voltou, a pôs morando de mentira com o Bereba, que é um pobre coitado (ROSA, 1969, p.153)

Ele coloca Jiní para morar com um pobre coitado para que esse não faça a menor oposição às visitas de Seo Senclér a ela. Porém a esposa descobre e logo acaba com a relação, então Jiní passa a morar com Tomé (o mesmo personagem de *Campo Geral)*. Quando Lélio chega ao Pinhém, a

mulata está casada com Tomé, vaqueiro com o qual estabelece um forte laço de amizade. No entanto, mesmo sendo amigo de Tomé, Lélio fica admirado com a beleza de Jiní e não deixa de sentir atração por ela. No intuito de frear esse impulso por Jiní, ele pensa cada vez mais na importância da amizade com Tomé e vivencia briga íntima entre satisfazer o corpo e respeitar o amigo.

> Em hora nenhuma, por baixo daquela alegria de festa, deixou de ter conta no Tomé, de se dizer que, por coisa bêbada alguma dêste mundo, não havia de desrespeitar o que era de outro, de um tão bom moço e companheiro. Mas, valendo por isso, maior ainda era gostado da Jiní, e de que ele mesmo sabia ser capaz de se vigiar. Em freio e rédea, limpo de não consentir em qualquer traição. E, por isso, também não tinha receio de facilitar, e não se importava de querer a dali por diante voltar do campo sempre pelo caminho que passava pela porta da casa de Tomé e Jiní. Vinha, pensava: "Estou sem culpas. Até podia encontrar o Tomé, qualquer hora, eu nem precisava de temer nem de me avexar..." Essa ideia, de poder dar com Tomé e não levar susto, por liso de consciência, era boa ajudava. Mas era a Jiní quem arranjava jeito de saber também quando era a vez d'ele passar: e olhava, sempre sorria, e acenava. (ROSA, 1969, p. 196)

O conflito de Lélio consigo mesmo é intenso, ele sabe que o correto seria respeitar a amizade do companheiro e se afastar de Jiní. Porém, sempre surge um "mas" depois de uma análise do que considera um comportamento ideal, então começa a desqualificar Jiní, que afinal de contas "(...) era fruta de beira de estrada, pendurada em pontinha de galho", a imagem a qual Lélio recorre para qualifica-la é a mesma que usou para se referir à mulher com a qual o pai traiu a mãe, mulher de beira de estrada. Tomé viaja e Lélio vai à casa de Jiní todos os dias enquanto aquele está fora, são dias de relações sexuais intensas. Só que Lélio sente-se desconfortável nessa relação, pois durante os encontros Jiní não fala nada, sobre nada conversam, é como se os papéis tivessem sido invertidos e, nesse caso, é como se Jiní usasse Lélio como objeto de sua satisfação sexual. "Não via o mingo amor, não sentia que ele fosse para ela uma pessoa, mas só uma coisa apreciada no momento, um pé de pau de que ela carecesse." (ROSA, 1969, p. 198). Não que Lélio esperasse manter uma relação amorosa com Jiní, mas estranha que essa não se apaixone por ele, que não esboce uma paixão; a mulher se comporta como um homem, ela é movida apenas pelo desejo sexual.

Tomé logo descobre a traição da esposa e vai embora do Pinhém. O caminho para Jiní e Lélio viverem a paixão está livre, porém a relação logo

termina e novamente o leitor é imerso em justificativas insuficientes, que não se encaixam direito. Lélio destaca logo de início que não estava satisfeito com o comportamento de Jiní, que, como um homem, se preocupava em ter prazer no ato sexual. Não sabemos se de fato Lélio se incomoda com uma possível objetificação de seu corpo ou aproveita essa forma de Jiní se comportar para justificar seu afastamento da moça, tendo como respaldo os valores patriarcais. Um índice que demonstra que Jiní não objetificava Lélio é o momento em que a moça ganha voz por meio do discurso direto e revela o quão afetuosa era a atenção que direcionava a Lélio:

> A mal a mal ela completava, em tanta doçura, que não igualava uma queixa: - "Eu por mim, posso pensar em casamento com ninguém; quem é que sou..." Suspirando. - "...Mas eu também careço de viver... Careço de ter quem me proteja..." Avante figurava uma menina ameigada e triste, entregue a essas ruindades do mundo. Lélio devia de ter mudado o tombo de seus olhos, porque ela se animou e sorriu, alisava nos beiços a ponta da língua. - "Tenho mesmo de ir embora..." - ele se levantou. (ROSA, 1969, p.)

Como se pode perceber, Lélio nitidamente foge do assunto casamento quando está conversando, ele simplesmente baixa os olhos e diz que vai embora. Ele fica perdido em relação a Jiní, por quem sente profunda atração, mas também uma grande necessidade de afastamento. Ele vai procurar Rosalina para se aconselhar e essa lhe dá o seguinte conselho: "Ara, fala, meu Mocinho. Mas fala sem punir. O que existe na gente, existe nos outros..." (ROSA, 1969, p.229). O que Lina faz é despertar a empatia do rapaz em relação aos outros, para assim deixar de realizar tantos julgamentos. Não sabemos o efeito dessa conversa em Lélio, mas depois de um breve afastamento ele decide visitar Jiní e a cena do reencontro é um tanto estranha. Lélio chega à casa de Jiní e ela o recebe nua e extremamente interessada por ele "Se ria, sempre dizendo mais amor, até os cotovêlos o coração a espancava" (ROSA, 1969, p.231). O estranho não está no fato de Jiní abrir a porta nua para Lélio, mas sim na interpretação que ele tira dessa cena, ele pensa que ela estava nua não porque estava com saudades dele, mas porque estava deitada com outro homem, " (...) e estava suja de outro homem... E estava" (ROSA, 1969, p. 231). A cena que se segue é toda muito dramática, pois Lélio parece inventar uma suposta traição de Jiní, acusação contra a qual

ela luta tenazmente, como se tivesse sido acusada injustamente. Ele finge procurar pelo homem dentro de casa, mas como não encontra diz que esse fugiu e que agora não quer mais nem saber o nome. O que se percebe depois dessa cena é que Lélio sente-se aliviado, ele consegue se livrar de Jiní sem ficar com a culpa. "Era preciso sair dali, de sem tempo. Dar as costas. Lá fora, luz de estrêlas, era um alívio." (ROSA, 1969, p.231). Não é possível saber o que move Lélio nesse rompimento, se oriunda de uma aversão à condição social de Jiní ou é motivado pela incapacidade de aceitar seu passado de prostituta, passado que aos seus olhos não se encaixavam no ideal de mulher para casar:

> Era preciso um enrijo de si, um alevanto, um se vencer, para não começar a achar aquela mulher môça, como núa, a cintura adelga, que ela não passava de um animalzinho do campo, sem obrigação de dono, que um podia aceitar assim avulso, mal a vez – desmerecer de honra não havia. (ROSA, 1969, p.231)

Jiní chora desesperadamente diante da injustiça, pede que jogue terra nela, como se dissesse que aquele era o lugar no qual Lélio a estava jogando, na lama. Nesse ponto é despertada em Lélio a pena, pois ele se aproxima de Jiní, quase se coloca no lugar dela, imagina se ela fosse uma irmã sua, uma filha sua:

> "Podia ser minha irmã..." - ele surge pensou, pertubado por um dó que tomava conta dêle, de estado, tão por calor, tão brandamente, vontade de ela não chorasse aquelas lágrimas nem ninguém chorasse, ela chorasse mais nunca. - "Você nem tem culpa, minha filha..." - ele falou. (ROSA, 1969, p.250)

É como se Lélio soubesse o quanto está sendo injusto e covarde com todas as mulheres, mas o fato de estar acorrentado nos valores patriarcais e ter a ambição de ascender socialmente o fazem continuar nesse caminho de usar as mulheres que considera como um "animalzinho do campo".

A outra mulher por quem se interessa é Manuela, no mesmo período em que está com Jiní. Manuela acabou recentemente o namoro com Canuto e Lélio pensa no quanto queria que essa se esquecesse do amor passado e se apaixonasse por ele, do mesmo modo como queria que Jiní também se

apaixonasse por ele rapidamente. Mas, embora desejasse o amor de Manuela, ele próprio não sente amor pela moça, pois segundo ele a paixão pela Mocinha do Paracatu ainda habita sua mente: "Queria vir para Manuela, e a imagem de Sinhá-Linda neblinava". (ROSA, 1969, p.210). Em comparação às outras personagens por quem Lélio se interessa, Manuela é a que mais se enquadra para um possível casamento e é possível afirmar isso, pois ele sutilmente divide as mulheres em dois grupos, as que são para casar e as que são de uso diário. Quando está diante de uma mulher que se encaixa no perfil do casamento ele faz alusão à imagem de Sinhá-Linda, porém quando está diante de uma mulher que se distancia desse perfil, como por exemplo, Jiní, essa imagem é distanciada " Ah, pudesse estar ao menos uma vez com a Jiní, uma vez só, e eu quebrava êste cativeiro, e dela para sempre me esquecia... e quase não pensava na Sinhá-Linda." (ROSA, 1969, p. 211).

Canuto sente-se incomodado com a aproximação de Lélio e Manuela, na primeira vez que sabe do interesse dos dois apenas fala para Lélio que o caminho está livre, pois terminou com Manuela. Canuto diz isso, mas tem a intenção de salientar que a moça está livre, pois ele quis assim, abriu mão da moça por achar que ela não estava a sua altura. Porém, a segunda conversa é mais tensa, pois Canuto já tem conhecimento de que Lélio irá se casar com Manuela, é tensa porque Canuto tem o objetivo claro de denegrir completamente a moça, tanto para prejudicá-la quanto para provocar Lélio.

A conversa entre os vaqueiros começa de uma forma muito amistosa, Canuto justifica que só está falando tudo aquilo, pois considera Lélio um irmão e não para provocá-lo:

> O que o Canuto depunha: que já tinha estado com a Manuela em corpos, já a conhecia como mulher... Motivo primeiro, pensou que ela consistisse ainda virgem, no costumeiro; e ele mesmo adiantara aquilo com tenção honesta de, em posse, se casar. Mas, depois, Manuela, por sua crente vontade, sem ele perguntar nada, confessou que, antes dêle, outro também a tinha deflorado. Um sujeito de cidade, um daqueles "Botinhas" - fiscal do Banco, se diz, que viera ao Pinhém para orçar os zebús. Ao que, êsse, tinha prometido a ela feliz casamento, e sucede que não deu mais notícias. A Manuela era resto de dois. E era pelo descrédito disso que êle informava Lélio, mais que como amigo, como verdadeiro irmão. (ROSA, 1969, p. 213)

Lélio percebe a maldade de Canuto e o esforço que faz para humilhá-lo ao dizer que ele estava ficando com uma mulher "resto de dois". Lélio se enfurece, promete matar Canuto, rumina o ódio por muito tempo e como sempre faz em momentos de conflito consigo mesmo procura dona Rosalina. Pela conversa com a senhora descobrimos que o ódio que sente não é de Canuto em si, mas sim pela imagem idealizada de Manuela ter sido desconstruída. Rosalina como sempre não oferece consolo a Lélio, mas desestabiliza todos os valores patriarcais que Lélio traz dentro de si, apenas com as seguintes palavras:

> - "A Manuela tem saúde e lealdade. Teve confiança num, depois teve no outro. Agora, olha: se o Canuto mesmo estava pensando que era o primeiro, ela precisava algum de contar a ele o que tinha tido com o outro, com o "Botinha"?" Disse aquilo e não disse mais. (ROSA, 1969, p. 215)

Lélio sente uma claridade entrar na sua mente, mas sente que é como se essa luz iluminasse um lugar vazio, não sabe o que fazer com os conselhos de Rosalina, sente-se desconfortável por se ver mexido com as palavras dela, se acha frouxo, "E êle trascoava uma espécie de ira de si, de estar aceitando depressa demais aquêle consôlo." (ROSA, 1969, p. 215). Dona Rosalina na manhã seguinte volta a tocar no assunto e ele dessa vez faz um forte discurso contra moral machista que defende a castidade feminina.

> Mal e alto que o Canuto tinha falado também que a Maria Júlia, irmã de Manuel a, fôra muito levada; que dois dos filhos dela, de pais diversos, não era de semente de Soussouza? Idiota, o Canuto. Idiota de pai e mãe, que êle era. Melhor mulher pois o Soussoza não podia ter achado, a de que êle precisava, a quelhe servia. - "A daí, e olha meu Mocinho, eu tive duas irmãs: uma foi para o convento, na Piedade, viveu e morreu como santa; a outra moçou, dizem que não houve rapariga que fôsse mais dos homens. Agora eu, que estou aqui, fiquei mais ou menos no meio...Assim que sempre tive alguma inveja de cada uma das duas... Elas eram linda escolhidas" (...) Às vêzes, eu acho que você gosta é mesmo daquela môça de Paracatú, a filha de um senhor Gabino... Só porque ela está tão fora de alcances, tão impossível, que você tem licença de pensar nela sem a necessidade de pensar logo também no que você não é e é, no que você quera ser. (ROSA, 1969, p. 216)

Depois de tantos conselhos de Rosalina, Lélio toma uma decisão, não a de se casar com Manuela como era de se esperar, mas de convencer Canuto a se casar com a moça. É uma volta muito estranha que Lélio dá, mas é uma

saída para se livrar da moça que deixou de se enquadrar no seu ideal de esposa, ou seja, ele arruma novamente um jeito de não romper o relacionamento sem sentir culpa e sem ter que encarar seus próprios preconceitos. Como é possível ver durante o conto todo Lélio arruma desculpa, justificativas, no momento em que pensa ter sido a causa da separação de Tomé e Jiní ele elenca muitas desculpas novamente, mas, num espasmo de consciência, ele reflete sobre esse comportamento de sempre arrumar subterfúgios para fugir da culpa, é como se tivesse sempre um susto dentro de si, um pau podre dentro dele:

> Bem, por si se dizia, sem esforço: "Tenho pena dêle, pronto!" Ou: "A Jiní não merece o Tomé, só está prejudicando a êle, até é bom que eles dois se separem..." Podia contar a si mesmo muitas dessas coisas, a raso de sua tranquilidade. Mas embebia aquêle susto por dentro. Tinha um pau pôdre caído, nas nascentes, um cavalo morto dentro do poço, podia a água fugir para longe que quisesse – corre, corre, riachinho... Não adiantava. (ROSA, 1969, p 224)

Ele tem consciência de seu comportamento, do quão egoísta são suas atitudes unicamente centradas na satisfação de seus desejos. Lélio é um pobre vaqueiro, está numa hierarquia muito abaixo de seo Senclér, está no lugar de oprimido, porém age como se fosse um patriarca e oprime aqueles que são socialmente mais frágeis, as mulheres. Dessa forma, Lélio idealiza a castidade feminina e também o pertencimento a uma condição social superior, parece levar ao pé da letra o que diz dona Rosalina a Lélio "Você mesmo não entende que – amar por amar – talvez seja melhor amar mais alto". Uma cena muito interessante nesse sentido é a cena do final do conto, quando Lélio vê sua postura refletida na atitude da personagem Mariinha, ele se vê interpretando o mesmo papel que a moça. Mariinha, no momento da despedida de seo Sencler e de sua família dos demais moradores do Pinhém, faz, de forma desesperada, uma declaração de amor para o já ex-proprietário da fazenda na frente de todos. É preciso salientar que o tom da declaração, assim como no conto todo, numa primeira leitura ganha o tom de uma grande revelação de um amor platônico. Porém, as reações de todos que estão assistindo a cena, de seo Senclér, dos pais da moça e de todos os moradores do Pinhém, mostram que o

gesto gerou muito constrangimento, pois foi a última jogada de alguém que estava prestes a afundar junto com o Pinhém:

> Agora todos sabiam confortável daquilo, e falavam, mas falavam com tom de respeito, com que se fala de alguém que morreu ou adormeceu de louco. Aquela não temera a fraga das pirambeiras, nem os pastos e frias águas da mata-virgem. (ROSA, 1969, p. 242)

É em tom de respeito e pena que se olhava para a moça, como rir de tal desgraça, desgraça semelhante à morte. O único personagem que vê o comportamento da moça como um ato de coragem é Lélio, ele se reconhece nesse papel, de alguém que a qualquer custo e qualquer modo quer se salvar do lodaçal que está virando o Pinhém, desse modo resolve assumir a relação com dona Lina e ir embora para Peixe-Manso. Lélio e Lina parecem encontrar uma solução para uma relação tão improvável, um acordo que é bom para ambos. Percebemos o teor desse acordo quando Lélio começa a chamar dona Rosalina de mãe e quando essa pergunta sobre o futuro, sobre um dia se casar com uma mocinha, fica nítido que ela aceitou ficar com o papel de amante:

> – Mãe, vamos juntos. Se não, eu sei, eu tenho a sorte tristonha.
> – Mas, você não se arrepende, não, Meu-Mocinho? Por se dar o caso de você querer casar com uma moça que não goste de mim...
> – Mãe, vamos.
> – "Pois vamos, Meu-Mocinho!" - ela disse, por fim, com seus olhos com a felicidade. - "Deixa dizerem. Ai, rir... Vão falar que você roubou uma Velhinha velha!..." (ROSA, 1969, p. 245)

Ela aceita o papel de amante, mas não gostou de ser chamada de mãe, "Lélio governava os horizontes. -...Mãe Lina..." "- Lina...?!" - ela tôda ela sorria." (ROSA, 1969, p.246), com ele não quer uma relação fraternal, mas sim ser sua amante. Como vemos, o final do conto fecha com um recomeço para Lélio, mas o fim do Pinhém não representa um recomeço para todos os personagens do conto, para alguns há continuidade da dependência, como é o caso de Jiní, outros caem numa opressão ainda pior, como é o caso de Tomázia e Conceição.

Em relação à Jiní, a narrativa deixa pairar que o gesto de se prostituir logo depois que Lélio rompe com ela se constituiu como um gesto de protesto, uma revolta contra os homens que a exploraram. Outros veem nesse ato a

conquista de sua autonomia em relação aos homens, pois, ao se prostituir, passa a ser a administradora do próprio corpo e, nesse sentido, estaria exercendo sua liberdade. Discordamos dessas duas interpretações, pois se acompanharmos a trajetória de Jiní com atenção, fica em evidência que não sobrou para ela outra via de subsistência logo após o rompimento com Tomé e a partida de seo Senclér, que ficou desemparada sem ninguém para auxiliá-la. Indício de sua insatisfação com o papel de prostituta é o fato de exercê-lo por pouco tempo, pois logo se casa com um rico fazendeiro, José Ramos Bento Juca. Sobre esse fato, o narrador afirma: "Diziam que ela estava impossível, só ares de rainha real, e cuspiu no rumo da Casa do Pinhém." (ROSA, 1969, p. 236). Esse acontecimento na vida de Jiní, de se casar com um homem rico, também é visto como um ato de emancipação, para Rocha e Carriço:

> Esse movimento em que Jeni sai da condição de mercadoria do jugo patriarcalista e passa a viver com um homem rico da cidade é encarado como uma metáfora do avanço do capitalismo sob o espaço sertanejo. Assim se completa o ciclo da personagem ao se "emancipar" como mercadoria, fazendo com que tudo fique aos seus pés. A partir do momento em que se casa, a mulata passa a ter propriedade sobre si mesma por meio de um movimento em que conquistou ou comprou sua alforria vendendo o seu corpo, que era o seu principal instrumento de poder. (ROCHA E CARRIÇO, 2013,)

Mais uma vez, é preciso tomar cuidado com o narrador e com o clima de harmonia que o texto cria para a história que está sendo contada. Jiní praticamente não tem voz, tudo o que sabemos dela advém desse narrador que tudo interpreta. Portanto, dizer que ao se prostituir Jiní está agindo por vontade própria, pode ser uma afirmação oriunda de uma leitura ingênua, que comprou rapidamente a versão da história vendida por esse narrador. O que podemos afirmar é que com o fazendeiro ela consegue transformar radicalmente sua condição de marginalidade social, pois com ele não quer apenas um relacionamento informal, mas exige um casamento de papel passado: "Só se casar, assente, se quiser, em escrivão e igreja..." e afirma "O fumo bom, por si se vende" (ROSA, 1969, p. 36), porém dizer que por esse ato conquista sua autonomia não parece o adequado, pois o casamento não representa necessariamente uma opressão para a mulher, mas isso não quer dizer que signifique uma emancipação, no caso de Jiní podemos que ela passa

a uma posição de dependência materialmente mais confortável, mas ainda continua sob a dependência de um homem. Podemos dizer que a afirmação de Rocha e Carriço, de que Jiní "(...) conquistou ou comprou sua alforria vendendo o seu corpo (...)" é paradoxal, uma vez que ninguém conquista a liberdade tendo que se vender; a própria personagem demostra lucidez sobre sua condição, antes a vendiam, agora está numa situação um pouco melhor, pois ela própria se vende, mas, no entanto, continua como mercadoria. Jiní não se emancipa, não se alforria, apenas teve, como mulher bonita, a oportunidade de se realocar nesse contexto patriarcal que dá poucas opções à mulher: o casamento, a prostituição ou a vida religiosa. Pela alternativa do casamento apenas teve a chance de sair de um lugar marginalizado e passar a ser mais bem vista pela sociedade. Porém Jiní continua sob a proteção de um homem, por isso a ideia de emancipação é questionável.

Tomázia e Conceição não tiveram a mesma sorte que Jiní, para elas não se abriu nenhum leque de possibilidades de escolha, pelo contrário, a opressão que antes era oriunda de seo Senclér, uma opressão que morava na casa-grande, com certa distância espacial, passa a morar dentro da própria casa delas. Na segunda parte do conto, que é iniciado com três asteriscos, onde é narrado o destino de alguns dos personagens depois que seo Senclér e Dona Rute foram embora do Pinhém, o destino de Tomázia e Conceição é revelado. Pernambo, que no início da narrativa já tinha esboçado a vontade de administrar a casa das tias para cobrar dos vaqueiros, passa a comandar a vida das duas: "Ou, o Pernambo, que passara a dormir em casa das Tias, e gostava de determinar o regulamento em que os outros podiam estar com a uma e com a outra (...)" (ROSA, 1969, p.190). Entre todos os moradores do Pinhém, depois da falência da fazenda, é certo que elas tiveram o pior destino, o de continuar sendo exploradas por um homem. É importante não esquecer Caruncha e Toloba, já que do destino das duas não temos conhecimento, o que é ainda mais inquietante, pois, extinto esse universo arcaico – que as deixa vagarem por ali, pois afinal não contribuem e não atrapalham –, é difícil imaginar um lugar para elas, um lugar para a falta de razão e um lugar para o primitivo.

3.2 - DORALDA: ENTRE A RUA E A CASA

Para começar a falar de Doralda é preciso discorrer brevemente sobre Soropita, seu marido, assim como falamos de Seo Senclér e Lélio, para depois falarmos das mulheres do Pinhém. Isso porque estamos diante de dois textos que têm como pano de fundo propriedades rurais comandadas por patriarcas, são eles que ditam as regras e dominam o discurso, traçando os destinos das personagens que são objeto de análise. A história do conto *Dão Lalalão*, como dito anteriormente, é vista a partir da perspectiva de Soropita, a introspecção psicológica a que temos acesso é somente dele, a voz dos outros personagens, nas raras vezes que aparecem, é apresentada por meio do discurso direto e em falas muito curtas. A narrativa durante grande parte do texto gira em torno do medo de Soropita de que descubram o passado da mulher, prostituta da cidade de Montes Claros. A aflição de Soropita chega ao limite quando encontra um amigo antigo, Dalberto, o qual aceita o convite para jantar em sua casa. Porém, quando está próximo de chegar em casa vem à sua cabeça a possibilidade de Dalberto já ter se deitado com sua esposa em Montes Claros; a partir daí se desencadeia uma série de efabulações em sua mente conturbada, temente de que todo o universo que construiu venha a ruir.

Na abordagem desse conto, partimos do pressuposto de que Soropita é um patriarca com traços muito diferentes dos demais patriarcas de *Corpo de Baile*, como por exemplo, Ió Liodoro, seo Senclér e Manuelzão. Como veremos, trata-se de um patriarca aparentemente cheio de contradições: violento, tem o corpo coberto de cicatrizes, já matou muitos, mas não suporta ver sangue e trata seu cavalo com o maior dos desvelos "(...) a bem dizer, não esporeava o cavalo; tenteava-lhe leve e leve o fundo do flanco, sem premir a roseta (...)" (ROSA, 1967, p. 5); ele vem de família rica, mas já foi jagunço. Há ainda um traço muito interessante em Soropita e que o faz destoar de outros patriarcas, que é a falta de traquejo com as mulheres, podemos dizer até mesmo que tem uma aversão ao sexo feminino: "Mas um certo receio Soropita

devia também às mulheres, um respeito esquisito, em lei de acanhamento. A lá vinha tanta gente bem arrumada, com todo luxo, bons trajes caros, sapato novo, gravata fantasia, coisas." (ROSA, 1967, p. 18). Antes de Doralda, Soropita nunca tinha estado com ninguém, nunca tinha beijado ninguém, é como se ele devesse alguma coisa às mulheres, Soropita é o devente, sente que não está à altura das prostitutas de Montes Claros e faz questão de passar por elas o mais mal arrumado possível, para que elas não o chamem. Sintomático desse temor das mulheres é o momento em que narra o dia em que não conseguiu ter relações com uma prostituta ruiva, "Um dia, sem saber os hajas, não pode, não podia, afracara, se desmerecendo" (ROSA, 1967, p. 20).

Outro aspecto importante a se salientar e que é expressão das muitas contradições que são parte de Soropita é a fixação do personagem pela limpeza, pela cor clara, pelas mulheres de cor clara. A moça com a qual fraquejou, segundo ele, era "(...) clara, com fino de sardas (...)" (ROSA, 1967, p. 20). Nessa fixação por mulheres brancas, por prostitutas brancas, Soropita chega a criar uma mulher imaginária, uma idealização, "(...) de cabelo muito preto, muito liso – ela ficava ainda mais alva". Doralda também é muito branca, em determinado momento da narrativa ele chega a mudar o seu nome para Doralva, "Doralva passava, sorria, dava de cantar" (ROSA, 1967, p. 73). Um imaginário em torno do branco, do claro – até a cidade de onde Doralda vem é Montes Claros –, é construído. De outro lado, há o que é sujo, ele evita passar por uma região baixa, onde há água parada:

> Soropita na baixada preferia esperdiçar tempo, tirando ancha volta em arco, para evitar o brejo de barro preto, de onde o ansiava o cheiro estragado de folhas se esfiapando, de água podre, choca, com bichos gosmentos, filhotes de sapos, frias coisas vivas mas sem sangue nenhum (...) muita vez se tinha de matar a sede com águas quase assim, deitadas em feio como um veneno – por não sermos senhores de nossas ações." (ROSA, 1967, p. 8).

A água é suja e deve ser evitada a qualquer custo, mas não por aqueles que sofrem de muita sede, por aqueles que não têm condição de encontrar água limpa, podemos dizer que essa cena é uma metáfora da vida de Soropita. Ele tem uma verdadeira obsessão pelo branco e pela pureza e poderíamos

pensar que acidentalmente tivesse se apaixonado por uma prostituta e, impulsionado por essa paixão, aceitou sua condição com a esperança de um dia esquecer, como expressa na seguinte citação "O outro apelido – Dadã – ela nunca lembrava; e o nome que davam também, quando ele a conheceu, de Sucena, era poesias desmanchadas no passado, um passado que, se a gente auxiliar, até Deus mesmo esquece". (ROSA, 1967, p. 8). Porém, essa ideia começa a se apresentar contraditória quando se atenta que o ideal feminino construído por Soropita em sua mente, Izilda, uma ruivinha muito branca, é uma prostituta também. Podemos dizer que Soropita foi contra os valores patriarcais quando se casou com uma moça que era da rua, ele levou para dentro de casa o que era de fora, mas essa parece ter sido a solução encontrada por esse patriarca falho para preencher a lacuna do matrimônio que estava prescrito para a família tradicional. Soropita quer ser visto como um patriarca viril, mas não consegue cumprir todos os requisitos que estão prescritos para essa função, então no lugar de conquistar uma mocinha virgem e de boa família, ele lança mão do que é mais fácil, casar com uma prostituta.

Pode-se dizer que todo o universo que Soropita constrói é uma encenação. A sua pose de jagunço valentão também é muito questionável, as cenas de enfrentamento que relata são todas ambíguas e passíveis de questionamento. A cena em que mata cinco homens num restaurante é um exemplo, ele os executa com a justificativa de que tinha imaginado terem iniciado uma grande briga, mas de concreto nada indicava o começo dessa situação: "A revira ia ser de onças comedeiras" (ROSA, 1967, p. 29). Ele acaba não respondendo na justiça, pois se entende que ele agiu em legítima defesa. Porém é estranho pensar que Soropita não "(...) esperdiça uma legítima defesa!" (ROSA, 1967, p. 28), pois ele não deu tempo nem para as vítimas se mexerem, "Mas nem não tiveram tempo: O Surrupita, de lá do canto recanto, sem dizer mãe ou pai, sem tosse nem negaça, deu relâmpago e falou fogo" (ROSA, 1967, p. 29). A verdade é que, olhando a cena com cuidado, o patriarca na verdade agiu covardemente.

A ideia de um patriarca enfraquecido também explica sua fuga para um lugar tão distante quanto o Ão, explica até mesmo o nome desse lugar, que remete ao aumentativo, mas que é comandado por um patriarca no diminutivo.

Nesse lugar Soropita elabora uma grande encenação na qual representa o papel de patriarca e Doralda o de casta esposa. Ele casa com ela e começa o esforço por fazê-la também entrar no jogo de representação de papéis, no caso dela, o papel de uma senhora séria. Soropita faz tudo como manda o roteiro do mundo patriarcal, casa com Doralva no cartório e na igreja, mas todos os esforços parecem sempre insuficientes, tudo remete à vida passada de Doralda, até mesmo à vida sexual do casal.

> Mas cada vez que estava com Doralda, babujava Doralda, cada vez era como se aqueles outros homens, aqueles pretos, estivessem tornando a sujar Doralda. E era ele, que sujava Doralda com a sua semente, por ai ela nunca deixava de ser o que tinha sido... Era capaz de fazer isso com uma irmã?
> Tudo devia ser uma regra: levantar muito cedo, ainda com o escuro da noite, trabalhar o dia inteiro, no mais atarefado, cansar as forças (...) Vamos passar um mês inteiro, não abraçar nem beijar, não fazer nada, regrando a vida da gente em sério costume"; assim conforme se cumpre – firmeza de jagunço, ou promessa feita a santo. Então, se pudesse se privar assim, ficava forte, toda hora estava seguro de estar direito: só a boa disposição e coragem! (ROSA, 1967, p.71)

Esse teatro de Soropita poderia ser representado com perfeição, com tanta perfeição que poderia se passar por realidade, não fosse a falta de inspiração da personagem Doralda em representar o papel de esposa casta e submissa. Ela escapa desse projeto normatizador do marido a todo instante, uma resistência discreta, mas que está a todo momento afrontando essa figura dominadora que é Soropita. Para perceber esse jogo de dissimulação de Doralda, é preciso muita atenção, pois é um jogo muito sutil. Soropita não percebe que a primeira cartada pode ter sido lançada logo no primeiro encontro, quando Doralda recusa o pagamento pelo programa, atitude que mexe com Soropita, pois vê nesse gesto a expressão de um amor verdadeiro: "Não estava nas listas, no destino? Gostara tanto, meu Deus! E então, para face, era a primeira vez que acontecia isso sucedido: - "Não me põe paga, de jeito nenhum, Bem. Você me despertou muito. Você é demais". Saira desexato dali, nos densos de não pensar noutra coisa." (ROSA, 1967, p. 55). Noutro dia Soropita volta para buscar Doralda e, logo em seguida, se casa com a moça. Como leitores, não sabemos se realmente existia um sentimento autêntico de Doralda em relação a Soropita ou se a moça jogou uma isca que foi

prontamente agarrada. Os dois se casam e dentro de casa se estabelece esse jogo de tensões, Soropita tenta por todas as vias "domesticar" Doralda, mas ela sempre mostra que não estava nem um pouco motivada a se comportar como as mulheres que estavam ao seu redor: "Doralda não tinha os manejos de acanhamento das mulheres de daqui, que toda hora estão ocultando a cara para um lado ou espiando no chão. Sertaneja do Norte, encarava as pessoas, falava rasgado (...)" (ROSA, p. 8). Doralda vive em uma corda bamba, ela vai até um determinado limite de rebeldia, mas sabe que não podia ir muito além, um exemplo é o fato de ela nunca contrariá-lo:

> Nunca estava amuada, nem triste. "Nunca um pensamento dela doeu em mim... Nunca me agrediu com um choro falso..." Uma mulher emburrada, que suspira, era coisa desgraçável: tinha visto, as dos outros, quase todas; sina sem sorte um se casar com mulher assim. Ela Doralda, não: ela já vinha de olhos livres e coração contente. (ROSA, 1967, p. 12)

Fica nítido na citação que Soropita fazia um esforço grande para silenciá-la, é como se ele tivesse destinado para Doralda um espaço tão pequeno para ela mal conseguir se mover. Mas a mulher se contorce e não fica no lugar em que ele gostaria que ficasse, já não estava mais na rua, mas também não estava enfurnada na cozinha.

