

ROSELI DEIENNO BRAFF

A maldição de Eva: vozes femininas nos romances *A dança dos cabelos*, *Sombras de julho* e *O vestido*, de Carlos Herculano Lopes

ROSELI DEIENNO BRAFF

A maldição de Eva: vozes femininas nos romances *A dança dos cabelos*, *Sombras de julho* e *O vestido*, de Carlos Herculano Lopes

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa

Orientadora: Prof^a Dr^a María Dolores Aybar Ramírez

Araraquara – SP
2016

Braff, Roseli Deienno

A maldição de Eva: vozes femininas nos romances A dança dos cabelos, Sombras de julho e O vestido, de Carlos Herculano Lopes / Roseli Deienno Braff – 2016
144 f.

Tese (Doutorado em Estudos Literários) –
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus Araraquara)

Orientador: María Dolores Aybar Ramírez

1. Polifonia. 2. Vozes femininas. 3. Estudos de gênero. 4. Lopes, Carlos Herculano. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

ROSELI DEIENNO BRAFF

A maldição de Eva: vozes femininas nos romances *A dança dos cabelos*, *Sombras de julho* e *O vestido*, de Carlos Herculano Lopes

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa

Orientadora: Prof^a Dr^a María Dolores Aybar Ramírez

Banca Examinadora (membros titulares):

Prof.^a Dr^a María Dolores Aybar Ramírez – Unesp/Araraquara
Orientadora

Prof.^a Dr^a Carla Alexandra Ferreira – UFSCar/ São Carlos

Prof.^a Dr^a Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite – Unesp/Araraquara

Prof.^a Dr^a Cleide Antonia Rapucci – Unesp/ Assis

Prof.^a Dr^a Márcia Valéria Zamboni Gobbi – Unesp/Araraquara

Araraquara, 29 de abril de 2016.

À minha mãe, a quem impediram de estudar
Ao Menalton, meu marido e melhor amigo
À Lola, minha irmã

Agradecimentos

À Prof.^a Dr^a María Dolores Aybar Ramírez, pela orientação competente e plena de ternura.

Às professoras doutoras Carla Alexandra Ferreira e Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite, pela leitura criteriosa do relatório de qualificação.

Aos professores doutores membros titulares e suplentes da banca de defesa, pela gentileza em aceitar o convite para avaliar este trabalho.

Aos colegas da Unesp/Araraquara, pelo convívio enriquecedor.

Em épocas remotas, as mulheres se sentavam na proa das canoas e os homens na popa. As mulheres caçavam e pescavam. Elas saíam das aldeias e voltavam quando podiam ou queriam. Os homens montavam as choças, preparavam a comida, mantinham acesas as fogueiras contra o frio, cuidavam dos filhos e curtiam as peles de abrigo.

[...] até que um dia os homens mataram todas as mulheres e puseram as máscaras que elas tinham inventado para aterrorizá-las.

Somente as meninas recém-nascidas se salvaram do extermínio. Enquanto elas cresciam, os assassinos lhes diziam e repetiam que servir aos homens era seu destino. Elas acreditaram. Também acreditaram suas filhas e as filhas de suas filhas.

Mulheres, Eduardo Galeano (2011)

Resumo

Este trabalho investiga como se materializa textualmente a relação dialógico-polifônica entre as vozes femininas dos romances *A dança dos cabelos* (2001), *Sombras de julho* (1994) e *O vestido* (2006), do escritor mineiro Carlos Herculano Lopes, além de interpretações significativas colhidas nos estudos de gênero das três obras. Em razão da ainda pouca visibilidade do autor objeto deste trabalho, o primeiro capítulo apresenta informações pautadas, sobretudo, em fortuna crítica extraída de textos jornalísticos, bem como a contextualização do escritor na História e na literatura brasileira. Em seguida, realiza-se a apresentação das obras do *corpus*, além de uma síntese das principais linhas teóricas utilizadas. O segundo capítulo dedica-se à análise das vozes em perspectiva dialógica e, também, a um universo ficcional essencialmente masculino, conjugando a violência de classe, aquela que derrama sangue pela posse da terra, e a violência de gênero, a posse do corpo feminino. O terceiro capítulo analisa um universo essencialmente feminino: a violência contra a violência: ação e reação – a vingança e a submissão; o direito à voz e à escrita, bem como o direito à memória, e o ato dessacralizador das tradições ficcionalmente construídas, além da representação como confirmação e denúncia de uma violência instituída, aqui tornada matéria ficcional. Na fundamentação teórica básica, utilizaram-se os conceitos de dialogismo e polifonia desenvolvidos por Bakhtin, essencialmente em *Problemas da poética de Dostoiévski* (2005). A voz do narrador e a percepção do focalizador são analisadas com base no *Discurso da narrativa*, de Genette (1995). Devido ao *corpus*, que recorta três obras cujas narradoras são mulheres, e a própria escolha temática, utilizaram-se algumas teorias dos estudos de gênero aplicados ao discurso literário, tais como a noção de gênero e de patriarcado, a partir do pensamento de Kate Millet (2010), Elaine Showalter (1994), Sandra M. Gilbert & Susan Gubar (1998) e Joan Scott (1990). No levantamento diacrônico da história de luta das mulheres, paralelamente ao desenvolvimento da crítica feminista, utilizaram-se obras pautadas pelas reflexões teóricas de Amelia Valcárcel (2005) e de Constância Lima Duarte (2003), que apresenta uma proposta de compreensão do movimento feminista no Brasil. Das análises formais, às interpretações baseadas nos estudos de gênero, confirma-se a hipótese de que a multiplicidade de vozes presentes nas narrativas estudadas concretiza-se no que Bakhtin (2005) batizou de romance polifônico. Lopes posiciona-se, implicitamente, diante desse sonoro coro e denuncia o universo trágico do patriarcado mineiro, cuja engrenagem frequentemente subjuguou a mulher.

Palavras-chave – Polifonia. Vozes femininas. Estudos de gênero. Carlos Herculano Lopes

Abstract

This research investigates how it is materialized in the text the dialogical-polyphonic relation between the female voices of the novels *A dança dos cabelos* (2001), *Sombras de julho* (1994) and *O vestido* (2006) by Carlos Herculano Lopes – a writer from Minas Gerais –, in addition to meaningful interpretations collected through the gender studies approach of the three works. Because of a yet small visibility of the author subject of this research, the first chapter presents information extracted mainly from journalistic texts as well as an overview of the writer in history and Brazilian literature. Thereafter, a presentation of the *corpus* takes place, plus a summary of the main theoretical lines used in this dissertation. The second chapter is dedicated to the analysis of voices in dialogical perspective, and to an investigation of an essentially male fictional universe, which combines class violence, the one that spills blood because of land possession, and gender violence, through the possession of female body. The third chapter analyzes an essentially feminine universe: violence against violence: action and reaction – revenge and submission; the right to voice and writing, as well as the right to memory and the desecrating act of traditions fictionally built, besides the study of representation as confirmation and denunciation of an established violence, transformed here in fictional matter. For the basic theoretical foundation, it was used Bakhtin's concept of dialogism and polyphony developed mainly in *Problemas da poética de Dostoiévski* (2005). The narrative voice and the perception of the focalizer are analyzed based on Genette's (1995) *Discurso da narrativa*. Due to the *corpus*, which comprises three works whose narrators are women, and even to the theme choice, it was used some theories from gender studies applied to literary discourse, such as the notion of gender and patriarchy, based on the thoughts of Kate Millet (2010), Elaine Showalter (1994), Sandra M. Gilbert & Susan Gubar (1998) and Joan Scott (1990). In the diachronic survey of women's struggle history, concurrently with the development of the feminist criticism, it was utilized works founded on the theoretical reflections of Amelia Valcárcel (2005) and Constância Lima Duarte (2003), which presents a proposal of understanding of the feminist movement in Brazil. From the formal analysis to the interpretations according to gender studies, it is possible to confirm the hypothesis that the plurality of voices displayed in the studied narratives materializes what Bakhtin (2005) named as polyphonic novel. Lopes implicitly takes position before the sonorous chorus and denounces the tragic universe of the patriarchy in Minas Gerais, whose gear has often subjugated women.

Keywords - Polyphony. Female voices. Gender studies. Carlos Herculano Lopes.

Sumário

Introdução	10
Capítulo 1 Uma voz solitária	14
1.1 Um escritor nas veredas das Minas Gerais	17
1.2 De cabelos, sombras e vestidos	27
1.3 Quem é essa mulher?	29
1.4 Mulher e literatura	38
Capítulo 2 A maldição de Eva em várias vozes	42
2.1 <i>A dança dos cabelos</i> – a voz vingativa	45
2.1.1 Isaura-avó	48
2.1.2 Isaura-mãe	52
2.1.3 Isaura-filha	57
2.2 <i>Sombras de julho</i> – a voz incestuosa	60
2.2.1 As múltiplas vozes	62
2.2.2 A voz dos homens	69
2.2.3 As vozes das mulheres	73
2.3 <i>O vestido</i> – a voz resignada	79
2.3.1 A mimese, de novo	81
2.3.2 Do poema ao romance	85
2.3.3 A voz de uma heroína comum	86
2.3.4 O bosque da ficção	89
Capítulo 3 Herdeiras de Eva	94
3.1 As três Isauras	97
3.2 Helena e Ione	107
3.2.1 Helena	109
3.2.2 Ione	113
3.3 Ângela	117
Considerações finais	124
Referências	128
Bibliografia consultada	135
Anexo A Tela – <i>Os amantes</i>	137
Anexo B Tela – <i>Busto de homem</i>	138
Anexo C Poema – “Caso do vestido”	139

Introdução

Nosso século XXI é marcado pela celeridade da informação em virtude da espantosa evolução dos meios tecnológicos. As redes sociais conectam as pessoas ao redor do mundo em segundos, os aparelhos celulares tornaram-se extensões da mão e do ouvido e exigem respostas imediatas. Nesse contexto midiático irreversível, qual o papel da literatura, ou melhor, qual o papel da leitura da literatura – atividade solitária que exige introspecção, mergulho interior?

Pergunta muito ampla, resposta talvez impertinente. Quiçá a literatura seja uma possibilidade de resgatar o mínimo de humanidade que nos resta em face da banalização das tragédias sociais veiculadas diariamente pelos noticiários televisivos.

No entanto, a literatura está em perigo, adverte o filósofo e linguista Todorov (2008) visto que, em grande parte das escolas, as obras literárias têm se tornado objeto de estudo de especialistas como um fim em si mesmo, relegando-se a último plano o caráter perturbador que elas (ou algumas delas) encerram.

A indústria editorial colabora nessa operação na medida em que intenta seduzir o leitor com receituários que trazem a felicidade ou, pior, avolumando a publicação de livros de entretenimento em prejuízo de obras literárias de valor artístico.

Lembrando o tripé autor-obra-público proposto pelo mestre Antonio Candido (1965), e creditando à obra a função de desassossegar o público, e não apenas entretê-lo, cabe ao pesquisador da literatura investigar os procedimentos narrativos utilizados pelo autor na fatura do texto, a fim de que ele fomente uma transformação no leitor.

Em relação à configuração da obra, Candido (1965, p. 35) afirma:

A obra depende estritamente do artista e das condições sociais que determinam sua posição. Por motivo de clareza, todavia, preferi relacionar ao artista os aspectos estruturais propriamente ditos; quanto à obra, focalizemos o influxo exercido pelos valores sociais, ideologias e sistemas de comunicação, que nela transmudam em conteúdo e forma, discerníveis apenas logicamente, pois na realidade decorrem do impulso criador como unidade inseparável. [...] lembremos que os valores e ideologias contribuem principalmente para o *conteúdo*, enquanto as modalidades de comunicação influem mais na *forma*.

Nesse sentido, a leitura que fizemos das obras literárias que compõem o *corpus* desta tese compreende a análise formal e a temática (ou de conteúdo) em capítulos separados apenas como procedimento metodológico.

Este trabalho investiga como se materializa textualmente a relação dialógico-polifônica entre as vozes femininas dos romances *A dança dos cabelos*, *Sombras de julho* e *O vestido*, de Carlos Herculano Lopes, e de que modo as vozes masculinas, que se encarnam em personagens e em narradores desse gênero, vão construindo a imagem de um autor implícito, ou seja, aquele que “[...] não desaparece mas se mascara constantemente atrás de uma personagem ou de uma voz narrativa que representa [...] extremamente útil para dar conta do eterno recuo do narrador e do jogo de máscaras que se trava entre os vários níveis da narração.” (LEITE, 1991, p. 18). Esse autor implícito (BOOTH, 1980) posiciona-se diante desse sonoro coro e denuncia o universo trágico do patriarcado mineiro, cuja engrenagem frequentemente subjugou a mulher.

Em razão da ainda pouca visibilidade do autor objeto deste trabalho, o primeiro capítulo apresentará informações, pautadas, sobretudo, em fortuna crítica extraída de textos jornalísticos, sobre Carlos Herculano Lopes, bem como sua contextualização na História e na literatura brasileira. Em seguida, será realizada a apresentação das obras do *corpus* anteriormente mencionado, em sequência cronológica de publicação, além de uma síntese das principais linhas teóricas utilizadas no trabalho.

O segundo capítulo será dedicado à análise das vozes em perspectiva dialógica, qual seja, como se constrói a polifonia nos diferentes romances a partir da voz e da percepção (focalização) dos diferentes narradores e focalizadores. Versará, também, sobre um universo ficcional essencialmente masculino, conjugando a violência de classe, aquela que derrama sangue pela posse da terra, e a violência de gênero, a posse do corpo feminino. Vale destacar que as vozes masculinas serão estudadas em virtude da construção dialógica bakhtiniana, que permeia as três obras literárias.

No terceiro capítulo, a análise recai sobre um universo essencialmente feminino: a violência contra a violência: ação e reação – a vingança e a submissão; o direito à voz e à escrita, bem como o direito à memória, e o ato dessacralizador das tradições ficcionalmente construídas – traição conjugal, lesbianismo e incesto –, além de discutir os liames entre a “realidade” e a ficção, a presença do autor implícito, bem como a

representação como confirmação e denúncia de uma violência instituída, aqui tornada matéria ficcional.

Nessa proposta de estruturação do trabalho, das análises formais às interpretações significativas colhidas com base nos estudos de gênero das três obras, procuramos confirmar nossa hipótese de que a multiplicidade de vozes presentes nas narrativas estudadas concretiza-se no que Bakhtin (2005) batizou de romance polifônico.

Como fundamentação teórica básica, utilizaremos os conceitos de dialogismo e polifonia desenvolvidos por M. Bakhtin, essencialmente em *Problemas da poética de Dostoievski* (2005). Com tal alicerce teórico, pretendemos analisar três romances que se constroem como uma sinfonia de vozes ora exclusivamente femininas, ora masculinas e femininas, em diálogos repletos de tensões também de gênero.

A voz do narrador e a percepção do focalizador serão analisadas com base no *Discurso da narrativa*, de G. Genette (1995). A regulação informativa, mas também o ponto focal da mesma, pauta a presença e as estratégias de mascaramento do autor implícito no texto, seguindo a nomenclatura de Booth (1980), mas resulta igualmente fundamental para analisar a voz da mulher personagem, focalizadora e/ou narradora das diferentes histórias.

Devido à seleção do *corpus*, que recorta três obras cujas narradoras são mulheres, e a própria escolha temática, serão utilizadas algumas teorias dos estudos de gênero aplicados ao discurso literário.

Para desenvolver essa proposta no bojo dos estudos de gênero, analisamos textos fundadores da crítica feminista, particularmente aqueles vinculados aos estudos literários, mas também aos estudos filosóficos, históricos e culturais de modo geral. Entre eles, cabe enfatizar as obras de Beauvoir (1967) e de Woolf (1994).

À hora de realizar um levantamento diacrônico da história de luta das mulheres paralelamente ao desenvolvimento da crítica feminista, utilizamos as obras pautadas pelas reflexões teóricas de Amelia Valcárcel (2005) e de Constância Lima Duarte (2003), que apresenta uma proposta de compreensão do movimento feminista no Brasil.

Já para justificar nossa proposta metodológica de cunho estadunidense, trabalhamos com autores como Blas Sánchez Dueñas (2009) e Toril Moi (2006), que refletem acerca das diferentes tendências dos estudos culturais de gênero na literatura.

Finalmente, elaboramos conceitos oriundos das teorias norte-americanas aplicadas ao nosso *corpus* literário, tais como a noção de gênero e de patriarcado, a partir do pensamento de Kate Millet (2010), Elaine Showalter (1994), Sandra M. Gilbert & Susan Gubar (1998) e Joan Scott (1990).

Os trabalhos anteriormente citados constituirão uma base que julgamos fundamental para alicerçar a compreensão e a consequente interpretação das obras literárias aqui estudadas.

Capítulo 1

Uma voz solitária

Os pessimistas são pessoas insatisfeitas com o mundo. Em princípio, seriam as únicas interessadas em alterar a rotina, uma vez que, para os otimistas, é razoável como está. Mas, ultimamente, gosto de dizer outra coisa: eu não sou pessimista, o mundo é que é péssimo.

As palavras de Saramago, José Saramago (2010)

Se observarmos com acuidade a tela *Os amantes* (1928), de René Magritte (1898-1967) – anexo A – perceberemos que ela provoca certo mal-estar, uma inquietação opressiva naquele que a contempla. O casal está junto, mas os rostos não se tocam. O véu branco subtrai-lhes a identidade, além de separá-los. Cada um está sozinho, apesar de ladeado pelo outro, tão próximo.

Os primeiros anos deste nosso século XXI caracterizam-se pelo individualismo exacerbado já que, em vez de cidadãos, fomos transformados em consumidores apenas. Tanto as mídias quanto a indústria cultural contribuem para a consolidação desse novo modelo social, que vem sendo construído há algumas décadas.

No final do século XX, cai o Muro de Berlim, o mais emblemático modelo do mundo bipolar, em que capitalismo e socialismo mediam forças. O mundo assiste à “vitória” do capitalismo, agora globalizado. Na esteira dessas transformações políticas e sociais, numa rapidez espantosa, desenvolve-se a tecnologia da informação: hoje, um terço da humanidade conecta-se à rede mundial de computadores, os aparelhos celulares já ultrapassaram os limites das cidades e alcançaram o campo, o mundo virtual invade os lares e as consciências. Os arautos da globalização, apocalípticos, anunciam: o tempo é agora. A pressa tornou-se condição para a sobrevivência.

O Ocidente globalizou o capital e a mão de obra, todavia tem fechado suas fronteiras a milhares de refugiados provenientes da África e da Ásia ocidental, portanto ergueu novos muros.

Quais as consequências dessas profundas mudanças sociais no que se refere à ficção e à crítica literária?

O professor Alfredo Bosi, no ensaio “Os estudos literários na era dos extremos” (2008), tece uma lúcida reflexão sobre o assunto. Para Bosi, uma possível resposta estaria no eixo que agrega os polos indivíduo-massa e indivíduo diferenciado, tomando por base observações da estética da recepção e da sociologia da literatura – ambas direcionadas para a compreensão das relações entre o escritor e o público. Diz o professor:

O indivíduo-massa, a personalidade construída a partir da generalização da mercadoria, quando entra no universo da escrita (o que é um fenômeno deste século), o faz com vistas ao seu destinatário, que é o

leitor-massa, faminto de uma literatura que seja *especular e espetacular*. Autor-massa e leitor-massa buscam a projeção direta do prazer ou do terror, do paraíso do consumo ou do inferno do crime – uma literatura transparente, no limite sem mediações, uma literatura de efeitos imediatos e especiais, que se equipare ao cinema documentário, ao jornal televisivo, à reportagem ao vivo. (BOSI, 2008, p. 249).

Ainda segundo o crítico, essa “literatura-para-massas”, o *best seller*, acabou influenciando (voluntariamente ou não) os procedimentos de criação literária contemporânea, o que produziu uma concepção estética denominada de hipermimetismo. E explica:

Tampouco se pode ignorar a presença daqueles procedimentos-de-efeito na literatura que nos habituamos a considerar “cult”, e que vira assunto de resenhas críticas e até de teses universitárias. O brutalismo corrente na mídia entra na ficção contemporânea mediante uma concepção e uma prática hipermimética do texto. E, na medida em que os diversos *espaços sociais* que a produzem e a consomem são descontínuos e heterogêneos, foram-se criando *subconjuntos literários diferentes na temática, mas que tendem a ser homogêneos enquanto todos retomam a concepção hipermimética da escrita*. (BOSI, 2008, p. 251).

Se um polo dos extremos é o hipermimetismo, o outro reside na hipermediação, ou seja, “[...] o maneirismo pós-moderno feito de pastiche e de paródia, glosa e colagem, em suma, refacção programada de estilos pretéritos ou ainda persistentes. Este também é um fenômeno da cultura globalizada e se verifica em todas as artes”. (BOSI, 2008, p. 252).

Entre esses dois polos (hipermimetismo e hipermediação), há espaço para uma literatura que exige a parcimônia do leitor para destrinchar seus intrincados signos transformados em arte? Há lugar para uma literatura que questiona e denuncia estereótipos, comportamentos e modelos sociais seguindo dadas linhas de pensamento, de valores éticos longe dos modelos provisórios de ética ou do tempo acelerado?

A globalização e sua lógica perversa atingiram, também, o mercado editorial, que se rendeu definitivamente ao *best-seller* de consumo fácil e rápido e à enxurrada de manuais de autoajuda, cujas vendas vêm crescendo vertiginosamente. Tal fato, aliado à exiguidade do espaço destinado à literatura na imprensa, praticamente banuiu a crítica literária dos jornais e revistas de grande circulação, os quais, em geral, limitam-se a publicar uma lista dos “mais vendidos”.

O julgamento crítico da produção ficcional contemporânea ficou restrito a escassos suplementos literários e revistas especializadas que atingem um público cada vez mais reduzido. A crítica acadêmica militante dos jornais cedeu seu espaço a apressadas resenhas de conteúdo muitas vezes duvidoso visto que produzidas por pessoas, em geral, não especializadas na área. O comentário da professora Walnice Nogueira Galvão (2010, p.12) confirma o exposto:

Observa-se frequentemente que a crítica literária se encastelou na universidade. Mas não foram os universitários que disseram: “Vamos fechar as portas para o resto do mundo”. O que aconteceu foi que as portas do resto do mundo foram sendo progressivamente fechadas para os críticos. A imprensa acabou com o lugar da crítica literária nos jornais e revistas. Foi um processo que levou 30, 40 anos, mas já está concluído. O que temos hoje são *press releases* [textos enviados aos veículos de imprensa e que divulgam o lançamento de um livro, CD, filme, exposição ou de qualquer outro bem cultural]. Até eu me engano com eles de vez em quando e penso: “Preciso comprar esse livro”. Mas não correspondem à verdade, é pura propaganda. Enfim, a própria evolução do jornalismo foi expulsando a crítica literária de suas páginas para dar espaço à notícia candente, à comunicação imediata.

Nesse sentido, avulta o papel da universidade como detentora de um saber (teórico/histórico/crítico) capaz de separar o joio do trigo, promovendo a divulgação, por meio do trabalho acadêmico, de autores contemporâneos (ainda não canonizados), cuja produção merece ser estudada.

Acreditamos que esse é o caso de Carlos Herculano Lopes. Poderíamos pautar nosso estudo e dar visibilidade à sua produção de várias perspectivas que a crítica especializada aponta como alicerces de uma narrativa de forte valor estético. Priorizamos, porém, um dos aspectos mais destacados de seu fazer poético: o dialogismo e a polifonia de vozes em contraste. O discurso feminino, disseminado em múltiplas vozes, às quais confere identidade, mesmo que fragmentada, ou seja, a focalização como centro gerador da narrativa romanesca. Essa é a contribuição que julgamos poder acrescentar aos trabalhos sobre o ficcionista mineiro.

1.1 Um escritor nas veredas das Minas Gerais

Quem rege o coro de vozes femininas (e também masculinas) nos romances aqui estudados? Que relevância podemos aferir ao autor quando nos debruçamos sobre sua obra com o intuito de analisá-la? Ou, em outras palavras, como a teoria literária vem lidando com o debate acerca da autoria?

Para Candido (1981), três elementos centrais compõem o romance: o enredo e a personagem (a matéria) e as ideias (os significados e valores), intimamente ligados por meio da técnica. Desses elementos, sobressai a personagem, que “[...] vive o enredo e as ideias, e os torna vivos.” (CANDIDO, 1981, p. 54).

De onde vêm a matéria e as ideias plasmadas nos romances que lemos? Quem as cria e organiza por meio de uma construção estrutural que lhes confere eficácia?

Voltemos ao embate travado amiúde pela teoria literária sobre essas questões. Segundo Gagliardi (2010), a fim de contrapor-se aos discursos críticos estribados na biografia (do autor), na sociologia e na psicologia, que vigoraram predominantemente no século XIX, a maior parte das correntes críticas do século XX concede ao autor um papel meramente acidental na criação literária.

Em 1919, Jakobson estabelece a literariedade como eixo em torno do qual a análise deve girar, cobrando atenção exclusiva ao discurso, aos procedimentos linguísticos, em detrimento da possível intencionalidade (as ideias e os valores para Candido) do autor. Para o crítico formalista russo, a noção de autoria não participa do objeto de interesse; então, a condução do discurso determina o efeito estético.

O *new criticism* (na Inglaterra e nos Estados Unidos) exclui da investigação literária a biografia, a sociologia e a psicologia, consideradas métodos extrínsecos ao texto. Em *Teoria da literatura*, publicada em 1942, Wellek e Warren defendem uma sólida base formalista na nova crítica.

T.S. Eliot (1955) recusa o biografismo, que concede ao texto nada mais que o espelho de seu autor. Para o crítico e ensaísta nascido nos EUA, a apreciação honesta deve direcionar-se à poesia e não ao poeta.

É na França que a imagem do autor e da intencionalidade são jogadas por terra definitivamente com Barthes (1988), Derrida (1996) e Foucault (2002), que marca a passagem do estruturalismo para o pós-estruturalismo, quando a recusa do autor estende-se para a recusa do significado.

Passado o longo período da fúria da divinização do discurso em detrimento do contexto histórico-social, a voz autoral volta à cena na crítica contemporânea; agora, no entanto, em bases distintas daquelas anteriormente rejeitadas.

Ainda de acordo com o artigo de Gagliardi (2010), a defesa e a revisão do conceito do autor como tutor do texto manifestam-se por meio de estudiosos como Harold Bloom, Umberto Eco, Antoine Compagnon e Wayne Booth, sobre o qual nos deteremos mais adiante.

Para Bloom, o autor é antes de tudo um leitor criativo [...]. É desse ponto de vista que o papel da tradição é visto como fundamental para a escrita: os demais autores convertem-se na matéria-prima daquele que os sucede. [...] Estamos diante de um outro método de leitura [...]: deslocar um texto de seu momento de produção mobiliza sua imagem autoral, redefinindo seus possíveis sentidos. (GAGLIARDI, 2010, p. 292).

O semiólogo italiano Umberto Eco defende uma aproximação entre autor e leitor e, de forma dissimulada, retorna à supremacia do autor quando afirma que “[...] o autor empírico deve ter ao menos a permissão de rejeitar certas interpretações.” (GAGLIARDI, 2010, p. 294). Para Eco, o sentido do texto é determinado pelo autor.

Já para o crítico francês Antoine Compagnon,

[...] num texto, pode-se procurar o que ele diz com referência ao seu próprio contexto de origem, bem como aquilo que ele diz com referência ao contexto contemporâneo do leitor. As alternativas, colocadas dessa forma, deixam de ser excludentes e se tornam complementares. (GAGLIARDI, 2010, p. 295).

Assim, a compreensão de um texto consiste em recuperar sua intenção, e não existe outra maneira de operar essa tarefa do que se valer da própria obra.

O professor e crítico literário estadunidense Wayne Booth (1921-2005), em *A retórica da ficção* (1980), cunha o termo “autor implícito”, ou seja, o autor nunca se aparta de sua obra, mas cria um “segundo eu” (*second self*) que mascara sua ausência. Desse modo, o narrador se une ao leitor, e o autor permanece em silêncio, mas implícito. Dessa comunhão de eus, construídos textualmente, nasce a leitura bem-sucedida da obra.

Segundo Booth (1980), o apagamento do autor, seu silêncio, constitui uma das características da ficção moderna. No entanto, é falacioso crer na omissão total do autor. Os traços de estilo, a opção por determinados temas, as imagens e símbolos utilizados e a construção dos personagens denunciam a presença, mesmo que não declarada por meio de comentários à moda machadiana, daquele que rege suas criaturas.

A voz mais radical (e talvez mais verdadeira) acerca do tema em questão é do escritor português José Saramago (1922-2010), quando declara:

O narrador sou eu, e eu sou as personagens, no sentido de que sou o senhor desse universo. E, se calhar, o leitor não lê o romance, mas lê o romancista. E, no fundo, é isso o que interessa saber: quem é esse senhor que escreveu aquilo. [...] Toda obra literária leva uma pessoa dentro, que é o autor. O autor é um pequeno mundo entre outros pequenos mundos. A sua experiência existencial, os seus pensamentos, os seus sentimentos estão ali. (SARAMAGO, 2010, p. 224).