> Não na porta-da-rua, nem em janela; mas também não se encafuava, na cozinha ou em quintal, nem se desmazelava, como outras, mesmo pouquinho tempo depois de casadas, costumava ser. Que dona-de-casa, quem referia era ele, que jurava. (ROSA,1967, p.9)

Outro aspecto importante que fica evidente na citação anterior é que o fato de Doralda nunca o contrariar, na versão de Soropita, faz parecer que isso se deve à harmonia construída entre o casal. Porém, se olharmos com mais atenção, é evidente que Soropita, além de fazer um esforço para silenciá-la, aproveita o seu silêncio para se construir como o salvador da mulher perdida, salvação pela qual Doralda lhe deve ser eternamente grata, atendendo-o sempre com um sorriso. Podemos ainda acrescentar que o fato de se casar com uma prostituta, além de representar uma facilidade para esse patriarca falho, também foi uma via para estabelecer uma hierarquia por meio dessa dependência do favor.

Outra parte muito interessante a ser analisada e que demonstra como Doralda sutilmente se move por debaixo dessa rede lançada por Soropita é o momento em que ela rememora seus dias no prostíbulo e fazia uso da cocaína. Como dissemos, a força de Soropita está sempre no sentido de sufocar o passado de Doralda, mas ela finge não perceber o esforço do marido e acaba usando o próprio passado como arma para desestabilizá-lo. Ela faz questão de falar sobre sua vida antes do casamento com muita naturalidade, fingindo não ver necessidade de escondê-lo. No momento em que Doralda constrói essa armadilha, contando para Soropita sobre os efeitos que a cocaína causava e o quanto a droga podia fazer o prazer e as sensações sexuais se prolongarem e se intensificarem, Soropita quase sai de si ao ver seu domínio ameaçado. A descrição de Doralda nada tem de lamentação pelo passado, mas sim uma naturalidade de relembrar boas experiências, mas ela percebe a inquietação do marido, é como se sentisse que foi longe demais e logo dá outro rumo à conversa:

> Ai foi ela mesma que logo explicou – que tinha conhecido a cocaína na terra dela, nas Sete-Serras, perto de Canabrava, mais adiante do Brejo-das-Antas. Ah, mas pouco possível, então, naquele lugarejo distrito, sem civilização dessas coisas... - e fugia de Soropita a coragem de perguntar quem a ela tinha ensinado. Subentendia, até a frouxo, num pertubo, torvado que ela fosse falando à tonta, dizer uma gravidade pior. Mas Doralda, que nunca tirava os olhos dele, acrescentou: que uma vizinha, senhora séria, dona viajosa, até casada... Mas Doralda não mentia, nunca houve, se algum fato ele perguntava. No que transformava a verdade de seus acontecidos, era para não ofender a ele, sabia como se ser. (ROSA, 1967, p.13)

Essa citação é muito interessante, pois revela o quanto Soropita vive como refém de Doralda, o quanto ela representa uma ameaça para todo o cenário construído por ele. Ela poderia ficar em silêncio e nunca mais tocar no assunto, poderia se enquadrar no papel de dona de casa como Soropita esperava, mas ela faz essa resistência dissimulada, uma resistência que mina o opressor aos poucos.

3.2.1 – Montes Claros: outra versão da Ilha dos Amores, o bordel idealizado

Quando analisamos a narrativa *A estória de Lélio e Lina* tentamos demonstrar como se esboça para o Pinhém a imagem de um lugar harmonioso, próspero, onde todos os moradores podem se entregar aos prazeres da carne, uma vez que a terra fértil não exige que se trabalhe tanto nela. Apontamos também como essa imagem é apenas fruto do olhar de um narrador que não enxerga a opressão patriarcal que existe por detrás do tratamento cordial entre os homens e as prostitutas. Em *Dão Lalalão* também há uma imagem idealizada tanto dos prostíbulos quanto das prostitutas e o movimento muito interessante de construir e desconstruir esse universo. A construção toda se dá na mente de Soropita, que constrói e descreve Montes Claros baseado no relato de uma prostituta de lá; a princípio nos parece uma construção confiável desse universo, pois tem como fonte a voz de uma prostituta. Porém, essa prostituta também é criação de Soropita, trata-se de Izilda, sobre a qual já discorremos anteriormente, personagem idealizado por sua mente. Na seguinte citação esse aspecto fica bem claro, é quando Soropita relata o que Izilda relatou para ele sobre o prostíbulo:

> Mas a rapariga descrevia o assunto daquelas Mulheres, mundo de belas coisas que se passam num bordel, a nova vida delas – mulheres assim leves assim, dessoltas, sem agarro de família, sem mistura com as necessidades dos dias, sem trabalhos nem as dificuldades: eram que nem pássaros de variado canto e muitas cores, que a gente está sempre no poder de ir encontrando, sem mais, um depois do outro, nas altas árvores do mato, no perdido coração do mundo. (ROSA, 1967, p. 24)

A imagem positiva da prostituição também aparece quando Dalberto descreve a moça pela qual se apaixonou, Analma, uma moça que mesmo estando em um mundo de pleno conforto, segundo ele, optou pela prostituição por gosto: "(...) era filha de uma família muito boa, e que começou de bem-casada, com um doutor-bacharel; e era demais linda, e toda nova, mas resolveu e fugiu, para a vida maior, por de homens muito gostar...(...)" (ROSA, 1967, p.37). Em outro momento, Soropita fala sobre a prostituta que inventou e que vive em sua imaginação: "A rapariguinha estava ali, em ponta de rua, felizinha de presa, queria mesmo ser quenga, andorinha revoando dentro de casa, tinha de receber todos os homens, ao que vinha, obrigada a frete, podia rejeitar nenhum..." (ROSA, 1967, p. 39). Como se pode ver no conto, a imagem

da prostituta é associada aos pássaros, a liberdade, a falta de obrigação com os padrões morais, porém, a imagem de uma andorinha voando dentro de casa é muito significativa para entender a prostituta nessa sociedade, ao fato de ter asas, mas não poder voar. Soropita e Dalberto atribuem o fato de as mulheres estarem no prostíbulo a uma escolha, por gostarem de manter relações com muitos homens, essa linha de raciocínio os desabona de qualquer culpa por alimentar um sistema que oprime a mulher, que lhe apresenta apenas duas possibilidades fora do casamento, ser prostituta, ou ser freira. Mas o conto se torna ainda mais complexo e interessante, pois em determinado momento há uma quebra na construção dessa verdadeira Ilha dos Amores. A certa altura da narrativa, Dalberto faz uma colocação muito lúcida sobre a idealização do universo da prostituição no qual ambos estavam mergulhados, é como se conscientemente quebrasse com esse imaginário por alguns segundos.

> Dalberto gravava assim, forte de si, encalorando, o que minava na gente era o cismo, de supetão, de ser, vindo no real, tudo por contrário. De simples, todo mundo farto sabia o que tinha também de nojento naquelas casas de bordel: brigas, corrumaça de doenças, ladroagem, falta de caráter. Alguém queria saber de sua mãe ali, filha, suas irmãs? Muitas mulheres falsas, mentirosas, em fome por dinheiro, ah vá. Aquelas, perdido seu respeito de nome e brio, de aforria, de pessoa: que nem se quisessem elas mesmas por se virar bichos, que qualquer um usava e enxotava – cadelas, vacas, eguada no calor... Mas, depois afastado de lá, no claro do chamado do corpo, no quente-quente, por que é que a gente, daquilo tudo, só levantava na lembrança o que rebrilha de engraçado e fino bom, as migalhas que iam crescendo, crescendo, e tomavam conta? E ainda mais forte sutil do que o pedido do corpo, era aquela saudade sem peso, precisão de achar o poder de um direito bonito no avesso das coisas mais feias. (ROSA, 1967, p. 38)

A fala de Dalberto é um momento de profunda consciência da questão social em que as prostitutas vivem, assim como sobre o teor da conversa que até então estava travando com Soropita, ambos adocicando o universo da prostituição. É possível entrever que tanto um quanto outro têm consciência do quanto contribuem para a manutenção desse sistema opressivo ao frequentarem o bordel, mas prefere fechar os olhos, pois a realidade poderia desencantar aquele mundo de prazeres que gosta tanto de frequentar. Evidência disso é que logo após Dalberto fazer toda a reflexão sobre o universo da prostituição, Soropita parece ter esquecido de tudo e volta com a visão idealizada do bordel:

> De relongo de reouvir e repensar, Soropita extravagava, somenos em si – voltava ao quarto com a rapariga inventada: as sobras de um sonho. Mais falavam em Doralda, se festejavam. A rapariguinha estava ali, em ponta de rua, felizinha de presa, queria mesmo ser quenga, andorinha revoando dentro de casa, tinha de recebr todos os homens, ao que vinha, obrigada a frete, podia rejeitar nenhum ... (ROSA, 1967, p.39)

Soropita alimenta a fantasia sobre esse paraíso dos desejos e nesse âmbito só existe uma coisa que pode tirá-lo do sério em relação a essa idealização: o fato do negro Sabarás frequentar o bordel e ter relações sexuais com uma branca:

> "Com o preto Iládio, você esteve?" "– Iládio... Iládio... Nunca vi branco nem preto nenhum com esse nome." (...) "Mas tu esteve com pretos? Teve essa coragem"- "Mas, Bem, preto é gente como os outros, também não são filhos de Deus?..."- "Quem era aquele preto Sabarás?" "– Ah, esse um teve. Vinha, às vezes..." "Mas, tu é boa, correta, Doralda... Como é possível? Como foi possível? ... (...) Então, como foi possível?" (ROSA, 1967, p. 72).

A violência de Soropita que é esperada desde o início da narração não estoura contra Dalberto, mesmo este tendo insinuado durante o diálogo todo e ter dado provas o bastante para Soropita, que precisava de muito pouco para fantasiar, de que já tinha encontrado Doralva em algum bordel no passado, um exemplo é a frase que diz para Doralda "- Montes-Claros me deve paixão..." (ROSA, 1967, p. 53) e o fato de sua mula chamar-se Moça-Branca. Porém, naquela manhã, quem recebe a fúria de Soropita é o negro Iládio, o qual vai até sua casa em busca de Dalberto, que passou a noite ali sem avisar os companheiros. A ira surge logo no momento em que um vê o outro, bastou o negro o apontar, rir e falar algo, que nem ao menos conseguiu entender: "E falou uma coisa? – falou uma coisa – que não deu para entender; (...) O negro Iládio o ofendera, apontara-o com o dedo, e ele não refilando..." (ROSA, 1967, p. 75). Soropita o humilha em frente a todos, o negro se ajoelha, pede perdão, como se estivesse representando uma cena dos tempos da escravidão. Nesse momento Soropita parece purgado. Podemos dizer que essa cena demonstra o quanto era insuportável para Soropita uma suposta democracia que havia no bordel, onde os homens negros e os homens brancos poderiam frequentar

igualmente. É possível afirmar também que Soropita tem dificuldade de conviver com o passado de Doralda, porém mais insuportável do que ter uma esposa prostituta é ter uma esposa que já tenha se deitado com um negro.

Nesse âmbito é possível afirmar que a suposta cordialidade nas obras *Dão Lalalão* e *A estória de Lélio e Lina* são na verdade uma tentativa de naturalizar uma "opressão cordial", palavra de Freyre, ou uma "soberania não opressiva", palavras de Luiz Roncari:

> O seo Senclér era o patriarca da fazenda, que se distinguia dos vaqueiros por ser o proprietário, mas mantinha uma soberania não opressiva, vivendo a mesma determinação dos demais, mais amorosa ´do que econômica. Como eles, seo Senclér estava mais preocupado com os namoros do que com a labuta árdua em busca de rendimentos da propriedade, tanto, que estava arruinado. (RONCARI, 2004, p. 194)

Ou seja, são estratégias para suavizar toda a crueldade causada pelo preconceito de gênero e de cor que esses patriarcas engendram. Atrás das cores alegres dessas fazendas, as colunas estão sendo corroídas e cada qual corre para se arranjar da maneira que puder, Mariinha num rompante, numa última tentativa, implora pelo amor de seo Senclér "– Me leva, me leva junto!" (ROSA, 1967, p. 242) e a pergunta submissa de Doralda para Soropita "Um dia eu deixar gostar de você, Bem, tu me mata?" (ROSA, 1967, p. 12) demonstram nitidamente que se as colunas desse sistema ruírem vão esmagar quem está debaixo dele, as mulheres. Também tentamos demonstrar como a idealização do mundo da prostituição nas duas obras serve de azeite para as engrenagens do mundo da opressão patriarcal, que tem como centro de recreação o prostíbulo.

4. A MULHER ADÚLTERA E MULHER QUE TRAI

No capítulo anterior, discorremos sobre as personagens prostitutas e como essas mulheres são vistas, pelo senso comum, como transgressoras dos valores patriarcais por estarem fora das exigências da família tradicional brasileira, e que podem, dessa forma, usufruir da liberdade sexual e da falta de obrigações com os trabalhos domésticos. Porém, procuramos esclarecer o quanto essa imagem se constitui como um verniz que encobre toda a opressão que gira em torno desse universo; essa aura de autonomia feminina das prostitutas esconde o quanto são marginalizadas pelos valores patriarcais, pois, desprotegidas, sem qualquer parente ou qualquer recurso financeiro disponível, ficam à mercê dos donos do poder. É importante frisar que essas mulheres não são excluídas do sistema patriarcal, na verdade, elas ficam à margem, não fazem parte da centralidade da sociedade, mas ocupam um lugar estratégico, por meio do qual estão sempre ao alcance desses homens, idealizadores e conservadores da ordem. Dessa forma, é possível dizer que a desordem representada pela prostituição não é um empecilho ou um desvio dos valores patriarcais, mas é parte do próprio motor dessa sociedade, da ordem patriarcal; elas viabilizam o duplo padrão moral nessa sociedade: para os homens a ordem *e* a desordem, a casa *e* a rua, para as mulheres a casa *ou* a rua, a ordem *ou* a desordem. Aquelas que não seguissem as regras estipuladas tinham destino certo, o bordel. Neste capítulo analisaremos as

personagens mulheres que ousaram de alguma forma contestar esses papéis que o sistema lhes oferecia: de esposa e mãe ou de prostituta. Personagens femininas que peregrinaram através da desordem para tentar minar a ordem, mesmo sabendo que usufruir daquela estava muito longe do papel arquitetado para as esposas e filhas dos patriarcas, já que a elas limitava-se constituir como desordem *ou* como ordem.

Neste capítulo a dualidade ordem e desordem será muito importante, pois procuraremos analisar em que medida as discussões teóricas alavancadas por Antonio Candido no texto *A Dialética da Malandragem* (1970), por Roberto da Matta na obra *Carnavais, Malandros e Heróis* (1979) e por João Cesar de Castro Rocha em A *guerra de relatos no Brasil contemporâneo, ou: A Dialética da Marginalidade* (2004), podem servir de base para compreender o papel social da mulher na sociedade brasileira. Os três textos citados procuram compreender como a desordem serve como catalisador das relações no Brasil, sejam elas econômicas ou políticas; porém nenhum deles, é bom frisar, trata da condição feminina, os olhos dos autores estão voltados para personagens históricos masculinos e o contexto político e econômico, o qual é dominado pelos homens. A desordem é tomada como estratégia para galgar cargos políticos ou do funcionalismo público por meio de favores e alianças pessoais, ou até mesmo a violência como meio de alcançar um lugar no sistema, na ordem. Dessa forma, para estes críticos, desordem se refere a acordos que rompem com a impessoalidade do Estado de Direito e solucionam o que se quer por meio do favor e da pessoalidade. Para tornar mais claras as questões, abordaremos sucintamente a discussão que cada um dos teóricos elencados propõe.

Antonio Candido, em a *Dialética da Malandragem,* analisa o romance *Memórias de um Sargento de Milícias* (1854) e procura demonstrar como o protagonista Leonardinho não é um personagem pícaro, aos moldes dos romances picarescos espanhóis, mas sim um malandro, uma espécie de essência do brasileiro e das relações que mantém em todos os âmbitos de sua vida, seja no aspecto social, político, econômico ou até mesmo íntimo. Leonardo Filho, um homem livre pobre, "filho de um beliscão e uma pisadela", criado pelo padrinho barbeiro, não faz parte da camada da ordem, pois, para

sobreviver, realiza todo tipo de artimanha. Porém, ao longo da narrativa, por meio de favores e conchavos, consegue um emprego público, ou seja, por meio da desordem, consegue galgar um lugar na ordem. Mas esse não é um traço apenas de Leonardinho, mas de todos os personagens do romance, até mesmo do chefe de polícia, o Major Vidigal, que da cintura para baixo veste calção e tamancos e da cintura para cima usa farda da polícia. O transitar entre a ordem e a desordem é a própria estrutura do romance de Manuel Antonio de Almeida, de acordo com Candido:

> Ordem dificilmente imposta e mantida, cercada de todos os lados por uma desordem vivaz, que antepunha vinte mancebias a cada casamento e mil uniões fortuitas a cada mancebia. Sociedade na qual uns poucos livres trabalhavam e os outros flauteavam ao Deus dará, colhendo as sobras do parasitismo, dos expedientes, das munificiências, da sorte ou do roubo miúdo. (CANDIDO, 1970, p 7)

O texto é fundamental nessa jornada que ambiciona interpretar o Brasil e entender o que é o brasileiro, porém é possível perceber, em determinados momentos, uma tentativa de amenizar pontos de tensão, nos quais as relações entre classes sociais entram em choque, como no momento em que Leonardo Filho escolhe casar com Luisinha e não com a mulata Vidinha:

> Nessa altura, comparamos a situação com tudo o que sabemos dos seres no universo do livro e não podemos deixar de fazer uma extrapolação. Dada a estrutura daquela sociedade, se Luisinha pode vir a ser uma esposa fiel e caseira, o mais provável é que Leonardo siga a norma dos maridos e, descendo alegremente do hemisfério da ordem, refaça a descida pelos círculos da desordem, onde o espera aquela Vidinha ou outra equivalente, para juntos formarem um casal suplementar, que se desfará em favor de novos arranjos, segundo os costumes da família brasileira tradicional. Ordem e desordem, portanto, extremamente relativas, se comunicam por caminhos inumeráveis, que fazem do oficial de justiça um empreiteiro de arruaças, do professor de religião um agente de intrigas, do pecado do Cadete a mola das bondades do Tenente-Coronel, das uniões ilegítimas situações honradas, dos casamentos corretos negociatas escusas. (CANDIDO, 1970, p.6)

O que se pode depreender da citação é que Leonardo vai peregrinar entre a ordem e a desordem sem qualquer ônus em relação a isso, mas a Luisinha e Vidinha, assim como a todas as mulheres da sociedade brasileira, sempre caberão papéis pré-definidos; para Luisinha, tornar-se uma esposa fiel

e caseira e, para Vidinha, ficar à disposição para formar um casal suplementar, ou seja, ser amante. A uma, a ordem, à outra, a desordem. João Cezar de Castro Rocha, no texto *A guerra de relatos no Brasil contemporâneo, ou: A dialética da marginalidade* faz uma crítica à interpretação feita por Candido no texto *A Dialética da Malandragem*, pois, para Castro Rocha, o autor acaba por silenciar a violência, enquanto carnavaliza a violência oriunda da desigualdade social. Um exemplo é a omissão de Candido diante do abandono de Vidinha por Leonardo Filho; nada é dito a respeito da dor de Vidinha, apenas trata-se o comportamento do protagonista como algo normal dentro da família tradicional brasileira: usar a mulata para satisfazer seus prazeres e casar com a moça branca com melhores condições financeiras. João Cezar de Castro Rocha, ao analisar a obra *Cidade de Deus*, aponta o quanto a figura do malandro está atrelada a um individualismo, a uma falta de visão para o coletivo ao qual se pertence, muito diferente da imagem do marginal que pode ser observado na obra *Cidade de Deus*. Na obra de Paulo Lins, a voz do narrador serve como porta-voz do coletivo que representa. Por meio de seus olhos, o leitor é lançado num documentário-denúncia sobre todas as mazelas sociais às quais aqueles indivíduos estão sujeitos.

> Portanto, um ponto importante a ser lembrado no tocante ao romance *Cidade de Deus* é a complexidade e ambigüidade do narrador, que não transmite um foco particular, mas antes tenta incorporar as muitas camadas que comportam o tecido social da própria favela. O texto de Lins não é a expressão de sua voz particular, mas antes a articulação de um estrato social que implica a sociedade brasileira como um todo. Espero que o leitor entenda que não estou julgando o "mérito" dos dois projetos baseado nessa distinção, mas é importante que seja ressaltada, pois uma das mais importantes inovações do que tenho chamado de "dialética da marginalidade" é precisamente sua natureza coletiva. (ROCHA, 2004, p. 164)

Para Paulo Lins, na *Dialética da Marginalidade,* a violência em *Cidade de Deus* não é sufocada por meio de uma reconciliação compensatória, mas sim exacerbada, quase como um grito que exige justiça. Pode-se dizer que o marginal que está na desordem não deseja a ordem, ou faz uso dela para alcançar oportunidades e um lugar na sociedade, ele abre mão de tudo isso, quer mostrar, por meio da violência, o lugar de onde vem e como vivem os indivíduos da favela; quer dar visibilidade a sua condição e de todos que

ocupam sua camada social e a violência, nesse sentido, é única forma com que o mundo do asfalto o percebe.

Outro texto importante que discorre sobre a ordem e a desordem e a forma como esse binarismo se insere no contexto brasileiro é o livro *Carnavais, Malandros e Heróis: uma sociologia do dilema brasileiro,* de Roberto Da Matta. O autor usa dois personagens históricos importantes para exemplificar dois tipos de movimento em relação à ordem e a desordem: Lampião e Antonio Conselheiro. O primeiro passou à desordem, passou a ser visto como um criminoso, após matar um policial, por vingança pela morte de seu pai; o segundo, traído pela esposa e sentindo-se humilhado e envergonhado, passou a perambular pelo sertão, formando em torno de si um grupo de fiéis que acreditava que aquele senhor era um santo, que fundaria uma comunidade na qual todos viveriam em plena justiça social. Antônio Conselheiro, todavia, devido a essas propostas, foi visto como uma ameaça à unidade nacional pelo governo da época. Embora ambos habitem a desordem, há um fator que faz com que os caminhos que percorrem sejam muito diferentes: trata-se do desejo de retorno ou não à ordem. Lampião, primeiramente, sai da ordem e entra na desordem com o objetivo de vingar a morte do pai, porém acaba por usar a violência como uma ferramenta para retornar ao sistema; passa a ser usado por grandes fazendeiros como justiceiro, um jagunço que mais serve aos interesses de grandes proprietários do que da população. Já Antonio Conselheiro é visto como um renunciador, que abdica a vingança e procura fundar outro caminho, outra saída para o sistema no qual não se enquadrou.

> No caso de Antonio Conselheiro, porém, não pode haver esse julgamento. Aqui, o personagem reuniu em torno de si não um bando de malfeitores, mas famílias, gente comum que construiu com ele uma cidadela de fé, uma comunidade realmente paralela ao mundo social brasileiro, onde – acreditavam – poderiam viver de acordo com suas próprias regras. Enquanto Lampião tem uma trajetória em ziguezague, saindo e entrando novamente na ordem, para exercer seu papel de vingador generalizado e exercer seu saque, Antonio Conselheiro faz um movimento totalmente para fora da sociedade. Na direção de um mundo novo, um universo inventado – deixando para tras o sistema, com tudo que ele representa. Afinal, como veremos a seguir, ele – como Matraga – é um renunciador. (DA MATTA, 2004, p. 250)

Renunciadores abrem novos caminhos, novos espaços sociais, rompem com as estruturas existentes na sociedade e propõem um espaço diferente de vivência, heróis reforçam os papéis sociais já existentes. Ter em mente todos esses perfis será importante, pois tentaremos observar, por meio da análise dos romances, em que medida podemos recorrer a eles para compreender a condição feminina na sociedade patriarcal, principalmente aquelas que ousaram sair da ordem na qual foram enquadradas. Assim como podemos dizer que as prostitutas ocupam um lugar difícil de ser nomeado, uma vez que não cabe dizer que se encontram na desordem, que estão fora do sistema, mas sim que vivem para servir a essa ordem, analisar as adúlteras do patriarcalismo será um trabalho muito complexo, uma vez que partimos do pressuposto que essas mulheres rebeldes saem da ordem e partem para a desordem sem qualquer tipo de perspectiva de melhora da própria condição de vida. O objetivo deste capítulo será investigar a motivação desse rompimento com a ordem e os caminhos que essas mulheres propõem com esse gesto. Também será importante analisar se esse gesto de afastamento se constitui como um gesto de violência, como prevê a dialética da marginalidade.

Outro fator importante é analisar as personagens que se configuram como antítese dessas personagens renunciadoras, as guardadoras dos valores patriarcais, mulheres que estão a serviço do patriarca para vigiar a conduta das outras mulheres, como é o caso de Dª Virgínia, Vó Izidra, Maria Behu entre outras. Para começar, analisaremos *A Menina Morta,* obra de Cornélio Penna que levanta muitas questões complexas em torno desses dois tipos femininos.

4.1. *A Menina Morta*: duas formas de demolição

Na análise da obra *A Menina Morta* abordaremos, inicialmente, as personagens que são as conservadoras dos valores patriarcais, para depois analisarmos as que lutam contra toda a opressão atrelada a esse sistema e, assim, tentar entender como mulheres sujeitas às mesmas amarguras a que a sociedade patriarcal submete o gênero feminino se posicionam de formas diferentes. Abordar amplos pontos de vista a respeito do patriarcalismo,

inclusive o das mulheres conservadoras, é um modo não apenas de enriquecer a imagem sobre essa sociedade, mas de entender que o sistema ao qual todas estão sujeitas é o mesmo, mas existem formas diversas de reação a ele. Na obra em questão, o papel de conservadoras é desempenhado pelas parentas do Comendador, Dª Virginia, Sinhá Rola e Dª Inácia, todas consideradas agregadas na casa, as quais, por infortúnios da vida, acabaram tendo que recorrer à proteção do patriarca da fazenda; Dª. Virginia, por exemplo, a mais velha das agregadas, é a que está no patamar mais alto da hierarquia das parentas, vem de uma história extremamente triste.

> Dentro de poucos anos ela sentira em seus braços o peso do homem embriagado e enfurecido pela mais triste das decadências, que fugia de sua casa para a senzala onde permanecia dias seguidos. Os compromissos cresceram e tomaram forma tão assustadora que fora obrigada a entregar quase tudo para arrostar com a vida, sozinha, tendo apenas terras e sem escravos que ajudassem. Viera para a fazenda do primo enlouquecida de dor e de humilhação, quando ele morrera (...) (PENNA, 1958, p. 814)

Dª. Virgínia tem lucidez em relação à situação em que se encontra, a de mulher pobre e dependente, porém faz um esforço em se mostrar forte, superior às outras, pois num universo onde essas mulheres têm pouca utilidade, porque o trabalho doméstico pesado é realizado pelas escravas, às agregadas apenas sobram pequenas atividades como bordar, costurar e enfeitar a casa.

Sinhá Rôla e D. Inacinha também têm em comum o passado de humilhações. O pai de Inacinha e Sinhá Rôla era viciado em jogo e passava os dias a apostar o dinheiro da família. Diante de tanto desgosto e sofrimento, a mãe falece e o pai, sem se importar com as duas filhas solteiras, as abandona sozinhas na fazenda e passa a morar na Corte. No Rio de Janeiro aposta todo o dinheiro que possuía e, quando não havia mais nenhum tostão, transforma os bens da família em moeda de jogo; pouco tempo após a mudança para a Corte, acaba falecendo. Sinhá Rôla e D. Inacinha estão sozinhas no mundo, passam os dias amedrontadas e sem perspectiva de futuro, pois o próprio administrador da fazenda passou a tratá-las com rispidez e hostilidade. Porém, o Comendador toma conhecimento dos problemas pelos quais as primas passavam e vai buscá-las na fazenda. O medo e a tensão das duas chegam a

tal ponto que, quando o Comendador chega à propriedade, encontra as duas trancadas em um quarto, pois temiam as pessoas que rondavam a fazenda e os escravos que as ameaçavam. Junto com a casa até mesmo os móveis são vendidos, com elas levam apenas as roupas, um candelabro e alguma mobília para o quarto no qual passarão seus próximos dias:

> Durante toda a viagem não conseguiram dizer uma só palavra e quando chegaram, já tarde da noite, fora com aquele castiçal, aquele mesmo que tremia agora nas mãos de Sinhá Rôla e iluminava o corredor nesse instante percorrido, e tinham passado pé ante pé diante dos aposentos da prima a essa hora já deitada (...). E assim começara o seu cativeiro recebido com resignada amargura, renovado todos os dias por pequeninas coisas que feriam com suas minúsculas arestas aqueles corações cobertos de chagas incuráveis. (PENNA, 1958, p.809)

A visão que as irmãs têm da própria situação de dependência não difere da visão que as demais agregadas têm de si mesmas. As palavras que elas utilizam para definir a situação em que se encontram são repetidas com frequência: cativeiro, prisão, visitas, hóspedes, estrangeiras etc. Elas vêm de um passado de abandono e incertezas e a figura do Comendador nesse contexto se define como ambígua, pois, ao mesmo tempo que as tira da iminência de caírem na extrema miséria, aumenta por outro lado o número de súditos no seu palácio. Na condição em que são colocadas, é preciso mostrar-se útil ou importante, mas a pergunta que se coloca nesse sentido é: como? Não possuem bens ou dinheiro, tampouco influência política e, força de trabalho, no contexto de uma fazenda movida pelo trabalho escravo, não tem qualquer sentido. Em *A Menina Morta*, essa necessidade de se mostrar útil será satisfeita por meio do processo de desconstrução da imagem de outras mulheres. Sobre essa questão, Simone Rossinetti Rufinoni em *Favor e Melancolia* afirma:

> Quando não há trabalho – nem tampouco divisão do trabalho – não há como sustentar formas de estratificação social. Na sociedade escravocrata, o trabalho refere-se ao encargo do cativo, cuja consideração desumanizadora de objeto o torna como ponto de comparação negativo. Sem o reconhecimento da autonomia pelo trabalho livre, qualquer ocupação assemelha-se à condição servil. Logo, no universo da casa-grande, torna-se preciso legitimar algum mecanismo que permita a diferenciação pessoal, fundada na observância de uma hierarquia qualquer. É assim que a estratificação,

> em *A menina morta*, é forjada por um dispositivo externo de valoração pessoal: o grau de parentesco. (RUFINONI, 2010, p. 57)

A autora aponta uma característica importante das famílias patriarcais, que era a visão negativa que se tinha do trabalho braçal, trabalhar significava uma aproximação aos escravos e um distanciamento da aristocracia. Nesse ambiente é fácil perceber como as agregadas são peças dispensáveis na economia da casa e como, no impulso de se mostrarem prestativas aos seus protetores, acabam gerando um sistema de agressões, no qual provam merecimento não pelo que oferecem, mas pelo desmonte das outras agregadas e da legitimação da autoridade do patriarca:

> –O meu primo Comendador já resolveu o que se deve fazer – exclamou, os olhos fuzilantes, Dª. Virgínia, que receber a referência aos "pais" de Carlota como se fosse grave punhalada. - Felizmente "ele" virá breve!
> E esta sua afirmação tinha a ressonância sêca de ameaça. Ao ver porém todas se mostrarem embaraçadas e se calarem, para fingir não terem acompanhado a cena, e haviam tornado aos periódicos, D.ª Virgínia mudou de tom e prosseguiu, voz e gestos diferentes:
> –O nosso sangue é muito forte, todo êle de povoadores e de homens fundadores de cidades e de fazendas onde os índios flechavam os negros, e não será a febre amarela que o vença... (PENNA,1958, p. 1174)

É importante explicar que nessa cena estão confluindo vários fatos, Dª. Virgínia fica irada quando Carlota afirma que qualquer decisão referente ao seu casamento caberá aos seus "pais", essa palavra nesse contexto significa para Carlota que a mãe e o pai ocupam o mesmo patamar na hierarquia da casa, além de demonstrar indiferença pela opinião da tia. A resposta de Dª. Virgínia vem em tom de ameaça, quase usando como escudo o poder e potencial de violência do patriarca do qual é parente.

Num primeiro momento, pode-se relacionar a palavra "agregadas" à palavra "favor" na acepção que Roberto Schwarz aborda no livro *Ao Vencedor as Batatas* (2000). Segundo o autor, o tipo de colonização brasileira, com base no monopólio da terra e na mão de obra escravista, produziu três classes sociais: o latifundiário, o escravo e o "homem livre". Esse último representava uma grande parcela da população, "Nem proprietários nem proletários, seu acesso à vida social e a seus bens depende materialmente do *favor,* indireto ou direto, de um grande. O agregado é a sua caricatura." (SCHWARZ, 2000, p. 16). Essa classe de homens livres e brancos, porém pobres, dependiam dos

favores da classe dos proprietários para ascenderem socialmente. Em troca, os agregados deveriam retribuir essa ajuda com outros favores, mesmo que mais modestos, o importante era a presença de uma cumplicidade entre as duas classes, um sistema de mútua proteção. A presença da escravidão e desse tipo de relação, baseada no favor, fez com que o liberalismo se desenvolvesse no Brasil de maneira diferente da Europa, com elementos que contradiziam os próprios princípios liberais: "(...) autonomia da pessoa, a universalidade da lei, a cultura desinteressada, a remuneração objetiva, a ética do trabalho etc. (...)" (SCHWARZ, 2000, p.17).