Outro fenômeno recente e digno de nota é o que se convencionou chamar de autoficção. Muitos prosadores da literatura brasileira contemporânea têm ficcionalizado experiências reais de suas vidas, sem qualquer intenção de mascarar-se por trás de um narrador. Os romances *O filho eterno*, do professor catarinense Cristóvão Tezza, publicado em 2007, e *O irmão alemão* (2014), do compositor e escritor Chico Buarque, para citar apenas duas ocorrências, enquadram-se nesse tipo de prosa autoficcional.

Carlos Herculano Lopes, nos três romances aqui estudados, insere-se na categoria de autor implícito, uma vez que, nesses textos, avultam as vozes de personagens femininas como protagonistas. Ao dar voz a essas mulheres, Lopes expõe sua visão de mundo, particular, inclusive do ponto de vista estilístico.

Embora saibamos que Isauras, Helena, Ione e Ângela, seres de papel, não existem no mundo real, apenas no literário, fruto da invenção, da imaginação e da memória, o romancista mineiro confere a elas dimensão universal, na medida em que problematiza a questão de gênero, transcendendo-a, conforme veremos no decorrer da análise.

O pacto ficcional com o leitor oculta Lopes atrás da máscara, mas o autor está vivo.

Agora ouçamos Carlos Herculano Lopes (1988, p. 7), por ele mesmo.

A lembrança mais antiga que tenho, ou julgo ter da minha vida – se é que na vida de um homem o tempo pode medir as suas lembranças – é a imagem de um canário amarelo que vivia dentro de uma gaiola na entrada de nossa casa em Coluna, cidade onde cresci, passei parte da minha infância e continuo, pela vida afora, trazendo-a dentro de mim. Esse canário chapinha, que brigava com a sua própria imagem refletida em um espelho, sempre estava cantando. Era um canto trinado e forte. Mas um dia, alterando a rotina da casa e nos envolvendo em uma grande tragédia, aquele canarinho, já não sei como, quebrou uma de suas pernas. Me lembro que o meu pai, nessa época muito novo, mas já trabalhando há anos na sua farmácia, tentou fazer um curativo. Vejo ainda o seu zelo, o meu desespero e a preciosa ajuda de minha mãe. Mas pouco adiantou o nosso esforço [...] deixou de cantar a partir daquele dia. Essa mudez, com toda certeza, foi a sua vingança. [...] Não sei se por esse tempo algumas de minhas irmãs (elas são sete) já haviam nascido. Naquele dia, no entanto, minha mãe e eu, inconformados, choramos muito. Hoje muitas vezes me pergunto: será que foi a partir dessa mudança [...] que nasceu a vontade de escrever? Esse louco e apaixonado desejo que é registrar o mundo através das palavras? [...] de vez em quando, sou assaltado pelos fantasmas dos que chegavam baleados na farmácia do meu pai. E foram tantos, e tanta dor e sofrimento, que seria impossível enumerá-los. Mas como não falar deles agora, se ainda enxergo os seus olhares aflitos, desejando água, ou as suas camisas manchadas de vermelho? Quem sabe foi aí, nesses dias de solidão e medo, que nasceu a vontade de escrever.

O autor não figura nos livros didáticos nem nos manuais escolares que contam a história da literatura brasileira. Seus textos não retratam a trepidação intensa dos grandes centros cosmopolitas. No entanto, sua voz quase solitária, que vem de Minas, terra de outro Carlos, o Drummond de Andrade, toca nas feridas mais profundas do ser humano: ele desvenda o que há por trás do véu das figuras da tela do pintor belga, que citamos na abertura deste capítulo. Suas narrativas compõem um painel de vozes solitárias: a mulher estuprada, a mãe com desejos incestuosos, a esposa traída: todas elas encobertas por um véu de silêncio e dor.

Na contramão da ditadura da velocidade urbana, o escritor Carlos Herculano Lopes desconstrói o passado e vasculha a memória de seus personagens, revelando relações pautadas pela violência no interior de Minas Gerais. Único irmão homem de sete mulheres, o jornalista mineiro Carlos Herculano Lopes (1956 – Coluna-MG) é contista, cronista e romancista. Atualmente vive em Belo Horizonte, mas sua principal veia ficcional – o romance – alimenta-se dos dramas e conflitos do interior, onde

nasceu. Trágico, aproxima-se dos ficcionistas, também mineiros, Autran Dourado (1926-2012) e Lúcio Cardoso (1912-1968) na preferência pelos temas da loucura, vingança, disputa de terras, além das sempre conflitantes relações familiares que descortinam um opressivo e violento universo patriarcal.

Apesar de o espaço ficcional de seus romances ser o interior de Minas, não podemos rotular o prosador de regionalista. O que ele põe em relevo são as relações humanas, suas agruras e contradições, nunca o exotismo da paisagem ou a cor local, à maneira de Jorge Amado (em grande parte de sua obra), Erico Verissimo, no épico *O tempo e o vento*, ou José Lins do Rego (nos romances do ciclo da cana).

É oportuno aqui discutir a impropriedade do termo “regionalista” com que foi batizada a geração modernista de 1930, da qual fazem parte os autores anteriormente citados. Novamente recorremos à lucidez do professor Alfredo Bosi, cujo ensaio “Moderno e modernista na literatura brasileira”, questiona tal denominação. Diz ele:

[...] o Modernismo paulista fixou sua identidade como poesia da Revolução Industrial e Técnica [...]

E o resto? E o presente brasileiro, tudo aquilo que não era nem a São Paulo da indústria nem a remota tribo dos tapanhumas?

A partir da crise de 30 até o pós-guerra, a prosa do resto do Brasil falou pela boca de um realismo ora ingênuo ora crítico, já não modernista em sentido estreito, mas certamente moderno. [...] o Modernismo fora apenas uma porta aberta: o caminho já era outro, o da cultura como inteligência histórica de toda a realidade brasileira presente, isto é, aquele imenso e difícil “resto”, aquele denso intervalo físico e social que se estende entre os extremos do mundo indígena e do mundo industrial. (BOSI, 2003, p. 221-222).

Na década de 1960, um novo surto industrial urbano privilegia o eixo Rio-São Paulo, propiciando o acesso ao consumo, aos novos meios de comunicação, como a TV e o computador. Então “[...] a técnica penetra de novo no texto como tema e como escrita. Recomeça-se [...] a pensar em termos de montagem do que se deve dizer e de como se deve dizer. [...] E o “resto” do país? E aquela coisa vaga que ainda estaria fora de circuito ou migrando na esperança de abrigar-se à sua sombra?” (BOSI, 2003, p. 223).

O “resto” resiste na ficção recente propondo um outro discurso em tensão com os discursos do poder das ideologias dominantes, uma literatura moderna, sem modernismo.

Passados 50 anos do golpe militar no Brasil, tornou-se consenso entre a crítica e a história da literatura recente que, na atualidade, implodiram-se as “escolas literárias”, dando lugar a tendências múltiplas, que abarcam autores dos mais variados estilos e temáticas. Confirma o que afirmamos a professora italiana de literatura Luciana Stegagno-Picchio (2004, p. 641):

Difícil constituir conjuntos temáticos, ou ideológicos ou mesmo estilísticos entre os ficcionistas da atualidade. Talvez fosse uma solução fragmentar a república única das letras em tantas pequenas repúblicas regionais: mas, se é verdade que o tropismo Rio-São Paulo se atenuou nos anos, é também verdade que os escritores agora se deslocam com a mesma facilidade com que se alastram ideias e técnicas literárias e que já não há autores regionais no sentido etimológico do termo.

Do ponto de vista da indústria editorial, o cenário alterou-se muito pouco, já que, nesse sentido, o “tropismo Rio-São Paulo” permanece dominando o panorama literário nacional; prova disso são os prêmios concedidos pela Câmara Brasileira do Livro (“Jabuti”, o mais tradicional e cobiçado), pelo governo do estado de São Paulo (“Prêmio São Paulo de literatura”, novo se comparado ao “Jabuti”, que está na 56ª edição, porém de valor monetário infinitamente maior), pela Fundação Biblioteca Nacional (“Machado de Assis”, também tradicional e longevo). O “Portugal Telecom”, em dez anos de existência, premiou oito vezes a editora paulistana Companhia das Letras. Os prêmios outorgados pelas demais “pequenas repúblicas regionais” não recebem a mesma visibilidade nem o prestígio dos cariocas e paulistas. Além desse aspecto, as editoras de maior porte que publicam literatura nacional encontram-se sediadas em São Paulo (Companhia das Letras) e Rio de Janeiro (Record).

No entanto, as novas tecnologias de informação e comunicação propiciam, atualmente, maior visibilidade a novos e bons autores que não se encontram no eixo citado anteriormente. Além disso, as demais regiões brasileiras têm revelado escritores de expressão nacional que, de certa forma, se autodivulgam por intermédio de feiras do

livro e concursos literários promovidos por seus estados de origem, ações que fomentam a criação de um público leitor fiel.

Minas Gerais, nesse cenário, e o autor mineiro nele inserido, por conseguinte, figura numa espacialidade que foge, geralmente, da centralidade do eixo Rio-São Paulo. Carlos Herculano Lopes não é exceção a essa regra, se bem que algumas de suas obras receberam reconhecimento da crítica fora de Minas Gerais.

O autor estreou na literatura em 1980 com a publicação do volume de contos *O sol nas paredes*; com *Memórias da sede*, segundo livro de contos, venceu o Prêmio de Literatura Cidade de Belo Horizonte em 1982. O romance *A dança dos cabelos* (1984), ganhador do Prêmio Guimarães Rosa, da Secretaria de Cultura de Minas Gerais, concedeu ao ficcionista merecido reconhecimento. *Sombras de julho* (1990), romance traduzido na Itália, venceu a Quinta Bienal Nestlé de Literatura Brasileira. Em 2004, vem a público *O vestido*. Baseado numa proposta do cineasta Paulo Thiago, que queria transformar em linguagem fílmica um dos mais conhecidos poemas do poeta (também mineiro) Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), “Caso do vestido” (anexo C), Herculano escreveu, para o roteiro do filme, um argumento que acabou se transformando em romance. *Sombras de julho* e *O vestido* foram levados ao cinema pelos diretores Marco Altberg e Paulo Thiago, respectivamente.

Nos romances *O último conhaque* (1995), *Poltrona 27* (2011) e *O estilingue: histórias de um menino* (2012), o personagem narrador retorna à lendária fazenda em Santa Marta, espaço recorrente na obra do autor, semelhante a Macondo, na obra de Gabriel García Márquez (1927-2014).

Em *Poltrona 27* e *O estilingue*, o narrador procura, machadianamente, “reatar as duas pontas da vida”; entretanto, o processo é inverso, visto que na primeira narrativa o personagem tem 40 anos e, na segunda (de caráter memorialístico), um menino de 12 anos se despede da fazenda, rumo à capital.

Carlos Herculano Lopes recebeu, até o momento, pouca atenção da crítica brasileira (especializada ou acadêmica). Rastreamos apenas duas dissertações de mestrado: “O trançado da morte nas tramas do tempo” (BRUN, 2008) e “Três isauras e uma identidade em Carlos Herculano Lopes” (SILVA, 2007).

O trabalho de André Adriano Brun (2008) compara, por meio do viés sociológico, as personagens protagonistas femininas de *A dança dos cabelos*, de Lopes, e de *Cartilha do silêncio* (1997), do sergipano Francisco Dantas. O estudioso analisa a relação entre espaço, tempo e universo feminino nos dois romances, os quais ele batiza de pseudomemorialistas.

No romance de Lopes, Brun destaca a rudeza do patriarcalismo, além do sistema coronelista, presente na última década do século XIX e nas primeiras do XX. A decadência moral e psicológica das três protagonistas fica evidenciada no discurso fragmentado e na memória trágica que as acomete, traumas consequentes da arcaica criação patriarcal.

Vale, aqui, transcrever uma interessante conexão que Brun realiza entre *A dançados cabelos* e *Cem anos de solidão* (1967), de Gabriel García Márquez. O trecho aparece em nota de rodapé:

A dança dos cabelos possui várias afinidades temáticas com o romance *Cem anos de solidão* [...]. Além da solidão, verificam-se outros pontos intersticiais entre as duas obras, como a sequência de gerações de uma mesma família, cujas atitudes e características se assemelham, a presença constante da morte, da violência, do erotismo, da loucura, do grotesco, da circularidade, dentre outras repetições. [...] (BRUN, 2008).

Acerca do universo feminino, a dissertação de André Adriano assinala a violência e a opressão como características compartilhadas pelas protagonistas de *A dança dos cabelos* ao longo das gerações, conforme podemos ler na metáfora do título do romance.

Já o texto de Eloísa Elena Silva (2007) discorre, em síntese, sobre a utilização do fluxo de consciência como resgate da memória no romance de Lopes. Segundo a autora, essa técnica narrativa apresenta uma dimensão inovadora na ficção nacional. Trata-se de um equívoco, já que Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Autran Dourado, Hilda Hilst – apenas para citar alguns poucos – já criaram obras magistralmente por meio desse artifício.

O trabalho de Silva (2007) é prolixo na adjetivação e falho na argumentação. A virtude da obra de Lopes assenta-se, principalmente, no modo como ele estrutura os blocos de discurso, utilizando o solilóquio, que, nas palavras de Humphrey (1976, p. 32), “[...] pode ser definido como a técnica de representar o teor e os processos

psíquicos de um personagem diretamente do personagem para o leitor [...] com uma plateia tacitamente suposta.” Segundo o crítico norte-americano, o solilóquio e a associação de ideias constituem técnicas eficazes que se abrigam sob uma aba maior, que é o fluxo da consciência.

Em *A dança dos cabelos*, a voz de cada Isaura é segmentada em pequenos blocos, sempre dirigida a um interlocutor (plateia), sem intervenção de verbos *dicendi*. Lopes articula esses trechos discursivos por meio da associação de ideias, o que confere força e unidade ao trançado narrativo.

A crítica jornalística ocupou-se palidamente dos romances selecionados para o *corpus* deste trabalho. No entanto, alguns artigos merecem destaque, como o do professor Antônio Sérgio Bueno, da UFMG. Sobre *A dança dos cabelos*, diz o estudioso:

[...] o que prevalece na obra e que vai percorrer toda a narrativa são os valores morais e sociais advindos da velha família patriarcal. O poder do *pater familias*, a mágoa e a revolta da mulher humilhada em sua posição subalterna são uma velha canção em nossos ouvidos. [...] A inovação ocorre antes nas técnicas e modos de narrar: o discurso polifônico nesse romance não se dá apenas pela presença de várias vozes, mas por seu indissolúvel entrecruzamento e entrelaçamento visualizados na imagem da trança. [...] Voz que ressoa indefinidamente: cada história ecoa nova história, cada passagem evoca outras [...] uma teia de vozes que nada mais é do que o mesmo perfil de esterilidade, gangrena e suicídio, signos do esgotamento dessa ordem [patriarcal]. (BUENO, 1993, p. 3).