Tendo esse cenário em mente, é relevante se fazer o seguinte questionamento: as mulheres dependentes da proteção do Comendador são representantes dessa classe, dos agregados que dependem do favor do proprietário? A resposta é não, essas mulheres não são dependentes do favor na acepção de Schwarz, já que, nesse caso, a relação se estabelece de modo diverso: não há relação de cumplicidade, de proteção mútua, o laço que os une é unilateral, o senhor lhes dá proteção, porém essas pouco têm a oferecer, ao contrário, esforçam-se para não serem percebidas em casa, para não gerar qualquer tipo de desagrado para o senhor. Dª. Virgínia, Sinhá Rola e Dª Inácia, nesse lodo que é a dependência, se agarram à ideia de que se mantendo leais ao Comendador, conservando os seus valores e leis dentro da casa, mesmo quando ele está ausente, terão garantida a proteção.

Poderíamos, nesse momento, dizer que o oposto ao comportamento dessas mulheres é a traição de Dª. Mariana. Mas a cada leitura do romance é possível observar sua complexidade com mais cuidado, é como se Penna mostrasse os diferentes caminhos que as personagens femininas tomam a partir de suas possibilidades e condições, por isso é possível dizer que existem os caminhos das conservadoras, o caminho violento de Dª. Mariana, que procura destruir a base do patriarcalismo, que é a família, o caminho de Carlota, que acaba com o casamento arranjado pelo pai e liberta a força de trabalho da fazenda, os escravos, como veremos mais adiante, mas existe também o sutil caminho de Celestina. Melhor seria dizer, os caminhos de Celestina, uma vez que em alguns momentos da narrativa a personagem aventa outras possibilidades para uma vida mais livre.

Celestina entre as agregadas é a que está no patamar mais baixo, a citação a seguir sintetiza muito bem qual é o seu papel dentro da casa:

> Do outro lado, além do lugar vazio da Senhora, sentava-se Celestina cuja obrigação tácita era servi-la, apanhar-lhe o lenço ou o leque que com frequência se lhe soltava das mãos distraídas e também afastar a cachorrinha felpuda, a Mirza, quando ela se tornava importuna. Celestina muitas vezes nada podia comer, pois seu coração batia em grandes saltos porque não sabia com certeza se os agrados do animalzinho eram ou não bem recebidos por D.ª Mariana. (PENNA, 1958, p. 782)

A função de Celestina é complicada e angustiante, pois diferente das criadas que recebem ordens explícitas e objetivas sobre o que devem fazer e como devem se portar, ela tem que estar atenta às insinuações, tem de interpretar os gestos de D.ª Mariana para entender suas intenções. Mas Celestina não se vê fadada a terminar sua vida dependente do favor, como as outras agregadas, as quais depois do fim do Grotão procuram pela proteção de outro patriarca; ela consegue vislumbrar a possibilidade de um dia se entregar ao mundo.

> Mais uma vez a insegurança de sua vida a feriu cruelmente. Estava naquela casa sem saber nunca até quando seria tolerada a sua permanência, e o mundo lá fora parecia sempre à sua espera, para agarrá-la e absorvê-la. Quando isso se desse, todos a esqueceriam imediatamente, mas não poderia esquecer de si mesma, e deveria acompanhar sozinha até o fim a sua própria decadência, a sua agonia de muitos anos, até a morte. (PENNA, 1958, p. 987)

Celestina tem a perspectiva de sair da casa e esse não é um projeto utópico, pois guardou dinheiro para um dia se tornar independente. Privou-se durante anos de comprar caprichos, pois ambicionava um dia ter a possibilidade de financiar sua liberdade, para se desvencilhar da condição de dependente. Dessa forma, os projetos para um futuro independente não são apenas um devaneio, pois ela possui meios concretos para conquistá-los:

> (...) e agora que nem sequer tenho a menina para me dedicar, mesmo de longe e depois de todos até mesmo da mucama, da Libânia... Devo guardar esse dinheiro, e ajuntar até conseguir meu pequeno pecúlio para viver na cidade, independente! (PENNA, 1958, p. 858)

Segundo as suas contas, falta pouco dinheiro para comprar uma escrava de ganho que a ajudaria a sobreviver na cidade, posteriormente poderia comprar algumas cabeças de gado e garantiria uma velhice com o mínimo de conforto. Essa é uma parte muito interessante do romance, Celestina, como foi dito, se empenha em viabilizar meios para conquistar um futuro de independência, porém vive uma dualidade em relação aos seus próprios planos, sente medo de seus próprios pensamentos e considera que ao afastá-los torna mais fácil aceitar a própria condição de dependência "- Senhor, livrai-me dos pensamentos inúteis! (...) Vazia de pensamentos inúteis poderia viver ainda alguns anos, e sua cabeça se tornaria confusa e fraca como nesse instante" (PENNA, 1958, p. 858). A personagem vê a própria liberdade como algo errado, como algo que deve ser evitado e, num gesto impulsivo, decide abrir mão de tudo, oferece todo o dinheiro que guardou para D.ª Virgínia, que estava indo para Corte, e pede para a senhora lá comprar uma coroa de biscuit, um adorno para o túmulo da menina morta. Celestina se desfaz do dinheiro como se tivesse culpa de guardar aquela importância, pois intentava usar esse dinheiro, que ganhou do Comendador, para sair da fazenda do Grotão e teme, dessa forma, ser vista como mal agradecida em relação àqueles que a acolheram. Recua, também, porque a ideia de viver sozinha na cidade lhe parece algo assustador, suportar toda a carga de julgamentos que sofreria ao decidir por essa forma de vida parece intimidá-la. Em outro momento, como na citação abaixo, Celestina aponta outro caminho alternativo para uma moça solteira:

> (...) mas depois... depois, quando a miséria a levara a viver em casas alheias pusera-os em uso e tinham sempre servido para o pranto da servidão.
> – Não sei para onde ir... continuou ela a falar, penosamente, e esforçava-se por dar naturalidade às suas palavras – tenho pensado... às vezes... em ser também governante como a senhora. (PENNA, 1958, p. 1031)

A jovem, ao final do romance, casa-se com o médico que tratou de uma doença. O casamento de Celestina é diferente do casamento de Carlota: enquanto aquela tem a possibilidade de escolher o marido, a esta é imposto o casamento.

Outra questão importante a salientar é o perfil do marido de Celestina, ele é médico, não um barão como o de Carlota, isso parece simples, mas são universos muito díspares que habitam. Enquanto o noivo de Carlota espanca um escravo por um motivo insignificante na frente da casa da noiva, o marido de Celestina nega toda a estrutura patriarcal que sustenta o Grotão, quando lhe é oferecido o dote pelo casamento, ele nega não só por achar arcaica tal prática, mas por considerar que todo aquele dinheiro vem sujo de sangue de escravos: "– Não quero êsse dinheiro, porque não o ganhei com meu esforço, e êle... - e com dificuldade concluiu – êle tem sangue." (PENNA, 1958, p.1254). Não podemos dizer que esse é o momento em que há um choque entre o arcaico e o moderno, a modernidade não adentra a casa-grande no momento em que esse médico vai visitar Celestina, o moderno já estava sendo inserido antes de sua visita na mentalidade de Celestina e de Carlota, como veremos com mais detalhes. A agregada mais humilhada não pensava em continuar a servidão após a ruína do Grotão pedindo proteção de outro patriarca, ela pensava em comprar uma escrava de ganho para poder viver sozinha na cidade ou virar governanta e ganhar seu dinheiro com seu próprio esforço. O encontro de Celestina com o noivo se configura como um casamento moderno em que mentalidades em comum se atraem. A visita do médico nesse sentido é importante, pois ele tem o papel de evidenciar, tanto para Celestina, quanto para Carlota, o quanto aquele universo era cruel e atrasado. A reação de Carlota é exemplo disso:

> Carlota levantou-se bruscamente com o coração aos saltos, e o invólucro de pano caiu-lhe junto a barra do vestido. Sentiu intenso calor subir à cabeça, porque ouvia com certeza insinuação infamante a seu pai e a todos os seus, tornados poderosos por aquelê ouro que agora lhe escapava das mãos e espalhava pelo pavimento. Ao mesmo tempo ressoava em seus ouvidos gritos de agonia e gemidos sem nome, em côro crescente e cada vez mais alto, a ameaçar entontecê-la completamente. Quis falar, quis dizer, quis explicar e justificar tudo que se erguia junto dela, em súbita muralha, mas não pôde senão balbuciar:
> - Adeus (PENNA, 1958, p. 1255)

Carlota sabia que ele estava certo, para ela também não restam dúvidas de que devia mudar o curso da história do Grotão. Não podemos dizer que Celestina move qualquer coluna da fazenda do Grotão, o fato de ela ter

liberdade de escolher seu futuro marido se deve a uma brecha existente, oriunda de sua insignificância perante os proprietários da fazenda, não se criava qualquer tipo de expectativa em relação ao seu futuro, apenas exigiam o silêncio servil de cada dia. Celestina não é uma traidora do patriarcalismo, nem uma conservadora, ela está num lugar difícil de se nomear. Diferente de Carlota e sua mãe, que ocupam o lugar das mulheres que corroem os grilhões da opressão. As ferramentas que as duas utilizam para tanto são diferentes, mas a destruição que a mãe inicia, a filha termina. É interessante frisar que por traição não tomaremos apenas a traição conjugal de Dª. Mariana, mas também a rebeldia de Carlota contra as decisões que o pai tomou em relação ao casamento dela.

É também importante frisar que ao mesmo tempo que uma leitura rápida pode não deixar perceber a insinuação de traição, uma leitura mais atenta pode salientar que os personagens falam sobre a traição de Dª. Mariana a todo momento, pode-se dizer inclusive que o tema central do romance é em torno da morte trágica de uma criança em decorrência da traição da mãe.

Tudo no romance é insinuado, nada é claro e objetivo, como dissemos mais de uma vez, até mesmo os silêncios têm grande carga de significados para a fatura da obra. Em nenhum momento é dito que a menina morreu de doença, mas sim de forma repentina, a negra Joviana acredita que o motivo da morte foi um castigo:

> –A outra, sim, a menina que morreu, e que Deus levou para o céu e está agora pedindo negro lá em cima, lá onde os brancos dizem estar o Paraíso. Pois é mesmo, a outra, a que ficou doente, por castigo de Deus... Nossa Senhora! Não foi não, Nhanhã! Ninguém foi punido, nem mesmo Florêncio foi castigado.
> - Florêncio se matou, não foi, Joviana?
> (PENNA, 1958, p. 1190)

Em outro momento as irmãs Dª Inácia e Sinhá Rôla afirmam que o fato de a menina ter morrido foi algo positivo, uma vez que a poupou de ver os acontecimentos tristes que sucederam na fazenda:

> –Recordamos sim, muito bem – disse com alguma precipitação Dª. Inacinha, certamente no receio de ser dominada pela emoção – mas depois de pensar muito, acho que foi uma felicidade ela ter ido para o céu...

> –É verdade o que a mana Inacinha diz – acrescentou Sinhá Rôla com voz trêmula e segurou nas mãos da Celestina- depois que me contaram coisas tão tristes... (PENNA, 1958, p. 895)

Como é possível perceber pelas citações, as conversas em torno da morte da menina, do comportamento de Dª. Mariana e da morte de Florêncio sempre terminam com perguntas não respondidas e reticências. Sobre o negro Florêncio podemos dizer que ocupa uma posição de destaque, pois é um dos personagens negros que ganha mais espaço na narrativa, a origem de seus pais, assim como sua trajetória recebe ênfase no texto. Um ponto fundamental para compreender esse personagem é que ele é fruto de uma relação extraconjugal, seu pai havia casado com uma moça de família tradicional e, na mesma noite do casamento, mudaram-se para a fazenda que seria sua residência. Porém a moça levou junto consigo a mucama que a acompanhava desde a infância. No entanto, o casamento desde o primeiro dia saiu do convencional, pois o moço se interessou pela escrava e a esposa oficial ficou em segundo plano na casa, tornando-se o casal verdadeiro algoz da moça. Desse relacionamento do fazendeiro com a escrava nasceu Florêncio, que em dado momento, depois da morte dos pais, passou a viver com a senhora proprietária da fazenda, seus pais haviam esquecido de fazê-lo livre e tão logo a proprietária se viu sozinha com o filho ilegítimo do marido o vendeu para o Grotão.

> Assim Florêncio viera para o Grotão, inquieto e revoltado, e fôra feito campeiro sem que alguém soubesse ou procurasse verificar se era essa a sua maior habilidade. O Comendador o comprara, e todos julgavam ser conhecida dêle a história do mulato robusto trazido para sua fazenda. Nunca nenhum dos moradores do Grotão tinha perguntado nada, porque o Comendador tinha sido amigo e era parente vizinho falecido e não recebera em sua casa a viùva retirada depois para a Côrte sem se despedir dos donos das propriedades lindeiras.
>
> Entretanto o Senhor tratara sempre Florêncio como a qualquer outro escravo, e era unicamente no exercício de suas funções que ele vinha até o alpendre falar com o Senhor sobre o gado e sobre as necessidades das reses doentes ou desgarradas. Mas as raparigas da fazenda murmuravam quando êle passava sem as olhar, e tinham mêdo quando êle lhes dirigia a palavra, sempre em tom de desdenhoso comando. Morava nos alojamentos dos homens, separado, e os outros campeiros não se ligavam a êle, e contavam que muitas vezes o tinham visto saltar a janela do casarão, descer pelos galhos de enorme mangueira e desaparecer sem ruído na noite. Libânia tinha tido vontade de casar-se com êle. E pedira vez a Sinhá mandasse fazer êsse casamento. Não tivera porém resposta da Senhora

> que parecera não ter ouvido suas palavras balbuciadas depois de vencer tanto vexame. (PENNA, 1958, p 979)

A citação anterior é longa, mas sintetiza várias questões importantes a respeito da presença de Florêncio no Grotão, a primeira é a extensa descrição que há nesse capítulo a respeito da origem do escravo, a qual tem o propósito de mostrar como se deu a aproximação entre o negro e Dª. Mariana. Não há nem uma afirmação em relação a essa ligação, mas é muito interessante observar como Florêncio se destaca dos outros escravos, primeiro porque ele não é filho unicamente de negros, seu pai era um fazendeiro, sua mãe era uma escrava, porém, diferente das relações entre fazendeiros e escravas, os quais usavam essas como objetos, mulheres que depois de usadas voltavam as suas funções de escrava, a mãe de Florêncio foi elevada ao mesmo patamar da esposa branca, a qual sai de cena e só volta a comandar a propriedade depois da morte do casal improvável. Ou seja, enquanto seus pais eram vivos ele vivia na casa-grande como se fosse um branco, sua venda para o Grotão foi uma queda brusca no seu padrão de vida; quando ele chega na fazenda passa a ver o Comendador como um algoz insensível, que não foi capaz de perguntar sobre seu passado, tampouco saber sobre suas habilidades, se é que tinha alguma, uma vez que vivia como um branco. Outra questão importante é o quanto esse escravo era belo, todas as escravas se declaravam para ele. Libania chega a pedir para os patrões realizarem seu casamento, mas a Senhora, e esse é um índice muito importante, ignora o pedido. Como foi dito, Florêncio ignora todas as escravas da fazenda, mesmo quando essas o chamam, no entanto sai durante as noites para encontros escondidos, e a pergunta que fica é: com quem?

Outro acontecimento importante em torno desse personagem é a sua morte. Em determinada noite, escuta-se um tiro na fazenda, pouco se sabe sobre o fato, apenas que foi um atentado contra o Comendador, o qual não foi atingido apenas porque se abaixou no momento de abrir o portão. Poucos dias depois se sabe da fuga de Florêncio, do modo como foi encontrado morto, assim como o comportamento de medo dos outros escravos perante o ocorrido. A versão oficial sobre o fato é de que o escravo se enforcou, mas a pergunta que se faz é porque alguém fugiria para então se enforcar. Nenhum

escravo acredita na história oficial, Balbina diz: "– Nhanhã, eu acho não ter sido êle quem se matou não, êle foi matado..." (PENNA, 1958, p. 936). Na verdade todos os moradores do Grotão não parecem acreditar na versão oficial; uma cena muito interessante que demonstra esse fato é o dia em que o padre vai à fazenda para uma visita e Dª. Mariana pede que esse faça a encomendação do corpo de Florêncio, prontamente, o vigário informa que antes mesmo de entrar na casa-grande, já havia rezado pelo corpo do negro:

> –Sr. P. Estevão, quero pedir-lhe faça a encomendação do corpo de um de nossos escravos, falecido ontem.
> Fêz-se súbito silêncio na sala. Todos pareceram petrificados e pararam em meio do gesto esboçado à espera da resposta a êsse pedido, formulado com altiva firmeza. O Senhor tornou-se mais pálido e em sua fisionomia transpareceu o desenho nítido de um pássaro de rapina. Ficou encostado à mesa, imóvel, sem erguer os olhos, como se estivesse ali retido apenas em atenção aos que falavam.
> Dª. Inacinha não pôde reprimir por mais tempo a sua agitação e estendeu as mãos nervosas para o vigário, no gesto de querer suspender alguma coisa, de dar aviso de perigo insuportável e iminente, antes que ele respondesse ao pedido que lhe era feito. Sentiu, entretanto, a pressão dos dedos de sua irmã, que agarrara pelos braços, e se conteve, murmurando baixinho uma oração.
> Um dos hóspedes chegado aquêle dia, vestido com severa sobrecasaca apesar da hora matutina, e deixando transparecer em sua atitude ser algum homem do povo, chamado para fim útil, exclamou:
> –Mas o Florêncio matou-se!
> O vigário não se voltou para êle e pareceu não ter ouvido. Segurou as mãos da Senhora e disse-lhe com simplicidade:
> –Já fiz a encomendação antes dêle ser enterrado, minha senhora... (PENNA, 1958, p. 954)

Transcrevemos a cena na íntegra, pois nela podemos entrever o peso que o gesto de Dª. Mariana tem por meio da análise da reação dos outros personagens. Esse é um dos pouquíssimos momentos em que Dª. Mariana ganha voz e toma o discurso para realizar uma grande afronta ao poder do Comendador, como poderia ela pedir para o Padre encomendar o corpo de um suicida? Ninguém acreditou na versão do Comendador, nem mesmo o Padre, para todos fica claro que Florêncio foi assassinado pelo fazendeiro e os indícios são suficientes para afirmar que a reclusão de Dª. Mariana, sua posterior fuga da fazenda assim que Carlota chega, e a morte de Florêncio são acontecimentos interligados, as pistas que o autor lança nesse sentido conduzem o leitor a essa interpretação. Poderíamos ainda questionar as

causas da morte da menina, em quinhentas páginas de romance não é mencionado nada em relação a essa questão. Não se questiona a apatia do pai diante da morte da menina ou a comoção dos negros diante de seu falecimento, nem ao menos a ligação que esses mantinham com a criança; nesse sentido e a partir dessas pistas se levanta a seguinte pergunta: seria ela filha do adultério? Realizar essa afirmação nos deixa ainda mais inseguros do que em relação ao adultério de Dª. Mariana com Florêncio, para a qual o estofo de pistas é mais consistente. Até o momento, analisamos apenas a descrição do personagem Florêncio para aventar a traição de Dª. Mariana, mas é preciso também analisar como evolui essa personagem na narrativa, pois podemos dizer que ela é o gérmen do que se torna Carlota. A imagem inicial da esposa do Comendador, é muito diferente da que temos na conclusão do romance. Inicialmente o leitor tem diante de si uma verdadeira rainha, como podemos perceber na citação seguinte:

> –Isto tudo é por causa dos escravos, ela está acostumada a viver entre êles... - pensava a pobre Srª. Luísa, quando se sentia esmagada, enterrada bem fundo pelo olhar verdadeiramente imperial da fazendeira, ou quando tremia e se curvava, ao vê-la passar com seus passos pequenos e precipitados, sem fazer mover a fímbria de seus vestidos enormes, de cabeça erguida. Nunca olhava onde punha os pés, como se estivesse certa de que mundo todo devia se aplainar, submisso e cheio de gratidão, à sua passagem, e o frufru de sêdas espêssas, muito puras, que a anunciava, era o sinal para que tôdas as portas se abrissem e todos se inclinassem, diante das ordens dadas mediante breves palavras, sibiladas entre os lábios muito finos e pálidos. (PENNA, 1958, p.732)

Dª. Mariana é vista como uma verdadeira rainha do Grotão, porém aos poucos essa imagem vai se esfacelando diante do leitor, pois a reclusão e a falta de comunhão com os outros moradores da casa não se deve a uma postura aristocrática, que preza pela formalidade no trato com os outros moradores, para conservar a hierarquia de poder. A reclusão tem como motivo uma extrema tristeza, melancolia pela situação de castração da liberdade em que se encontra, não somente pela figura do Comendador, mas principalmente pelo clima de hostilidade que as três parentas do pai criam dentro da casa. O passado da família da Senhora é a todo momento relembrado, numa tentativa de deslegitimar o casamento do casal, além de justificar a traição de Dª Mariana:

> –Ela de nada sabe – afirmou Dª. Inacinha – ou finge nada saber porque é da família dela que se trata e quer assim nos fazer crer ser mentira o que sabemos... mas, minha cara amiga, eu conheci essa gente tôda, êsses mendigos orgulhosos, que andam no paço sem ninguém saber por que, nem com que direito surgem nas fazendas lá dos matos onde vivem. (PENNA, 1958, p. 896)

A família de Dª. Mariana nada tem de mendicante, pelo contrário, são pessoas influentes na corte. Em certo momento em que Carlota conversa com a negra Joviana, ela menciona a profissão do avô materno dela, capitão-mor. Esse título era concedido pela Câmara Municipal, que escolhia entre alguns candidatos aqueles que se encaixavam no seguinte perfil: "*da melhor nobreza, cristandade e desinteresse*" (COSTA, 2007). Esse título militar era distribuído para civis que não tinham quaisquer compromissos ou treinamento pelo exército, mas, mesmo assim, eram reconhecidos com esse título de mérito. Como se pode perceber, o avô materno de D. Mariana não era uma pessoa pobre, muito menos "um mendigo", como é afirmado por D. Inacinha, na citação anterior. André Luis Rodrigues, em sua tese intitulada *Fraturas no olhar: realidade e representação em Cornélio Penna*, afirma que a família de D. Mariana "se ocupava tão somente de poder político" (RODRIGUES, 2006, p.132). Com base nessas informações é possível afirmar que a implicância das primas do Comendador em relação a Dª Mariana não é baseada no preconceito em relação a uma classe social mais baixa, mas sim num embate de valores morais, de visão de mundo: de um lado mulheres que passaram suas vidas isoladas em fazendas, se ocupando unicamente dos afazeres domésticos, saindo de casa apenas para ir à igreja, de outro uma mulher que vem da cidade, que tem um pai que se ocupava com a política e tinha contato com discussões de diferentes pontos de vista a respeito do mundo. Essa característica pode ajudar a explicar o próximo ponto a ser discutido, o possível envolvimento de D. Mariana com o escravo Florêncio.

Parte-se do pressuposto de que Dª. Mariana, devido a sua origem, seja portadora de um olhar diferente da visão de mundo racista e conservadora do qual D. Virgínia é imbuída. Para Dª. Mariana os muros que separam brancos de negros não eram tão altos, não eram intransponíveis. Os comentários maldosos não param por aí, tudo é colocado sob suspeita, até mesmo sua dor

perante a morte de sua filha. Podemos dizer que tanto a morte da menina quanto os acontecimentos que giram em torno de Dª. Mariana iniciam a derrocada da fazenda, não se trata de uma falência financeira, pois essa, conforme os personagens afirmam, continuava uma potência econômica, a fazenda exportava café até mesmo para a Europa, mas sofre de uma decadência moral, na qual até mesmo o patriarca perdia seu poder de mando.

> E assim tudo continuava em sua aparência habitual, mas havia um princípio de desagregação, de ruína e desmoronamento que todos suspeitavam, e olhavam para o dono da casa como o único capaz de salvá-los, de tornar a fazer reviver e galvanizar aquêle grande corpo que lhes parecia agonizante, agitado pelo trabalho subterrâneo da morte. Mas êle próprio andava pelas salas e saía para os campos como autômato, apesar dos esforços que se tornavam muitas vêzes visíveis para manter a mesma atitude de sempre, e todos sentiam que procurava penosamente voltar a ser o Senhor antigo, apoio seguro e guia dos que o rodeavam. (PENNA, 1958, p. 824)

Muito pouco se sabe sobre Dª. Mariana, porém podemos afirmar que inicia um processo de corrosão da casa onde mora, começa não somente na traição com um negro, mas no seu gesto de pedir para o cocheiro desviar do eito onde os escravos trabalhavam, pois para ela essa cena era insuportável, o que condiz com que foi mencionado anteriormente, de sua família na corte possuir ideais diferentes da família do Grotão, cuja preocupação principal eram os títulos de nobreza:

> Deviam andar pelos campos sem cultura para evitar sempre, com todo o cuidado, os eitos, porque a Sinhá não gostava de ver os negros no trabalho, e dava ordens ríspidas quando viam ao longe o grupo de homens, seguidos pelo capataz, ou ouviam trazido pelos ventos o canto lamentoso dos que cavavam (...) (PENNA, 1958, p. 738)

Podemos dizer também que Dª. Mariana começa a destruir a casa quando educa as duas filhas muito próximas aos escravos, tão afetuosa com eles. Tanto Carlota quanto a menina falecida, roubavam moedas do feitor para dar aos escravos, Carlota é quem ajuda a negra Joviana a comprar a própria alforria com esse gesto. Carlota e a mãe têm mentalidades muito próximas, ambas rejeitam esse cenário no qual estão inseridas, não suportam a força da opressão do patriarcado, que subjuga as mulheres, os escravos e todos aqueles que estão na mira de seus olhos. Dª. Mariana talvez tenha visto no

relacionamento com Florêncio um modo de atacar esse sistema, gesto suicida, pois se a casa patriarcal desaba, cai sob sua cabeça. Olhando isoladamente essa personagem pode parecer um tanto exagerada essa interpretação de seu comportamento, mas quando olhamos para obras como *Crônica da Casa Assassinada*, *Campo Geral* e *Cabra Cega*, percebemos que essa força automutilatória como modo de resistência e oposição fica bem evidente. Já para a filha, Carlota, outra possibilidade se abre, outro caminho é viabilizado. Enquanto a mãe tem um comportamento passional para iniciar a quebra de seus grilhões, a jovem age com a razão, ela pensa em uma estratégia para desencadear a mudança, portanto, para ela, se abre a possibilidade de mudança, não de destruição, para a filha há esperança de novos caminhos, de renovação. Isso não apenas porque a morte do pai e de um dos irmãos, assim como o desinteresse do outro irmão pela fazenda abre o caminho para que se emancipe financeiramente – e assim ela passa a ter um teto todo seu –, mas porque tem a coragem necessária para mover as colunas, a lucidez suficiente para agir.

4.1.1 Carlota: a filha que trai

Carlota representa a mudança, a transformação, D.ª Mariana se apresenta como um símbolo da destruição, uma mulher que se libertou da submissão, mas que, cansada da luta, volta os olhos para baixo e não vislumbra o futuro; passa, então, essa tarefa para a filha Carlota. Tanto a mãe quanto a filha, apesar da frieza e distância que marcam essa relação, possuem algo em comum e que pode ser muito significativo para compreender o rumo que a trama toma no romance: ambas têm como base de educação a Corte. Para compreender a diferença entre a cultura e os valores da capital e os do meio rural, é interessante se observar o quadro geral da educação feminina nas cidades grandes no Brasil durante o século XIX. A educação feminina durante o período colonial e imperial foi muito negligenciada. Negligenciada talvez não seja a palavra adequada, pois não se tratou de pura omissão, mas de uma interdição da mulher relacionada aos estudos, pois a relação entre a mulher e o conhecimento era vista como perigosa, capaz de comprometer a estabilidade do casamento, da família e dos valores patriarcais.

É apenas em 1827 que surgem as primeiras escolas para meninas e quando são feitas as primeiras contratações de professoras, porém "Somente mulheres de comprovada honestidade e prudência poderiam candidatar-se. Além de alfabetizadas e com conhecimento das quatro operações exigia-se das professoras saber costurar e bordar!" (MOTT, 1988, p.56). Em 1830 não existiam mais que 20 escolas públicas no Brasil todo; a escassez de professoras era grande, já que a primeira escola normal, para formação de professoras, só funcionou por volta de 1870. A educação não era nem um modelo de qualidade, a boa educação para as meninas significava saber cantar, bordar, costurar, encantar, saber as primeiras letras, as quatro operações e uma noção de francês. A leitura para as meninas era considerada uma ameaça às suas virtudes, pois poderiam se comunicar com namorados ou ler os ousados romances franceses. Segundo uma estrangeira que visitou o Brasil em 1865:

> O nível de ensino dado nas escolas femininas é pouquíssimo elevado; mesmo nos pensionatos frequentados pelas filhas das classes abastadas, todos os professores se queixam de que lhes retiram as alunas justamente na idade em que a inteligência começa a se desenvolver. A maioria das meninas enviadas à escola aí entram com 7 ou 8 anos; aos 13 ou 14 são consideradas como tendo terminado os estudos. O casamento as espreita e não tarda a tomá-las. Há exceções sem dúvida. Alguns pais mais esclarecidos prolongam a permanência no pensionato ou fazem da instrução em casa até 17 ou 18 anos; outros mandam a filha para o estrangeiro. (Agassiz, 1865, apud Leite, 1984, p.76)

Esse cenário geral ajuda a compreender um pouco a discrepância de mentalidades que conviviam no Brasil. De um lado, mulheres que viviam no isolamento da casa-grande, escondendo-se dos homens que visitavam a casa, tendo como única conversa possível com homens, as confissões com os padres; do outro lado, nas poucas capitais que haviam vivenciado um fluxo de modernização, as mulheres deixavam de se esconder nos sobrados para presenciar os eventos sociais, os recitais, as óperas, para ler jornais e até mesmo escrever neles. Nas cidades, a discussão sobre a abolição já era um discurso que possuía força e sobre os quais as mulheres já tinham conhecimento e sobre o qual já se posicionavam, mesmo que suas posições ainda não fossem ouvidas formalmente, pois não participavam do jogo político.

Essa contextualização também norteia a compreensão que até aqui se tentou fazer a respeito da diferença de mentalidade das personagens D. Mariana e Carlota e das personagens D. Virgínia, Sinhá Rôla e D.ª Inacinha. Como exposto anteriormente, Dª. Mariana veio da cidade ainda jovem, onde seu pai exercia a função de político. Carlota é enviada pelo pai para a Corte, para fazer os primeiros anos da escola, porém, como se observa na citação anterior, de acordo com o modelo de comportamento dos pais da época, ela é retirada da escola aos 16 anos, antes de completar os estudos, para casar. Todavia, mesmo não completando os estudos, Carlota já havia sido tocada pelo discurso da modernidade, pelo discurso que denunciava a opressão da mulher e o preconceito racial que estavam contidos no sistema patriarcal. No romance não há indicação de que Dª. Mariana tenha passado pela escola, porém, teve, da mesma forma, o contato com o discurso da cidade; sendo assim, tanto mãe quanto filha, ao mesmo tempo que passam a ter consciência do sistema que as oprime, tornam-se inaptas, deslocadas, no espaço da fazenda. É interessante, nesse sentido, traçar um paralelo entre a educação que Carlota recebe na cidade com o que Gilberto Freyre afirma sobre a educação dos meninos que eram enviados da fazenda para a cidade. O autor, em *Sobrados e Mucambos,* discorre sobre o papel dos padres Jesuítas na decadência do patriarcalismo. Os fazendeiros, ao entregarem a educação de seus meninos aos padres, mal sabiam que estavam atirando em seus próprios pés. Em suas escolas, os padres ensinavam aos alunos literatura, história, filosofia etc. e sutilmente, por meio do conhecimento, traziam à luz a força do despotismo de seus pais e assim minavam o poder centralizador das oligarquias, poder que se sobrepunha ao da igreja.

> Era o declínio do patriarcalismo. Os desprestígios dos avós terríveis, suavizados agora em "pais" até "papais". Era o menino começando a se libertar da tirania do homem. O alunos começando a se libertar da tirania do mestre. O filho revoltando-se contra o pai. O neto contra avô. Os moços assumindo lugares que se julgavam só dos velhos. Era o começo daquilo que Joaquim Nabuco chamou de neocracia: "a abdicação dos pais nos filhos, da idade madura na adolescência..." Fenômenos que lhe pareceu "exclusivamente nosso" quando parece caracterizar, com seus excessos, toda transcrição do patriarcalismo para o individualismo. (FREYRE, 2000, p.118)

Gilberto Freyre aborda apenas a educação masculina, porém, podemos fazer um paralelo e supor que Carlota tenha passado pelo mesmo processo, o de passar a ver, por meio da educação, com maior clareza o autoritarismo paterno; essa característica pode ser observada na segunda parte do romance, momento da narrativa que tem como centro a chegada de Carlota à fazenda, pois, nesse trecho do enredo, a relação entre o pai e a filha está em evidência e é possível, desse modo, observar a visão que a personagem possui da figura do patriarca.

Logo no dia de sua chegada, Carlota se depara com a notícia de que seu casamento será realizado em breve e o noivo já foi escolhido. O momento em que o pai pronuncia essa afirmação é um momento de grande impacto, de grande constrangimento para os dois:

> Esquecera por momentos as dúvidas de sempre, a desconfiança de tudo e de todos que a tinham feito chegar a sua própria fazenda semelhante a uma fugitiva, alguém escapada de seus perseguidores e se refugiasse em alguma cova cheia de bichos rampantes e traiçoeiros, sem saber para onde ir, se a expulsassem dali. Entretanto dentro em pouco a retomaram as mesmas preocupações, a curiosidade dolorosa sentida de saber qual a desgraça a sua espera, à espreita ali, presente em toda a casa oculta apenas pela vontade de todos que a cercavam. Devia saber agora contada pela única pessoa capaz de poder dizer a verdade toda inteira.
> Levantou as mãos e os olhos em súplica muda mas ardente e viu então que o pai não a olhava, e tinha estampada no rosto a perplexidade mais completa. Parecia procurar encontrar o caminho, palavras libertadoras que esclarecessem a ele próprio, na missão a si mesmo dada em fazer a filha aceitar a situação, o modo de viver encontrado; ou antes, que viesse dar forma à desordem, dar realidade à mentira reinante em sua casa, sustida apenas pelo hábito de respeito. Foi pois com esforço que continuou:
> – Você terá de assumir o governo doméstico da fazenda, e é preciso prevenir D.ª Inácia e prima Virgínia disto. Quero que você seja a dona de tudo aqui, sem restrições, e tudo tomará nova direção, muito firme. (PENNA, 1958, p. 1024)

Este trecho é muito significativo, pois é um dos únicos momentos em que é entrevista a visão do pai a respeito da fazenda, um lugar decadente, cujo único fio que ainda o sustentava era o medo que ele representava; ele pressente que, inevitavelmente, tudo cairá nas mãos da filha e dessa forma impõe a ela o modo como deseja que seja administrada a fazenda. Outra questão importante que há nessa citação é o sentimento com o qual a moça volta para a fazenda, ela se sente uma fugitiva, uma prisioneira, ao ponto de

comparar os moradores dali com bichos traiçoeiros. Ela também se percebe como uma estrangeira, com a sensação de que pode ser expulsa dali a qualquer momento, sem ter para onde ir e, nesse âmbito, o leitor se questiona: por que motivo uma moça seria expulsa da casa de seu pai, como aventa a possibilidade a própria personagem? O que Carlota teria feito para ser expulsa pelo pai?

O pai percebe que os pedidos que faz à filha são pesados e que, de certa forma, podem gerar-lhe revolta, nesse momento não apenas lhe comunica que seu noivo já está escolhido, como também que terá que assumir todo o governo da casa, tarefa que não consiste em apenas conservar, manter em movimento um motor que já está funcionando plenamente, mas sim em dar força a um sistema que já agoniza "(...) dar forma à desordem, dar realidade à mentira reinante em sua casa, sustida apenas pelo hábito de respeito" (PENNA, 1958, p.1024). Depois de o pai ter-lhe comunicado todos esses planos e diretrizes que tinha traçado, Carlota passa mal e desmaia, como se a carga recebida fosse demasiado pesada. A partir de então, a vida e o futuro de Carlota passam a ser discutidos e construídos por todos, menos por ela, que se entrega a um estado de sonolência, esperando os outros decidirem sua felicidade:

> Abriu muito os olhos de repente, receosa dos outros a terem julgado adormecida, mergulhada naquela fria embriaguez de si mesma, enquanto todos falavam sobre sua própria felicidade e futuro. Compreendeu terem sido justamente aquelas palavras que a tinham ferido, ditas por seu pai ao se levantar e segurar sua mão:
> – Penso, minha filha, ser essa a sua felicidade. (PENNA, 1958, p. 1042)

Carlota percebe que habita um mundo no qual não tem a mínima autonomia, em que todos decidem por ela: a cor do vestido que vai usar, o noivo com o qual irá se casar e até mesmo suas correspondências são analisadas antes mesmo de serem entregues a ela, recebe sempre os envelopes abertos. Porém, não é apenas essa questão que parece atormentar Carlota na fazenda, outro choque de visão com que a menina convive é a própria escravidão que sustenta a fazenda. A moça é sensível ao clima que paira na casa-grande, o clima de opressão, de sofrimento, de guerra silenciosa.

> De quando em quando chegavam até ela em ondas os sons quebrados de gargalhadas, mas tinha ouvido as ordens deixadas por seu pai antes de partir e sabia terem sido as armas embaladas distribuídas aos feitores e aos guardas, com a recomendação de atirar ao primeiro sinal de revolta. Assim estava informada de que toda aquela paz, na aparência nascida da ordem e da abundância, todo aquele burburinho fecundo de trabalho, guardavam no fundo a angústia do mal, da incompreensão dos homens, a ameaça sempre presente de sangue derramado. (PENNA, 1954, p. 1103)

Ela sente que é diferente, que a sua visão da realidade é diferente da dos outros moradores da fazenda e da família do noivo. Num universo onde todos veem a escravidão com naturalidade, sem questionar os sofrimentos que a sociedade escravista engendra, ela percebe a *barbárie* que está atrelada a esse sistema. O trecho a seguir descreve a cena em que Carlota recebe seu noivo pela segunda vez. Ela o observa chegar, porém assiste a uma triste cena: o escravo que o acompanhava ao tentar tirar uma pesada caixa de madeira da carroça não consegue suportar o peso e a deixa cair.

> Carlota pôde ver bem a dificuldade com a qual o negro retirava a bagagem, e só compreendeu o acontecido quando viu o escravo receber em cheio o caixote sobre um dos pés, pois não conseguira reter (...). Mais rápido ainda, o moço agarrou o preto pelo peito da japona por ele vestida e fustigou-o às cegas em furiosos golpes com o chicote que trazia na mão direita. Carlota teve vontade de correr, de gritar, de rasgar o seu vestido, mas apenas pode manter-se imóvel agarrada ao balaústre do alpendre e tinha certeza de que se dele desprendesse os dedos cairia no chão. (PENNA, 1958, p. 1668)

O sentimento de angústia de Carlota parece chegar ao limite nessa cena, na qual vê refletida na figura do noivo a perpetuação da crueldade, da selvageria. Ela recebe o rapaz com resignação, respeitando a vontade do pai, porém, quando o patriarca parte para a Corte para resolver problemas burocráticos e a fazenda passa para seu comando, ela começa a esboçar comportamentos de contrariedade em relação ao ritual que move a fazenda. Ela se nega a se vestir de acordo com as expectativas de todos para o dia de seu noivado, responde com rispidez às sugestões de D. Virgínia em relação ao comportamento que deve ter como nova senhora da casa.

> – Precisamos saber – disse ela resolutamente – se a menina resolveu qualquer coisa juntamente com a prima Condessa. O Comendador

> entregou para ela toda a direção do negócio do casamento, e me disse ser seu desejo que tudo se fizesse de forma rápida. Não sei fazer segredos nem posso fugir ao dever que me cabe, como sua parenta mais próxima e mais velha, de tornar claro e de acordo com a tradição entre nós, das velhas famílias do Império. (PENNA, 1958, p. 1173)

D. Virgínia percebe que a fazenda está ameaçada, compreende pelos gestos de Carlota que modificações em seus cotidianos acontecerão. E, lentamente, vai se apercebendo de que alguns fatos vão ajudando a desenvolver um processo de intensificação do sentimento de revolta de Carlota a respeito da opressão que há na fazenda, tanto em relação à escravidão, quanto em relação a sua situação. Um desses acontecimentos é quando ela recebe a visita de um primo distante que aproveita para contar as novidades que correm pelos jornais da Corte. Ele fala sobre o cenário político e também sobre as novas leis sobre a escravidão: "O recém-chegado, deputado provincial, pode informar a todos dos segredos de bastidor da questão mais importante da ocasião, das novas leis sobre a escravatura" (PENNA, 1958, p. 1182). Carlota, diferente do comportamento que tem diante de todas as outras visitas, não fica indiferente ao que o moço fala, não fica em estado de letargia:

> Carlota escutava atentamente e parecia-lhe ter chegado também diante de alta janela, de onde descortinava o mundo que se agitava a sofrer e cuja vida parecia correr inexoravelmente, cheia de sangue e de luta, sem a estagnação de seus dias sombrios. Sentiu ser seu dever caminhar para a frente, era necessário padecer e receber golpes de armas alheias, sem se deixar dominar pela dor ou abater pelo desastre até que...
> Mas de súbito, cruzou os braços sobre o peito, e o comprimiu no instinto inconsciente de conter o seu coração prestes a saltar. (PENNA, 1958, p. 1182)

Esta citação chama a atenção pois mais uma vez é indicado o interesse de Carlota pelos assuntos políticos e econômicos da Corte, assim como sua preocupação com as transformações sociais, pelo progresso que irradiava da cidade do Rio de Janeiro. No romance não aparece o posicionamento do primo a respeito das leis escravistas, porém Carlota já possui um esboço de sua visão a respeito da escravidão, ela vê como seu dever seguir em frente, contra a estagnação que reina na fazenda, contra o derrame de sangue de inocentes, mesmo que isso custe sua paz, sua felicidade. Ainda é possível citar mais três momentos marcantes no romance, são momentos em que Carlota cai em

profundas reflexões sobre seu comportamento e daqueles que engendraram na fazenda o ciclo de opressão. Pode-se dizer que, de um sentimento de incômodo que Carlota experimenta logo em sua chegada em relação à situação do escravos, a moça passa progressivamente a ter cada vez mais nitidez das medidas que deve tomar nesse contexto. O primeiro se refere a uma recordação, ela se lembra de uma cena a que assistiu, o espancamento de um escravo no tronco.

> De repente o choque de alguma coisa a despertou e fê-la vir até a realidade, com o estremecimento que lhe causou a recordação da cena por ela presenciada no quadrado, quando João Batista espancara o trintanário... Todo o sangue lhe correu pelas veias, em fulgurante onda de gelo, e agarrou-se à poltrona onde estava no receio de cair, arrastada pela vertigem. (PENNA, 1958, p.1188)

A segunda cena que deixa Carlota atormentada apresenta duas partes, a primeira é o momento em que ela acorda de madrugada e se depara com a maneira degradante que as escravas que cuidam dela dormem no chão, a segunda parte é quando, depois de pensar sobre suas mucamas, dá alguns passos e se encontra na senzala:

> Quando pronta, abriu a porta do gabinete, e parou surpresa ao ver Joviana e Libânia, envolvidas em cobertas miseráveis, deitadas cada uma em sua esteira, diretamente estendida sobre o soalho. Nunca as vira assim e se tivesse visto antes, não sentiria o aperto que lhe fez parar a respiração... Teve vontade de voltar, de arrancar seu colchão de penas escolhidas cuidadosamente entre as mais macias do peito dos gansos, de arrastar suas enormes travesseiras tão leves e fofas, para dá-las àquelas pobres mulheres que a serviam com a dedicação silenciosa de todos os instantes.(...)
>
> Depois, percebeu alguns móveis estranhos com pontas que furavam o ar de forma esquisita, e logo compreendeu mais do que viu ter sido uma árvore inteira deitada junto da parede do fundo. O ronco ritmado e muito regular partia dali, mas as vezes destacava-se dele o lamento profundo e sombrio por ela já escutado e agora ouvido distintamente. Procurou a porta, e ao achá-la deu volta a taramela simples que a prendia, e entrou na quarta quadra atijolada e foi até a parede fronteira. Realizou então serem escravos no tronco e lembrou-se a sorrir das histórias contadas de que a menina morta ia “pedir negro...” Mas, o sorriso gelou-se em seus lábios, porque agora via o que realmente se passava, quais as consequências das ordens dadas por seu pai e como aqueles homens velhos, os feitores de longas barbas e de modos paternais, que a tratavam com enternecido carinho, cumpriam e ultrapassavam as penas a serem aplicadas. (PENNA, 1958, p. 1224-1225)

Nessa segunda parte, Carlota relaciona as figuras masculinas que lhe pareciam doces e paternais com as crueldades que cometem com os escravos, é como se um lado sombrio e enganoso se revelasse nessas pessoas. A terceira cena a ser analisada é a revelação de uma face sombria dela mesma, é o momento em que se descobre do lado da opressão, do lado dos valores patriarcais, trata-se do momento em que Carlota tenta entregar uma certa quantidade de dinheiro ao noivo de Celestina, como se fosse um dote, porém, ele não aceita, mesmo com a insistência da dona da casa:

> – Não quis entregar a Celestina para não termos esse recordação entre nós, no último dia de sua estada no Grotão, e portanto espero que receba e guarde essa importância, pois meu pai e eu sempre consideramos obrigação dar a nossa parenta. (...)
> – Não quer receber...de minhas mãos?
> – Não, minha senhora, não é isso... – conseguiu ele articular com dificuldade – eu tudo receberia das mãos de V. Ex.ª, mas não esse dinheiro!
> Carlota olhou para a sêda preta e maquinalmente abriu-a na intenção inconsciente de averiguar o motivo de repulsa que havia nos bilhetes de banco, onde surgia a efígie do jovem Imperador, e que agora deixava cair em seu regaço.
> – Não que este dinheiro ... – balbuciou sem compreender e levantou os olhos, espantada, para ver se lia a resposta no rosto dele, sempre contraído. – Não sei o que dizer...
> – Não quero esse dinheiro, porque não o ganhei com meu esforço, e ele... – e com dificuldade concluiu – ele tem sangue... (PENNA, 1958, p. 1254)

Carlota percebe por meio da atitude do médico, noivo de sua prima, que carrega um dinheiro cheio de sangue de escravos, que viver daquele dinheiro é viver do sofrimento, das lágrimas dos escravos. A moça se desconstrói, não sabe que atitude tomar, as estacas da casa patriarcal vão aos poucos cedendo e nessa altura da trama poucas colunas restam, a casa já está à beira do colapso. Logo depois dessa cena, Carlota recebe uma carta vinda da Corte que noticia a morte de seu pai. Seu irmão que estudava na Corte – o seu único irmão que restou, pois o outro, assim como seu pai, morreu de febre amarela – vai ao Grotão, porém, não para ser solidário com a irmã e os parentes diante da morte do Comendador, mas para tomar sua parte na herança, passa apenas uma noite na fazenda e é muito ríspido ao expressar seus sentimentos em relação à fazenda:

> Todavia, quando se viram sentados, um diante do outro sem testemunhas, sentiu estar novamente à sua vista o menino de alegria sem defesa, de felicidade difícil de tão frágil perante as asperezas para as quais não estava preparado, pois era de absoluta incapacidade para lutar, e seus olhos se turbaram e se obscureceram de lágrimas. Ao vê-la chorar, o rapaz ergueu-se violentamente e atirou a cadeira para o lado, exclamando:
> – Não sei o que vim fazer aqui! Odeio esta casa, odeio tudo isto, odeio até o ar que respiro! É preciso a mana saber que nunca mais porei os pés no Grotão, e necessito pôr em ordem toda a minha herança, para não ter mais necessidade de voltar! Regresso à Corte amanhã mesmo, ainda que tenha que ir a cavalo o caminho inteiro... (PENNA, 1958, p. 1275)

O irmão de Carlota vira as costas para a fazenda e para todos os parentes, apenas se interessa pela sua herança e em voltar para a Corte. A moça percebe que todo o governo da fazenda está totalmente em suas mãos, ela desfaz o noivado e destrói a última coluna que sustentava o Grotão, a mão de obra escrava. Carlota dá a carta de alforria a todos os escravos da fazenda e estes, durante dias, ignoram o que fazer diante da súbita liberdade, pois não sabem para onde ir nem que recursos utilizar para viver fora da fazenda. Apesar do abandono do Grotão, as parentas partem e a deixam sozinha, pedem proteção a outros parentes, os escravos deixam de realizar suas tarefas, mas mesmo assim Carlota se sente realizada, sente que cumpriu sua tarefa:

> (...) sentiu que caminhava a sua frente outra Carlota, mais pura e de linhas mais retas e simples, capaz de viver "apenas". Com o medo inexplicável que prendera seus movimentos, que limitara e constrangera a vitalidade de seu corpo todo aquele tempo, agora se dissipava diante da outra os sinais de poder e de dominação, cuja força a tinham mantido prisioneira. Podia caminhar assim, serenamente, com passos firmes que não teriam repercussão alguma naquela masmorra vazia diante dela. (PENNA, 1958, p. 1284-1285)

O romance, depois desse processo de destruição do sistema patriarcal que Carlota conduz e termina, não projeta um futuro para a moça, pelo contrário, assim como os escravos não sabem o que fazer diante da liberdade, se trancam na senzala, ela também circula diante de sua antiga masmorra sem saber o que será de seu futuro solitário: "(...) e a mim me foi dada a liberdade, com a sua angústia, que será a minha força!". (PENNA, 1958, p.). As árvores tomam conta das plantações, os bois e as vacas são soltos na fazenda, os

frutos caem do pé sem serem colhidos, tudo parece celebrar a liberdade, porém sem expectativas para os próximos dias, meses e anos. Pode-se dizer que Carlota encerra um ciclo de opressão e preconceito, processo que sua mãe iniciou e para o qual sua irmã contribuiu, mesmo que criança, ao pedir escravos ao feitor, para livrá-los dos castigos, porém ela apenas encerra esse ciclo, pois o porvir fica em aberto, tanto o seu como o dos escravos.

4.2. Um anjo exterminador

Na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, estão guardados muitos pertences do autor Cornélio Penna, entre eles o datiloscrito da obra *A Menina Morta*, o quadro, óleo sobre tela, que representa uma menina defunta, pintura que inspirou o romance, além de muitas correspondências que o autor recebeu em vida. Muitas dessas cartas são do autor Lúcio Cardoso para Cornélio Penna, nelas há sempre cobrança das cartas que enviou anteriormente, mas nunca foram respondidas. Essa imagem de um autor que pede respostas a outro autor que nunca diz nada, parece resumir a estratégia narrativa de ambos. Penna recebe cartas, mas não as responde; já Lúcio Cardoso o deleita com a fartura das descrições do processo de criação, de desmonte da casa, com seus personagens que vão ao limite dos valores morais. Esse talvez seja o ponto que os afaste. Se tivéssemos, entretanto, que elencar dois romances que melhor representam a intimidade da casa-grande, esses seriam *Crônica da Casa Assassinada* e *A Menina Morta*: ambos têm a morte em seus títulos, ambos começam com um velório, ambos falam sobre a destruição da casa patriarcal realizada por mulheres.

Nina, protagonista de *Crônica da Casa Assassinada,* assim como Dª. Mariana, cresceu na Corte e, devido ao casamento, se muda para a fazenda; porém, aquela, diferente desta, vem de um passado de extrema pobreza e dificuldades. A mãe, uma atriz italiana, a abandonara ainda bebê com o pai, que fica paraplégico e passa a ser então cuidado pela filha. O dia em que conheceu Valdo foi o dia em que lutava para se desfazer do noivo que o pai arrumara para ela, casamento planejado de forma pouco habitual: um dia,

quando não restava mais nada para o pai apostar no jogo, apostou a própria filha. Valdo, nesse contexto, surge na pensão em que morava como uma solução rápida para seu desespero. "- Vi a mulher voltar-se, e do limiar dizer com extraordinário ardor: "Nunca, prefiro morrer. Mil vezes a morte". O velho acionou a cadeira de rodas, procurando alcançá-la: "Você sempre fez o que quis, nunca teve pena de seu pai. Será que agora..." Ela bateu a porta sem responder (...)" (CARDOSO, 1979, p. 88). Valdo se encanta com a beleza de Nina, assim como vislumbra a fragilidade emocional na qual ela se encontra, uma oportunidade para conversar.

Tudo acontece de forma muito rápida, logo Valdo propõe o casamento, Nina não se muda no dia em que se casam, ainda permanece no Rio de Janeiro para resolver algumas pendências, o que é visto de forma muito negativa pela família do esposo. Quando Nina finalmente chega à fazenda, os valores que traz e os costumes da fazenda entram em choque, até mesmo suas roupas eram vistas como inadequadas para aquele espaço. "Desculpe, Nina, mas é que todos aqueles vestidos são inúteis na roça. Você sabe que estamos na roça, não sabe? Aqui – e ele apontou com um gesto displicente – as mulheres se vestem como Ana." (CARDOSO, 1979, p. 58), mas se conformar não era o perfil de Nina, nem fazer insinuações do que pensava. Tão logo Demétrio, seu cunhado, faz essa afirmação, ela o responde: "– Não sei, não sei – murmurou. – Essas velhas famílias sempre guardam um ranço no fundo delas. Creio que não suportam o que eu represento: uma vida nova, uma paisagem diferente." (CARDOSO, 1979, p.59). É com o cunhado Demétrio que encontrará a resistência em relação ao seu modo de agir de forma mais contundente, podemos dizer que depois dele a principal guardadora dos valores da casa é a cunhada Ana e o então seu marido, Valdo. Mas, ao contrário do que se pode imaginar, a chegada de Nina não representa o gatilho para a destruição da casa, ela já encontra uma casa que desfalece, a destruição já havia sido iniciada por uma senhora, antiga moradora da chácara, Maria Sinhá, a qual é transformada em grande tabu, seu retrato é jogado no porão da casa e a guardadora desse passa a ser a negra Anastácia. Essa imagem da mulher insubserviente habitando os porões da casa, junto a uma escrava, tem uma carga semântica muito grande, pois o potencial de

rebeldia e a força de trabalho da casa moram juntos das colunas estruturais da casa, moram no seu porão e vivem silenciosamente. Nina questiona quem foi Maria Sinhá para o cunhado Timóteo:

> – Quem foi então Maria Sinhá?
> –Oh – começou ele, e sua voz traía uma emoção sincera -, foi a mais nobre, a mais pura, a mais incompreendida de nossas antepassadas. Era tia de minha mãe, e foi o assombro de sua época.
> Calou-se um minuto, como se procurasse diminuir o entusiasmo que a lembrança de Maria Sinhá lhe causava – e depois, num tom mais calmo, prosseguiu:
> –Maria Sinhá vestia-se de homem, fazia estirões a cavalo, ia de Fundão a Queimados em menos tempo do que o melhor dos cavalheiros da fazenda. Dizem que usava um chicote com cabo de ouro, e com ele vergastava todos os escravos que encontrava em seu caminho. Ninguém da família jamais a entendeu, e ela acabou abandonada, num quarto escuro da velha fazenda Eulália, na serra do Baú.
> [...]
> – Quem – tornou ele com uma breve risada – quem nesta casa ousaria falar nisto senão eu? Durante muito anos, no tempo em que era menino, existia na sala, mesmo por cima do aparador grande, o retrato dela e tinha um laço de crepe passado em torno da moldura. Quantas e quantas vezes ali me detive imaginando seu cavalo veloz pelas estradas de Vila Velha, invejando-a com seus desaforos, sua liberdade e seu chicote... Depois que comecei a manifestar isto a que chamam escrupulosamente de minhas "tendências", Demétrio mandou esconder o retrato no porão. No entanto, tenho para mim que Maria Sinhá seria a honra da família, uma guerreira famosa, uma Anita Garibaldi, se não vivesse neste fundo poeirento. (CARDOSO, 1979 , p.139)

A citação anterior, ainda que extensa, é muito relevante, já que toca em várias questões importantes. A primeira questão é a do perfil de Maria Sinhá, da sua ousadia e afronta aos costumes e aos papéis que esperavam para uma mulher de sua época. A segunda questão é a particularidade do cunhado Timóteo, sobre o qual não falamos até o momento, pois ele difere muito dos outros irmãos, Valdo e Demétrio. Timóteo é homossexual, é a sua orientação sexual que ele se refere quando diz "tendências", ele elege Maria Sinhá como uma verdadeira inspiração na sua jornada como transgressor do sistema da fazenda. Como se pode perceber, esses dois personagens já haviam aberto caminho para a destruição da tradição tão preciosa para Demétrio e é a eles que Nina se liga na casa. Do outro lado, há os conservadores Demétrio, Valdo e Ana, mas não podemos afirmar que percorrem o romance todo como conservadores, pois ao longo da narrativa, por influência de Nina, transformam suas visões de mundo e se tornam também elementos corrosivos do sistema.

Demétrio, como foi possível perceber anteriormente, reprova os vestidos e chapéus que Nina traz da cidade; como mencionamos, é ele o guardador da casa, quem se incumbe de ordenar a rotina e até mesmo determinar o que os moradores devem ou não vestir, é o mantenedor e protetor da dignidade e dos costumes representados pela casa:

> Mais do que isso: mais do que ao seu Estado natal, amava ele a Chácara, que aos seus olhos representava a tradição e a dignidade dos costumes mineiros – segundo ele, os únicos realmente autênticos existentes no Brasil. Podem falar de mim – costumava dizer –, mas não ataquem esta casa. Vem ela do Império, e representa várias gerações de Meneses que aqui viveram com altaneria e dignidade. (CARDOSO, 1979, p. 55)

Demétrio também vive para esperar a visita de um barão que mora numa fazenda vizinha, espera cansativa, em determinado momento da narrativa Nina pensa: "Eu não sabia ainda que essa visita do Barão era a sua doença, a sua mais cara obsessão" (CARDOSO, 1997, p. 121). A visita acaba por se consumar, porém num momento que não esperava, no velório da pessoa que mais detestava, Nina. Não apenas a visita do barão era a sua obsessão, mas o próprio casamento é a expressão de sua necessidade de manter o controle sobre tudo, ele escolhe Ana para casar ainda quando essa é muito menina. Não somente escolhe, como faz visitas recorrentes a sua casa no intuito de verificar se seus pais estão moldando a educação da menina da forma como deseja. Em sua confissão ao padre ela revela:

> Desde criança fui educada para atravessar esses umbrais que julgava sagrados, quer dizer, desde que o Sr. Demétrio dignou-se escolher-me para ser sua companheira permanente. Eu era uma menina ainda, e desde então meus pais só trataram de cultivar-me ao gosto dos Meneses. Nunca saí sozinha, nunca vesti senão vestidos escuros e sem graça. Eu mesma (ah, padre! hoje sei disto, hoje que imagino como poderia ter sido outra pessoa – certos dias, certos momentos, as clareiras, os mares em que poderia te viajado! – com que amargura o digo, com que secreto peso sobre o coração...) me esforcei para tornar-me o ser pálido e artificial que sempre fui, convicta do meu alto destino e da importância que para todo o sempre me aguardava em casa dos Meneses. Demétrio, antes do casamento, costuma visitar-me pelo menos uma vez por semana, a fim de verificar se a minha educação ia indo bem. Consciente da eleição que me estigmatizava, minha mãe exibia o ser incolor que ia produzindo para satisfação e orgulho dos que moravam na Chácara: obrigava-me então a girar diante dele, e e eu executava suas ordens, trêmula, olhos baixos, metida numa roupa que só podia ser ridícula. (CARDOSO, 1979, p.99)

Na citação é possível perceber que há um sentimento de amargura na confissão de Ana, que passa a ter consciência da sua condição por meio da vivência que tem com Nina; ela percebe que passou a sua vida em função de servir a família dos Meneses, de se apresentar de forma digna no momento em que acontecesse a visita do barão. Na citação também é possível entrever o nível de crueldade do patriarca da chácara, capaz de moldar uma pessoa desde sua infância, para que se enquadrasse com perfeição na sua casa e no seu sistema.

É pelos olhos de Ana que assistimos ao caminhar das duas traições de Nina, desde o primeiro dia em que a esposa de Valdo pisa na Chácara, ela não sai de seu encalço. No início se comporta quase como uma policial que serve ao próprio marido, mas aos poucos, pelo que vê, pelo que ouve e pelo que discute com Nina, vai percebendo o tamanho da própria miséria em que vive. A primeira traição de Nina é com o jardineiro da chácara, durante esses encontros não é somente Ana que observa Nina, mas Nina também calcula seus atos no sentido de provocar Ana, pois sabia que era observada.

> Mas eu sabia, eu tinha certeza, espionava-a, sabia que você também me seguia. Com que volúpia eu a fiz sofrer, como acompanhei em seu rosto, dia a dia, hora a hora, minuto a minuto, os sinais dessa triste paixão. Houve um dia em que esperei que você tocasse ele. [...] As tardes que passamos juntos, rosto colado contra rosto, forjando planos que na verdade nunca se realizavam, mas embriagavam só de serem imaginados. Era bom ficar assim, eu bebia sua respiração, e palpitávamos como se fôssemos o mesmo corpo. Quando voltava a mim, lembrava-me que estava ligada aos Meneses, que pertencia a esta casa, que existia uma realidade. (CARDOSO, 1979, p. 286)

Nina se relaciona com o jardineiro, mas não trai somente o marido, mas todo o sistema quando calcula seus movimentos na intenção de atingir Ana e o que ela representa, a manutenção do patriarcalismo. Ana, quando segue Nina por todos os lugares, não apenas o faz imbuída do dever de ser guardiã da tradição, mas também numa atitude de auto-observação através de Nina, tanto é que, ao final do romance, ela tem um encontro com André, seu sobrinho, ou seja, ao final Ana se transforma na própria Nina. Como se pode perceber, Nina está longe de qualquer sutileza, seus gestos são grandes e seu comportamento ousado, ela é o "anjo exterminador" (CARDOSO, 1979, p. 247),

sua sede por desafiar os valores da casa a conduzem à relação incestuosa com seu filho André, fruto da relação com Alberto. Segundo Nina, em André existem os traços do pai, do seu amante e por isso sente atração por ele. Em um momento muito tenso em que Ana tenta matar Nina, essa escancara todos os detalhes de suas relações:

> É meu filho – continuou ela –, mas é filho de um pai que não existe mais. Como amei aquele homem, como me lançaria aos seus pés, e beijaria o chão em que pisasse, caso ainda existisse. Se me deito com André, é para ver se o reencontro, se descubro nos seus traços, nos seus ombros, na sua posse enfim, a criatura que já desapareceu.
> –Veio para matar-me...por que não o faz agora?
> Respondi:
> – Não posso.
> –Não pode, não pode, e eu vou-lhe dizer por quê. Porque é uma Meneses, porque, porque o sangue dos Meneses, que não é o seu, contaminou-a como de uma doença. Por que você não quebraria nunca a quietude desta casa com um tiro – a paz, a sacrossanta paz desta família -, nem cometeria um incesto, nem um assassinato, nada que manchasse a honra que eles reclamam. (CARDOSO, 1979, p. 312)

Pode-se dizer que esse gesto extremo de Ana ao tentar matar Nina, é também a tentativa de matar uma Ana que brota e cresce a cada dia. Também, pela citação, fica claro que Nina trava uma verdadeira guerra contra a casa-grande, a traição é a principal arma contra a casa e o incesto é o tiro definitivo contra os valores velados entre aquelas quatro paredes. Num primeiro momento, parece um exagero da narrativa de Cardoso encaminhar a luta de Nina contra a casa patriarcal até os limites do incesto, durante a narrativa as cenas chegam a incomodar, pois saem muito do raio de expectativas do leitor. Mas é preciso lembrar que esse caminho também seria utilizado por outros autores, como, por exemplo, Raduan Nassar, em *Lavoura Arcaica,* em que temos o pai como o guardador da tradição da família de imigrantes libaneses que trabalhavam no campo e mantinham a rígida tradição religiosa. O pai senta todas as noites na ponta da mesa e discursa para seus filhos e esposa sobre a importância da rotina, do trabalho e dos valores familiares. Porém, algo corrói a base da família, é a própria mãe que trata três de seus sete filhos de maneira diferente, pois cultiva neles a ligação com a natureza, com o próprio corpo, com o corpo do outro; nesse sentido ela atravessa a fronteira do que é moralmente aceitável numa relação entre mãe e filhos.

> me entreguei feito menino à pressão daqueles dedos grossos que me apertavam uma das faces contra o repouso antigo do seu seio; curvando-se, ela amassou depois seus olhos, o nariz e a boca, enquanto cheirava ruidosamente meus cabelos, espalhando ali, em língua estranha, as palavras ternas com que sempre me brindava desde criança: meus olhos meu coração meu cordeiro (NASSAR, 1979, p. 171).

Segundo Gilberto Freyre, em *Sobrados e Mucambos,* a mãe do menino é "(...). Sua primeira namorada. Quem lhe fazia certas vontades. Quem cantava modinhas para ele dormir" (FREYRE, 1998, p. 114). A mãe de André lhe introjeta a semente da desordem, ele foge para a cidade, seus irmãos mais velhos que representam a tradição assim como o pai, vão buscá-lo, ele volta para a casa, mas é para destruí-la definitivamente, pois traz da cidade junto consigo símbolos da devassidão, pequenos objetos que ganhou das prostitutas. André, junto com Ana, passa a trabalhar para a queda da casa patriarcal, os dois Irmãos ultrapassam os limites dos carinhos moralmente aceitos para uma relação fraternal, eles consumam uma relação sexual: "[...] essa minha irmã que, como eu, mais que qualquer outro em casa, trazia a peste no corpo, (...) ela sabia fazer as coisas, essa minha irmã, esconder primeiro bem escondido sob a língua a sua peçonha e logo morder o cacho de uva que pendia em bagos túmidos de saliva" (NASSAR, 2009, p.189). O final do romance é trágico, pois durante uma dança em que Ana exarceba sensualidade, o pai a assassina.