Deonísio da Silva, escritor e professor universitário, também se impressionou com a qualidade literária do romance de estreia de Lopes, logo no momento da publicação.

[...] *A dança dos cabelos* [...] É um romance polifônico, na melhor acepção do termo, isto é, aquela dada pelos gregos: várias melodias que se desenvolvem ao mesmo tempo, independentes, mas dentro de uma tonalidade comum. Foi já neste século que Bakhtin reelaborou o conceito, demonstrando que há certa categoria de textos literários onde várias vozes falam simultaneamente, sem que nenhuma delas tenha o poder totalitário do narrador onisciente clássico, que julga as outras vozes narrativas, subordinando-as. [...] Inventivo no enredo, no apuro da frase, no trato das sexualidades ilegítimas e dos amores heréticos, está na praça um romance de alto nível. (SILVA, 1987, p. 5).

Sombras de julho recebeu do jornalista e crítico literário José Maria Cançado atentas observações. A principal delas refere-se ao livro como “[...] a exploração estética, romanesca, de uma fantasmagoria, de uma maldição, de um arranjo que transcende toda circunstância, que lava esse livro da poeira ruim do regionalismo.” (CANÇADO, 1992, p. 9).

O escritor, professor universitário e crítico literário paranaense, Miguel Sanches Neto afirma, em artigo na revista *Carta Capital*, que *O vestido* nasceu do poema de Drummond e, a partir dele, Lopes construiu uma narrativa original.

O poema de Drummond é como uma estrutura de prédio, reduzida às colunas de sustentação e às lajes. É sobre ela que atua o romancista, preenchendo-a com os tijolos e com fachadas novas, de tal modo que o poema não se perde, mas serve como sustentação subterrânea para o novo edifício que se ergue. (SANCHES NETO, 2004, p. 63).

Jornalista de formação, Carlos Herculano Lopes transita, também, entre a crônica¹ e o conto, textos geralmente mais curtos que imprimem certa leveza à sua produção literária; a prosa romanesca, no entanto, pela estruturação às vezes insólita, que cria um mosaico de narrativas, e multiplicidade de vozes (sobretudo femininas) nela entremeadas, é que lhe confere o estatuto de um dos mais sólidos talentos de sua geração.

Lembrando Woolf (1994), podemos afirmar que Lopes é um escritor de mente andrógina, ou seja, insere-se entre os autores cujo texto é “masculinamente feminino”.

1.2 De cabelos, sombras e vestidos

Como nos outros três romances do autor – *O último conhaque*, *Poltrona 27* e *O estilingue* – os protagonistas são narradores masculinos, o recorte que fizemos para o *corpus* deste trabalho fundamentou-se, sobretudo, na temática escolhida, isto é, a polifonia discursiva aliada à crítica literária feminista e aos estudos culturais de gênero; logo, os romances nos quais avultam as protagonistas narradoras são *A dança dos*

¹ Crônicas: *Coração aos pulos* (2001); *O pescador de latinhas* (2001); *Entre BH e Texas* (2004); *O chapéu do seu Aguiar* (2006); *A ostra e o bode* (2007); *A mulher dos sapatos vermelhos* (2010); *Coisa do bicho* (2014).

cabelos, *Sombras de julho* e *O vestido*, cuja breve síntese, além da indicação do ano das edições utilizadas, vem a seguir.

Tecido como uma colcha de retalhos de memórias de Isaura-avó, de Isaura-mãe e de Isaura-filha, *A dança dos cabelos* (2001) é composto por 12 partes, com vários blocos de texto cada uma, em que essas três mulheres (cujos maridos se chamam Antônio) narram seus sofrimentos, dores e paixões, em busca de uma identidade que lhes foi amputada. Isaura-avó, a iniciadora do clã, assim como Iracema, de Alencar e Ana Terra, de Verissimo, também foi violada. Isaura-avó livra-se da clausura em que vive afogando-se nas águas do Suaçuí; Isaura-mãe mata o marido traidor a navalhadas; Isaura-filha mata o assassino de seu irmão, sina que lhe foi imposta pelo pai. Na narrativa de estrutura complexa, porque aparentemente desarticulada, as três Isauras contam, na verdade, a história de uma só mulher, já que, especularmente, seus destinos, de forma trágica, se repetem.

Em *Sombras de julho* (1994), as vozes multiplicam-se, e a progressão narrativa se dá por meio do ponto de vista de cada uma delas, em primeira pessoa. Helena e Ione contam a história da vingança desencadeada em virtude do conflito pela posse de um curso d'água. O medo e a dor que as duas narradoras sentem revelam a paixão (também vingativa) que ambas nutrem pelos filhos, que lhes despendem profundo afeto e carícias, terreno fértil para o amor incestuoso. Joel, marido de Ione, obriga o filho Jaime a assassinar Fábio, amigo de infância do rapaz, filho de Helena. A tragédia instaura-se, impiedosa, na vida dessas mulheres.

*O vestido*² (2006) é o romance em que uma única voz dá voz às demais personagens por intermédio de seu quase monólogo interior. A mãe, Ângela, mulher simples de uma pequena cidade do interior mineiro, cuja única opção é o casamento e a maternidade, narra às filhas (e ao leitor) como uma mulher “do demo” enlouqueceu de desejo seu marido e por que se dispôs a suplicar a essa mulher que o levasse embora com ela para que ele não sofresse mais. Tempos depois, esgotado, o marido retorna ao lar, onde é acolhido pela esposa e pelas filhas.

² O filme está disponível em: <www.youtube.com/watch?v=sl8sT6K50IM>. Acesso em: 9 set. 2015.

1.3 Quem é essa mulher?

A partir do capítulo 2, iniciamos a análise e a interpretação do *corpus* já indicado anteriormente, que se dará em dois níveis: a análise formal, cujo aporte teórico centra-se, principalmente, em Bakthin (2005), para tratar da polifonia discursiva; e Genette (1995), a fim de discutir como o autor constrói e articula os narradores (quem conta) e os focalizadores (quem vê) no tecido narrativo.

Dentro da tradição judaico-cristã ocidental de que somos herdeiros, em que o mito do pecado original permanece incrustado no imaginário e na cultura de homens e mulheres ainda no século XXI, a análise temática alicerça-se, sobretudo, na crítica literária feminista e nos estudos culturais de gênero. Os principais textos norteadores que balizaram nossa argumentação são brevemente sintetizados a seguir.

A história oficial tradicional, sempre escrita por homens, não registra a presença da mulher nos diferentes períodos históricos. Mais recentemente, as historiadoras feministas começaram a indagar se esse apagamento da presença da mulher nos relatos históricos seria uma forma de privá-la de seu direito de participar ativamente como sujeito na sociedade. Felizmente, novas correntes historiográficas têm ampliado as fontes e os enfoques da história tradicional, resgatando o valor e o papel da mulher, não mais apenas como figurante, mas agente transformador social. Árdua tarefa que vem sendo construída com o aporte de outros discursos: filosófico, antropológico, psicológico, cultural, para enumerar somente alguns.

A célebre frase de Beauvoir (1967) “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher” é o mote que sustenta a argumentação da autora de que o sujeito é construído a partir da cultura. Segundo ela, apenas a mediação de outro é capaz de constituir um indivíduo como um Outro. Assim, a virilidade é socialmente valorizada nos meninos; já a passividade constitui o traço que os educadores e a sociedade desenvolvem na menina. Tais características não são, portanto, oriundas de fatores biológicos, mas imposições culturais. Nesse sentido, a experiência familiar forma a base da primeira manifestação da hierarquia dos sexos.

Já a frase lapidar de Woolf (1994, p. 8) “[...] a mulher precisa de dinheiro e um teto todo dela se pretende mesmo escrever ficção” significa que, de posse dessas

condições materiais mínimas, a mulher pode pensar por si mesma e enxergar a realidade.

De acordo com a autora, a Inglaterra, sob o domínio do patriarcado, produziu segurança e prosperidade para os homens, ao lado, conseqüentemente, de pobreza e insegurança para as mulheres. Os livros de história confirmam que a fonte de poder centra-se, sobretudo, na insistência da inferioridade feminina, e não na superioridade masculina. Fato, porém, que decorre da primeira premissa.

No entanto, nessa mesma sociedade, algumas mulheres excepcionais romperam o suposto lacre da inferioridade biológica e intelectual proposta pelo discurso dominante, dentre as quais se destacam as inglesas Jane Austen (1775-1817) e Emily Brontë (1818-1848), que, apesar de publicarem seus romances inicialmente com codinomes, escreveram sob o domínio patriarcal sem se acovardarem, porém com extrema dificuldade.

Citando o poeta Coleridge (1772-1834), quando disse que as grandes mentes são andróginas, Woolf explica que talvez ele quisesse afirmar que a mente andrógina é porosa, criativa, ressoante. Ou seja, a mente harmônica é aquela femininamente masculina ou masculinamente feminina.

Numerosos textos teóricos pertencentes aos estudos culturais de gênero traçam, hoje, o percurso sinuoso dos movimentos sociais feministas em vários locais do Ocidente.

O texto da filósofa espanhola Amélia Valcárcel (2005) reconstitui, de modo lúcido e brilhante, o trajeto do movimento feminista mundial.

A primeira onda do movimento social (o feminismo ilustrado), cuja obra fundante *A vindication of the rights of woman* (1792), da inglesa Mary Wollstonecraft (1759-1797), reclama, basicamente, os direitos conquistados na Revolução Francesa (1789) (exercidos só pelos homens), além de um modelo curricular de educação que incluía efetivamente as mulheres.

A Declaração de Seneca Falls inaugura a segunda onda, o feminismo sufragista, que ocorreu no mesmo ano do *Manifesto Comunista* (1848). O movimento tomou proporções mundiais e tinha como objetivos principais o voto, a educação e o emprego para as mulheres. Luta que durou quase um século.

O nascimento da terceira onda (anos 1960) foi o movimento da esquerda contracultural (sobretudo as agitações de maio/1968). O emprego de contraceptivos permitiu às mulheres uma disposição sobre seus corpos e sobre si mesmas. A luta pela “abolição do patriarcado”, bem como a afirmação de que política é tudo aquilo que estabelece uma relação de poder (tese defendida pela escritora norte-americana Kate Millett, em obra publicada em 1970) foram os temas candentes que nortearam a luta das mulheres nas décadas seguintes.

A professora de literatura brasileira Constância Lima Duarte (2003) apresenta uma reflexão sobre a trajetória de fluxo-refluxo, por essa razão chamada de “onda”, do movimento feminista no Brasil. Ressalta, inicialmente, o preconceito existente, ainda, em torno da palavra “feminista”, para muitos sinônimo de machona, mulher feia ou mal amada. Para Duarte (2003, p.152), “[...] o “feminismo” poderia ser compreendido em um sentido amplo, como todo gesto ou ação que resulte em protesto contra a opressão e a discriminação da mulher, ou que exija a ampliação de seus direitos civis e políticos, seja por iniciativa individual, seja de grupo”.

Em seguida, passa a historiar as “ondas brasileiras”, pouco conhecidas, segundo a autora, o que denota uma injustiça para com as pioneiras de antigamente, que lutaram de peito aberto denunciando a discriminação.

A primeira onda – as primeiras letras – cujo texto fundante é *Direitos das mulheres e injustiça dos homens* (1832), de Nísia Floresta Brasileira Augusta (1810-1885), em que a autora antecipa a noção de gênero como uma construção sociocultural, revela que as mulheres brasileiras precisavam, em primeiro lugar, ser consideradas como seres pensantes, para depois pleitearem sua emancipação política. Em outros livros, a escritora destaca a educação como instrumento para tirar as mulheres da ignorância e da ociosidade.

Seu primeiro livro, inspirado em *A vindication of the rights of woman*, da inglesa Mary Wollstonecraft, do qual Nísia Floresta fez uma “tradução livre”, agregando também ideias presentes em outros textos, como os artigos da “Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã”, da francesa Olympe de Gouges (1748-1793), pode ser considerado uma resposta brasileira ao pensamento europeu.

Conforme Duarte (2003, p. 154), a autora:

[...] empreende uma espécie de *antropofagia libertária*: assimila as concepções estrangeiras e devolve um produto pessoal.

E aqui está a marca diferenciadora deste momento histórico: a nossa primeira onda, mais que todas as outras, vem de fora, de além-mar, não nasce entre nós. E Nísia Floresta é importante principalmente por ter colocado em língua portuguesa o clamor que vinha da Europa, e feito a tradução cultural das novas ideias para o contexto nacional, pensando na mulher e na história brasileira.

Era o início do século XIX e, até então, o direito básico de saber ler e escrever reservava-se aos homens; data de 1827 a primeira legislação que autorizava a abertura de escolas femininas. Antes disso, as possibilidades de acesso à leitura e à escrita concentravam-se nos conventos, raras escolas particulares no domicílio das professoras ou o ensino individualizado para as mais afortunadas.

Por volta de 1870, surge a segunda onda brasileira, cujo ideário era a ampliação da educação para as mulheres e o direito de votar. Ainda sob o regime monárquico, publicam-se inúmeros periódicos de cunho feminista, dentre os quais *O sexo feminino*, dirigido pela professora mineira Francisca Senhorinha da Mota Diniz (1845-1893), que alertava as mulheres, em seus artigos, que o “grande inimigo” era a “ignorância de seus direitos”.

Sobre o jornal *O sexo feminino*, Duarte (2003, p. 156), esclarece:

O sucesso do periódico pode ser avaliado quando se sabe que foram impressos mais de quatro mil exemplares nos primeiros dez números para atender aos ilustres novos assinantes do Rio de Janeiro, como o Imperador D. Pedro II e a Princesa Isabel. Depois, entusiasmada com a Proclamação da República, mudou o nome para O quinze de novembro do sexo feminino, e passou a defender com mais ênfase o direito das mulheres ao estudo secundário e ao trabalho, e a denunciar a educação mesquinha oferecida às meninas.

Outros periódicos surgiam e, neles, divulgavam-se – além de receitas culinárias, conselhos sobre a vida doméstica, moda, capítulos de romance, poemas – artigos reivindicando o ensino superior e o trabalho remunerado.

Destaca-se, ainda, nesse período, Josefina Álvares de Azevedo (1851-?), que dirigiu o jornal *A família* em São Paulo, depois no Rio de Janeiro, capital do Império.