A mãe de André, Ana e Lula trazem para dentro da casa a semente da desordem. Em *Campo Geral*, Nhanina também introjeta no filho a semente da sensibilidade e assim o torna inábil para o sistema patriarcal que o pai engendra. Em *Crônica da Casa Assassinada* não podemos dizer que Nina traz para dentro de casa a semente da sensibilidade, pois uma desordem já tinha sido posta em curso por Maria Sinhá e Timóteo; a protagonista vem, nesse contexto como um catalisador da destruição, como descreve a governanta Betty:

> Pela primeira vez, e de um modo insistente, insinuante, eu sentia o que realmente era a presença daquela mulher – um fermento atuando e decompondo. Possivelmente nem ela própria teria consciência disto, limitava-se a existir, com a exuberância e o capricho de certas plantas venenosas; mas pelo simples fato de que existia, um elemento a mais,

> dissociador, infiltrava-se na atmosfera e devagar ia destruindo o que em torno constituía qualquer demonstração de vitalidade. [...] O ritmo da Chácara, que eu sempre conhecera calmo e sem contratempos, achava-se desvirtuado: não havia mais um horário comum, nem ninguém se achava submetido à força de uma lei geral. (CARDOSO, 1979, p. 247)

Ninguém mais segue um horário comum dentro da casa, talvez apenas Demétrio continue a seguir os ponteiros do relógio que ele mesmo controla, todos passam a subverter a ordem, Ana, Timóteo, André e até mesmo Valdo, que ao final da vida percebe o quanto foi negligente em relação a Nina, o quanto confundiu dominação e amor enquanto esteve ao lado dela:

> [...] começava a sentir que um único sentimento tinha existência autêntica em mim, e este sentimento era uma consciência de culpa. Por quê, de onde vinha? Não fora ela que me deixara, e partira, abandonando tudo o que eu legalmente poderia lhe proporcionar? Não fora ela...Então uma voz repentina e tumultuosa levantou-se em meu espírito – não,não fora – e pela primeira vez na vida compreendi que o culpado não era ela, mas eu, culpado de um crime que não conseguia identificar, de uma negligência que não podia ver, de uma falta de amor, quem sabe, que sobrepujava minha própria noção de amor. (CARDOSO, 1979, p. 457-458)

Valdo é o único personagem que sente culpa no romance, Demétrio, ao contrário dele, morre afirmando a necessidade de sustentar os pilares da casa. Ana segue os caminhos de Nina e descobre na traição contra o marido autoritário uma alternativa para construir sua própria identidade, pois desde a infância foi moldada para servi-lo, no rosto do marido encontra a justificativa para sua traição:

> Vendo a face alterada, cheia de subterrâneos terrores, que a examinava, revelando, apesar de seus esforços, o segredo que o torturava há meses, não teria enfim compreendido totalmente a razão do afastamento do marido, o desdém quase com que vira cercada sua vida matrimonial, e não teria, por um minuto que fosse, encontrado justificação para seu desvario e adultério? (CARDOSO, 1979, p. 528)

São muitos os momentos do romance em que o leitor se depara com o desmontar dos valores patriarcais, são momentos em que ficam em suspenso o que é o bem e o que é o mal. Até mesmo o pároco, em uma conversa com Ana, suspende qualquer possibilidade de se realizar um juízo moral a respeito do comportamento de Nina, o diálogo é longo, mas consideramos que essa frase o sintetiza muito bem: “O diabo, minha filha, não é como você imagina.

Não significa a desordem, mas a certeza e a calma." (CARDOSO, p. 300). Interessante é perceber que assim como o padre personagem de *A Menina Morta*, esse sacerdote de Lúcio Cardoso se coloca como um mediador no julgamento de Nina, ponderando que nesse sistema respostas fáceis ou previsíveis nem sempre explicam os movimentos de personagens como Nina e Mariana.

É como a dança de Ana de *Lavoura Arcaica*, que dança para sorver o prazer dos próprios movimentos, mas principalmente para fruir a destruição que sua dança precede, ela sabe que dança sobre os escombros de sua prisão, cada rodopio a liberta de um grilhão, mas também ensandece a fúria de um pai cruel. É como se jogar em alto mar, sem vela ou remo, para fugir da ilha da qual se é prisioneira.

4.3. "Mãe sofria junto com êle, mas era mole..."

Outra personagem que trai o marido mesmo sabendo que corre o risco de morrer por causa de tal ato é a personagem Nhanina, de *Campo Geral.* Esse texto abre a coletânea de novelas que é *Corpo de Baile* e também parece fechar a coletânea, pois seu personagem principal, Miguilim, reaparece em "Buriti", porém adulto, agora chamado de Miguel. Dessa forma, analisaremos neste capítulo esses dois contos: no primeiro, examinaremos como a mãe influecia a escolha de Miguili sobre o caminho que decide trilhar e, em "Buriti", veremos esse menino se relacionar com as mulheres da fazenda Buriti Bom e como ele as percebe.

Sobre o Mutúm, assim como sobre o Grotão e a Chácara dos Menezes, paira a densa atmosfera do patriarcalismo. Nhanina, mulher linda e jovem aos olhos de Miguilim, é triste e não gosta do lugar onde vive:

> Mas sua mãe, que era linda e com os cabelos prêtos e compridos, se doia de tristeza de ter de viver ali. Queixava-se, principalmente nos demorados meses chuvosos, quando carregava o tempo, tudo tão sozinho, tão escuro, o ar ali era mais escuro; ou, mesmo na estiagem, qualquer dia, de tardinha, na hora do sol entrar. - Oê, ah, o triste recanto... "(ROSA, 1970, p 5)

Miguilim não entende a tristeza da mãe, pois ainda é muito criança, ele, na verdade, não entende muitos aspectos do universo dos adultos que o rodeia. É dessa perspectiva, pelos olhos desse menino – que começa a formular para si o que é o bem e o que é o mal – que vemos descortinar o sertão. Em alguns momentos, os olhos do menino convidam a observar as formiguinhas que correm pelo chão, os passarinhos que fazem ninho; em outros, nos colocam perante grandes impasses existenciais, como por exemplo, a existência ou não do inferno, que tanto teme. Dentre todos os adultos que habitam a fazenda onde mora, sua mãe é por quem tem mais afeto, é nela que ele vê um porto seguro quando a fúria do pai estoura. A mãe, Nhãnina, não apenas não vê beleza no Mutúm, mas sente-se aprisionada pelas montanhas que o rodeiam, "Estou sempre pensando que lá por detrás dêle acontecem outras coisas, que o morro está tapando de mim, que eu nunca hei de poder ver..." (ROSA, 1970, p.6). A frase da mãe carrega toda a tristeza de se ver limitada, de ter de encerrar sua vida num lugar onde seu marido é seu algoz. Para Miguilim, é incompreensível como sua mãe pode considerar um lugar mais bonito que o outro, ele não consegue entender que o feio da paisagem do Mutúm não estava na vegetação ou na paisagem, mas sim na condição servil em que sua mãe fora colocada. Assim podemos dizer que a frase "No começo de tudo, tinha um erro – Miguilim conhecia, pouco entendendo", que se refere ao depostismo com que o pai Bero, nome que lembra a Berro, assume o poder da fazenda. Sim, Miguilim tem razão, o Mutúm é belo, o que o enfeia é a violência do pai, que se constitui como uma interferência para qualquer harmonia, tanto dos personagens entre si, quanto destes com a natureza.

Podemos dizer que Bero protagoniza as cenas mais cruéis entre as novelas de *Corpo de Baile*, seja quando dá a cadela velhinha de Miguilim que é cega, ou quando faz a cabritinha seguir a carroça desesperada atrás de seus filhotes que estão lá dentro, enquanto seu leite vaza pelo caminho, ou a cena em que quebra todas as gaiolas de pasarinho de Miguilim. O mais interessante a se pensar é que esse patriarca, que lança essa força, essa violência toda contra sua família, é também um oprimido, pois nada no Mutúm é seu, nem o gado, nem a casa, nem a lavoura, ele é apenas um trabalhador do lugar, que

vive sob miséria, pois toda a produção deve ser destinada ao proprietário do lugar. O personagem Bero se assemelha muito ao personagem Manuelzão do conto *Uma estória de amor*, cujo poder – exercido em sua propriedade tanto em relação à família quanto aos vaqueiros que trabalham ali – o leitor, num primeiro momento, tende a associar atrelado a um poder econômico e até mesmo político. Porém, conforme o texto vai transcorrendo, percebe-se que seu despotismo é exercido apenas sobre os mais fracos, sobre as mulheres e as crianças do lugar, pois Manuelzão assim como Bero, pouco tem de bens materiais na vida tampouco qualquer influência política, como tem Seo Senclér, o Comendador de *A Menina Morta* ou Demétrio de *Crônica da Casa Assassinada*. Dessa forma, podemos dizer que o poder patriarcal não está atrelado a uma questão de classe, pois o homem oprimido reproduz o despotismo de seu patrão dentro de sua casa. Na citação abaixo se descreve uma cena em que o pai exerce seu autoritarismo:

> Diante do pai, que se irava feito um fero, Miguilim não pode falar nada, tremia e soluçava; e correu para a mãe, que estava ajoelhada encostada na mesa, as mãos tapando o rosto. Com ela se abraçou. Mas dali já o arrancava o pai, batendo nele, bramando. Miguilim nem gritava, só procurava proteger a cara e as orelhas; o pai tirara o cinto e com êle golpeava-lhe as pernas que ardiam, doíam como queimaduras quantas, Miguilim sapateava. (ROSA, 1970, p.12)

Bero vira um fero, briga com a mãe por conta de Tio Terez, seu irmão, com quem Nhanina trai o marido. A vó manda tio Terez embora da fazenda, "(...) mas devia de ir, tudo era aquele perigo enorme..." (ROSA, 1970, p.16). Outra personagem muito importante no conto é Vó Izidra, que, num primeiro momento, aparece na narrativa com o mesmo papel de Dona Virginia, da obra *A Menina Morta*, de guardadora dos valores patriarcais. Porém, diferente desta, que é prima do Comendador, Vó Izidra é tia de Nhanina, irmã de sua mãe, Vó Benvinda, que foi prostituta durante a juventude:

> Vó Benvinda, antes de morrer, tôda a vida ela rezava, dia e noite, caprichava muito com Deus, só queria era rezar e comer, e ralhava mole com os meninos. Um vaqueiro contou ao Dito, de segrêdo, Vó Benvinda quando môça tinha sido mulher-atôa. Mulher-atôa é que os homens vão em casa dela e ela quando morre vai para o inferno. (ROSA, 1970, p. 21)

Vó Izidra nesse âmbito está na mesma posição de Celestina, embora a dureza de seu existir e a secura de aparência se assemelhem à Dona Virgínia, inclusive a suspeita que se levanta sobre o passado da mãe de Nhanina, que é muito parecida com as suspeitas que se levantam a respeito da família de Dona Mariana e de Nina. Mas em "Campo Geral" não é Vó Izidra quem usa o passado para atingir Nhanina, esse gesto vem de um vaqueiro. O que se quer sugerir com essa questão é que, analisando Vó Izidra, pode-se dizer que ela fica num lugar de difícil definição, pois, pelos olhos de Miguilim, que veem a bondade apenas na mãe, em Dito e em Tio Terez, ela muitas vezes surge como carrasca. Quando, entretanto, a voz de Miguilim dá espaço ao discurso direto e a voz de Vó Izidra ganha espaço, é possível perceber uma vó Izidra mais doce, que a todo momento tenta ponderar os lados, tentando segurar as colunas da casa: "Em vez de bater, o que deviam era de olhar para a saúde dêste menino! Êle está a cada dia mais magrinho... Êsse Bero tem ôsso no coração..." (ROSA, 1970, p.12). Ao final, quando Miguilim fica doente é ela apenas quem cuida, com todo carinho, do menino:

> Vovó Izidra rezava sem esbarrar, as orações tão bonitas, todas que ela sabia, todos os santos do Céu eram falados. Quando Miguilim tornou a acordar, era de noite, a lamparina acendida, e Vovó Izidra estava sempre lá, no mesmo lugar, rezando. Ela dava água, dava caldo quente, dava remédio. Miguilim tinha de ter os olhos encostados nos dela. E de repente ela disse: - "Escuta, Miguilim, sem assustar: seu Pai também está morto. Êle perdeu a cabeça depois do que fêz, foi achado morto no meio do cerrado, se enforcou com um cipó, ficou pendurado numa môita grande de miroró... Mas Deus não morre, Miguilim, e Nosso Senhor Jesus Cristo também não morre mais, que está no Céu, assentado à mão direita! ... Reza, Miguilim. Reza e dorme!"
> Despertava exato, dava um recomeço de tudo. (ROSA, 1970, p. 98)

Num primeiro momento, pode parecer estranho noticiar a um menino doente sobre o falecimento do pai, mas na verdade essa notícia serve como um remédio para Miguilim, pois logo no outro dia começa a melhorar, era o recomeço de tudo. O clima depois da morte do pai muda totalmente no Mutúm, é como se o peso do patriarcalismo tivesse se retirado e um dia ensolarado surgisse. As crianças brincam e cantam, doces de todas as variedades são feitos, sem que nenhuma recriminação seja feita em relação a isso. Tio Terêz volta à propriedade e os moradores começam a planejar o casamento dele com

Nhánina. Vó Izidra decide ir embora, é como se ela percebesse que sua função de apaziguadora tivesse acabado, pois o erro, o Bero, já não estava mais ali, como a mãe afirma: "'Estão, Miguilim, todos gostando de todos'... – 'E eu posso ficar doente, quieto, ninguém bole?'" (ROSA, 1970 p. 98). Ao final, o médico que passava por ali, decide convidá-lo para morar na cidade com ele, para comprar-lhe os óculos de que tanto precisa, para poder estudar: "Miguilim não sabia. Fazia pêso para não soluçar. Sua alma, até ao fundo, se esfriava. Mas Mãe disse: – Vai, meu filho. É a luz dos teus olhos, que só Deus teve poder para te dar. Vai. Fim do ano, a gente puder, faz a viagem também. Um dia todos se encontram." (ROSA, 1970, p. 102).

Nhánina trai Bero duas vezes, uma vez com tio Terez e outra com Luisaltino; pouco há, na narrativa, sobre essas traições, mas elas ficam bem evidentes, tanto no momento da saída de tio Terez da propriedade, quanto no momento do assassinato de Luizaltino, no final. É interessante pensar como os homens que se aproximam de Nhanina carregam em seus nomes significados opostos ao significado do nome do marido. Luizaltino, tem a ideia de luz alta, Saluz, vaqueiro que está num alegre passeio que a família realiza na ausência do pai – momento em que há a suspensão do peso da autoridade do pai –, traz o significado de luz em seu nome, assim como Terez, uma versão masculina do nome Tereza, cuja formação não se dá pela adição da desinência nominal de gênero (-o), mas pela simples suspensão da desinência feminina (-a). Nas duas traições vemos o movimento da mãe a corromper aquele sistema que não afligia apenas a ela, mas marcava o destino de seus filhos, em cada movimento seu corria o risco de acabar com a própria vida num golpe de fúria do marido. O pai realmente entra em fúria, mas acaba assassinando o amante, não a esposa. Bero sucumbe à carga de acontecimento que engendra e se mata. Com sua morte, a escuridão que pairava sobre o Mutúm se esvai e uma chance de mandar Miguilim para a cidade surge, a qual Nhanina segura com todas as forças, para ela não há dúvida, o menino tem que transpor a serra que os aprisiona.

4.4. *Buriti* e o medo do erro

Depois de sair do Mutúm, de passar pela leitura de todas as novelas que compõem *Corpo de Baile*, o leitor se reencontra com Miguilim em "Buriti", agora adulto e formado em medicina veterinária. Já não o chamam de Miguilim, mas de Miguel. Tem nome de adulto, mas a sua visão de mundo, a delicadeza infantil com que vê as pequenas coisas permanece, para alívio do leitor. A chegada de Miguel ao Buriti Bom lembra muito a chegada de Lélio ao Pinhém: o rapaz solteiro, um pouco sem rumo, à procura de um destino. Até mesmo o nome da fazenda, Buriti Bom, nos remete à imagem irônica da propriedade patriarcal como uma espécie de Ilha dos Amores às avessas, assim como foi Pinhém. É interessante pensar que não são somente os personagens em *Corpo de Baile* que viajam pelo sertão, mas o leitor que, depois de passar por tantas fazendas, também tem a sensação de ser um viajante. Então quando Miguel chega ao Buriti Bom é como se estivéssemos no banco de carona de seu Jeep; assim como ele, não sabemos o que nos espera, assim como Miguel carrega o medo de reencontrar a violência que existiu no Mutúm, nós, como leitores, também carregamos a expectativa de encontrar mais uma fazenda onde paira, explicitamente ou não, a sombra da opressão.

Mas essa última novela realmente parece ser um fôlego em relação ao contínuo que a obra se manteve até então, porém, realizar essa afirmação gera um desconforto, um mal-estar no sentido de ter sido enganado pelo texto, de ter sido um leitor ingênuo e não ter percebido as sinuosidades da narrativa. São várias as vozes que compõem a novela, mas podemos perceber que existe uma discrepância entre a imagem construída por aqueles personagens que moram no Buriti Bom e a imagem elaborada por aqueles que são de fora do Buriti, como Nhô Gualberto, Miguel e Lalinha: é pelo balanço e análise de todas essas vozes que chegamos a essa conclusão: a propriedade de Nhô Liodoro paira como uma exceção dentro de *Corpo de Baile*.

4.4.1. O Buriti Bom não tão bom assim

A voz que abre a narrativa é de Nhô Gualberto, que se coloca no papel de relator sobre o Buriti Bom para o recém-chegado Miguel, que retorna à propriedade depois de um ano. Na primeira noite, Miguel se hospeda na fazenda da Grumixã, que pertence a Nhó Gualberto; essa fazenda fica perto da fazenda Buriti Bom e Miguel tem que passar por ela antes de chegar à propriedade de Iô Liodoro. Gualberto insiste para esse pernoite em sua casa para realizar a vacinação de seu gado. Nesse primeiro dia Miguel é envolvido pela narrativa do fazendeiro a respeito do Buriti Bom, Gualberto elabora um relatório completo praticamente de todos os moradores e, nesse início da novela, tanto o leitor quanto Miguel se deparam com uma imagem um tanto sombria a respeito da fazenda vizinha. A sensação é de que o erro que tanto Miguilim temia estivesse prestes a aparecer novamente: "Um horror de que um errasse, de que ainda existisse o erro. A mais, como se, de repente, de alguém, de algum modo, na viração do dia, na fresca da tarde, estivesse para se atirar contra ele a violência de uma reprovação, de uma censura injusta." (ROSA, 1979, p. 99).

Gualberto pinta a figura de Iô Liodoro como de um típico patriarca, que governa com rédeas curtas o funcionamento da propriedade: "Mas prezava o inteiro estatuto da sua casa, como não aceitando nem a ordem renovada, que para ele podia parecer desordem." (ROSA, 1979, p. 95). Ou como em outro momento mais à frente:

> O senhor ver um homem em mando vê Iô Liodoro. Ele mesmo não põe mão em trabalho, de jeito nenhum, mas tudo rege, sisudo, com grandeza. Quase todo o povinho desse derredor, figuro que trabalham para mim ou para ele. O que Liodoro é, é antigo. Lei dum dom, pelos costumes. (ROSA, 1979, p. 104)

A descrição de Iô Liodoro por Nhô Gualberto é muito semelhante ao perfil de Manuelzão, Seo Senclér e Seu Bero, por exemplo; o mesmo podemos dizer de Maria Behu, que, num primeiro momento, pelos olhos de Gualberto, parece Vó Izidra ou Dona Virgínia: "Desditosa, magra, Maria Behu, parecendo uma velha. Para ela, ter de viver com a cunhada e a irmã, na mesma casa, deve ser um martírio. Maria Behu reza, quase todo tempo. Agora mesmo, de certo está rezando, recolhida no quarto. Bicho do brejo..."(ROSA, 1979, p.86).

Já Dona Lalinha, ele considera um verdadeiro objeto de decoração trazido da cidade, no qual não vê muita serventia, a não ser uma ameaça aos costumes que Iô Liodoro conserva com tanta perseverança na fazenda: "Iô Liodoro não fazia mal em deixar assim dentro de casa, a nora, com seus delúsios e atavios de cidade? (ROSA, 1979, p. 110). Sobre ela ele cambia entre a admiração, como se estivesse diante de uma mulher idealizada, uma verdadeira princesa "cidade: é para se fazerem princesas" (ROSA, 1979, p.85), e entre a suspeita constante a respeito de seu caráter, para ele Lalinha tinha que "(...) ser mais honesta do que todas" (ROSA, 1979, p. 85) uma vez que tinha vindo da cidade. Nhô Gualberto também suspeita dessa mudança da moça, não vê propósito para a decisão de morar no Buriti Bom, ora considera que o objetivo dessa mudança tenha sido por interesse da herança, ora pensa ser o dever do patriarca Iô Liodoro manter a esposa do filho sob vigilância, mesmo que o filho a tenha abandonado por outra mulher.

Por fim, resta apresentar o que Nhô Gualberto pensa a respeito de Maria da Glória, para quem direciona verdadeira veneração, mas diferente de Lalinha, que parece ser colocada em cima de um pedestal, a atração por Glorinha é muito carnal, ele admira as pernas da moça, seu corpo inteiro, numa clara atração sexual. Mas como é do perfil de Nhô Gualberto, considera que Iô Liodoro dá liberdade demais para a filha: "Só que, o povo acha que ele não devia consentir em Maria da Gloria com tanto arvoamento, gineteando sozinha pelos campos, e não se pejando de querer companhia de homem, para conversação... É pelos costumes" (ROSA, 1979, p. 124). Como se pode perceber, Gualberto diz a todo momento que Iô Liodoro é um homem antigo, que zela pelos costumes, mas na verdade quem é antigo é o próprio Gualberto, e uma imagem que remete a isso é a própria localização do Buriti, apesar de Gualberto ser mais pobre, de sua propriedade ser menor, a árvore frondosa, à qual se associam a todos os momentos os símbolos fálicos, pertence a Gualberto, não a Iô Liodoro. É como se, simbolicamente, o patriarcado estivesse sendo representado por Gualberto, não por Iô Liodoro. Mas até mesmo essa afirmação se torna problemática, pois temos dificuldade em afirmar, pela representação dos personagens homens, que qualquer um deles se constitua como patriarca dentro do modelo tradicional. Gualberto, apesar de

todas as afirmações que faz a respeito de Iô Liodoro, louvando sua viriliade e autoridade, dá a perceber que os valores patriarcais estão introjetados nele, porém ele mesmo não consegue exercer esse papel que tanto valoriza. Índice disso é o fato de ser estéril, além da pouca autoridade que exerce dentro de casa, sua mulher o interrompe a todo momento enquanto ele fala: "Perto de pessoa de fora, teria ela raiva de de nhô Gualberto? Então, quase nunca olhava para ele. Não se sentava, parava no meio da sala, extravagantemente, desatenta, às vezes, mas sempre respondendo ou empatando a conversa, quando bem lhe avoava." (ROSA, 1979, p. 105).

Outro personagem que tem esse perfil de patriarca um pouco falho é o Inspetor, que vive no Buriti com sua esposa Dionéia. Uma cena importante da novela nos diz muito sobre essa questão, é o momento em que o Inspetor está abaixado rente ao tronco do Buriti, procurando um capinzinho: "(...) recobrar a potência de homem, as forças machas desabrocháveis já perdidas... Isto sim." (Indicação bibliográfica). Enquanto o Inspetor procurava pelo capim, vê passar por perto sua esposa junto com Iô Liodoro, segundo Gualberto, numa clara cena de traição, e o que o espanta é que o gesto de violência não foi iniciado pelo Inspetor.

> Em outros tempos, homem matava homem, por causa de mulher! Como os bichos fazem... Mas o mundo vai demudando. Raça da gente vai esfriando, tempo será se vai ficar todos frios feito os peixes. Aquilo! O Inspetor ali debaixo do pé de buriti-grande, tão rebaixado, tão apeado... (ROSA, 1979, p.112)

Mas todas as imagens que Gualberto constrói a respeito dos moradores da fazenda vizinha vai, aos poucos, sendo desconstruída pelo que Miguel observa e pelo que os próprios moradores relatam. Logo no primeiro dia em que Miguel chega à propriedade, pensa: "Tudo o que Nhô Gualberto Gaspar dissera, se desmentia ante o real. Dava uma certa decepção. Onde esperara encontrar sombra de segredos, o oculto, o errado, Miguel só deparava com afirmação e clareza. " (ROSA, 1979, p. 129). Dessa forma, quando Miguel de fato chega à propriedade de Iô Liodoro, começamos a assistir a uma outra história, contrária à que foi contada por Nhô Gualberto.

4.4.2. O Buriti Bom, tão bom assim

A imagem que vemos ser desconstruída com mais intensidade no momento em que Miguel deixa a Grumixã e entra no Buriti Bom é a do próprio Iô Liodoro, que, de homem antigo e inflexível, passamos a ver descortinar um indivíduo afetuoso e destituído de qualquer perfil agressivo. Num ambiente onde poderia se impor como o verdadeiro dono do poder e exercer seu mando com violência sobre todos os moradores, pois, diferente das outras obras, nessa está ausente a esposa/mãe – aquela mulher que sempre se posiciona como filtro da violência do pai contra os filhos, como por exemplo em "Campo Geral" –, em Buriti Bom a violência não acontece e sua fama como bom esposo corria pela região:

> Bebia café muito quente, quase sem adoçar, dava estalidos com a língua, sempre a bondade do café ele elogiava. Esfregava as mãos, chamava os enxadeiros e campeiros, um por um, para o pagamento, no quartinho-de-fora, o quarto-da-varanda; não vozeava nunca, não ouvia que se zangasse. Sua mulher, mãe de Glória e Behu, de Ísio e Irvíno, se chamara Iaiá Vininha, diziam que sempre tratara bem, carinhoso, ela fora linda (ROSA, 1979, p. 228)

Há um índice muito importante em relação à criação de Iô Liodoro, à estrutura familiar na qual ele foi educado, e que ajuda a entender essa postura menos castradora como pai/patrão. Para montar esse contexto, é preciso recuperar pequenas informações que estão no conto "A estória de Lélio e Lina", por meio da voz da personagem Rosalina, no momento em que se revolta com a postura de Lélio, ao julgar a personagem Manuela, que havia perdido a virgindade antes do casamento, com o vaqueiro Canuto:

> –A daí, e olha, meu Mocinho, eu tive duas irmãs: uma foi para o convento, na Piedade, viveu e morreu como santa; a outra moçou, dizem que não houve rapariga que fôsse mais dos homens. Agora eu, que estou aqui, fiquei mais ou menos no meio...Assim que tive inveja de cada uma das duas...Elas eram lindas escolhidas. (ROSA, 1979, p.216)

Rosalina teve duas irmãs, uma passou a vida num convento, a outra virou prostituta. O interessante é pensar que Rosalina, essa mulher que se diz

meio freira, meio prostituta, é prima de Maurícia, vó de Maria da Glória, que assim a descreve:

> Sabe Lala, você havia de querer bem e mesmo que a Vovó Maurícia fosse sua avó: por gosto, pagava... Ou, então, prima dela, menos velhinha e mais bonita ainda, tia-vó Rosalina, as duas tão amigas, foram casadas com dois irmãos... Agora, faz tempo, Vovó Maurícia está no Peixe-Manso, nos Gerais, em casa de meu tio Silvão, Tia Béia. (...) Viveram como Deus com os Anjos – ela e Vovô Faleiros, já falecido... Ela dizia: - Seu Faleiros, o senhor sempre, olhe lá, me tenha muito amor...Conforme os usos: mesmo Mamãe e Papai toda a vida se trataram por a Senhora e o Senhor... Vovó Maurícia gosta de vinho. Vovô Faleiros cheirava simonte... Ela conta coisas da mocidade, tão divertidas: reproduz em assovio as músicas das dansas antigas, com a mão no ar reparte o compasso. Dansava carola e varsoviana. Botava perfume nas pregas da saia. Vestia saia de baião, mas não gostava de pôr espartilho... (ROSA, 1979, p. 160)

Tanto a mãe de Iô Liodoro como sua prima, amiga e também cunhada, pois Maurícia e Rosalina casam-se com dois irmãos, possui hábitos e comportamentos muito diferentes dos que estavam previstos para as mulheres de seu tempo e contexto, tanto a ligação afetuosa que tinham com o marido, como o hábito de beber, dançar e o modo de se vestir. É interessante pensar também que é uma família onde cabe a freira e também a prostituta, assim como duas mulheres que tensionam os papéis os quais a sociedade lhes impõe. Iô Liodoro convive em sua infância com essas mulheres e também carrega o nome da mãe, Liodoro Maurício. Podemos dizer que essa família forma um homem/marido/pai/patrão muito menos agressivo; o nome Buriti Bom, da fazenda, ao que tudo indica, não tem um tom irônico, mas representa o clima amistoso que a ausência da violência masculina cria na propriedade. Na fazenda todos sempre conversam muito, como é possível perceber pela citação abaixo:

> Em fevereiro, o tempo limpou. Havia lua-luar, que na varanda se esperava, todos acomodados num convívio, conversavam tanto. Até os cachorros se impunham severa alegria doidável, com seus ladrados louvantes, ao logo romper da lua. Lua bela, pelo Abaeté a fora. E Glória, Behu e Tia Cló às vezes cantavam, feitas ao remoto, saudades se entreabrindo: uma vadiação,e tudo o que amor arranha. (ROSA, 1979, p. 186)

Em outro momento é possível perceber que até mesmo a relação de Iô Liodoro com os empregados da fazenda é muito mais igualitária, muito diferente da de Seo Senclér, que fez uma festa a seus funcionários apenas no

dia de sua despedida e ainda assim, durante o evento, fez questão de manter a hierarquia da fazenda bem clara: “Depois da meia-noite, finda a abstinência, se bebia vinho, se consoava. Todos, os vaqueiros e os pobres do mato também, vinham à sala e à mesa, entendiam de bem comer e beber”. (ROSA, 1979, p. 184-185).

Lalinha, quando chega ao Buriti junto com o sogro, também se espanta com o carinho com o qual é recebida, todos a recebem com extrema afetuosidade:

> Seguiu-se o aportar, no Buriti Bom, onde a receberam como a um ser precioso. Mas davam-lhe também um bem-querer sem retardos. Como pode acontecer assim? - cismou. Ah, porque têm pena de mim, viram que não sou perigosa... Entretanto, menos com palavras, Glória e Behu a todo tempo estavam a demonstrar-lhe: -Tudo aqui é seu, Lalinha, e nós te amamos... E mesmo a criadagem, as mulheres e meninas da cozinha, durante dias tomavam pretexto para vir à sua presença, miravam-na felizes (...) De um modo, de si mesma desconfiou: de que, com o tempo, se ali entre eles continuasse, fossem então gastando aquela ilusão, se enfastiavam de seus defeitos, uma harmonia tão real não era possível longamente persistir. Outras vezes, pensou: será tudo aqui sempre tão resolvido e amistoso assim, ou é pela novidade, e porque querem esconder de mim suas diferenças? Depressa, devegar, se entregava, se confazia àquela nova vida. Ali, todos deviam de ter o mesmo anjo-da-guarda? Havia uma paz, que era a paz da Casa. (ROSA, 1979, p. 152)

A construção da personagem Lala é outro ponto muito importante na narrativa. Seu espanto perante o clima harmonioso que existe na fazenda revela quão confusa é sua ida para a propriedade de Iô Liodoro. No dia de fazer a mudança, diz temer virar prisioneira de um fazendeiro que quer zelar pela honra do filho a qualquer custo. Ela ainda fica mais brava quando Iô Liodoro, poucas horas antes deixar a cidade com a nora, decide pedir a autorização ao irmão desta, único parente que a moça tinha, pois já havia perdido os pais. O comportamento de Iô Liodoro gera grande revolta em Lalinha, pois percebe que o sogro a vê como uma mulher sem nenhuma autonomia, que vivia como uma depende do irmão: “Mas, então, iô Liodoro reputava-a uma menos, teimava em tê-la por isso – uma mulher sob sujeição? Podia – não seria uma temeridade – acompanhá-lo, ir com ele?” (ROSA, 1979, p. 149).

Dissemos anteriormente que Gualberto cria uma narrativa sobre o Buriti que vai se esfacelando ao longo de seu desenrolar, em relação a Lala algo parecido acontece, ela vai para a fazenda de Iô Liodoro mesmo tendo claro para si a imagem de que está indo a uma fazenda tipicamente patriarcal, sendo assim, sabe que corre o risco de ficar como uma detenta desse sistema. Na cidade não há nada que a force a seguir o sogro e ela tem consciência disso, mas mesmo assim decide segui-lo. Confirmação disso é como se espanta com a harmonia que encontra na fazenda, e nesse sentido o leitor se pergunta, se pensava encontrar um clima pesado e opressor, no qual todos a veriam como inimiga, porque foi até lá? O movimento realizado por Lala é muito diferente do movimento que vimos Dª Mariana realizar, e que Nina e Nhanina fazem. Lala vem da cidade, sai de uma situação de liberdade e autonomia onde vive, em que já estava desquitada e vivia sozinha, para, voluntariamente, viver sob o favor de Iô Liodoro. Na verdade, não é exatamente sob o favor de Iô Liodoro, pois a intenção de Lalinha é, no fundo, tornar-se esposa do fazendeiro. O primeiro sinal desse interesse é, como já mencionamos, o fato de a moça se mudar, mesmo correndo o risco de ser tolhida sua liberdade; outro índice é como vê o comportamento de Maria da Glória, para ela ousado demais, e argumenta para si mesma a necessidade de a moça ter alguém que colocasse limites em seus gestos. “Sou como Papai... Puxei ao Papai... –; e falava de um ídolo. Sim, Maria da Glória precisava de um dedinho de amparo” (ROSA, 1979, p. 159). Em vários momentos da narrativa, Lalinha fala para Glória sobre a necessidade desta de se casar e esse conselho sempre vem depois das falas de Glória, que constantemente a chocam pela liberdade que a moça se permite em relação à vida sexual, como se fosse um indivíduo do sexo masculino, como se fosse seu pai, como menciona na citação anterior.