[...] À frente do jornal, Josefina realizou um intenso trabalho de militância feminista, sendo incansável na denúncia da opressão, nos protestos pela insensibilidade masculina por não reconhecer o direito da mulher ao ensino superior, ao divórcio, ao trabalho remunerado e ao voto, e em incentivar as compatriotas à ação. (DUARTE, 2003, p. 157)

Nessa época, as primeiras brasileiras iniciavam seus cursos superiores no país ou no exterior. No entanto, a imprensa masculina, sobretudo, opunha resistência à profissionalização das mulheres de classe alta e média, pois se exigia delas exclusivamente a dedicação ao lar e à família. O trabalho nas fábricas e os serviços domésticos eram destinados sem reservas às mulheres pobres.

A terceira onda – rumo à cidadania – inicia-se no século XX, por meio de um movimento já mais ou menos organizado de mulheres que clamavam pelo direito ao voto, ao curso superior e à ampliação do mercado de trabalho. O nome que se destaca, nesse momento, é o da professora Bertha Lutz (1894-1976), formada em Biologia pela Sorbonne e importante liderança na campanha pelo voto feminino.

Entretanto, de acordo com Duarte (2003, p. 160-161):

A década de 1920 foi particularmente pródiga na movimentação de mulheres. Além de um feminismo burguês e bem comportado que logrou ocupar a grande imprensa, com suas inflamadas reivindicações, viu ainda emergir nomes vinculados a um movimento anarcofeminista, que propunham a emancipação da mulher nos diferentes planos da vida social, a instrução da classe operária e uma nova sociedade libertária, mas discordavam quanto à representatividade feminina ou à ideia de voto para a mulher.

[...] 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.

Em 1932, o então presidente Getúlio Vargas incorpora ao Código Eleitoral o direito ao voto à mulher, excluindo os analfabetos; todavia, o mesmo Vargas suspende as eleições, e as mulheres vão exercer o direito conquistado apenas em 1945.

Na literatura, despontam, entre outras, as escritoras Gilka Machado (1893-1980) e Rachel de Queiroz (1910-2003).

Em 1918, Gilka Machado publica *Meu glorioso pecado*, livro de poemas eróticos que escandalizou a moral patriarcal e cristã. Segundo a professora Nadia Battela Gotlib, a poetisa:

Podia ter sido a primeira mulher a fazer parte da Academia Brasileira de Letras quando, após mudança do estatuto que proibia o ingresso de mulheres, lhe teria sido possível candidatar-se, atendendo a convite que lhe foi dirigido por Jorge Amado e apoiado por outros acadêmicos. Mas recusou o convite. Recebeu, contudo, da Academia Brasileira de Letras,

em 1979, o Prêmio Machado de Assis, pela publicação do volume de suas *Poesias completas*.

[...]

E [em seus poemas] mostra a mulher esvaída em sensualidade, numa poesia que se constrói tanto segundo a rigidez formal de tradição parnasiana quanto dando vazão às ondas de languidez que atravessam o seu verso à moda simbolista.

Mas foi justamente por essa força reivindicadora patente na mistura bem dosada de rigor formal e sensualidade ousada, que sua poesia ganhou força e até hoje permanece, enquanto marco na história de resistência à situação de alienação da mulher. Firmou-se, assim, como precursora na luta pelos direitos de acesso à representação do prazer erótico na poesia feminina brasileira.³

A escritora cearense Rachel de Queiroz estreou na literatura aos 20 anos de idade, com a publicação do romance *O quinze* (1930), que narra o flagelo da seca nordestina; penetrou também na redação dos jornais e militou no Partido Comunista Brasileiro, chegando a ser presa em 1937.

Prolífica, a autora criou extensa obra literária, que reúne contos, crônicas, romances, além de inúmeras traduções. Embora tenha sido uma mulher à frente de seu tempo, ocupando espaços tradicionalmente masculinos, Rachel nunca admitiu a legitimidade do movimento feminista, no entanto foi a primeira mulher a entrar para a Academia Brasileira de Letras.

Chegamos à década de 1970, e com ela à quarta onda – revolução sexual e literatura escrita por mulheres que defendem posturas feministas em seus textos literários. Entre muitas, destaca-se a escritora e editora Rose Marie Muraro (1930-2014), cuja atuação coerente e assumidamente feminista permitiu-lhe publicar seus livros mesmo durante o regime militar.

A quarta onda – a mais exuberante – permitiu a alteração radical dos costumes, tornando normais as reivindicações mais ousadas. A ONU declara o “8 de março” como Dia Internacional da Mulher, em memória ao sacrifício das trabalhadoras norte-americanas; o dia é amplamente comemorado em todo o país de forma organizada. Naquele período histórico, a conjuntura política impôs também a luta contra a ditadura militar e a censura, além de manifestações pela redemocratização e pela anistia.

³ Disponível em: <<http://www.bbm.usp.br/node/78>>. Acesso em: 10 set. 2015.

Paralelamente, muito se debateu acerca da sexualidade, do direito ao prazer e ao aborto. Discussão que acompanhamos até os dias de hoje. Sobre essas questões, Duarte (2003, p. 165) comenta:

[...] “Nosso corpo nos pertence” era o grande mote, que recuperava, após mais de sessenta anos, as inflamadas discussões que socialistas e anarquistas do início do século XX haviam promovido sobre a sexualidade. O planejamento familiar e o controle da natalidade passam a ser pensados como integrantes das políticas públicas. E a tecnologia anticoncepcional torna-se o grande aliado do feminismo, ao permitir à mulher igualar-se ao homem no que toca à desvinculação entre sexo e maternidade, sexo e amor, sexo e compromisso.

O número de escritoras cujos textos remetem os leitores à reflexão, além da qualidade literária que exibem, aumentou (não levando em conta a quantidade, mas a qualidade). Compõem esse quadro, por exemplo: a carioca Nélida Piñon, jornalista, romancista, contista e professora. Sua extensa obra, em que reflete sobre o mundo e sobre si mesma, foi traduzida para países como Alemanha, Itália, Espanha, União Soviética, Estados Unidos, Cuba e Nicarágua. Foi a primeira mulher a presidir a Academia Brasileira de Letras; a paulistana Lygia Fagundes Telles é considerada pela crítica uma das melhores escritoras brasileiras. Recebeu, em 2005, o *Prêmio Camões*, o mais importante da literatura de língua portuguesa. Sua obra é profundamente comprometida com a condição humana, sobretudo a feminina; Clarice Lispector (1920-1977), escritora e jornalista brasileira, de origem judia, foi reconhecida como uma das mais importantes escritoras do século XX, sobretudo pela linguagem inovadora de seus contos e romances; paulista de Jaú, Hilda Hilst (1930-2004) foi poeta, ficcionista, dramaturga e cronista. Sexualidade e erotismo são temas recorrentes em sua obra; a cosmopolita Marina Colasanti, cuja prolífica produção abarca ficção infantil, juvenil e adulta, teve muitas obras traduzidas para diversos países, além de receber inúmeros prêmios literários. Seu texto, lírico e perturbador, encanta e espanta ao combinar valores tradicionais às reflexões sobre a vida contemporânea.

No que tange às mulheres revolucionárias que se entregaram à luta, armada ou político-partidária, – nem sempre lembradas pela história oficial do Brasil – sobressaem Anita Garibaldi, Maria Quitéria, Olga Benário e Patrícia Galvão. A catarinense Anita Garibaldi (1821-1849), juntamente com o marido Giuseppe Garibaldi, lutou na

Revolução Farroupilha no Rio Grande do Sul; a baiana Maria Quitéria (1792-1853) destacou-se pela disciplina e habilidade para lidar com armas. Como “soldado Medeiros” (ela cortou o cabelo e vestiu-se de homem) integrou as tropas que combateram os portugueses que não aceitavam a Independência em 1822; a judia alemã Olga Benário (1908-1942) foi militante comunista e companheira de Luís Carlos Prestes, ambos atuantes na Intentona Comunista de 1935. O fracasso desse movimento levou Olga à prisão e à deportação para a Alemanha nazista, onde foi executada numa câmara de gás. Patrícia Galvão (1910-1962), a Pagu, defendeu apaixonadamente a participação das mulheres nos movimentos político-sociais. Muito jovem filiou-se ao Partido Comunista Brasileiro e manteve intensa militância política. Publicou *Parque industrial* (1933), romance que narra a vida das operárias paulistanas. Presa inúmeras vezes, nunca desistiu de lutar contra as desigualdades sociais. Na prisão, em carta que escreveu ao marido Geraldo Ferraz, ela reflete sobre a experiência de andar sozinha.

[...] Eu continuei na madrugada pensando coisas ridículas. Depois, ainda perseguições sexuais, prevalecendo em número qualquer outro sucesso. Mas todo o meu ser desprezava qualquer insinuação. Como dão importância em toda parte à vida sexual. Parece que no mundo há mais sexo que homens... Aliás, há tanta puerilidade, tanta mediocridade dentro do assunto, quero dizer, o modo como é encarado o assunto pela humanidade, que quase é eliminada a indignação. Eu sempre fui vista como um sexo. [...] lastimava a falta de liberdade decorrente disso, o incômodo nas horas em que queria estar só. Houve momentos em que maldisse minha situação de fêmea para os farejadores. Se fosse homem, talvez pudesse andar mais tranquila pelas ruas. [...] (GALVÃO, 2005, p. 139)

Os anos 1990 trouxeram em seu bojo certa fragmentação no movimento feminista, cujas bandeiras foram sendo gradualmente incorporadas à vida social. Todavia, persistem ainda, no país, focos de mentalidade patriarcal, salários inferiores para as mulheres, participação ínfima em cargos de chefia, além da covarde violência e abuso de força física.

Iniciamos o novo milênio com a certeza de que já caminhamos bastante, ainda assim há muito a percorrer.

Se no Ocidente houve avanços, o cenário do Oriente Médio é desolador. Em virtude de nosso parco conhecimento acerca da literatura desses países, destacamos dois filmes emblemáticos, ambos produzidos em nosso século, que ilustram a condição da mulher naquela região do mundo.

*O apedrejamento de Soraya M.*⁴ (2008), dirigido pelo americano de origem iraniana Cyrus Nowrasteh, narra o caso de condenação por apedrejamento da iraniana Soraya Manutchehri, 35, em agosto de 1986, no vilarejo de Kupayeh, que ganhou destaque na mídia internacional. Mãe de nove filhos, Manutchehri foi acusada de adultério e sentenciada ao apedrejamento na República Islâmica. Segundo o filme, seu pai, filhos e marido atiraram as primeiras pedras contra ela.

O caso deu origem a um livro – *The stoning of Soraya M.* (O apedrejamento de Soraya M.), escrito pelo jornalista franco-iraniano Freidoune Sahebjam, para quem a tia de Soraya, Zahra Khanum, narrou a história. Ele viajou pelo Irã em meados da década de 1980 para registrar o impacto da Revolução Islâmica, liderada pelos aiatolás, em 1979.

De acordo com os relatos de Sahebjam, Manutchehri foi apedrejada até a morte sob a falsa acusação de adultério levantada pelo marido Ghorban-Ali, com quem era casada há 22 anos. Ele queria se livrar da mulher para se casar com uma jovem de 14 anos, sem precisar sustentar duas famílias ou devolver o dote de Soraya.

Antes de ser acusada, a iraniana recusou a oferta de divórcio oferecida pelo marido, porque considerava que não conseguiria alimentar as duas filhas mais novas com o dinheiro que ele lhe daria.

De acordo com a obra, que deu origem ao filme homônimo, a iraniana só foi condenada por ter sido vítima de uma conspiração do marido com outros homens do vilarejo onde morava. Segundo os relatos do jornalista, Soraya sofria abusos diários do marido, como espancamentos regulares e insultos verbais.

Nas condenações por apedrejamento no Irã, as mulheres são enterradas até o busto e homens atiram pedras pequenas o bastante para não matar rapidamente. No caso

⁴ Matéria disponível em: <<http://noticias.uol.com.br/internacional/ultimas-noticias/2010/08/14/antes-do-caso-desakineh-falsa-adultera-foi-morta-por-apedrejamento-no-ira.htm>>. Acesso em: 3 set. 2015. Adaptada.

dos homens, eles são enterrados até a cintura, com os braços livres para que possam se defender.

O julgamento de Viviane Amsalem (2014), dirigido por Ronit Elkabetz e Shlomi Elkabetz, é um filme israelo-franco-alemão que narra o calvário sofrido por Viviane na luta pelo divórcio. Em Israel, somente os rabinos têm o poder de firmar ou dissolver um casamento, porém a dissolução só se concretizará se houver total consentimento do marido. Viviane Amsalem está pedindo o divórcio há cinco anos, mas seu marido, Elisha, não aceita.

Durante todos esses anos, Viviane passa por intermináveis e humilhantes interrogatórios. Para os rabinos, o fim do amor não justifica a separação, já que Elisha declara ser um bom marido.

No Oriente Médio, além da tutela do marido, a mulher vive sob o poder do Estado e da religião. Na Arábia Saudita, apenas em 2015 as mulheres tiveram acesso ao voto.

1.4 Mulher e literatura

O texto do professor de literatura espanhola na Universidade de Córdoba, Blas Sánchez Dueñas (2009), pauta-se na reflexão acerca do diálogo possível entre literatura e diferentes correntes de pensamento, o que permite uma pluralidade de enfoques, enriquecendo a literatura e as demais áreas. Quando propomos o diálogo entre literatura e estudos culturais de gênero, esse diálogo torna-se plural, dada a constituição igualmente plural do texto artístico e do feminismo, fortemente construído a partir da filosofia, da história, da antropologia, da sociologia, da pedagogia, mas também da crítica literária.

Assim, os estudos de gênero e as teorias feministas de análise literária devem contemplar dois objetivos: o feminismo como ideologia e as vias de conexão entre essa ideologia e seus métodos de análise para o estudo dos textos literários, o que pressupõe uma leitura igualmente feminista ou deslocada da tradicional história androcêntrica.

Essas novas leituras interdisciplinares, conjugando duas áreas tão flexíveis (literatura e feminismo), enriquecem ambos os discursos na medida em que questionam toda a ordem simbólica tradicional e suas construções teóricas e culturais patriarcais.

Desse modo, a proposta é estudar o sujeito que se constrói dialogicamente num universo heterogêneo e multicultural no interior do texto artístico.

Fruto justamente desse diálogo possível entre literatura e feminismo, em *Política sexual* (2010), livro publicado em 1970 e decorrente de uma tese de doutorado defendida em 1969, a brilhante estudante de Literatura Inglesa e, posteriormente, artista e ativista do feminismo radical estadunidense Kate Millett apresenta seu trabalho em duas partes. Na primeira, justifica sua afirmação de que o sexo tem caráter político, além de apresentar um painel global do patriarcado, considerado como instituição política; na segunda, conduz o leitor a uma visão histórica que perpassa o século XIX e início do XX, mostrando como o clima reacionário perpetuou o modo de vida patriarcal.

Segundo Millett, seu método de trabalho é híbrido, visto que conjuga a crítica literária à crítica cultural, inclusos nessa última aspectos ideológicos, biológicos, sociológicos, econômicos, educacionais, antropológicos e psicológicos. Vários conceitos oriundos desse texto fundador e basilar do feminismo moderno e contemporâneo serão incorporados às reflexões sobre as relações de gênero propostas por Lopes nas obras aqui analisadas.

A crítica literária e escritora norte-americana Elaine Showalter (1994) salienta o panorama da crítica feminista, segundo um projeto teórico fundado na história social e na antropologia cultural que também diz respeito aos estudos literários.

Para ela, a crítica feminista inglesa, marxista, evidencia a opressão; a francesa, psicanalítica, acentua a repressão; a americana, textual, realça a expressão. Todas elas, no entanto, estão ancoradas no que a autora nomeia de ginocrítica, quer dizer, uma crítica realizada por mulheres em torno de textos escritos por outras mulheres. De acordo com a autora, a ginocrítica cria um *corpus* teórico que desestabiliza os cânones e as críticas e o lugar da mulher na literatura, mas sem abandonar aspectos próprios da literatura, como o estilo, os temas e as estruturas de escritos de autoria feminina. Antes desse estágio crítico, Showalter apresenta os estudos de gênero que visam pesquisar personagens, temas, motivos ou representações de mulheres em textos de autoria masculina. Essa é justamente a nossa proposta de estudo na presente tese.

Para alicerçar as suas propostas teóricas, Showalter elenca e avalia quatro modelos, atualmente usados, notadamente oriundos da crítica feminista francesa, também conhecida como feminismo da diferença. Essas diferenças seriam de quatro tipos: biológico, linguístico, psicanalítico e cultural.

O modelo biológico “ênfatiza a importância do corpo como fonte para a imaginação”; o linguístico firma-se no embate sobre o uso diferente da linguagem por homens e mulheres; o psicanalítico, cuja orientação assenta-se em Freud e Lacan, situa a diferença na psique do autor; o cultural incorpora todos os anteriores e, segundo Showalter, interpreta-os em relação aos contextos sociais em que ocorrem. Showalter afirma que se diferença há entre textos femininos e masculinos, esta pode ser uma ferramenta de auxílio quando revisada, mas que por si só, sem o contexto, que ela chama de cultural, não há como explicar nenhuma especificidade literária feminina. Para nossa pesquisa, que toma por *corpus* textos de autoria masculina, essa afirmação pode parecer *a priori* irrelevante, mas o contexto cultural da autoria ecoa fortemente nas vozes e nas temáticas das narrativas de Carlos Herculano Lopes e a proposta de Elaine Showalter, concomitantemente feminista e contextual, é, desse modo, uma das bases teóricas essenciais para este estudo.

A historiadora e teórica de estudos culturais de gênero norte-americana Joan Scott discute as origens e evolução do termo “gênero” e afirma que seu objetivo é descobrir seus papéis e simbolismos sexuais em diferentes sociedades e períodos históricos, ou seja, encontrar o sentido real do termo e como funciona ou funcionava para manter ou mudar a ordem social. Sua proposta é uma discussão do gênero como categoria analítica para formular uma abordagem teórica mais consistente.

Para Scott (1990), a definição de gênero opera como um conjunto de referências que estruturam a organização concreta e simbólica da sociedade, estabelecendo relações de poder – o que favorece a compreensão dos significados das complexas interações humanas.

Historicamente os regimes autoritários exercem, legalmente ou não, controle insidioso sobre a mulher. Nos países islâmicos, como vimos, a mulher adúltera é, publicamente, apedrejada até a morte; a ditadura argentina roubou bebês nascidos nos porões dos cárceres femininos e os entregou para adoção; no Chile, o regime

discricionário de Pinochet permitiu centenas de estupros, exemplo perverso seguido também durante a ditadura brasileira pós-1964.

As conexões entre política e poder legitimam a exclusão da mulher de seu funcionamento. Às vezes, por meio da lei, outras, da força. Se as relações entre gênero e poder são construídas reciprocamente, urge a criação de novos símbolos culturais em que o masculino e o feminino convivam numa equação mais igualitária.

Tais reflexões representam, juntamente com as anteriores, importantes alicerces teóricos para analisarmos obras literárias nas quais se escancaram as relações entre gêneros pautadas por uma violência ancestral.

Capítulo 2

A maldição de Eva em várias vozes

Disse também à mulher: Eu multiplicarei os trabalhos dos teus partos. Tu parirás teus filhos em dor, e estarás debaixo do poder de teu marido, e ele te dominará.

Gênesis 3:16

Em tempos remotos, não existiam mulheres no mundo, apenas homens, que viviam sem sofrimento. Um dia, porém, Prometeu roubou o fogo dos deuses e deu-o aos homens, para que pudessem se defender dos animais ferozes, assar a caça e proteger-se do frio.

Então, Zeus, inconformado com a ousadia de Prometeu, concebeu um plano para castigar os mortais. Mandou Hefesto criar a primeira mulher: Pandora. Ela foi dotada de beleza, poder de sedução, além da capacidade de enganar. O deus dos deuses ofereceu a bela mulher como presente a Epitemeu, irmão de Prometeu, que foi seduzido por ela.

Pandora trouxera consigo um presente enviado por Zeus: uma caixa cuja abertura era proibida. Tomada pela curiosidade, a mulher abriu a caixa, desobedecendo à ordem do pai dos deuses. Imediatamente, de dentro dela, saíram todos os males que acometem a humanidade.

*

Deus criou o mundo e tudo que nele existe. Um dia, admirando sua obra, resolveu acrescentar a ela uma criatura que dela desfrutasse. Então, pegou barro, moldou o homem, aspirou em suas narinas e deu-lhe vida. Nomeou-o Adão.

Algum tempo depois, notou Deus que Adão andava muito solitário. Fez com que ele caísse em sono profundo, tirou-lhe uma das costelas e criou a primeira mulher: Eva.

No paraíso onde o casal vivia, no entanto, havia apenas uma árvore cujo fruto era proibido comer. Não resistindo à tentação, Eva provou o fruto deu-o a Adão. Enfurecido, Deus expulsou os dois do paraíso. Agora estavam condenados ao trabalho e à dor.

*

Os dois mitos fundantes de nossa tradição cultural ocidental – o grego e o bíblico – encerram semelhanças. A maior delas reside no fato de a mulher ter sido criada “como um presente para o homem”, além de ser a causadora de todo o mal que a humanidade conhece por sua desobediência e sua ousadia irresponsável.

Desse modo, Eva tornou-se responsável pelo pecado original (desobedeceu a Deus) e fundadora da dor, maldição que acometerá todas as mulheres, já que, de acordo com o mito judaico, a humanidade descende de Adão e Eva.

A partir dessa constatação, percebemos que os discursos presentes nos textos misóginos caracterizam o homem como forte, perfeito, inteligente, dono do esperma (sangue superior), ativo na reprodução, dotado de alma. A mulher é débil, imperfeita, instintiva, dona da menstruação (sangue inferior), vasilhame passivo na reprodução, dotada de um corpo, fardo que o catolicismo pune com base nos pensadores e médicos da tradição greco-latina. (FONSECA, 2009). A Escolástica medieval, notadamente misógina, possuía como alicerce teórico desse pensamento, logicamente, o texto bíblico, mas também o texto médico de Galeno que, aliado à obra filosófica e biológica de Aristóteles, constituíram as bases da inferioridade anímica, física e intelectual das mulheres e sua apremiante necessidade de tutela masculina. Esse pensamento ecoa no Ocidente pelo menos até o século XX, com variações substanciais que vão da natureza dos discursos às nuances nesses mesmos discursos.

Carlos Herculano Lopes parece confirmar a permanência intocada de muitas dessas ideias que perpassam o tempo e o espaço recriando artisticamente relações de poder entre os gêneros. Em suas narrativas, essa instigante voz masculina (que mostra a presença do autor) cria infinidade de vozes femininas, tentando apagar, por meio de complexas composições dialógicas, os rastros de sua própria identidade de gênero. Essas vozes, porém, ecoam outros contextos que dizem respeito à identidade de um escritor inserido em determinado momento histórico e, evidentemente, em diálogo com ele.

Com o fito de analisar esse coro de vozes que permeia os três romances que compõem o *corpus* deste trabalho, utilizamos o conceito de romance polifônico, desenvolvido por Bakhtin em *Problemas da poética de Dostoiévski* (2005).

A ideia de polifonia, emprestada da música, à semelhança das fugas de Bach (1685-1750), em que cada instrumento toca uma voz independente das demais, caracteriza o romance em que cada personagem funciona como ser autônomo, expressando seu pensamento particular, não importando se sua visão de mundo coincide com a do autor. Segundo o escritor russo “[...] O herói tem competência ideológica e independência, é interpretado como autor de sua concepção filosófica própria e plena e não como objeto da visão artística final do autor. [...]” (BAKHTIN, 2005, p. 3).

Assim, diferentemente do tradicional romance monológico (homofônico), em que as personagens exprimem apenas uma ideologia dominante, a do autor, no romance

polifônico nenhuma voz se subordina a outras, e a construção da representação se dá por meio de sujeitos, não de objetos.

Nesse sentido, o discurso desses sujeitos plenos (no caso, as protagonistas mulheres, donas de sua própria voz) constrói-se, nos textos de Lopes, sempre em diálogo com um ou mais interlocutores privilegiados: os três Antônios em *A dança dos cabelos*; Joel e Horácio em *Sombras de julho*; e Ulisses em *O vestido*, por exemplo.

Vejam, na sequência, como essa perspectiva dialógico-polifônica se materializa nos textos literários citados, que, em virtude da temática de nosso recorte, também dialogam entre si. A fim de imprimir maior clareza à análise, concomitantemente, abordaremos a instância do narrador e do focalizador.

2.1 *A dança dos cabelos* – a voz vingativa

No texto em pauta, em que Lopes estreia como romancista, emerge, sobretudo, a memória das protagonistas, cujas vozes criam uma tessitura de lembranças, como no seguinte poema de Drummond.

Medo, asco, gritos, silêncio, ruga, pó – são palavras-chave do poema que remetem ao sombrio universo em que transitam Isaura-avó, Isaura-mãe e Isaura-filha, num diálogo ficcional. E se de tudo fica muito pouco, a reprodução de fatos passados feita por cada uma dessas narradoras revela um pouco também de seus infortúnios.

Resíduo

*De tudo ficou um pouco
Do meu medo. Do teu asco.
Dos gritos gagos. Da rosa
ficou um pouco.*

*Ficou um pouco de luz
captada no chapéu.
Nos olhos do rufião
de ternura ficou um pouco
(muito pouco).*

*Pouco ficou deste pó
de que teu branco sapato*

*se cobriu. Ficaram poucas
roupas, poucos véus rotos
pouco, pouco, muito pouco.*

[...]

*Pois de tudo fica um pouco.
Fica um pouco de teu queixo
no queixo de tua filha.
De teu áspero silêncio
um pouco ficou, um pouco
nos muros zangados,
nas folhas, mudas, que sobem.*

*Ficou um pouco de tudo
no pires de porcelana,
dragão partido, flor branca,
ficou um pouco
de ruga na vossa testa,
retrato.*

*Se de tudo fica um pouco,
mas por que não ficaria
um pouco de mim? no trem
que leva ao norte, no barco,
nos anúncios de jornal,
um pouco de mim em Londres,
um pouco de mim algures?
na consoante?
no poço?*

[...]

*E de tudo fica um pouco.
Oh abre os vidros de loção
e abafa
o insuportável mau cheiro da memória.*

[...]

Reunião, Carlos Drummond de Andrade (1978)

A grande virtude do romance *A dança dos cabelos* reside no modo como o autor estruturou a narrativa. Dividido em 12 partes não numeradas nem nomeadas, cada qual composta por blocos de pequenos textos, aparentemente desconectados, porque relatam

lembranças e fiapos perdidos na memória, o livro, sem sequência linear dos acontecimentos, torna-se um verdadeiro *puzzle*, cujas peças se encaixam e desencaixam, exigindo que o leitor construa, ele próprio, a história de três gerações de mulheres.

Três Isauras dialogam com três Antônio, fiando teias de perversidade, sofrimento e dor num universo patriarcal decadente.

Podemos associar esses blocos de texto ao corte cinematográfico, bem como sua manipulação, como ensina o professor de cinema Ismail Xavier (2008, p. 24):

Sabemos que a chamada expressividade da câmera não se esgota na sua possibilidade de movimentar-se, mantendo o fluxo contínuo de imagens. Ela está diretamente relacionada também com a multiplicidade de pontos de vista para focalizar os acontecimentos, o que justamente é permitido pela montagem. Partindo do registro elementar, chegamos à situação que implica a instauração de uma descontinuidade na percepção das imagens. O salto estabelecido pelo corte de uma imagem e sua substituição por outra imagem é um momento em que pode ser posta em xeque a “semelhança” da representação frente ao mundo visível e, mais decisivamente ainda, é o momento do colapso da “objetividade” contida na indexalidade da imagem. [...] a justaposição de duas imagens é fruto de uma intervenção humana e, em princípio, não indica nada senão o ato de manipulação.

O fato de cada uma das Isauras tomar a palavra em face de um interlocutor é análogo ao documentário *Jogo de cena* (2007), dirigido por Eduardo Coutinho⁵. Nele, 23 mulheres anônimas, previamente selecionadas por meio de um anúncio de jornal, relatam ao diretor suas histórias de vida, marcadas por profundas desilusões amorosas.

No documentário, o diretor entremeou os relatos de mulheres anônimas aos de algumas renomadas atrizes, que repetiam esses mesmos relatos, provocando no espectador a dúvida entre verdade e ficção. Em *A dança dos cabelos*, cada narradora manipula seu discurso, conferindo-lhe autoridade, de modo que uma narrativa

⁵ Eduardo Coutinho (1933-2014) foi um cineasta e jornalista brasileiro. É considerado por muitos como um dos maiores documentaristas da história do cinema do Brasil. Tinha como marca realizar filmes que privilegiavam as histórias de pessoas comuns.

visivelmente polifônica pode “mascarar” o princípio dialógico na materialidade textual, criando realidades que só às narradoras interessa, como num “jogo de cena”.

O espaço do romance é a lendária cidade Santa Marta, na fazenda onde Isaura-avó, Isaura-mãe e Isaura-filha cumprem seus trágicos destinos. A voz que narra é de cada uma delas, autodiegética (segundo a nomenclatura de Genette, 1995), portanto, pois as mesmas personagens, também protagonistas, narram suas próprias histórias; e homodiegética, quando uma Isaura narra a história da outra.