> “Você meu bem, precisa de gostar de algum rapaz, precisa de casar...” Suspendeu – e soube porque: como podia aconselhar, ela que no casamento errara? Podia querer para a outra um igual destino? - “Casamento não é sorte? Não penso nisso, não. Não me importo de ficar para tia... Prefiro morar sempre aqui, com Papai e Behu, gosto do Buriti Bom...” (ROSA, 1979, p. 158)

Lala é, na verdade, alguns anos mais jovem que Glória, no entanto é muito mais conservadora do que a moça que nasceu na fazenda. É importante frisar que Glória nasceu na fazenda, mas passou muitos anos em colégio de freira para estudar, o que, ao que tudo indica, não foi capaz de frear esse impulso sexual da moça, que se envolvia com as meninas da escola: "Lala, você sabe? No colégio, as freiras não queriam que entre nós, internas, as amigas formassem para constantes... No recreio, tinha de ser três, ou cinco, ou mais... Elas não queriam 'predileções'. Eu achava graça. Eu nunca tive 'predileta'.". (ROSA, 1979, p. 173). Em um determinado momento, Lala fala a respeito da visão de mundo de Glória, esse diálogo mostra o quanto é expressivo esse fluir da liberdade sexual que Glória sente: "- Você é o Buriti Bom...". Não faremos uma análise detalhada a respeito da construção simbólica do Buriti-Grande na fazenda, como o faz Luiz Roncari na obra *Buriti do Brasil e da Grécia*, à árvore são relacionadas várias imagens, que, para Gualberto, é um enorme falo, para Behu, uma igreja e, para Miguel, um lugar de onde brota a vida:

> Entre o cerrado e o Brejão, era uma baixada, de capim-chato e bengo, bonita como uma paisagem. (...) Toda a volta do Brejão, o côncavo de uma enseada, se assinalava, como um desenho, pela linha dos buritis. (...) Apenas uma coluna. Ao alto que parecia cheio de segredos, silêncios; acaso, entanto, uma borboletazinha flipasse recirculando em ziguezague, redor do tronco, e ele podia servir de eixo para seus arabescos incertos. A borbolta viria para o brejo que era uma vegetação embebida calma, com lameal com lírios e rosas-d'água, adadas, e aqui ou mais um poço, azuliço, entre os tacurús e maiores moitas, e o atoalhado de outros poços, encoscorados de verde osgo. O brejão era um oásis, impedida a entrada do homem, fazia vida. Não se enxergavam os jacarés, nem as grandes cobras, que se entranham. Mas as garças alvejavam. Surgia um mergulhão, dos tufos, riscava deitado o vôo, Formas penudas e rosadas se desvendavam, dentre os caniços. Impossível drenar e secar aquela posse, não aproveitada. Serenavam-se os nelumbos, nenúfares, ninféias e sagitárias. Do traço dos buritis, até ao rio, era defendido domínio. Assim Miguel via aquilo. (ROSA, 1979, p. 109)

A imagem falocêntrica do buriti talvez seja a primeira a vir à mente do leitor, porém não é a única, como é possível perceber pela descrição de Miguel. Muitas vezes ele usa as palavras que têm significado de cavidade, como por exemplo: baixada, côncavo, poço. O lugar também é de extrema umidade, segundo Gualberto, era impossível drenar. A visão de Miguel sobre esse local onde estão os buritis é a que mais nos chama a atenção, o personagem, onde

todo mundo vê sujeira e perigo, aprecia imagens delicadas e femininas, para ele ali não havia jacarés e nem cobras. A própria imagem de oásis e não de brejo, nos remete ao feminino, à fecundidade, à vida: "(...) era um oásis, impedida a entrada do homem, fazia vida." (ROSA, 1979, p. 108). Por esse motivo podemos dizer que no momento em que Lala diz que Glória era o buriti, não quer necessariamente dizer que ela era o falo, que ela replicava o comportamento sexual masculino. Na narrativa cabe essa ambiguidade, a androgenia, o buriti é a coluna fálica, mas também o côncavo, o sulco, o poço, de onde brota uma sobressalência, imagem que nos remete também à genitália feminina. Nesse sentido, podemos dizer que Vó Maurícia, Vô Faleiros, Rosalina, Iô Liodoro, Glória e os irmãos formam a vertente de um rio suave e fraco que corre ao lado do rio caudaloso e violento que tudo arrasta, que é o rio da tradicional família patriarcal, que são as outras novelas de *Corpo de Baile*, Buriti-Bom é a história de quando a violência parou.

Nesse âmbito, nesse ambiente em que Iô Liodoro "(...) não dá liberdade a ninguém, nem tira...", Lala com sua visão um tanto castradora sobre a sexualidade de Glória se destoa. Como dissemos anteriormente, há uma decepção por parte dela em relação ao modo como as pessoas tocam suas vidas no Buriti-Bom. Lala então se incumbe da tarefa de seduzir Iô Liodoro, numa clara tentativa de assumir o posto de dona da fazenda. Para tanto, adentra várias noites no quarto do proprietário da fazenda. Na segunda ou terceira vez, inventa um jogo de sedução, no qual motiva o fazendeiro a elogiar as partes do corpo que expõe ou os gestos que faz: "O senhor me acha bonita fumando?" Ele teria de dizer que sim, que achar bonito e bem tudo o que ela fizesse, tudo o que ela quisesse. Ele nunca diria não." (ROSA, 1979, p. 219). Porém, quando ela pega nos seios para perguntar o que ele acha, Iô Liodoro se levanta e se retira do quarto. Ela interpreta o gesto como expressão de um desejo tão forte e incontrolável que o conduz a satisfazer seu desejo com outra mulher, com a mulher baiana, do que satisfazer com ela, que se considerava possuidora de uma beleza divinal.

Lalinha, nessa cena, reproduz o padrão da dupla moral patriarcal, pelo qual o homem tem total liberdade sexual com as mulheres de fora de casa, com as mulheres dos trabalhadores do local, para resguardar a beleza

intocável e casta da esposa dentro da casa. Outro fato que comprova essa postura é como interpreta um fato que ocorreu na fazenda de Iô Liodoro, de um rapaz que havia violentado uma mocinha: "Que quem fizera mal à mocinha supunha-se certo o João Rapaz, filho do vaqueiro Estaciano. – "O Rapaz se autorizou dela..." Abusara-a. Não, não – o que ela pensava: iô Liodoro, só ele violando, por fecundador majestoso. Assim devia ser." (ROSA, 1979, p. 218). Ela considera que apenas iô Liodoro tem o direito de violar as mulheres da propriedade e se decepciona com o fato de não ter sido ele que fez isso com a moça. No final da novela essa postura de Lala fica muito clara:

> Ferisse-a, batesse-lhe, gritasse-lhe infames acusações – mas violador, macho, brutesco. Como poderia chamar-lhe? "Prostituta"? E ela, desabrida - "Sim, sou uma, sim! Pois então?! Você me quer, me agarre, me use!..." – ela responderia, bradaria, de pé, vibradamente desvestida, e bela... Um homem!... Sua saliva amargava. Ouvia o sangue golpear-lhe as fontes. Queria mostrar calma. Perdida, já perdida, podia ser corajosa. Ah, a maneira de ser calma era sorrir com desprezo. Olhá-lo, ir até a pedra porosa de seu esqueleto. Um homem? Ele desviava a mirada, fingia procurar no chão a garrafa de restílo – que ali não estava. Ela riu forte; riu serpentes.
> Iô Liodoro volveu o rosto. Era outro. Ele escurecera? E disse. Baixo, brandamente, natural – querendo mostrar afeição? Disse:
> Leandra, minha filha... Minha filha, quem sabe você não está cansada daqui da roça, destes sertões? Não estará querendo voltar para o conforto da vida de cidade? (ROSA, 1979, p. 232)

O que Lala espera é o comportamento de um homem como Surupita, a cena que ela descreve é muito semelhante à cena de humilhação que Doralda passa após o jantar com Dalberto, ela fantasia de forma erótica a cena de humilhação, ela deseja ser submetida. Mas Iô Liodoro, diferente de Manuelzão que não impõe limites ao seus desejos, nem ao menos o direcionado a esposa de seu filho, não dá prosseguimento às investidas de Lala, ao contrário, quando a chama pelo nome, Leandra, impõem o grau de formalidade que deve haver na relação entre os dois: "E – "Leandra" – ele dissera! Nunca ninguém jamais chamara assim... Não. Uma Lala, só..." (ROSA, 1979, p.232). Porém a fala que a faz enfurecer é o fato de ele pontuar que ela tinha toda a liberdade de voltar para a cidade, caso estivesse insatisfeita com a fazenda. Ela sofre com a ideia de não ter seduzido Liodoro, "Seu corpo se oferecia, desenhava-se mais capitoso a cada sutil movimento, a cada postura, dele voavam alegrias."

(ROSA, 1979, p. 234). Porém, longe da sua busca desesperada por seduzi-lo surtir efeito, ela o vê chorar:

> la chorar? Onde estava, então, o garanhão impetuoso, o deflorador e saciador, capaz de se apossar de qualquer de desabusada mulher e dobrá-la a seu talante? Ah, não chorasse! - porque, então, seria outro. (...) Não se despojasse, diante dela, da lendária compleição, da ardente dureza. Saberia ele, adivinhasse, que, se diminuindo assim, defendia-se dela: destruía nela o exato desejo? (ROSA, 1979, p. 234)

Depois dessa noite, Lala se aproxima mais uma vez de Iô Liodoro, diz para ele que vai deixar a porta do seu quarto aberta para recebê-lo. Porém, a cena que se segue a esse convite é um tanto confusa, pois Lala, que o espera nua na cama, vê um vulto passar pela porta, mas não fica nítido quem entra no quarto, se é Iô Liodoro ou Gualberto. Ao que tudo indica, pelo jeito bruto e grosseiro, que tanto Lala desejava ver em Iô Liodoro, na verdade é Gualberto quem a visita. Mas não é somente a forma pouco gentil que acaba denunciando a identidade da pessoa que entra no quarto da moça, mas o próprio desfecho da novela; Lala desiste de voltar para a cidade, ela parece tranquila no final da obra, como se tivesse encontrado a resposta para seu desejo.

Ao final da novela, todos parecem tranquilos, a harmonia parece pairar pela propriedade, Miguel reaparece na Grumixã e diz para Gualberto que está voltando para pedir a mão de Glória. A cena de Gualberto com Miguel lembra muito a cena de Canuto com Lélio sobre Manuela, nessa Lélio fala para o amigo sobre a intenção de pedir a mão da moça em casamento. Mas Canuto, por ciúmes e vingança da moça que o desprezou, informa a Lélio que a moça não era mais virgem e ele, como é de se esperar de um homem imbuído dos valores patriarcais, a abandona. Em "Buriti" nada disso acontece, por mais que Gualberto desejasse Glória, por mais que tivesse se deitado várias vezes com a moça, a convite dela mesma, ele nada relata ao moço. Porém, fica subentendido que mesmo que Gualberto tivesse dito sobre o passado de Maria da Glória, nada mudaria a visão de Miguel sobre a moça, pois ele já sabia que ela era diferente e era isso que o atraía: "Maria da Glória era a mulher que menos me lembrava minha mãe. Ela não lembrava pessoa alguma." (ROSA, 1979, p. 128).

A novela, como começara, termina com a voz de Nhô Gualberto, agora um homem menos bruto, mais ameno; do Jeep de Miguel que os leva ao Buriti Bom, ele vê a paisagem:

> O Brejão – choco, má água em verde, cusposo; mas belo. E o rio, relento. Mas: o Buriti-Grande – uma liberdade. Miguel desceu de pensamento. A vida não tem passado. Toda hora o barro se refaz. Deus ensina.
> –Vigia: que palmeira de coragem! - ele apontou.
> O rapaz espiava, queria mais olhos. (ROSA, 1979, p. 251)

O que podemos dizer é que *Campo-Geral* tem um desfecho muito otimista, o patriarcalismo morre em "Buriti", não somente porque aqueles que apresentam a visão patriarcal não geraram frutos, Lala com Gualberto não vão gerar filhos, Maria Behu morre, e Glória e Miguel prometem contribuir para um mundo onde o Buriti se ergue como símbolo da liberdade. Na novela não há traições femininas, mas apenas uma tentativa de Lala de se casar com o próprio sogro. Essa traição, caso efetivada, estaria na contramão de gerar uma corrosão no patriarcado, mas consolidaria ainda mais os valores patriarcais.

A relação de Glória com Gualberto, que num primeiro momento é muito inusitada e dentro de um contexto em que a lógica patriarcal imperasse, significaria um grande problema para a estrutura, passível de gestos de violência tanto contra Glória, como contra Gualberto, a única reprovação que a moça recebe é de Lala, que não consegue compreender a naturalidade com que a moça relata o fato. "Não, Lala. Fui eu quem mandei. Quase o obriguei a fazer tudo, a perder o respeito, que tinha demais..." Aqui? No Buriti-Bom? Aqui? Glorinha: – "Não, aqui não, Lala. Foi num lugar escondido, bonito, no Alto-Grande...". Glória, em nenhum momento, teme que o segredo se revele, não tem medo que o pai ou Miguel tomem conhecimento do que aconteceu, pois sabe que não haverá violência para reprimir e castigar seu gesto.

Outro fato importante a se lembrar é o momento da narrativa em que o pai chama uma espécie de vidente para aconselhar e fazer uma simpatia para a volta do filho Irvino. É interessante que Iô Liodoro não chama o padre para vir rezar pelo filho que se distanciou, mas sim uma vidente, Dô-Nhã, que segundo Glória, "(...) viveu vida estúrdida." (ROSA, p. 165). Glória diz que a vida dela foi estúrdida pois a estrutura familiar da senhora é muito diferente da prevista pelo

sistema patriarcal, na verdade ela instaura em sua propriedade um sistema de matriarcado, ela como única mulher e seus quatro maridos. Todos esses índices contribuem para afirmar que a novela "Buriti" tem um traço otimista, pois aponta um caminho para a harmonia entre os gêneros, que consiste na liberdade feminina e na ausência da violência masculina.

4.5. A traição por elas

Neste capítulo continuamos a discorrer sobre o mesmo assunto, porém por meio da análise de obras escritas por mulheres. Até o momento analisamos as obras de três autores que procuraram observar as mulheres adúlteras e, a sensação que o leitor tem ao sair da leitura, é a de que existe, por parte dos narradores, um esforço de compreender as razões que impulsionam as personagens femininas, mas que não fazem um mergulho profundo em suas personagens, eles procuram observar como elas perambulam pelas fazendas patriarcais e como enfrentam esse sistema que as oprime, mas os dramas e questionamentos dessas mulheres que estão singrando em busca de mais liberdade, não conhecemos. Esses autores constroem mulheres determinadas a corromper os padrões de comportamento, mas não sabemos as dores e inseguranças internas que essa luta gera. É como se apenas observássemos um campo de batalha, mas não soubéssemos das dores físicas e psíquicas geradas pela luta. Também podemos dizer que os quatro textos analisados compõem um quadro muito rico em relação à construção do contexto social no qual essas mulheres estão inseridas, assim como esse contexto adentra a casa e a vida íntima do ambiente familiar, na vida privada.

Podemos dizer que nas obras escritas por mulheres que compõem esse *corpus, O Lustre* e *Cabra-Cega,* os índices sobre o social são sutis, é como se o narrador oferecesse apenas o necessário para apontar o lugar socio-histórico por onde as personagens transitam. Não queremos dizer que o social é negligenciado, mas é como se as escritoras dessem mais ênfase às feridas internas que eles causam nas personagens, do que ao ambiente que as causou.

Outra questão importante sobre essas narrativas, que observamos tanto em Lúcia Miguel Pereira quanto em Clarice Lispector, é o aspecto dinâmico das personagens, é como se elas se formassem durante a narrativa, elas não aparecem prontas no texto, ao mesmo tempo que se movem no romance, as vemos se construindo, se reconstruindo ou até mesmo se destruindo. Podemos dizer que elas não são apenas indivíduos imbuídos de um ideal, mas seres que em determinados momentos questionam a própria força e o próprio propósito. Nas obras *A Menina Morta*, *Crônica da Casa Assassinada*, "Campo Geral" e "Buriti", assistimos ao universo das fazendas patriarcais dando seus últimos respiros e uma promessa de que toda forma de opressão que ali havia morrerá junto com seus patriarcas, como Bero, o Comendador e seus filhos assim como Demétrio. Em *Cabra-Cega* e *O Lustre* vemos as antigas fazendas patriarcais já caídas, já faleceram, mas todo os valores e visão de mundo permaneceram na mentalidade das pessoas, mostrando que o processo de modernização transformou a sociedade em relação à economia, à política e aos meios de produção; as personagens saíam do campo e agora moram na cidade, mas continuam na árdua guerra contra a visão de mundo patriarcal.

Em *O Lustre*, Virgínia, a protagonista, nasceu e passou a infância numa cidade do interior, numa fazenda chamada Granja Quieta, o nome da propriedade condiz com sua atividade produtiva, cuja produção já foi silenciada há algum tempo, o pai não vive mais de suas terras, mas sim de uma papelaria. No primeiro momento da narrativa é difícil imaginar que o romance se passa em um momento histórico em que os carros já se popularizaram nas cidades, como se pode observar no momento em que Virgínia se muda para a cidade, pois a estrutura familiar da casa, assim como a visão de mundo do pai, que pauta o ritmo desse núcleo familiar, nos remete ao mesmo ritmo da casa de *A Menina Morta,* quando os escravos ainda eram a força motora do sistema de produção brasileira. O clima da casa, assim como dos outros romances, é sombrio e hostil, o modo como a mãe de Virgínia se move dentro da casa nos lembra muito Dª Mariana e Nhanina:

> Apegava-se a Esmeralda como ao resto de sua última existência, daquele tempo em que respirava para a frente dizendo-se: vou ter uma filha, meu marido vai comprar um grupo estofado, hoje é segunda-feira... Do tempo de

> solteira guardaria com amor uma camisola fina pelo uso como se a época sem homem e sem filhos fosse gloriosa. Assim defendia-se do marido, de Virgínia e de Daniel – os olhos piscando. O marido aos poucos impusera certa espécie de silêncio com seu corpo astuto e quieto. E aos poucos, depois do auge da proibição de compras e gastos, ela soubera numa alegria remoída, num dos maiores motivos de sua vida, que não vivia no seu próprio lar, mas no do marido, no da velha sogra. (LISPECTOR, 1999, p.19)

Como se pode perceber, a situação da mãe é muito parecida com a das personagens já analisadas, a de extrema privação de liberdade e a posição do marido é típica à de qualquer patriarca. Na citação, também percebemos uma situação que é fundamental para o romance, trata-se da diferenciação entre a filha Esmeralda e os outros dois, Daniel e Virgínia. Esmeralda é a filha mais querida da mãe, mas carrega a marca de um erro, o de ter iniciado a vida sexual antes do casamento, já Virgínia e Daniel são os filhos mais próximos ao pai, pois reproduzem os valores patriarcais que esse apregoa. Porém, Virgínia não segue esse caminho por livre opção, ela é orientada por seu irmão mais velho, que se coloca como tutor da menina e a orienta a um caminho de frieza e crueldade.

Não sabemos ao certo a idade de Virgínia quando o irmão cria a chamada Sociedade da Sombras, apenas se intui que é uma criança muito pequena quando recebe a primeira lição do irmão, que é relatar ao pai que Esmeralda estava se encontrando com um homem nas redondezas. Virgínia se comporta como um robô, não compreende a necessidade de relatar o fato, não sabe as consequências e nem a gravidade do que vai relatar, ela simplesmente cumpre as ordens e faz o que o irmão mandou, depois fica surpresa com a reação de seu comportamento:

> –Esmeralda com o rosto molhado de lágrimas hesitava ao seu lado, na face o desenho vermelho de uma palma de mão – a mãe pairava na soleira da porta sem apoio fixando o olhar pardo e lento de rato velho. Virgínia procurou Daniel inutilmente.
> –Repita o que você... o que nós ouvimos daquela pessoa, disse-lhe o pai.
> –Paizinho, paizinho.
> –Repita.
> –Paizinho.
> –Repita!
> –Não posso.
> O pai olhou para todos vitorioso, velho, sombrio. Nesses momentos de raiva ele parecia mais gordo e menor.
> –Pois ouça e confirme: essa vagabunda aí se encontra no jardim com um macho.
> Esmeralda soluçou:

> –Mas dessa vez não houve nada, nem nunca...eu já jurei!
> –Deus! Gritou o pai com súbita eloqüência, o que fez um pobre homem para receber pela segunda vez em sua casa os maus espíritos! O que fez um pobre homem para ver rebaixada a sua vida e a da casa que ele criou pela sua própria filha!! Castigai-me, Senhor, mas sobre minha própria cabeça!
> Virgínia espiava-o lúcida, os olhos móveis e espertos. Doía-lhe todo o corpo na expectativa. O pai serenou bruscamente, voltou-se para ela:
> –Confirme o que você disse.
> –Foi ela quem contou?! Gritou a mãe.
> –Não...não! Gemeu Virgínia branca olhando o pai. (LISPECTOR, 1999, p. 67)

Daniel obriga Virgínia a contar sobre o encontro de Esmeralda e, como se pode perceber com esse relato da irmã, ele consegue desestruturar, no sentido de fragilizar ainda mais as mulheres, mas, por outro lado, consegue fortalecer sua imagem e a do pai. Nesse âmbito, podemos entender o motivo para a mãe se ligar mais à filha Esmeralda, do que à Virgínia e Daniel, pois nesses dois filhos ela vê a crueldade do pai refletida.

A obra *O Lustre* recebeu pouca atenção da crítica literária e da academia, sendo poucos os trabalhos que temos sobre essa obra, mas em relação às pesquisas a que tivemos acesso, chama a atenção como os autores veem a relação que Virgínia mantém com Daniel como de profunda admiração. Em nossa leitura, entretanto, não conseguimos perceber em nenhum momento esse tipo de sentimento de Virgínia direcionado ao irmão, mas sim de uma relação que é mantida pelo medo da rejeição, por uma necessidade de ser vista por alguém da casa, uma vez que a mãe voltava seus olhos à irmã e seu pai parecia indiferente a tudo. Podemos dizer que "A Sociedade das Sombras" que Daniel cria é a reprodução da relação que o pai mantém com a mãe, de submissão.

> Daniel encolerizava-se, empurrava-a apertando-lhe o braço, chamando-a de ignorante, ameaçando dissolver a Sociedade das Sombras, mas que a aterrorizava, mais que a brutalidade física. Daniel inquietava-a: como que ele se degradara com o poder adquirido na Sociedade das Sombras; endurecera e não perdoava jamais. Virgínia temia-o, porém não lhe ocorria sequer escapar a seu domínio. Mesmo porque ela própria se reconhecia tola e incapaz. Daniel era forte. Antes de compreender o que ele queria ela já acedera, pois:
> –Virgínia, todos os dias você vendo café-com-leite gosta de café-com-leite. Vendo pai você respeita pai. Arranhando a perna você sente dor na perna, já compreendeu o que eu quero dizer? Você é vulgar e estúpida. - Sim, por Deus que ela o era – Pois a Sociedade das Sombras deve aperfeiçoar seus membros e manda que você vira tudo ao contrário. A Sociedade das Sombras sabe que você é vulgar porque você não pensa, como se diz, com

> profundeza, porque você sabe seguir o que lhe ensinaram, está entendendo? (...)
> Ela secretamente exultava: ao contrário do que Daniel imaginara, ela amava o porão e nunca o temera. Calou-se no entanto porque se o confessasse o local para pensar profundamente seria transferido. Tremia à ideia de que Daniel pudesse mandá-la pensar no meio do mato anoitecer. Não ter uma tarefa difícil para o dia seguinte era como receber férias. Daniel perscrutou-a um pouco surpreendido nessa noite, vendo-a alegre conversar quase sozinha na mesa de jantar e receber sem tristeza uma bofetada. (LISPECTOR, 1999, p. 57)

Ele controla a irmã pelo medo e pela destruição de sua autoestima, tanto é que Virgínia não sente medo da violência física do irmão ou do pai, que lhe dá um tapa no rosto, ela nem ao menos esboça qualquer reação a esse respeito, parece apática nesse sentido, o desejo de evasão desse círculo de violência, se concebido por ela, se constitui apenas como uma imagem idealizada:

> Mas com uma inexplicável certeza de perfeições, pensava que se pudesse atingir o além do céu então haveria um momento em que se tornaria claro que tudo era livre e não estava ligada fatalmente ao que existia. Não se precisaria respeitar o pai, sentir a dor na perna machucada, alegrar-se com a alegria... Assustada, numa agitação que atiçava a sensibilidade da cabeça, ergueu-se e caminhou até a janela. (LISPECTOR, 1999, p. 61)

Mas o fato de ter andado ao lado do irmão Daniel, mesmo que pela coação abre a ela a possibilidade de ela estudar junto com ele na cidade, e o desejo utópico de liberdade passa a ser mais palpável:

> Daí a alguns anos iria embora com Daniel. Anos ainda. Com firmeza resolvia cerrar o coração e atravessá-lo fechada para só recomeçar a viver na cidade – seu pensamento deixou uma ressonância lívida no ar – quantas possibilidades uma pessoa tinha se vivia no aberto, seu corpo fremia quase assustado com o próprio ímpeto, com tudo o que havia de obscuro na sua força. (LISPECTOR, 1999, p. 71)

Esmeralda não recebe a mesma oportunidade, a ela está vetada a possibilidade de sair da fazenda pelo resto de sua vida.

> Mas ela própria ficava absorta diante da cuia que servia de urna, parecia aspirar a chama quente com seus olhos fortes, femininos e hipócritas. Toda a sua roupa interna era bordada à mão; o pai não olhava para Esmeralda como se ela fosse morta. A última vez em que a tocara fora exatamente quando falara de novo na viagem que Daniel e Virgínia fariam um dia à cidade para estudar línguas, comércio e piano – Daniel que tinha tão bom

> ouvido e praticava algumas vezes num piano de Brejo Alto. Com outra filha, dissera ele, não faria o mesmo porque "animal só se solta de casa sem dentes". (LISPECTOR, 1999, p. 18)

Virgínia sai da fazenda para morar com o irmão em um apartamento na cidade, pode-se dizer que esse é um grande passo em direção a sua liberdade, mas é apenas parte de um processo de construção de autonomia que ainda durará muito tempo. Mora durante algum tempo com o irmão, mas ele logo se casa com uma moça chamada Rute, e Virgínia, então, tem que se mudar para morar com duas tias solteiras

> Com secreto horror, pensativa, via-se cada vez mais parecida de um certo modo com Esmeralda – imitando o destino da mãe; o velho carro entrava enfim na rua poeirenta. A manhã subia. Em breve ela veria aquelas pobres casas que só visitara rapidamente com medo de se contagiar, duas vezes apenas durante tanto tempo na cidade. Era dessas casas onde alguém procurava sentar nos bordos da cadeira, onde se surpreendia a evitar o toque das jarras de flores e a beber com cautela um copo d'água até o meio. Havia nas salas sombrias e nada extraordinárias algo que sobressaltava e que alertava porque uma intimidade envolvente e infamiliar – como uma banheira suja de estranho onde fosse preciso despir-se e pôr-se em contato brusco. (LISPECTOR, 1999, p. 117)

A questão de Virgínia ter que se mudar para o apartamento das tias solteiras é muito importante e sintomático, pois demonstra como a personagem vai beirando os limites do que era permitido às mulheres nesse contexto. Primeiramente, ela tem a possibilidade de estudar na cidade, mas teria que morar com o irmão, não sozinha, por isso tão logo que este se casa, ela tem que se mudar para a casa das tias. Sua ida, como se pode perceber pela citação, é desagradável e indesejável para ela, mas automaticamente vai cumprindo os protocolos da moralidade em pauta, e sente que se agregando à casa das tias está reproduzindo o destino da irmã e da mãe, o que para ela é um verdadeiro pesadelo. Na citação seguinte ficam muito claros os mundos diferentes que habitam:

> Henriqueta gritava de baixo numa voz que parecia sempre emocionada por um constante tremor:
> –A casa cai, Virgínia...
> Uma manhã – o dia iniciara chuvoso e as gotas d'água escorriam atrás da vidraça – ela desceu tarde para o café, pálida e inexpressiva, com aquele ar resignado e altivo que os dias com as primas lhe haviam emprestado. Arlete

> olhou-a um instante. E subitamente sem propósito como se a custo tivesse se contido até então, disse-lhe baixo, bruta:
> –E por que não cose conosco?
> Henriqueta interrompeu-se assustada, a cafeteria na mão:
> –Arlete, Arlete...
> Virgínia olhava-as muda...Então...então...elas..., dizia-se tonta de ira, então elas queriam arrastá-la, subjugá-la...queriam...
> –Não sei coser! Jogou-lhes em violência abafada. (LISPECTOR, 1999, p. 120)

A frase solta da tia Henriqueta é a princípio deslocada e sem razão, mas ela se encaixa perfeitamente à cena, as tias cosendo e tricotando lembram a Penélope de Ulisses que tecia seu tear para conservar a casa no estado em que Ulisses a tinha deixado; as tias de Virgínia tecem como se por esse ritual conservassem a casa patriarcal, por isso ela convida a recém-chegada a tricotar e em tom de ameaça diz "A casa cai, Virgínia". As tias se incomodam quando Virgínia ameaça ir embora da casa delas e uma delas finge ser agredida por Virgínia. Diante de tal situação Virgínia sai da casa enfurecida:

> –Mas você... Você... é uma cadela! Gritou-lhe, uma cadela mentirosa! – e esse desabafo como desfaleceu-a de medo e vergonha, um suor frio molhou-lhe a testa, ele sentiu o brutal desses termos que eram da Granja, do campo aberto mas não da cidade, fitou a velha, sim, a velha a quem ela atirara a injúria e esperava com a boca aberta de surpresa, os dentes amarelos à mostra... Mordendo os lábios subiu correndo as escadas e a casa tremia com ela. (LISPECTOR, 1999, p.123)

O próximo passo de Virgínia é morar sozinha, a narrativa, como se pode perceber, parece um épico, no qual uma mulher procura incansavelmente encontrar o lugar onde pode vivenciar sua liberdade em plenitude. Mas ela sempre esbarra no preconceito e nos juízos morais em relação a essa sua busca. A peregrinação também é interna, ao mesmo tempo que singra pela cidade, ela caminha também dentro de si, procura um lugar onde não encontre a sombra de Daniel, é como se em qualquer gesto esbarrasse com as coisas já definidas pelo olhar do irmão, ela tenta encontrar o mundo em seu cerne para que ela mesma as nomeie. "Via-se separada do próprio nascimento e no entanto sentia difusamente que devia estar de algum modo a prolongar a infância numa só linha inenterrupta e que sem se conhecer desenvolvia algo iniciado no seu esquecimento. A Sociedade das Sombras..." (p. 145). Virgínia, durante a infância, em seus momentos livres, tinha o costume de moldar bonecos de barro, procurava com o máximo de esforço dar forma humana ao

barro, imagem que remete tanto à questão do gênese da cultura judaico-cristã quanto a esse esforço por se moldar e não ser moldada pelo irmão; como foi possível perceber na citação anterior, ela carrega desde a infância uma imagem inferiorizada sobre si própria, que sempre a faz se sentir diferente perante os outros.

Quando sai da casa das tias para morar em um apartamento sozinha, sente que a sociedade a vê como suspeita, como uma ameaça, pelo simples fato de ser uma mulher solteira morando sozinha, até mesmo o porteiro se dá o direito de controlar a intimidade de sua vida: "E fora por isso, repetia em desculpa tímida, que ele avisara logo de início a Virgínia – como fazia com todos os moradores, com todos os moradores – que era proibido levar para os apartamentos visitantes de outro sexo, a menos que fossem irmãos e pais, era claro." (LISPECTOR, 1999, p. 127). Nesse caso não se trata de um impasse individual, mas de uma amostra do quanto a visão patriarcal está cerceando as mulheres mesmo no espaço da cidade. Essa má consciência sobre a situação de estar morando sozinha está introjetada até mesmo na cabeça de Virgínia que se sente na obrigação de justificar a todo instante a sua integridade moral:

> – O veículo parava um instante no ponto e a velha de novo tentando com secura dirigir a conversa perguntava-lhe se morava sozinha. – Sim, sim, mas o edifício é o da melhor moralidade possível, dizia-lhe Virgínia amendrontada. Imagina que na cidade, pelo que ouvi dizer numa pensão onde morei, as moças com a melhor aparência são na verdade o pior possível – horrível, não é? Ria ela. Só mesmo morando aqui sabe-se de uma coisa dessas. (LISPECTOR, 1999, p. 140)

Dessa forma, Virginia sente-se observada não apenas pelos valores que a cercam na cidade, mas a imagem do irmão a controlando e a condenando continuam em sua mente a todo momento: "Daniel...Como Daniel a olharia condenando; mas condenando o quê? Indagou-se." (LISPECTOR, p. 141). Exemplo dessa deformação que Daniel operou em Virgínia e deixou impressa nela como herança é a forma como se enxerga perante os outros.

Logo que Virgínia deixa a casa do irmão e passa a morar sozinha, começa a se relacionar com Vicente. Pela leitura do romance, percebe-se que o rapaz é solteiro, mas como não são casados e se encontram um na casa do outro, ela ganha o status pejorativo de "amante" de Vicente junto com todo o

preconceito social que está atrelado a esse papel feminino. Nessa relação, Virginia repete a relação que mantinha com o pai e principalmente com Daniel, e se coloca na posição de submissão e ele, assim como Daniel, se considera no direto de determinar o que ela deve ou não falar ou quando pode ou não falar. Na cena em que ambos estão na festa na casa de uma amiga de Vicente, esse traço do relacionamento dos dois fica bem claro:

> Sentia-se estranha àquele meio mas adivinhava-se subordinada a ele pela fascinação e pela humildade. (...) E que poderia parar a continuação dos outros instantes com um pequeno movimento bem próprio, controlado: não entrar na sala! Destruir o cálice nada tinha a ver com seu passado, com o tempo que se esgotava, era um instante acima de sua própria vida – ela percebia estranhamente o que pensava como numa dessas pálidas e tolas lembranças de coisas que não existiram. (...) Prestava atenção às conversas tentando agora mostrar-se inteligente e distinta. O que a enriquecia era obscuramente saber que dizendo: "fui eu quem fez" em lugar de "fui em quem fiz" impedia-se a intimidade, ganhava-se um certo modo calmo de ser olhada. Sentia-se indecisa entre todos tão naturais, tão bem vestidos, os dentes brilhando. (...) Lembrava-se também da Granja, da mãe despenteada andando pelo meio da casa sem gosto nem força. Recordava Esmeralda com as roupas enfeitadas, os olhos ternos e impacientes. Do pai, silencioso, dominando a casa e ignorando, subindo as escadas. E de Daniel agora, como recordá-lo? Estava turvado nele a maneira dela espiá-lo. Lembrava-se dos dias decorridos no pequeno apartamento, daquela sensação familiar de miséria cansada e expectante que ela num fim de degradação chegava a amar comovendo-se. (LISPECTOR, 1999, p. 84)

Virgínia, como se pode perceber, se sente deslocada naquele ambiente, ela em nenhum momento age com naturalidade e tranquilidade, mas sim com tensão e cálculo em relação à melhor maneira de se mover ali. Passado e futuro se misturam, a sombra de um passado que lhe parece sujo e desalinhado, assim como a mãe se sente "sem força e nem gosto", ela acha que não combina com as luzes da sala da anfitriã Maria Clara, "(...) limpa e escovada" (LISPECTOR, 1999, p. 84). Em alguns momentos, Virgínia se sente como um objeto de decoração, um adorno que Vicente trouxesse para a festa: "Ela não precisava falar muito, fora convidada apenas em razão de Vicente. Ninguém esperava de seu corpo senão que ele comesse discretamente usando guardanapo, sorrindo." (LISPECTOR, 1999, p. 88). Em outra citação fica muito nítido como ela não se vê como uma mulher como todas as outras: "Ela não parecia mulher mas imitar as mulheres com cuidado e inquietação" (LISPECTOR, 1999, p. 97). Em outro momento dessa festa, Vicente reproduz

praticamente da mesma forma as humilhações que o irmão realizava em sua infância, o ato de lhe expor perante os outros e a silenciar:

> –A Virgínia está silenciosa esta noite, disse Irene sorrindo, acordando rapidamente. Sua função parecia ser de atiçá-los. Todos se refizeram com um ligeiro movimento de suspiro.
> –Ah, não é só hoje, respondeu Vicente num tom falsamente alegre, ela é, como se dirá?, uma criatura séria...- Todos riram e assim ele a repudiou em público tirando de si claramente a responsabilidade de sua existência. (LISPECTOR, 1999, p. 102)

Virgínia não se vê como um ser humano, muito menos como uma mulher, ela faz um esforço para perceber os contornos dos indivíduos que são vistos como mulheres, quase numa tentativa de se apropriar desses índices e então estampá-los em seu corpo. Um deles é a maternidade, em dado momento vai ao médico por estar suspeitando uma gravidez, mas a forma como o médico a atende é surpreendente, o leitor tem a sensação de estar novamente diante do seu irmão Daniel e da frieza do pai:

> E depois de examiná-la conversavam, ele perdia a frieza, brincava tão íntimo, tão distante... no consultório branco, limpo, vendo-a como uma qualquer, desejando-a sem tristeza, não esperando sequer que ela lhe permitisse alguma coisa, querendo apenas fazer-se desejado, alegre, malicioso e distraído, divertindo-se com a própria virilidade. (LISPECTOR, 1999, p. 152)

Para Virgínia tanto a maternidade quanto o casamento poderiam dar forma a si própria, transformar o punhado de barro que se enxerga em algo que esboçasse um semblante humano:

> Jantavam juntos qualquer coisa à noite. Depois regressava, o bonde cortando o escuro. Ela sentia que voltava, que voltava. Se um dia ele se lembrasse de acompanhá-la até em casa ela seria capaz de experimentar uma funda e amortecida saciedade como a que deveria conhecer uma mulher casada todos os instantes. (LISPECTOR, 1999, p 112)

Como se pode perceber, Virgínia realiza uma verdadeira saga em busca de si mesma, de sua identidade que foi estilhaçada desde o berço, ela sabe que para moldá-la tem de se distanciar dos elementos que tolhem sua liberdade. Ela idealiza sua ida à cidade e cada etapa que realiza em busca de sua autonomia, a saída da casa do pai, a saída da casa do irmão, a saída da casa das tias, mas sempre cai em um nova forma de dependência. Ela imagina

que sua independência financeira lhe daria uma face, um rosto, mas sempre acaba por esbarrar em algum impedimento nesta busca. Sua avó então falece e se vê obrigada a voltar para Granja Quieta para velar o corpo da senhora. Esse retorno, num primeiro momento, se apresenta como uma oportunidade de reconstruir sua origem, de se reconciliar com seu passado. No caminho para casa constrói em sua cabeça como será seu retorno ao lar, ela constrói em sua mente uma Granja Quieta que está em plena harmonia, onde o pai já não exerce seu poder autoritário e a mãe se move na casa com ânimo e vontade, pois toda forma de violência foi superada:

> Olhava-os e sentia-se agora unida a eles, sabia de que modo amá-los tão forte era o espírito da casa. Havia instantes em que a sala e os corpos inclinados para os pratos, aquele silêncio que vinha do campo, o ambiente que nenhum sentimento particular poderia indicar, era por ela intensamente compreendido – estacava com garfo no ar, olhando-os contrita e feliz. Experimentava uma espécie de renúncia que era como um passo vagaroso para a frente, notava com uma surpresa mansa que poderia casar, engravidar, trata dos filhos, falar alegremente, mover-se dentro de uma casa bordando toalhas de linho, repetir, repetir o próprio destino da mãe (LISPECTOR, 1999, p. 216)

A personagem percebe, quando chega a casa, que, embora desejasse intensamente que tudo tivesse mudado, nada se alterou e, para enquadrar-se naquele cenário, para fazer as engrenagens girarem sem ruído e fazer aquele lugar parecer um quadro perfeito, seria necessário renunciar a algo, seria necessário renunciar à própria busca por si mesma. O quadro parece perfeito, mas atrás dele há traças que se alimentam das fibras da tela e cupins que se alimentam da moldura, não há como existir harmonia onde só existe um vetor de força, o qual parte do patriarca para todos os outros moradores da casa. Em um dos poucos momentos da narrativa em que a mãe ganha voz, ela dá um conselho à filha:

> –Com um trabalho constante uma mulher que tem cabeça consegue afastar o marido, não viver o tempo todo com ele, ah se consegue, dizia a mãe vindo bordar junto as duas.
> –Ah, minha filha, todas as mulheres sabem que um homem incomoda muito.
> Virgínia surpreendia-se mudamente.
> –Não acho direito me meter muito na vida das filhas. Parece que só Daniel quis casar: a moça é muito boa, um pouco calada, mas parece combinar com ele, pelo menos é esta a minha impressão, e vocês sabem, qualquer pessoa pode errar. Mesmo a gente deve ficar contente com o que acontece.

> Penso até que vocês fazem bem em não casar – ela parava o bordado, ficava olhando para a frente com as pálpebras apertadas. - No fundo as coisas são inconvenientes, dizia com sagacidade, piscava um pouco os olhos e esse, sentia ela confusamente, era o ponto mais alto que atingira no entendimento daquilo que a rodeava. Ouvindo-a, os olhos de Esmeralda faiscavam no rosto endurecido. Já agora devia culpar a mãe. Virgínia perguntou-lhe, na meia intimidade que vagava entre ambas.
> –Quando eu era pequena ouvia insinuações sobre alguma coisa que lhe aconteceu... um rapaz, não sei bem... Paizinho falou nisso de novo quando eu fiz aquela bobagem de contar o seu outro namoro no jardim.
> Esmeralda corava o rosto se perturbava num sorriso delicado.
> –Uma tolice – procurava parecer despreocupada. Você sabe como "ele" é, de uma tolice faz um mundo e invoca Deus. Eu quisera que não fosse uma tolice, fosse um pecado sério e agora pelo menos estaria livre – conclui com uma violência amortecida como se este fosse um pensamento velho que ela resolvesse entregar por cansaço.
> –Mas livre você pode começar a ser agora ou quando quiser.
> –Não sei, disse com o rosto apertado e vermelho.
> –Por que não?
> –Por que sim? Arremedou com raiva. Você pensa que é simples a gente acabar com tudo o que tem, ficar sem casa, sem nada... só para ser livre? - parou um instante, o rosto suspenso, compreendendo vagamente que errava contra si própria... - Só para ser livre? Repetiu ouvindo com crescente desespero o som de sua voz. Para que falar nessas coisas? Vá para o diabo? Gritou irada. - Num fino prazer um pouco surpreendido sentiu o próprio coração duro de vida, o corpo renascido respirando numa mornidão vibrante, em legítima cólera; um impulso agudo de movimento subiu-lhe pelas pernas, espalhou-se quente e doloroso pelo peito, equilibrou-se no rosto, conteve-se e depois libertou-se pelos olhos subitamente brilhantes e ternos. Sua figura apagou-se de leve numa sombra de incertezas e melancolia. Assim, então ela vivia de si mesma apenas, de si mesma... da própria solidão... de sua raiva... assim... Não, o que houve? Ela se confundia.
> Virgínia encolheu os ombros.
> Ou vale a pena ou não vale, disse sem prazer. Mas também ela sentia que não poderia lutar, mesmo que se decidisse na luta seu caminho. Alguma coisa acima de lutar dirigia-se lentamente e atingia um fim. Ela sentia, eram apenas duas mulheres. Permaneceu quieta um instante olhando pela janela o ar claro e exasperado das duas horas. Quando voltou a cabeça, Esmeralda observava-a. Olhou-a também pensou em como a outra estava bonita e calma com seus olhos pensativos, largos, todo o corpo abandonado e pálido, aquela força cansada.
> –Você aprendeu pouco na cidade, Virgínia, disse-lhe Esmeralda de novo.
> –Sim... (LISPECTOR, 1999, p.228)

A citação anterior é um momento importante, pois Virgínia se depara com as duas mulheres que até então eram vistas por ela como extremamente passivas perante a opressão, mas ela se assusta ao perceber o grau de consciência da própria condição que ambas possuem, ela compreende que apenas recebem a violência de forma silenciosa, pois, para elas, as ferramentas disponíveis para romperem com a casa ficou muito mais distante, a ligação dela com Daniel e as tarefas que fez pela Sociedade das Sombras lhe permitiu ser tratada e receber as mesmas possibilidades que um filho

homem, porém destruiu qualquer possibilidade de a irmã Esmeralda conquistar a própria liberdade, de conquistar um teto todo seu, por ocasião do momento em que revela ao pai os supostos encontros com um rapaz no jardim. Dessa forma quando volta à Granja Quieta, também desejava ter sido perdoada pelas duas silenciosas mulheres que moram ali, espera que esteja tudo mudado, mas para seu desespero vê que tudo está da mesma forma. Esmeralda continua na mesma situação na qual ficou depois de sua revelação e nunca a perdoou pelo que fez, o pai continua tão autoritário quanto sempre foi. Na cena do jantar essa tensão entre a expectativa de Virgínia sobre a casa que deseja encontrar e a que realmente encontra parecem entrar em claro conflito.

> O pai comia, os óculos na testa, fixando o prato. Daniel cortava a carne, punha-a na boca e inclinava-se para o jornal dobrado.
> –Não sei como você pode ler com uma luz assim, disse Virgínia – cada pessoa ela queria tocar com uma palavra.
> Ele ergueu rapidamente a cabeça, importunado, distraído. Disse : sim..., voltou a leitura, o rosto baixo, mastigando.
> –Paizinho quer mais milho? Perguntou ela corando. Porque se lembrou logo como ele não suportava ser constrangido, que ele era o chefe na mesa, quem convidava e obrigava a comer. O velho nada respondeu, não estendeu o prato. Sem saber como prosseguir, ela disse mais uma vez, obscuramente oferecendo-se para filha, perturbada em estar insistindo porém sem saber que rumo seguir:
> –E arroz?
> –Ninguém precisa me mandar comer, disse ele afinal, eu sei sozinho o que me convém, concluiu resistente.
> Surpreendida, no entanto isso era o pai – ela olhou timidamente sua família... paizinho, paizinho, assim você é, não morra nunca... Como era tola, disse para si própria um pouco subitamente, aprumou-se e pôs-se a comer com decisão. No fim do jantar alguma coisa parecia decrescer como névoas desaparecendo e a realidade surgia quase semelhante à realidade anterior ao passeio. (LISPECTOR, 1999, p. 250)

Virgínia age de acordo com a forma como gostaria que a casa estivesse funcionando e a forma carinhosa com a qual se dirige ao pai é logo interrompida pela violência com a qual sempre tratou os filhos e a tira do mundo utópico para trazê-la novamente à realidade. Como se pode perceber, a jornada de Virgínia é tortuosa e cheia de avanços e recuos, ao mesmo tempo em que ela idealiza a liberdade que conquistou na cidade, recua quando chega à Granja Quieta para enterrar a avó, sofre com o estado que encontra a mãe e a irmã; ela quer voltar às origens para consertar o "erro", para relembrar as palavras de Miguilim, que de início existiu. Ela sente que nada a completa:

como se sentir livre na cidade, se sabe que as mulheres da sua casa ainda estão numa condição servil, condição para a qual também contribuiu? Como se sentir bem em casa se já não consegue mais se submeter ao autoritarismo do pai? Na citação abaixo fica claro esse recuo e avanço da personagem:

> Eu prometo, eu prometo não ir mais para Vicente, meu Deus! Levada por um velado pressentimento, gastando a sensação nova como a memória do passado se desenrola, ela pensava no pecado e dizia-se perturbada: mais tarde pensarei melhor, mais tarde, prometo cessar tudo, não voltar para a cidade, sim era isso o que estavam querendo, eles, "eles" queriam que ela não voltasse para a cidade para ficar aqui. (LISPECTOR, 1999, p. 246)

O rompimento com a família não é fácil, pode-se dizer que Virgínia não é exemplo de uma personagem que é imbuída de seu objetivo e segue até o final da narrativa lutando para alcançar sua vitória. A protagonista de *O Lustre* se faz e se refaz ao longo da batalha, erra e repensa seus atos, é difícil até mesmo dizer se podemos considerá-la uma vitoriosa ou não, os juízos de valor a respeito do que atingiu ficam em suspenso e o que fica mais em destaque é a luta que trava consigo mesma enquanto luta contra o patriarcalismo.

O último romance que falta analisar neste trabalho é a obra de outra escritora, trata-se do romance *Cabra-Cega,* de Lúcia Miguel Pereira. Neste texto, assim como na obra *O Lustre*, vemos a personagem se construir ao longo da narrativa. Assim como a personagem Virgínia, Ângela também carrega o peso de um nome que remete a uma ideia de pureza e santidade que, simbolicamente, representa a expectativa que a sociedade patriarcal constrói para as mulheres. Também podemos dizer que Ângela, assim como a protagonista de *O Lustre,* gradativamente se afasta dessa fôrma que o pai elaborou para ela, para lutar pela própria identidade. Como dissemos anteriormente, ambas as personagens procuram se construir e reconstruir durante a batalha contra a voz que diz em alto som o que elas devem ser.

O interessante do romance de Lúcia Miguel Pereira, assim como o de Clarice Lispector, é a forma como consegue demonstrar como os valores patriarcais não estão necessariamente atrelados ao modo de vida rural, mas estão na vida urbana também. O romance de Lúcia Miguel Pereira é muito provocativo nesse sentido, pois é como se ela colocasse a casa-grande da fazenda no bairro de classe alta no Rio de Janeiro, não só em sua estrutura

física, mas também em sua estrutura familiar. Na casa principal moram o casal e três filhos, Ângela, Sílvia e Jorge, além da avó paterna e a empregada que cuida da casa, Nazaré. Já numa casa ao fundo, quase como uma pequena Senzala, moram as negras Bilu, Ritinha e a tia Regina, uma tia de Ângela que ficou louca e é cuidada por essas mulheres, distante no núcleo familiar. A primeira impressão que temos da casa é descrita por Ângela da seguinte maneira:

> Agora, vista de fora, a casa lhe comunica de fato uma sensação melancólica; os mezaninos do porão emprestam-lhe um vago aspecto de convento, até de prisão. Será porque a brisa fresca, arrepiando o ar, a menina tem um gesto impaciente, como se afastasse de si alguma coisa? A mesma aragem lhe traz o perfume da chácara, um perfume doce e penetrante de fruta madura, de limo, de terra úmida.
> "E' o cheiro da Gávea", repete sempre a avó, "o cheiro que me lembra a infância, a mocidade, o nascimento de meus filhos, as madrugadas em velei meus mortos, as melhores e as piores passagens da minha vida".
> De súbito, sente que não quer o destino da avó, não quer envelhecer na casa onde nasceu; Anita tem razão, parece um museu. Um museu onde os mortos – os mortos e a semi-morta, a louca – abafam os vivos, uns com a sua perfeição, a outra com sua desgraça. (PEREIRA, 1954,p. 7)

A visão da casa é a mesma que vislumbramos em todos os romances analisados: a casa patriarcal com seu aspecto sombrio e melancólico, é como se às paredes estivessem sido colados papéis de parede com quadros que representam toda a opressão que transcorreu naquela casa. Na casa de Ângela não é diferente, são muitos os segredos que correm por aquelas colunas, tanto em torno das personagens Bilu, Ritinha, Nazaré e da tia Regina, que se constituem como testemunhas de um crime do passado, quanto os mistérios que protagonizam a mãe de Ângela, quanto sua irmã Sílvia. Porém, antes de adentrar nessas questões é importante discorrer sobre o perfil do pai, como é descrito por Ângela na citação abaixo:

> Talvez por isso êle a intimidasse tanto outrora, embora nunca a repreendesse. Ainda hoje, sente-o distante, superior, diferente dos outros. E não é apenas porque lá penetra quase sempre às escondidas, para tirar romances, que o seu escritório lhe infunde o respeito. É grave, solene, majestoso. E entretanto talvez não a atraia tanto nenhuma outra peça da casa. Antigamente, quando ainda não a interessavam os livros, o que lá sobretudo a tentava eram os lápis. Não compreendia para que precisava o pai tantos, tão afiados e de tão várias côres. Lembrava-se ainda do riso – nêle escasso – que lhe provocara um dia ao perguntar-lhe se era desenhista:

> "Não, minha filha, sou matemático; mais tarde você saberá; mais tarde você saberá o que é isso".
> "Grande matemático", emendara a avó. (PEREIRA, 1954, p. 10)

Como se pode perceber, novamente temos um pai austero e silencioso, aquela figura que nem ao menos precisa dizer qualquer coisa para estabelecer sua representação do poder. Também mais uma vez vemos a história tortuosa por parte da linhagem materna, assim como vemos em *A Menina Morta, Crônica da Casa Assassinada*, "Campo Geral", "Buriti"; em uma conversa, Bilu e Sinhazinha revelam, para Ângela, a origem de Sara :

> Olha a menina, por quê? As meninas de hoje sabem de tudo, e é bom que esta conheça a sua origem, para não ficar emproada como o pai. E se eu tenho comigo, Sinhazinha, não foi porque me ajudaste a criar Sara, a defendê-la quando a mãe a quis reclamar? Já estás uma mocinha, Ângela, deves saber que tua avó era uma perdida, uma china de soldados, e teu avó um malucão. Se Sara pôde ser bem educada, só deve a mim e a Sinhazinha, por exemplo, é filha de um peão de estância, e eu a considero uma irmã. Que adianta descender de figurões e viver escondendo podridões, como certas pessoas que eu conheço? (PEREIRA, 1954, p. 34)

Ângela não apenas possui um nome que representa o perfil de comportamento feminino que é delineado pelos valores patriarcais, mas incorpora esse papel com retidão e observa o mundo tentando emoldurá-la nesse sistema de valores. Por isso sente-se mal com a visita a Bilu, sente ódio com tudo o que vê e ouve, para ela é dolorido ver se esboroar diante de seus olhos toda a narrativa que a avó e o colégio de freiras, no qual estuda, passaram-lhe sobre a importância da conservação dos valores patriarcais. Na verdade, ela vê se destruir a própria identidade que a sustentava até então, com seu amadurecimento, sua entrada na adolescência; é como se tirassem a redoma de vidro que a isolava da realidade e dos segredos da chácara e, então, a vemos digladiar com os valores tradicionais e as novas possibilidades de posicionamento feminino. A narrativa, nesse sentido, é sobre o desmontar simultâneo da família e de sua identidade.

Assim que Bilu revela os segredos da família da mãe, ela sente ódio da tia-avó, a mãe tenta, então, amenizar a raiva da filha, explicando que a senhora já tinha sido muito bela na juventude. Ângela não consegue conter a revolta perante a mãe:

> "Pois se para ser boa é preciso ser como Bilu, prefiro ser ruim, ser uma... ser como sua mãe!"
> "Ângela! Proíbo-te falares dêsse modo!"
> Humilhação de não conter as lágrimas, de chorar diante do chauffeur.
> "Mas que é isso Ângela? Que tolice!"
> Como explicar que não chora propriamente por causa de Bilu, mas a vida lhe aparecera subitamente como uma aventura sinistra, uma emboscada da qual é muito difícil escapar? Para que nascer, se se pode ficar como Bilu e Sinházinha?Ficar uma megera, depois de ter sido boa, um espantalho, depois de ter sido bonita? Ou enlouquecer, como tia Regina?
> Ah! Não a pegarão assim tão facilmente; saberá defender-se, será forte, dura, resoluta. Fará tudo o que lhe der prazer, sem cogitar de consequências (...) (PEREIRA, 1954, p. 36)

Ângela, para acalmar sua angústia, assim que chega em casa se entrega a um antigo hábito de criança, descalça os sapatos e enterra os pés na lama, comportamento que jurara não realizar mais, pois se considerava uma jovem, não mais uma criança, mas ela aproveita esse momento de enraizamento com a matéria orgânica o máximo possível, até avistar o menino por quem nutre uma paixão, e, nesse momento:

> Perde súbitamente qualquer sentido o contato com a lama, como se naquele momento preciso Ângela se desprendesse da infância. (...) Já não teme o futuro, conhece o seu caminho na vida: uma casa muito clara, crianças louras, brincando no jardim, a moça, que então será, chegando à janela para ver entrar o marido. Seu lábios esboçam um beijo na direção de Juquinha. E larga a correr para casa, alvoroçada, sem saber se quer esconder ou gritar a todos a sua felicidade, (PEREIRA, 1954, p 37)

É como se a infância a acolhesse e a acarinhasse depois de todas as revelações que havia acabado de receber. Reconfortada, ela novamente consegue se reconectar com o futuro que planejou para si e se sente mais tranquila. Mas a tranquilidade sempre é passageira, pois a cada dia seus valores e seus objetivos são colocados novamente à prova. Embora se sinta próxima da avó, a amargura a cumplicidade que a mãe estabelece com sua irmã Sílvia, sente-se excluída desse círculo de amizade. É como se estivéssemos novamente diante da amizade de Esmeralda com a mãe, que exaspera tanto Virgínia em *O Lustre*.

> Acha ambas muito elegantes, com vestidos novos, e o ar feliz de quem se divertiu. Nem dizem onde foram. A sua verdadeira vida se passa fora de casa, naquele ambiente de festas e alegrias que vislumbrou durante as

> férias, e do qual a privam as aulas. Sente-as longínquas, misteriosas, solidárias. Fere-a uma agulhada de despeito. Não a querem em seu mundo. Mesmo quando fôr moça, não participará da comunhão que as une. Será sempre a Gata Borralheira. Sílvia já não caçoa de seu namoro com Juquinha?
> Você nasceu mesmo para casar cedo, ter uma enfiada de filhos, fazer doces, ir ao cinema do bairro uma vez por semana! (PEREIRA, 1954, p.41)

Nada contribuiu para que Ângela conserve a visão sobre sua família, a saída da infância lhe dá olhos para perceber o teatro que até então encenavam para ela, da história de uma típica família tradicional, aos poucos as pessoas vão deixando de representar, partes do cenário caem e a farsa termina. Ângela procura as causas para a falência da família como família tradicional e lança a culpa para as pessoas que vivem na casa nos fundo da chácara, no chalé:

> É a louca, bem o sabe, que faz sombria a vida de todos. Mesmo prêsa no chalé, está presente, como uma ameaça, por seus gritos que a todo momento podem ser ouvidos. Ninguém a esquece, embora nunca se fale dela. É a causa da melancolia da avó, do retraimento do pai, da dupla existência da mãe, da proibição a ela e a Silvia de convidarem as amigas. Por isso cria com imensa alegria uma tia Regina normal, que não humilha, que não precisa ser escondida. (PEREIRA, 1954, p. 54)

Quem mora nos fundos da casa é tia Regina, irmã da sua avó, que, segundo dizem, depois de uma juventude saudável, em que foi uma bela moça, enlouqueceu e foi entregue pela família aos cuidados de Ritinha, uma mulata que morava no chalé. Corre o boato de que Ângela se aparenta muito com a tia-avó nos tempos de juventude, questão que intrigava muito a moça. Numa oportunidade, a moça se aproxima do chalé, contrariando a ordem de que nunca se aproximasse desse local; é um momento tenso, pois Ritinha está gritando porque caiu e Ângela corre para socorrê-la, a mulata pede para que a ajude a caminhar até o sofá e então a moça aproveita para olhar tia Regina e verificar se as duas realmente se parecem. Ângela leva um susto, pois consegue se ver no rosto da tia louca, não se assusta apenas com a aparência, mas também porque a ameaça da loucura a ronda constantemente, a atormenta, como se um vírus viesse a arruinar toda a carreira acadêmica que construiu para si. A visita de Ângela ao chalé, o desrespeito à regra imposta de não se aproximar de lá desencadeia um processo de distanciamento da neta

em relação à avó, mulher que até então era idealizada pela menina. Para ela, a avó era a própria visão da perfeição do comportamento feminino:

> As frases saem sem ordem, as palavras se atropelam. Ângela não reconhece a avó naquela velha furiosa, de fisionomia decomposta e gestos violentos. Quando ela a segura pelos ombros, e lhe indaga desabridamente por que, como, quando, ousara ir ao chalé, tem a impressão de ver na sua frente a louca. A louca que constituiu para tôda família uma ameaça, a louca que pode morar dentro de cada um. Acabou-se tôda a arrogância da menina. Agora, o mêdo a domina, bambeia-lhe o corpo, fecha-lhe a garganta. Baixa a cabeça para não ver a face convulsa, não responde mais. As perguntas se vão espaçando, moderando. Depois é o silêncio. Imóveis, frente a frente, avó e neta ouvem o ruído da chuva. Não ousam falar, nem fitar-se. Tudo é baço, cinzento e frio, no ambiente antes tão acolhedor. Ângela quer sair e não consegue mexer-se. (PEREIRA, 1954, p. 84- 85)

Outro acontecimento que desorienta Ângela é o encontro com Nazaré, ex-empregada da casa, no ônibus. A moça havia sido demitida, pois seu irmão, Jorge, frequentava seu quarto durante as madrugadas. Quem vê o irmão sair do quarto é a própria Ângela que, logo em seguida, denuncia ao pai. Quando Ângela vê a moça no ônibus percebe que os encontros resultaram em uma gravidez, "É isso mesmo, estou com um filho na barriga. Quem pôs foi seu irmão. E não venha com essa cara de nojo, não que você é mulher, e pode lhe acontecer a mesma coisa" (PEREIRA, 1954, p. 103). Ângela sai perdida desse encontro, não pelo fato de saber que a moça está grávida, mas por esta colocá-la no mesmo mundo de possibilidades em que ela reside: de mulheres que ficam grávidas e são abandonadas pelo progenitor e pela família. Dias depois, Ângela descobre que Nazaré tentou jogar o bebê no rio e que logo em seguida tentou se matar, ela perde o chão, pois percebe que nada em relação ao irmão acontece, ele não é responsabilizado por nada, sobra apenas um peso imenso para a moça que acaba por sucumbir e dá fim à própria vida e à do filho. A mãe de Ângela, numa tentativa de remediar a culpa, a manda entregar um dinheiro para família de Nazaré, a qual a recebe com revolta: "Não preciso. Diga a sua mãe que a esmola veio tarde. Devia ter sido para o anjinho" (PEREIRA, 1954, p. 143). Esse foi um forte impacto em Ângela, mas não o único. Mais adiante, Ritinha se posiciona sobre o assunto:

> Negra não é maluca não, mocinha. Negra sabe o que está falando. A culpa é de um só, mas todos pagam. Sangue não nega, o neto saiu ao avô. Minha

> beleza, coitada, já estava variando. A cabrochinha tem quem puna por ela. Morreu, mas está se vingando. E que vai se rir? Ritinha. Minha beleza fica dona de tudo, há de ter de novo seu palacete, seu dinheiro para gastar, para comprar tetéias e se enfeitar. Negra disse que não falava e não falou, as almas dos anjinhos é que venceram o malvado".
> Um pé de vento, inesperado, retorce as árvores, levanta nuvens de poeira. É quase noite. Silvia insiste:
> "Vamos, Ângela!"
> Mas a outra não se move. Adivinha um sentido nas palavras de Ritinha, quer esclarecê-lo.
> "Que anjinhos, Ritinha?"
> "Os anjinhos, uê! Um a mãe quis afogar, o outro os homens pretos levaram'.
> "Você está falando do filho de Nazaré?"
> Filho de Nazaré? Filho sem pai foi só Nosso Senhor, menina! O filho não é só de Nazaré. Mulher não faz criança sozinha. O anjinho tinha sangue de branco, de branco ruim. Cativeiro já acabou, agora prêto é igual a branco. A princesa foi quem disse. Ela veio na sua carruagem puxada por quatro cavalos, deu ordens, e todos obedeceram; por isso o moço branco, se queria a cabrocha, tinha que casar com ela". (PEREIRA, 1954, p. 147)

Na citação, a negra Ritinha expõe com extrema lucidez a consciência da própria condição e dos que estão na mesma posição social. De louca, ela aparentemente nada tem, porém, durante certo período da vida foi internada num hospital psiquiátrico, a fim de distanciá-la da família, assim como fez com Bilu, que também morava no chalé, por saberem segredos demais da casa. Bilu e Ritinha queriam denunciar o estupro que Regina havia sofrido pelo marido da avó e o abuso econômico ao qual ainda era submetida, pois a avó, que havia ficado como tutora da irmã, arrancava aos poucos toda a herança que o pai dela havia lhe deixado, como mencionado por Ritinha, na citação. Na verdade, a casa toda é sustentada apenas pelo dinheiro da tia, quem escancara isso para Ângela é a própria irmã:

> Então, fique sabendo que não temos nada, nada, que vivemos à custa de tia Regina. Vovô General era jogador, e pôs fora tudo o que era de vovó, que, aliás, já fora pior aquinhoada por vovô Conselheiro do que tia Regina; era natural que quisesse amparar mais a filha doente. O fato é que esta chácara, as casas de aluguel, tudo é de tia Regina. Com dinheiro dela é que vovó faz tantas esmolas, que nós vivemos à larga, que antigamente davam festas e recepções, enquanto a dona de tudo mora no chalé, entregue a Ritinha. As palavras chegam agora amortecidas a Ângela, como se tivesse enchido de algodão os ouvidos. (PEREIRA, 1954, p. 179)

Sílvia se refere às doações feitas pela avó, que consistem no dinheiro que entrega para a educação de meninos órfãos, porém com a cláusula, de que só poderia beneficiar "(...) asilados da côr branca que melhores aptidões

revelarem, elevando-lhes o nível de instrução, e até permitindo estudos superiores aos rapazes que se distinguirem particularmente". (PEREIRA, p. 112). Ângela não entende da exclusão que a avó faz das meninas e dos meninos de cor, o que gera discussão entre elas:

> (...) sustenta que mulher também pode estudar, que um mulato pode ser mais dotado do que um branco. As visitantes e a doente riem-se da sua veemência, e esta lhe dá afinal o motivo principal da cláusula que estabeleceu: circunstâncias desgraçadas poderiam colocar, entre os enjeitados, meninos de boas famílias, que em condições normais teriam tôdas as facilidades de escolha de uma carreira; essa injustiça do destino, mais provável em crianças brancas, é que quisera sanar; para as moça, infelizmente, julgara irremediável o mal, já que só pelo casamento tornaria ao meio onde nasceram, e ninguém se casa com uma enjeitada.
> E os mulatinhos não podem também vir de boas famílias? Tantos rapazes da melhor gente têm filhos com mulatas... (PEREIRA, 1954, p. 113)

O discurso e o comportamento da avó são excludentes, e a neta, por mais conservadora que seja, sente-se parte desse grupo de pessoas que a avó considera que não merecem educação, as mulheres e os negros. Apesar de ser uma aluna dedicada, muito mais que seu irmão Jorge, é para ele que o incentivo e atenção na formação acadêmica são direcionados. Para Ângela, não resta mais nada, não resta mais ninguém que sustente a visão de uma época de ouro da família, resta apenas com nitidez a imagem de uma família que vive da exploração dos mais humildes. Conforme vai se aproximando do final do romance o seu conflito vai se tornando mais intenso, está claro para ela que realmente não restou ninguém que corresponda aos papéis ideais de cada componente de uma família tradicional. Podemos dizer que a traição da mãe é a parte que mais lhe dói, na discussão final com Sílvia é nítida sua inflexibilidade em relação à traição da mãe com Zezinho, ainda mais quando o amor da mãe fica mais nítido, pois passa dias trancada no quarto, mesmo na noite de natal, devido à morte do amante.