A focalização, ainda de acordo com o crítico literário francês, é interna múltipla, visto que a matéria narrativa entrega-se, paulatinamente, ao leitor por meio do olhar de cada Isaura. Graças a esses recursos narrativos que dizem respeito à voz e à focalização da narrativa, Lopes constrói um texto em que as vozes e as perspectivas masculinas encontram-se retraídas perante a expressão e a percepção, ambas femininas.

Há, ainda, a presença do discurso indireto livre e da interlocução, que serão apontados durante o percurso da análise.

Na narrativa, o leitor irrompe abrindo a porta onde Isaura-mãe, sozinha, está relembando, desarticuladamente, episódios esparsos de seu passado para tentar compreendê-lo. A voz é dela, Isaura-mãe, narradora autodiegética: “mesmo sabendo que aos poucos eu apodreço e que em breve não serei mais que um monte de ossos [...] ainda insisto em desvendar o obscuro de certas coisas que me aconteceram e ainda acontecem.” (LOPES, 2001, p.11).

A citação anterior constitui o ponto de arranque do discurso, seu início. Optamos, no entanto, por analisar o romance em sequência cronológica e acompanhar de perto cada uma das três vozes, objetivando caracterizar melhor as personagens femininas.

2.1.1 Isaura-avó

A iniciadora do clã, ainda jovem, relata, agora como protagonista, o dia em que sua família foi massacrada por Antônio e um bando de jagunços, restando apenas ela para contar a história.

[...] ele mandou que cercassem a casa e que se iniciasse o tiroteio. [...] e mandou que incendiassem a casa. E que os corpos, depois de

cortadas as cabeças, fossem jogados no rio. [...] A cabeça do meu pai, que se recusou a lhe vender as terras, separada do corpo, se encontrava a uns poucos passos de mim. [...] E onde antes ficava a nossa casa, agora só restavam escombros e a quente poeira das chamas. (LOPES, 2001, p. 41-43).

A dimensão da tragédia vivida naquele dia por Isaura-avó foi ainda maior quando Antônio, o chefe do bando, em discurso indireto livre, ordena: “[...] ele mandou que eu chegasse mais perto, me ajoelhasse a seus pés e beijasse suas mãos: pois, daqui para frente, você será minha.” (LOPES, 2001, p. 42).

Apesar da juventude, do pavor e do fato de encontrar-se completamente sozinha, a narradora não se rende: “[...] era necessário que eu vivesse, e enfrentasse tudo, para alimentar o meu ódio e planejar a minha vingança. Então [...] cuspi em sua cara [...]” (LOPES, 2001, p. 44).

Vingança – essa é a palavra-chave que norteia toda a ação de Isaura-avó até o fim de seus dias. Entretanto, naquele momento de tanta violência, ela nada pôde fazer senão obedecer às ordens de Antônio: “E bateu em mim com violência. [...] repetidas vezes o chamei de senhor; beijei as suas mãos e a sua boca e implorei pela minha vida, que a partir daquele dia [...] passaria a lhe pertencer.” (LOPES, 2001, p. 44-45).

Trancada num quarto, sozinha, durante muito tempo, porém vigiada sem trégua pelos capangas, Isaura-avó tecia peneiras enquanto curava as feridas deixadas em seu corpo por Antônio.

Após viver muitos anos ao lado do algoz que a estuprou, com quem teve catorze filhos, Isaura-avó é chamada ao quarto onde Antônio estertorava, mas queria falar com ela: “[...] pediu às pessoas que saíssem e que me levassem à sua presença, pois, em segredo, precisava falar comigo [...] seria uma grande falsidade se cumprisse o seu último desejo.” (LOPES, 2001, p. 38).

Por meio da interlocução, a avó conta à neta qual era o desejo de Antônio:

E eu senti o meu corpo arrepiar quando a sua mãe, Isaura, criança ainda [...], disse, com as mãos em meus ombros [...]: ele quer que a senhora o perdoe, mamãe. [...] No entanto, Isaura, a nenhum dos meus filhos e principalmente à sua mãe, [...] deixei transparecer a verdadeira face daquele homem rico e senhor [...]. (LOPES, 2001, p.40).

Das três Isauras, a voz da avó é a que menos se pronuncia como narradora autodiegética. O leitor precisa organizar os recortes de discurso indireto e indireto livre, presentes nas vozes das outras Isauras para compreender o percurso narrativo da antepassada.

Ouçamos, então, Isaura-filha:

[...] quando, já tudo consumado e ainda mais só, vovó foi levada na garupa de um cavalo, léguas adiante, pelo mesmo homem que amarrou suas mãos e entre os seus semeou a morte. E com o qual, por tantos anos, até ver criado o último dos seus catorze filhos foi obrigada a conviver, quando, então, à procura de sua definitiva liberdade, ela se deixou levar pela força das corredeiras: porque, Isaurinha, muito cedo, eu esqueci o significado do amor [...] (LOPES, 2001, p. 38).

Após a morte de Antônio, Isaura-avó preservou seu mutismo, bordando e tricotando, sozinha, entre as quatro paredes do quarto, até se atirar nas águas do rio Suaçuí – essa foi sua vingança.

De acordo com Millett (2010), a relação entre os sexos é uma relação política, pautada pelo domínio (poder) do homem sobre a mulher e a subordinação dessa a ele. Aí reside o caráter patriarcal da sociedade, cujo princípio fundamental repousa na equação: o macho deve dominar a fêmea.

Os valores patriarcais no Brasil remontam ao período colonial, segundo Scott (2012), sobretudo no que tange à ordem familiar, já que todos (parentes, filhos, dependentes) eram submissos ao poder do *pater familias*.

Ainda no apagar das luzes do século XVIII e princípio do XIX, a grande maioria das mulheres brasileiras vivia enclausurada na rigidez dos preconceitos e na ignorância, já que, até aquele momento, o direito à alfabetização era exclusivamente reservado ao sexo masculino. “A primeira legislação autorizando a abertura de escolas públicas femininas data de 1827 [...]” (DUARTE, 2003, p. 153).

Outras poucas meninas, cujos pais guardavam para o casamento, aprendiam a ler e escrever nos conventos; as mais afortunadas frequentavam as raras escolas particulares disponíveis à época. O destino de todas, porém, era o mesmo – a submissão ao pai ou ao marido. Segundo Millett (2010), a família encerra a base do patriarcado, funcionando como sua principal sustentação e serve como mediadora entre a mulher e o Estado, cujo representante é o chefe de família.

Transpondo esse universo social brasileiro real para o universo ficcional, encontramos nosso primeiro Antônio, marido de Isaura-avó. Homem sombrio e temido, ele liderou o bando que massacrou a família inteira de Isaura, tomando as terras de seu pai. A voz de Antônio aparece, na narrativa, por meio das memórias da mesma Isaura, a única sobrevivente: “Mas a moreninha, podem deixar comigo, pois dela eu tomo conta.” (LOPES, 2001, p. 42).

Confirmando a equação do domínio do macho sobre a fêmea, Antônio se apossa, de forma violenta, da terra e do corpo feminino:

[...] e ele mandou que eu chegasse mais perto, me ajoelhasse a seus pés e beijasse as suas mãos: pois, daqui para frente, você será minha. [...] A cabeça de meu pai, que se recusou a lhe vender as terras, separada do corpo, se encontrava a uns poucos passos de mim. [...] à minha frente com aqueles dentes de ouro, o homem, com as mãos estendidas e um chicote em volta do pescoço, esperava que eu as beijasse. (LOPES, 2001, p. 43-44)

A desobediência de Isaura às ordens do homem custou-lhe pontapés e chicotadas, comprovando o que ele havia dito a ela anteriormente: “[...] você vai ver o que acontece às pessoas que não fazem o que eu quero e não sabem do que sou capaz.” (LOPES, 2001, p. 44).

A neta (Isaura-filha) descreve, segundo os relatos que ouviu da avó, o modo como esta mulher tornou-se, também, propriedade de Antônio, com quem gerou catorze filhos:

E com as chaves nas mãos, destrancava a porta do quarto, onde a mantinha presa. E sem dizer uma só palavra, assim como estava vestido – e às vezes sem tirar as esporas – ele a obrigava a dizer, eu te amo. Eu quero o seu amor. Enquanto, como um louco, se atirava sobre aquela mulher que não tinha alternativa a não ser fechar os olhos e cumprir a sua vontade. (LOPES, 2001, p. 45).

O chicote, as esporas das botas e as chaves figurativizam o poder de Antônio, que, por meio do estupro, uma das mais abomináveis formas de domínio, subjuguou Isaura. Ainda de acordo com Millett (2010), o sexo é político, e a relação entre os sexos constitui uma relação de poder. Nesse sentido, o estupro é a mais abjeta constatação do poder do homem sobre a mulher.

Daí em diante, o primeiro Antônio tornou-se rico senhor, “[...] herdeiro das melhores terras e de centenas cabeças de gado [...]” (LOPES, 2001, p. 40). E o tempo passou. Quando, agonizante, já cercado por velas ao redor da cama, ele implora o perdão de Isaura, ela recorda: “Eu [...] me dava conta de que aquela tragédia me fazia bem, pois há quanto tempo eu esperava por aquele dia de vingança.” (LOPES, 2001, p.39)

Podemos observar, a partir do que foi anteriormente exposto, que as relações entre Isaura-avó e Antônio (poder e submissão) constituem uma oposição dialógica. Segundo Bakhtin (2005, p. 42),

O romance polifônico é inteiramente dialógico. Há relações dialógicas entre todos os elementos da estrutura romanesca, ou seja, eles estão em oposição como contraponto. As relações dialógicas – fenômeno bem mais amplo do que as relações entre as réplicas do diálogo expresso composicionalmente – são um fenômeno quase universal, que penetra toda a linguagem humana e todas as relações e manifestações da vida humana, em suma, tudo o que tem sentido e importância.

No entanto, essas duas vozes em oposição que criam o dialogismo tendem ao monologismo, pois expressam a ideia monológica de domínio e poder. O diálogo se estabelece por meio da força bruta, quer dizer, pela negação da possibilidade de qualquer diálogo.

2.1.2 Isaura-mãe

Diferentemente de Isaura-avó, mulher iletrada que nunca saiu de Santa Marta, Isaura-mãe estudou no internato em Diamantina. Entretanto, como sua mãe, também foi vítima de estupro:

[...] serei breve ao narrar uma coisa que me ocorreu aos dez anos, quando eu retornava de um passeio e fui surpreendida por um rapaz moreno que usava um chapéu de couro e que, saído de trás de umas pedras, impediu que eu prosseguisse. E, tapando a minha boca, arrastou-me para a mesma moita na qual tantas outras vezes estive nas intermináveis noites em que eu acordava gritando, ao sentir, novamente, serem abertas as minhas entranhas. (LOPES, 2001, p. 71-72).

Isaura-mãe, a caçula dos catorze filhos, é a personagem cuja voz ocupa a maior parte da narrativa; seu discurso tenso e vigoroso, quase ofegante, embaralha histórias do presente às da memória, num torvelinho ininterrupto. Com o consentimento do pai, casou-se com Antônio, rapaz calado, mas muito bonito, porém com a certeza de que não encontraria a felicidade.

O comportamento estranho de Isaura-filha angustia e quase enlouquece a mãe, que, solitária, porque Antônio viajava muito, presencia cenas perversas e repugnantes, conforme ilustram os excertos seguintes:

Isaura, ainda menina, ia crescendo calada e vivia pelos cantos da casa rabiscando formas estranhas [...], estava comendo tudo: até tampinhas de garrafas ou o pus de suas perebas. Começava ainda, com requintes, a fazer coisas estranhas como deixar dentro de uma bacia com iodo a sua boneca preferida. E gritava para todos: venham ver! Venham ver como eu matei a bruxa! (LOPES, 2001, p. 34).

E assim, observando-a e escondendo-me de árvore em árvore para não ser descoberta, [...] enxerguei a minha filha com aquele vestido branco, junto aos porcos, esfregando no corpo as fezes que perto das banheiras eles deixavam. [...] não consegui conter um grito quando vi que Isaura, além de se esfregar, também levava à boca e comia aquelas imundícies. (LOPES, 2001, p. 49-50).

Isaura conclui que a filha padece de alguma maldição, talvez herança familiar de remotas épocas, e que necessita de tratamento.

A maior parte dos relatos de Isaura-mãe compõe-se de imagens recorrentes, como água, tempestade, enchente, seca, relâmpago, corredeira – elementos da natureza, bem como de febres, assassinatos, matança cruel de animais, suicídios. No entanto, essa narradora intercala, às desgraças que presenciou ou das quais foi vítima, pequenas histórias curiosas, contadas por um parente ou algum conhecido, o que abranda, em alguns momentos, sua trajetória de dor e sofrimento. Paralelamente, tais histórias intercaladas na história principal interferem na tensão narrativa e produzem um sábio afrouxamento dos aspectos mais trágicos da diegese.

Porém, a tempestade sempre espreita após cada pausa. Assim, depois de encontrar pedras preciosas, alucinado pela riqueza, Antônio resolve empreender uma grande viagem, sozinho. Ao sugerir que ela e a filha o acompanhem, Isaura recebe outro golpe, talvez o mais cruel:

[...] eu não quero você, te rejeito [...]. Eu não gosto, nunca gostei de você, que jamais me completou como homem e que simplesmente – e isto não basta – rezou e abriu as pernas. E deu um murro no espelho, os cacos se espalharam pelo chão, e eu me vi refletida em todos eles. (LOPES, 2001, p. 28-29).

A imagem de Isaura-mãe refletida nos cacos do espelho reforça a estrutura circular e fragmentada da narrativa, em que as histórias das três mulheres se sobrepõem ou se superpõem, como numa trança – outra imagem recorrente na narrativa; em que as identidades vão surgindo aos pedaços, compondo labirintos ou personagens esfaceladas construídas por fragmentos de memória.

No entanto, cada história e cada Isaura são estranhamente parecidas com a outra, mas absolutamente distintas também. Desse modo, para Isaura-mãe, o prazer solitário é a primeira solução encontrada durante a longa ausência de Antônio:

[...] o meu corpo se contorcia ao contato dos dedos que de mim arrancavam tímidos gemidos. [...] E desta maneira, me masturbando cada vez mais, os dias iam passando e a solidão, com suas teias, entranhando-se para sempre no meu coração. (LOPES, 2001, p. 32-33).

Diferentemente de Isaura-avó, que, apesar de ter parido catorze filhos, nunca, em sua narrativa, sequer sugeriu a possibilidade de ter prazer sexual, Isaura-mãe dele necessita. Encontra-o, numa relação delicada, com Marcela, ex-bailarina, agora fazendeira.