> "Mulher casada não deve ter amigos assim".
> "Mulher casada é uma criatura como outra qualquer, tem coração, tem sentimentos, tem necessidade de afeto."
> "Deve concentrar tudo isso no marido e nos filhos".
> "Deve, não deve... você pensa que a vida é um regulamento de colégio, Ângela? Nem todo o mundo pode viver dentro das regras. Somos tão diferentes uns dos outros... Há tanta gente que, por mais que queira, não consegue se adaptar à sua sorte... Você é muito criança ainda, nem imagina como é difícil viver. Ninguém se governa." (PEREIRA, 1954, p. 175)

A irmã tenta argumentar com Ângela sobre as dificuldades da mãe no início do casamento, como a avó desaprovava a escolha do filho por uma moça do interior e de família pobre, o quanto a avó rejeitou as duas parentas, Bilu e Sinhazinha, que a mãe trouxe consigo para a cidade para não ficarem desamparadas no interior e como expulsou Bilu de casa quando essa ameaçou denunciar os maus tratos que tia Regina vinha sofrendo e até mesmo que era a avó que escrevia as cartas anônimas que denunciavam os encontros da mãe com o amante para o pai. Depois de tudo o que Silvia revela para Ângela, o narrador tenta delinear como fica o estado da protagonista:

> Lá fora, a chuva continua a cair, há ruídos longínquos de bondes, de automóveis. Mas dentro da sala é silêncio definitivo. A voz se cala, como cessa o vendaval uivante que destelhou casas, derrubou árvores, deixou sem ninho os pássaros. Cala-se quando não resta nada a arrasar. (PEREIRA, 1954, p 182)

O final do romance é um tanto complexo e difícil de delinear em uma imagem, pois é como se Ângela saísse da bolha na qual vive, saísse do século XIX, no qual estava inserida, e entrasse no Rio de Janeiro da década de 1950. Ela sai de casa após a discussão com a irmã e vai a uma delegacia para denunciar os crimes da família; o clima da delegacia a joga com ainda mais força na realidade; a forma bruta como os policiais tratam as pessoas a faz sentir-se mal, sai um pouco tonta do lugar e é atropelada por um carro. Ela sofre apenas escoriações leves, mas seu estado emocional e sua condição vulnerável fazem com que, naquele dia, sua vida se entrelace com a do desconhecido que a atropelou. O modo rápido e contínuo como o rapaz fala, sem deixar espaço para Ângela falar, as bebidas alcoólicas que serve para a moça, deixam o momento com um clima de transe ainda maior. Ângela então começa a relatar tudo o que a perturbava no momento do atropelamento, o rapaz que a ouve faz o movimento de torcer tudo o que ela conta, todos os valores morais de Ângela que ela esboça são colocados em suspenso, ele demonstra desprezo por tudo o que ela conta, ameniza a violência que o avô direcionou à tia deficiente e justifica a conduta do irmão em relação a Nazaré, a própria Ângela diz para ele: “Para você, nada tem importância, tudo é natural.

Diz tudo ao contrário do que sempre ouvi, do que sempre pensei. Fala como se não houvesse nem bem nem mal. Já não sei em que acreditar." (PEREIRA, 1954, p. 201).

O que o rapaz aparentemente faz é conduzir Ângela para um centro de suposta calmaria e se colocar num lugar de superioridade intelectual, para levá-la até o apartamento do amigo naquela tarde. Ângela, aceitando o convite, acredita que está fazendo um gesto de grande ousadia: "Chegar em casa tendo vindo do apartamento de desconhecido será uma vingança íntima, mas completa, magnífica. Cada um não tem um segrêdo, até a avó? Pois também terá o seu". (PEREIRA, 1954, p. 202).

O trajeto de Ângela durante a narrativa toda é o de desconstrução da identidade cuja formação foi conduzida pela avó e pela escola de freiras. No final, já não possui mais nenhum alicerce no qual se apoiar e parece usar esse rapaz como forma para o imenso buraco que ficou. Sobre o final fica a impressão que passada a dor no joelho, passado o susto do atropelamento e várias doses de destilados que tomou, vai aparecer além da dor de cabeça uma desorientação moral, uma desorientação para enxergar a vida e talvez nesse sentido o título da obra se justifique, a brincadeira infantil Cabra-Cega.

Podemos dizer que Lúcia Miguel Pereira, assim como Clarice Lispector em *O Lustre,* propõe finais muito abertos e sem resposta, não oferece um projeto para reconstrução do que ruiu, ao contrário, joga o leitor para o centro de uma angústia: Virgínia morre atropelada após voltar da casa onde nasceu e nela não encontrou qualquer conforto ou acolhimento; Ângela se entrega à paixão de uma tarde por um *bon vivant* que cruza seu caminho.

4.6. Malandras,heroinas, vingadoras, renunciadorasou marginais: ordem e desordem

Esse capítulo iniciou com o levantamento das diferentes abordagens teóricas sobre os personagens que transitam entre a ordem e a desordem. Antonio Candido, como discorremos anteriormente, elenca a figura do malandro para exemplificar o movimento de sair da desordem para alcançar a ordem, movimento que consiste em se utilizar do favor e da impessoalidade

para se promover, ascender socialmente, em espaços nos quais deveriam imperar a formalidade. O autor João de Castro e Rocha, por outro lado, evidencia o quanto Antonio Candido idealiza a figura do malandro e deixa de evidenciar a violência que existe nesse contato entre os que ocupam a ordem e aqueles que ocupam a desordem, para ele obras como *Cidade de Deus* representam com mais fidelidade a realidade das relações no Brasil, nas quais o encontro entre a ordem e a desordem gera a extrema violência.

Por fim, o texto de Roberto da Matta propõe duas formas de transitar entre a ordem e a desordem: a renúncia e a vingança. Para representar o primeiro papel social ele elenca a imagem de Lampião, que sai da ordem e busca de uma vingança pela violência que sofreu, porém acaba coaptado pelos donos do poder como um vingador contra os desafetos dos fazendeiros. Já Antônio Conselheiro é o exemplo do indivíduo que sai da ordem por ter sido traido pela esposa, mas renuncia qualquer violência contra esse ato, mesmo numa sociedade que exigia do homem a defesa da honra a qualquer custo. Ele sai da ordem, pois ele não se vê mais enquadrado na ordem, ele não se identifica com ela, ele a renuncia na esperança de propor uma nova alternativa.

Realizamos esse levantamento com a intenção de analisar a possibilidade de usar esses conceitos para analisar a condição feminina no contexto patriarcal que é pano de fundo das obras analisadas. Em todas as obras selecionadas nesse capítulo há personagens que denominamos como conservadoras dos valores patriarcais, mulheres que cumprem junto com o patriarca o papel de zelar pelo funcionamento do sistema, são elas: Sinhá Rôla, Dª. Inacinha e Dª. Virgínia de *A Menina Morta,* Ana de *Crônica da Casa Assassinada*, Vó Izidra de *Campo Geral*, Maria Behu de *Buriti*, A avó de Ângela de *Cabra-Cega* e a mãe e a irmã Emeralda de Virgínia em *O Lustre* de Clarice Lispector. São muitas as personagens, são várias as histórias, são vários os contextos, mas podemos dizer que há um ponto de intesecção entre elas, é a condição de sujeição em que elas se encontram. Não se pode dizer que essas mulheres estão na desordem, pois a desordem para as mulheres não é a mesma desordem na qual Leonardinho transita, vivendo de bicos e favores, não havia para o gênero feminino essa possibilidade, a desordem para essas personagens significava a prostituição. Como vimos, essas personagens se

equilibram costantemente para não caírem no abondono total, elas se agarram firmes a essa ordem que os patriarcas representam, mas o preço a ser pago é alto, significa abdicar da própria individualidade, pois é a única oferta a fazer em troca da proteção patriarcal, a devoção total, como é o caso das três agregadas de *A Menina Morta*, pois força de trabalho elas não têm a oferecer

Ana de *Crônica da Casa Assassinada* não ocupa o papel de agregada da casa, mas de esposa do patriarca, sua condição não difere muito das parentas do Grotão, ela, desde muito pequena tem sua identidade conduzida para se enquadrar nos valores da casa de Demétrio. Porém, diferente dessas e por interferência de Nina ela toma consciência da própria condição e se transforma ao longo da narrativa em mais ponto de deradação da casa.

Vó Izidra de *Campo Geral* que de início parece uma figura amarga e precupada com a conservação da casa se revela nas entre-linhas da narrativa uma personagem extremamente preocupada com a violência que Berô engendra na casa. Tanto que com a morte do patriarca, quando a casa finalmente alcança a harmonia desejada ela não vê mais necessidade de sua presença ali. Com Maria Behu, temos o mesmo movimento, de uma personagem descrita como uma verdadeira sombra do patriarcalismo, pela voz de Gualberto. Porém, no decorrer da narrativa temos a visão de uma personagem amável e tranquila, que toca a vida no seu próprio rítmo sem a obrigação de cumprir as determinações que a sociedade lhe impõe. Quem em *Buriti* se ergue como uma verdadeira guardiã dos valores patriarcais, valores que nem ao menos Io Liodoro está interessado é Lalinha, podemos dizer que entre todas as personagens analisadas as que realmente atuam como conservadoras dos valores patriarcais é ela e a avó de Ângela de *Cabra*-Cega. A essas podemos relacionar a imagem do Malandro de Antonio Candido, pois utilizam de métodos informais, como seduzir o sogro ou utilizar o dinheiro de uma deficiente para manter a condição e status da família. São mulheres diferentes das agregadas do Grotão ou a mãe e a irmã de Virginia de *O Lustre,* a quem poucas possibilidades restam a não ser se submeter ao que o pai impõem. Lalinha anseia por poder assim como a avó de *Cabra-Cega*, podemos também fazer um paralelo entre elas e a figura do herói de Roberto da Matta, exemplificado pela figura histórica de Lampião, que é coaptado pela ordem

para servir para oprimir a classe a qual pertencia. Em ambos os casos, do malandro e do vingador de Roberto da Matta, marcam esse caráter individualista de ascensão social, insenta de qualquer visão coletiva para mudança.

Outro grupo de mulheres presente é o das adúlteras e as traidoras. Num primeiro momento podemos dizer que essas duas palavras são sinônimas, porém para essa análise a primeira entederemos correlacioada com o sentido de traição conjugal, da esposa que trai seu marido, e a segunda correspondendo à quebra de fidelidade ao que foi prometido ou a uma expectativa criada. No primeiro caso podemos enquadrar Dª. Mariana de *A Menina Morta*, Nina e Ana de *Crônica da Casa Assassinada*, Nhánina e Sara de *Cabra-Cega,* no segundo caso temos as filhas que não representaram os papéis que seus pais planejaram para elas, como por exemplo Carlota, Ana, Ângela, Silvia, Virgínia e Esmeralda. As duas imagens são de fundamental importância para esta tese, pois ambas corroem as engrenagens do sistema patriarcal, mas as ferramentas que utilizam são diferentes, as possibilidades que lhe são dadas não são as mesmas. As adúlteras podemos relacionar facilmente com a imagem do marginal segundo a concepção de João Cezar de Castro Rocha, o qual pela violência procura evidenciar toda a carga que o sufaca, a proporção da violência que disfere contra a sociedade é a mesma da violência que recebe dela. As mulheres adúlteras não procuram conciliação com o sistema, não procuram estratégias para serem absorvidas pela ordem, pois elas pertecem à ordem, mas se sentem oprimidas dentro dela, quando elas emplodem todo o sistema sabem que a desconstrução é delas também, mas mesmo assim continuam, mesmo sabendo que provavelmente a elas o fim do patriarcalimo não resultará em benefícios, mas o que as impulsiona é saber que abrirão caminho às mulheres que as seguem. A trajetória das adúlteras se assemelha muito à trajetória do marginal de a *Cidade de Deus,* as quais, como dissemos anteriormente, não são encantadas por uma reconciliação compensatória, mas sim externam toda a dor que está contida na sua codição como um grito que exige justiça. Pode-se dizer que o marginal que está na desordem não deseja, ou faz uso da ordem para alcançar oportunidades e um lugar na sociedade, ele abre mão de tudo isso, ele quer mostrar por meio da

violência o lugar de onde vem e como vivem os indivíduos que estão no mesmo contexto social. O marginal quer dar visibilidade a sua condição e de todos que ocupam sua camada e a violência nesse sentido é única forma de o mundo as perceber, as mulheres adúlteras da mesma forma, com seu gesto violento, pois a traição, se constitui, dentro das possibilidades para uma mulher dentro da casa-grande, em um gesto de violência, o qual depois de desferido não sabe a resposta que terá como consequência.

O movimento que essas mães adúlteras realizam tem esse traço suicida, o final de Dª Mariana nesse sentido é simbólico, de uma reclusão sem perspetiva para terminar. Já as filhas dessas mulheres ao trairem as espectativas construidas para elas não realizam necessariamente um gesto de violência, é como se elas saissem por uma brecha deixada em uma porta mal fechada, elas saem do sistema, assim como Antonio Conselheiro renuncia à vida na socidade na qual até então vivia, por isso podemos chamá-las de renunciadoras do patriarcalismo. A diferença entre as traidoras e as adúlteras é que as filhas assistiram ao gesto de violência que as mães realizaram para se desvencilhar da opressão, Carlota viu todo o embate de Dª. Mariana com o pai, inclusive a traição, Glorinha cresceu escutando as histórias de Vó Maurícia, Nhánina serve como verdadeiro escudo contra a violência do pai contra os filhos e em *Buriti* se anuncia a união entre dois indivíduos, Glorinha e Miguel, que vai dar origem a uma família em que a violência foi silenciada, Ângela e Silvia também assistem à guerra travada entre a mãe e o pai e a vó paterna e com isso replanejam seus futuros levando em conta que a família tradicional que morava na chácara da Gávea já não existe mais e por fim Virgínia e Esmeralda, que escutam as orientações da mãe sobre necessidade de se repensar o casamento, do quanto é oportuno muitas vezes permanecer solteira. As duas irmãs seguem caminhos diferentes, mas ambas se afastam do papel esposa/mãe que estava previsto para elas. Portanto podemos dizer que todas são renunciadoras do sistema, pois o gesto violento de ruptura já tinha sido realizado, cabe a elas depois desse ato proporem o caminho que se delineará e, nesse sentido, observamos praticamente todas as personagens espantadas diante do horizonte que se abre, como se um livro em branco fosse-lhes dado. O livro está em branco, mas diferente de suas mães que não

tiveram a oportunidade de passarem pelo processo educacional, a elas foi dado, e as obras acabam com essa promessa de mudança, de reescrita, assim como Antônio Conselheiro idealizava uma outra sociedade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O livro *Buriti do Brasil e da Grécia: Patriarcalismo e dionisíaco no sertão de Guimarães Rosa* é uma das análises mais importantes sobre a novela *Buriti* devido à atenção cuidadosa que o autor volta ao texto de Rosa. O crítico nesse estudo, como o próprio título da obra indica, procura analisar como a narrativa rosiana aglutina paradigmas históricos e paradigmas míticos em sua trama. O esforço do autor é no sentido de perceber o movimento cíclico do comportamento humano e o quanto esses arquétipos se desenrolam no sertão brasileiro, no sertão de *Buriti*. O problema nesse viés de análise é que ao voltar os olhos para a repetição e a permanência mítica nas ações dos personagens de Rosa, passam despercebidos ao crítico outras sutilezas narrativas que podem ampliar a complexidade de interpretações e significados do texto, o sertão de Rosa não é apenas palco para a representação de um mito, mas ele se mistura com os personagens, ele muda a rota do que os Deuses do Olimpo haviam determinado, o papel de Dionísio é dado a uma mulher, por exemplo, e essas fraturas das tramas míticas realizadas no sertão é o que potencializa a semântica do texto de Rosa, que enriquece a leitura de mundo que o autor oferece ao leitor. Rocari, em sua análise de *Buriti,* não direciona muita atenção ao fato de que Iô Liodoro tem uma mãe que frui de liberdade sexual e que conviveu num contexto que possibilitou às mulheres que lhe eram próximas, como Rosalina, viverem fora dos papéis que foram instituidos pelo patriarcalismo ao gênero feminino. Vovó Maurícia e Vovô Faleiros formam uma família onde a violência não tem lugar, Iô Liodoro cresce vendo o pai e a mãe mantendo uma relação mais igualitária em relação aos papéis feminino e masculino, dessa forma vemos esse fazendeiro como o resultado de rompimento de um Brasil que se moderniza com um Brasil arcaico, não apenas no âmbito econômico e político, mas também moral. Nesse sentido não concordamos com a leitura desse personagem como representação de uma modernização conservadora, como defende Luiz Roncari, o qual preconiza algumas mudanças econômicas para criar um clima de progresso e desenvolvimento, mas convenientemente mantém as estrutura de dominação das elites. Nesse sentido, para Roncari, Iô Liodoro reproduz na íntegra o modelo de patriarca brasileiro, e onde vemos a semente de uma sensibilidade e de uma potência da força masculina apaziguada por conta da educação que

sua mãe lhe deu, Roncari vê um refinamento na forma como manda e domina os que são hierarquicamente inferiores, já não utiliza mais a força física para exerer seu poder, mas a gentiliza como estratégia de subjugação. No personagem Miguel o crítico também vê representada a força masculina que promete perpetuar a ordem no Buriti Bom, para ele Miguilim de *Campo Geral* chega a propriedade de Iô Liodoro "(...) como o anjo salvador de Glorinha, que, por sua vez, a ajudará a encontrar seu destino, com o casamento e a recomposição familiar; (…)"(RONCARI, 2013, p. 17).

A leitura da crítica de Roncari em muitos momentos chega a ser angustiante, pois onde vemos uma personagem que vive plenamente sua liberdade sexual, como por exemplo Glorinha, onde não exergamos um pai castrador, o crítico vê um desregramento sexual e a necessidade de se instituir a ordem em nome dos laços familiares, é nesse sentido que a análise proposta nesta pesquisa se distancia da realizada pelo autor. Essa abordagem do texto de Roncari demonstra que o esforço de normatizar o comportamento feminino não se deu apenas na escrita de obras literárias de autoria masculina, mas está presente na análise crítica das obras literárias, que acaba por reforçar os estereótipos e até mesmo criar e estabilizar significados que a obra literária na verdade estava tensionando, como é o caso de *Buriti*.

Discorremos na introdução dessa pesquisa sobre o termo Violência Epistêmica proposto por Spivak na obra *Pode o subalterno falar?,* o qual se refere à precariedade na representação do Outro, de todos os indivíduos que não são o homem branco ocidental. Segundo a autora essa construção imprecisa da subjetividade desse Outro contribui na reafirmação de seu lugar de subalternidade e, nesse sentido, a única alternativa para se combater a submissão é promover a oportunidade para que o subalterno fale por si próprio e seja ouvido por todos.

Podemos dizer, a partir dessa pesquisa, que a Violência Epistêmica não consiste apenas na forma de representar literariamente o subalterno, mas também o crítico literário pode fazer esse movimento quando sua interpretação vai na direção de não perceber o protagonismo de alguns personagens e de supervaloriar a de outros.

Todos os autores analisados nessa pesquisa possuem um perfil em comum, que é o de tomar da geração de 1930 a preocupação de ouvir, ou pelo menos fazer um esforço no sentido de compreender, o silêncio no qual muitos personagens da literatura estavam imersos. Discorremos anteriormente sobre como a década de 30 se configurou como um período em que o leque de possibilidades de papéis sociais e de destinos para as personagens femininas e para o proletário se ampliaram, apareceram nas obras de autores e autoras as primeiras mulheres politizadas e intelectuais, assim como as operárias da cidade grande. Como afirma Luís Bueno, "Embora figurados a partir de olhares muito diferentes, o proletário e a mulher compõem juntos, para o bem e para o mal, o movimento do romance de 30 para fora das fronteiras da intelectualidade brasileira." (BUENO, 2006, p. 333). As obras analisadas nessa pesquisa não somente representam o indivíduo subalterno, como a mulher e a criança, assim como expõem todo o contexto que fomenta esse sistema de opressão e os coloca como protagonistas da corrosão desses valores.

Ao voltarmos a atenção para a forma como o oprimido é representado por esses autores, em muitos momentos do trabalho foi preciso abrir mão de critérios de análise que serviam de norte para observar e entender a literatura até então, dessa forma foi possível compreender ainda mais a complexidade dessas narrativas. Pode-se dizer que os olhos que serviam para ler *Lucíola*, não são mais suficientes para compreender Doralda, no entanto compreender Doralda convida o leitor a reler e resignificar *Lucíola*. Os olhos que leram Cornélio Penna, Lúcio Cardoso, Guimarães Rosa, Clarice Lispector e Lúcia Miguel Pereira percebem a necessidade de reler e repensar toda a História da Literatura Brasileira, pois é como se esses autores esivessem informando às mulheres que elas ficaram fora da partilha dos espaços no Cânone Literário e é hora de reivindicar seus lugares. Nesse sentido pontuamos a necessidade de abordar o Cânone como algo aberto e movente, como a partilha de bens entre os herdeiros de um espólio, que a qualquer momento pode ser recalculado a fim de dar o quinhão de um filho "bastardo" (forma como durante muitos anos foram chamados os filhos concebidos fora do matrimônio, único espaço para se conceber filhos legitimos) que, por ocasião da realização do inventário do patrimônio e posterior partilha, tenham sido esquecidos.

Os bastardos, os outros, os subalternos devem pedir seu espaço, seja no lugar da criação dos símbolos, seja no lugar da crítica e interpretação desses símbolos. Nesse sentido, nesse processo de construção da autonomia feminina, num momento em que estão silenciadas ou falam e não são ouvidas, a contribuição da escrita masculina é fundamental, como afirma Spivak, não no sentido de que eles devem falar por elas, mas no sentido de conscientizá-las sobre todo o contexto de opressão no qual estão envoltas e da necessidade de romperem com esses grilhões para que tomem o direito de falar por si próprias e exigir seu lugar de fala.

Discorremos também que a partir do momento em que a mulher começa a falar, outra ameaça passa a lhe rondar para lhe roubar seu lugar na História da Literatura: trata-se da ideia de uma essência da escrita feminina e essência da escrita masculina, ideias que ajudam a balizar uma hierarquia das produções literárias. Ao homem sempre foi associada a escrita que promovia a interpretação política-social, as mulheres uma escrita intimista e alienada da realidade. Pudemos perceber que há uma diferença entre a construção narrativa de Cornélio Penna, Lúcio Cardoso e Guimarães Rosa e das escritoras Lúcia Miguel Pereira e Clarice Lispetor, porém essa diferença não pressupõe quailidade narrativa superior ou inferior, mas apenas que em *A menina morta*, *Crônica da casa assassinada* e *Corpo de Baile*, vemos se arquitetar com riqueza todo um contexto social que silencia as mulheres, é como se de fora pudéssemos enteder a angústia dessas muheres, já em *O Lustre* e *Cabra-Cega* vemos toda a intesidade que se move dentro dessas mulheres num mundo que as silencia, por isso podemos dizer que colocar as obras numa hierarquia de valores é perder todos os frutos que essas obras vistas como complementares podem trazer.

Para concluir consideramos relevante apontar as intenções que colocamos incialmente, mas que acabaram, por questão de tempo, não sendo realizadas. A primeira delas é que infelizmente não conseguimos analisar a representação das mulheres negras, tanto as realizadas pelas autoras brancas, quanto pelos autores homens, assim como a representação realizada pela própria mulher negra, como é o caso da autora Carolina Maria de Jesus na sua obra *Quarto de Desejo.* O segundo ponto que poderia ter recebido mais

atenção foi a questão dos personagens homossexuais, tais como Timóteo de *Crônica da Casa Assasinada* e Sílvia de *Cabra-cega,* os quais, assim como as mulheres adúlteras e infiéis, bloqueiam a principal vertente que alimenta o rio caudaloso que é o patriarcalimo, o casamento. Timóteo abandona o papel de homem que auxiliaria na gestão da fazenda e se veste de mulher, não apenas abrindo mão do papel superalorizado de homem na sociedade patriarcal, como continua a semear o gérmen da destruição da casa patriarcal que a tia Maria Sinhá já havia iniciado. Sílvia, em *Cabra-cega*, contra a vontade da avó paterna e a despeito da expectativa do pai, mas com a conivência da mãe, se relaciona com outra mulher, a personagem Ernestina, e promete formar uma família fora dos padrões patriarcais.

REFERENCIAS

ALMEIDA, Júlia L. **Memórias de Marta**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2007.

AMARAL, Ana Luisa. **O meu ofício é des-sexualizar o poético.** Disponível em https://sigarra.up.pt/flup/pt/pub_geral.pub_view?pi_pub_base_id=73875. Acesso em 20 de 14 de abril de 2017.

ARAUJO, Maria da Conceição Pinheiro. **Tramas femininas na imprensa do século XIX: tessituras de Ignez Sabino e Délia.** 2008, 284 p.Tese (doutorado em Letras), PUC-RS, Rio Grande do Sul, 2008.

BANDEIRA, Manoel. **Discurso de posse Academia Brasileira de Letras** in Poesia e Prosa V.II. Rio de Kaneiro: Editora Kosé Aguilar, 1958.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo.** 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BLOOM, Harold. **O Cânone Ocidental: os livros e a escola do tempo.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

BORMANN, Maria B. C..**Lésbia**. Florianópolis: Editora Mulheres, 1998.

BRANDÃO, Izabel. MUZART, Zahidé L.(orgs.). **Refazendo Nós: ensaios sobre mulher e literatura**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2003.

BUENO, Luis. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2006.

CANDIDO, Antonio. **Direito à literatura** *in* Vários Escritos. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CANDIDO, Antonio. **A Dialética da Malandragem**: Caracterização das Memórias de um Sargento de Milícias. Manuel Antonio de Almeida. Memórias de um sargento de milícias. Edição crítica de Cecília Lara. São Paulo: Livros Técnicos e Científicos Editora, 1978.

_____. **Literatura e subdesenvolvimento**. A educação pela noite & outros ensaios. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162. Disponível em: http://www.ufrgs.br/cdrom/candido/candido.pdf. Acesso em 02 de novembro de 2017.

CARDOSO, Lúcio. **Crônica da Casa Assassinada.** São Paulo: Círculo do Livro, SD.

CASTELLO BRANCO, Lucia. **A mulher escrita.** 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

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

COSTA, Ana Paula Pereira. **Organização militar, poder de mando e mobilização de escravos armados nas conquistas: a atuação dos Corpos de Ordenanças em Minas colonial.** Disponível em: file:///C:/Users/gabri/Downloads/2233-Texto%20do%20artigo-6169-1-10-20110328%20(2).pdf. Acesso em 03 de fevereiro de 2020.

DA MATTA, Roberto. **Carnavais, Malandros e Heróis: uma sociologia do dilema brasilerio.** Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

DUARTE, Constância Lima. **Feminismo e literatura no Brasil**, 2003. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142003000300010. Acesso em: 02 de novembro de 2017.

FERNANDES, Florestan. **O negro no mundo dos brancos**. São Paulo: Difel, 1972.

FERRARO, Alceu Ravanello. KREIDLOW, Daniel. Analfabetismo no Brasil: configuração e gênese das desigualdades regionais. **Revista Educação & Realidade.** UFRGS: Rio Grande do Sul, 179-200, jul/dez 2004.

FRANCO, Jean. La Voz del Otro: Testimonio, Subalternidad y Verdad Narrativa. **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana.** Año 18, No. 36, La Voz del Otro: Testimonio, Subalternidad y Verdad Narrativa.1992. pp. 111-118.

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e Mucambos**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

GALVÃO, Patrícia. **Parque Industrial.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. **The Madwoman in the Attic: The woman writer and the ninetheenth-century literary imagination**. New Haven: Yale UP, 1984.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (Org.). **A invenção das tradições.** São Paulo. Paz e Terra. 1991.

HOBSBAWN, Eric. **Nações e nacionalismo desde 1780: Programa, mito e realidade**. Rio de Janeiro, 1990.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JESUS, Carolina M. **Quarto de despejo: diário de uma favelada**. São Paulo: Ática, 2014.

LEITE, Mirian Lifchtz Moreira. **Uma construção enviesada: A mulher e o nacionalismo**. Belo Horizonte, Imprensa da Universidade Federal de Minas, 1984.

MACEDO, Joaquim Manoel. **As vítimas-algozes: quadros da escravidão**. São Paulo: Martin Claret, 2010.

MARTIN, Charles. **Uma rara visão de liberdade** *in* prefácio *Úrsula.* Rio de Janeiro: Presença Edições, 1988.

MOI, Toril. **Teoria literária feminista**. Madrid: Cátedra Critica e Estudos Literários, 2006.

MOTT, Maria Lúcia. **Submissão e resistência: a mulher na luta contra a escravidão.** São Paulo: Editora Contexto, 1988

MUZART, Zahidé Lupiaacci. **A Questão do Cânone**. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/download/5277/4657. Acesso em 21 de abril de 2017.

PINTO, Cristina Ferreira. **O Bildungsroman feminino:** quatro exemplos brasileiros. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PRIORE, Mary Del. **Ao sul do corpo: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia**. São Paulo: Unesp, 2009.

PUJOL, Alfredo. A carne, de Julio Ribeiro. In: RIBEIRO, Julio. **A carne**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

Rago, L. M. (1991). **Os prazeres da noite: prostituição e codigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930).** Rio de Janeiro: Paz & Terra.

REIS, Maria Firmina. **Úrsula**. Rio de Janeiro: Presença Edições, 1988.

ROCHA, João Cezar de Castro. **A Guerra de Relatos no Brasil Contemporâneo. Ou: a "Dialética da Marginalidade"**. Disponível em: https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11909/7330. Acesso em 15 de julho de 2018.

ROCHA, Wellington Diogo Leite e CARRIÇO, Brenno. **Corpos dóceis do Pinhém: uma leitura foucaultiana do poder em "a estória de Lélio e Lina"**. Zunái -Revista de Poesia e Debates, 2016. Disponível em: http://zunai.com.br/post/69382023215/perisc%C3%B3pio-6. Acesso em 18/07/2016.

RODRIGUES, André Luis. **Fraturas no olhar: realidade e representação em Cornélio Penna.** Disponível em http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/palestras/memo_info/mi_2009/FCRB_MI_Fraturas_no_olhar.pdf. Acesso em 02 de fevereiro de 2020.

RONCARI, Luiz. **O Brasil de Rosa: o amor e o poder.** São Paulo: Editora UNESP, 2004.

ROSA, João Guimarães. **No Urubùquaquá, No Pinhém**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora.

_____, João Guimarães. **Noites do Sertão**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1967.

ROSSI, Aparecido Donizete. **Seria a pena uma metáfora do falo? Ou a inquietante presença da mulher na literatura**. Disponível em: http://www.nee.ueg.br/seer/index.php/icone/article/viewFile/46/73. Acesso em 20 de abril de 2017.

SABINO, Ignez. **Mulheres Ilustres do Brazil**. Florianópolis: Editora Mulheres, 1994.

SITI, Walter. "O romance sob acusação: aparato crítico". In: Moretti (org.). **A cultura do romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SPIVAK,Gayatri C**. Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

VERISSIMO, José. **História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Livros Técnicos e Cintíficos S/A, 1978.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu.** 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

XAVIER, Elódia. Reflexões sobre a narrativa de autoria feminina. In: XAVIER, Elódia (Org.) **Tudo no feminino**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.