[...] como a descoberta, aqui perto de mim, daquela pessoa tão terna e do sol de agosto secando nossos corpos – enquanto as suas tranças cobriam os meus seios, as suas pernas encontravam-se com as minhas – e aos meus ouvidos você falava, eu te quero, e outros mimos ainda hoje a sete chaves guardados. (LOPES, 2001, p. 19).

Muitos anos depois da partida de Antônio, Isaura-mãe, agora uma mulher diferente, relata à filha o dia em que Antônio, esfarrapado, doente e sem dinheiro, voltou, pedindo o seu perdão: “[...] você me perdoa, Isaurita? [...] eu preciso de sua ajuda e quero ficar aqui para envelhecer ao seu lado [...]” (LOPES, 2001, p. 35).

Ela, naquele momento, como esposa dedicada, cuidou das feridas do marido, cozinhou delícias para ele, fez-lhe perguntas sobre a viagem, mesmo sabendo que as respostas eram mentirosas.

Encerra, então, determinada, seu relato à interlocutora:

E foi assim, minha filha, que chegou o entardecer. [...] quando então, depois de beber o que restava do vinho – que mandei especialmente comprar – e de arrancar daquele homem todos os prazeres dos quais me privei [...], esperei que ele adormecesse. [...] E já com uma navalha aberta, tomada por um incontrolável ódio, retalhei em golpes profundos o seu corpo [...]. (LOPES, 2001, p. 36).

Antes de ficar imobilizada pela gangrena que corrói suas pernas, velha e asmática, Isaura-mãe passa intermináveis horas ruminando lembranças. Além do bordado, sua única tarefa diária é aguardar um canteiro, circulado por pedras embaixo de uma árvore, onde Antônio está enterrado.

Apodrecendo sentada, entre quatro paredes, Isaura-mãe ainda procura compreender o sentido de tantas desgraças e infortúnios pelos quais passou. O ritmo de sua narrativa diminui a velocidade e, entre um ponto ou outro do bordado, ela se questiona se prefere amputar as pernas ou morrer. Certa, no entanto, de que apenas a tragédia uniu a família e que sua vingança foi consumada.

O segundo Antônio casa-se, na igreja, com Isaura-mãe, a última dos catorze rebentos de Isaura-avó. Diferentemente do primeiro, o segundo Antônio estudou, todavia desprezava o diploma e as medalhas de melhor aluno. Meteu-se em política, candidatou-se a deputado, amealhou poder e riqueza. Enfim, fez suas escolhas pelo poder e delas será vítima.

Estamos no século XX. Isaura-mãe, distintamente de Isaura-avó, iletrada, frequentou o internato em Diamantina. No entanto, perpetuou-se na esfera do espaço privado (a fazenda), reservado à mulher e aos filhos que viviam sob o poder do *pater familias*, enquanto Antônio, empreendendo inúmeras e longas viagens para tratar dos negócios e de sua candidatura a deputado, reproduz a ideia de que ao homem se destina o espaço público, conforme expõe Valcárcel (2005).

Embora mais ilustrado que o primeiro, o relacionamento sexual que o segundo Antônio mantém com Isaura é o mesmo que, há séculos, predominou nas famílias burguesas: à esposa compete o ato sexual com a finalidade de procriar, já o prazer se encontra nos bordéis com as prostitutas, a quem tudo é permitido.

Porque você, até deixar de me procurar [...] e se ligar a outras mulheres, que foram tantas, sempre zombou dos meus peitos caídos [...] Enquanto você, com algumas daquelas rameiras, até aqui dentro de casa se encontrava, e eu fingia não perceber. [...] você me deixava entre lençóis frios, para ir se deitar com a amante que talvez lhe fizesse as mesmas coisas que eu gostava, mas que nem sempre me foram permitidas. Porque, sendo a sua esposa, às vezes achava que eu não devia ultrapassar certos limites. Ah, Antônio! Como eram doloridos aqueles momentos! (LOPES, 2001, p.20-21).

Outro traço característico do personagem é o temperamento explosivo e violento, presente na memória de Isaura-mãe, que acumulava ódio, mas se submetia:

[...] fui repelida aos empurrões ao tentar lhe dar um abraço, enquanto ele falava [...] (LOPES, 2001, p. 28);

Mas fui obrigada a me calar pela violência de seus gritos [...] (LOPES, 2001, p. 28);

E um dos seus pontapés atingiu o meu ventre contraindo o meu corpo [...] (LOPES, 2001, p. 29);

E aos gritos e alheio ao frio e ao mal-estar que eu sentia obrigou-me a sair, de camisola, para rachar lenha, pois ele queria tomar café. (LOPES, 2001, p. 68).

Assim como o leitor constrói a imagem do primeiro Antônio por meio da voz e da focalização de Isaura-avó, conhece, também, o Antônio de Isaura-mãe por intermédio do relato que ela faz à filha ou pela voz que concede ao marido na narrativa. Usando esse artifício, ficamos sabendo que o homem, depois de encontrar pedras preciosas, decidiu realizar sua última e mais longa viagem, talvez sem volta.

Farto da riqueza, do poder político, das mulheres que possuiu e da própria Isaura, Antônio parte em busca de aventuras.

[...] ao cravar em mim os seus olhos e ao falar como a si próprio: somente agora que achei estas pedras e estou rico como poucos, [...] poderei, sem temor, realizar um antigo sonho: sair por aí e conhecer, sem pressa, esses lugares todos. [...] ele dizia: eu me cansei, Isaura, eu me cansei dessa merda toda. Eu não quero mais esta fazenda com todos os alqueires e aguadas e boiadas que já perdi a conta. Não preciso mais de poder político; [...] Basta. (LOPES, 2001, p. 27-28).

Depois de muitos anos, Antônio retorna à fazenda, maltrapilho, doente e sem dinheiro, pedindo perdão à mulher, que o acolhe: “E ele disse: você me perdoa, Isaurita? E eu fechei os olhos, toquei em seu peito, senti o seu coração. E abraçando-o, pensei somente em Isaura [filha], na mulher que ela ia se tornando, e em nada mais.” (LOPES, 2001, p. 35).

Embora Isaura tenha amparado o marido, depois de uma noite de vinho e amor, ela o mata a golpes de navalha e destila seu ódio, há tanto tempo aprisionado, consumando sua vingança.

2.1.3 Isaura-filha

O comportamento melancólico, às vezes perverso, muitas outras estranho, que teve na infância, relatado pela mãe, levou Isaura ao internato, de onde voltava à casa materna apenas em época de férias.

A voz de Isaura-filha, marcada por uma tristeza vaga e persistente, manifesta as raízes de uma menina, criada pelos cantos da casa e maltratada pela mãe, que recebeu carinho do pai, de quem tinha medo, durante o velório do irmão. Episódio marcante e estranho aos olhos dela:

[...] não consigo [...] me esquecer do momento em que ele tirou as calejadas mãos das minhas costas e as passou em volta da minha cintura [...] e a sua barba negra se encostava ao meu pescoço, e as suas lágrimas [...] molhavam as minhas. E nos apertamos e nos beijamos e nos sentimos como nunca mais viria a acontecer. (LOPES, 2001, p. 60-61).

Das três protagonistas, Isaura-filha é a única que não foi estuprada, a única que escolheu Antônio como amante e parceiro de suas tristes confidências, dentre as quais, a lembrança do irmão Ricardo, assassinado ninguém sabe por quê.

Ouçamos Isaura-filha:

Antônio: não é fácil falar da minha infância – você sabe disso – ela está muito marcada pela morte de Ricardo [...]. Aquilo tudo, Antônio, foi muito dolorido para mim, que dele só guardava boas lembranças [...] que do meu irmão só havia recebido carinho e presentes bonitos [...] (LOPES, 2001, p. 89-90).

Seis anos depois da morte do irmão, Isaura partiu para sempre de Santa Marta. Trabalhou fora, viajou para outros países e viveu com Antônio algum tempo, amou-o, mas não suportou seu egoísmo. O prazer e o gozo não sustentaram a convivência com alguém de cujo mundo interior ela sempre se sentia apartada.

Atormentada por pesadelos, Isaura transforma-se numa pessoa fria e calada, percebendo que revive nela, aos poucos, a mulher que tinha sido sua avó, restando-lhe a mania de fazer tranças.

Isaura-filha tem consciência de que, dentro dela, ressoam os mistérios e segredos da mãe e da avó, das quais não consegue se livrar, todavia delas almeja ser diferente.

E por que me privar destes sonhos, se sou ao mesmo tempo as duas, embora em meu coração, em diferentes mas cadenciados compassos, pulse a vida de uma terceira mulher que também se chama Isaura e que como elas nasceu em Santa Marta, onde me foram feitas as primeiras tranças e carícias, mas que não desejava ver domada a fêmea que anda por estas madrugadas e bebe vinho [...] (LOPES, 2001, p. 96).

A trança, penteado antigo, indicador de *status* em determinadas culturas, celibato em outras, aparece nos longos cabelos de Ada, protagonista do filme *O piano* (1993), dirigido pela neozelandesa Jane Campion. Ada, secretamente, entrega-se, por vontade própria, ao prazer com George, vizinho de seu marido. Nesse momento e nos seguintes, ela sempre desfaz suas tranças, semelhante às Isauras (mãe e filha), que, quando relatam suas experiências sexuais, com um homem ou com uma mulher, mencionam o desmanchar de suas tranças.

Porém, os fios dos cabelos, como os fios dos bordados ou dos teares, longos e soltos, atrelados quase sempre ao feminino, dizem respeito igualmente à estrutura da diegese. Primeiramente solta, em construção, a história de Isaura(s), paulatinamente, vai tomando forma, compondo intrincadas rendas de memória; amarrando ou trançando os fios que selam o destino das três protagonistas a outra história que parece anterior e posterior a todas elas, em todo caso, sempre maior que a história, individual ou coletiva, das três mulheres.

A filha, também narradora autodiegética, constrói-se como personagem por meio da memória e, sobretudo, da interlocução que mantém com Antônio, fato radicalmente

novo na narrativa que parece propor um diálogo para escapar do monólogo de suas ancestrais para depois escancarar um novo monólogo, agora a dois.

Quase tudo que ela relata a Antônio são anotações que pretende lhe enviar algum dia, talvez. Assim, o tricô da avó e o bordado da mãe transfiguram-se em escrita para Isaura-filha. Num movimento de eterno retorno, ela volta ao mesmo quarto onde sua avó ruminou durante anos o ódio que a consumia, e sua mãe apodreceu remoendo obscuras e terríveis lembranças.

Sozinha entre aquelas mesmas quatro paredes, Isaura tenta sepultar os fantasmas que a trouxeram de volta. Entretanto, o suicídio afigura-se a ela como único desfecho possível.

[...] este silêncio que mais uma vez ameaça se apoderar de mim, agora que voltei e estou aqui para perceber estas sombras, que em seus vaivéns pelas paredes, parecem me dizer: pegue esta chave, abra esta gaveta, tire o revólver e resolva logo esta situação [...] (LOPES, 2001, p. 124).

Que alternativa melhor teria ela? O ficcionista sugere, o leitor conclui, ou não.

Dos três Antônio, o terceiro carrega maior mistério e silêncio. Tudo o que sabemos dele nos vem pelas anotações de Isaura-filha, com quem ele convive algum tempo. Como ela, Antônio também saiu da casa dos pais:

Naquela noite, [...] você falou também sobre a sua saída de casa em uma manhã de fevereiro, quando, já dentro do caminhão do seu tio [...] ao olhar mais uma vez para a casa onde havia nascido e da qual se despedia, você teve a amarga certeza de que a deixava para sempre. (LOPES, 2001, p. 111).

Isaura e Antônio trabalham fora, moram juntos; contudo, o que os une, a princípio, é a atração física, apenas.

[...] semanas antes da nossa ida àquele barzinho onde nos conhecemos e ao qual voltaríamos muitas vezes, algumas de infinita solidão, quando, unidos somente pela grande atração que sentíamos um pelo outro, não éramos mais que dois estranhos, que por um acaso estavam juntos. (LOPES, 2001, p. 90)

De acordo com Millett (2010, p. 118), a interiorização da ideologia patriarcal e seus efeitos cumulativos produzem graves consequências psicológicas. Do mesmo

modo que os povos são colonizados, a mulher sofre de uma colonização interna muito mais sutil, daí a resignação feminina e a repetição dos padrões masculinos, conceito muito explorado artisticamente por Lopes. Desse modo, Antônio ocupa-se apenas do corpo de Isaura, mas é incapaz de amá-la plenamente. Seu caráter egoísta e seu silêncio avassalador traduzem outro tipo de violência, aquela que cria um abismo entre os dois, impossibilitando a convivência. Daí a separação.

As três Isauras lembram-nos das moiras tecelãs do destino, cujo papel era elaborar, tecer e cortar o fio da vida. Segundo Bueno (1993), as figuras que mostram o entrelaçamento das Isauras também revelam a tessitura da narrativa: o bordado, o tricô, o cerzido, a peneira, a trança, o espelho partido.

Lembrando Bakhtin (2005), o romance de Lopes foi concebido em perspectiva dialógico-polifônica, em que três vozes distintas nunca se subordinam a um narrador; ao contrário, cada uma, por meio de seu olhar, conta sua história, construindo uma trança, uma história trançada em volta a uma só voz que se iça como uma inserção monológica numa complexa polifonia: a voz vingativa.

Vale ressaltar, ainda, a pertinente observação do professor Bueno (1993, p. 3), acerca da arquitetura da obra: “A inovação ocorre antes nas técnicas e modos de narrar: o discurso polifônico nesse romance não se dá apenas pela presença de várias vozes, mas por seu indissolúvel entrecruzamento e entrelaçamento visualizados na imagem da trança.”

Como no poema de Drummond, Isaura-avó, Isaura-mãe e Isaura-filha não conseguiram abafar “o insuportável mau cheiro da memória” (ANDRADE, 1978, p. 103). Cada fio entrançado pelas protagonistas arremessa o leitor para o passado, às vezes mais recente, outras, longínquo, todavia sempre carregado de opressão e violência.

2.2 Sombras de julho – a voz incestuosa

Novamente dialogamos com o poeta mineiro para introduzir a análise do segundo romance de Lopes. Aqui, avulta a figura do pai, contudo a mãe merece maior relevo, porquanto seu amor é maior.

Distinção

*O Pai se escreve sempre com P grande
em letras de respeito e de tremor
se é Pai da gente. E Mãe, com M grande.*

*O Pai é imenso. A Mãe, pouco menor.
Com ela, sim, me entendo bem melhor:
Mãe é muito mais fácil de enganar.*

Razão, eu sei, de mais aberto amor.

Reunião, Carlos Drummond de Andrade (1978)

Sombras de julho (1994) é a história de uma tragédia, envolvendo duas famílias rivais que disputam a posse da água em suas respectivas fazendas no interior de Minas Gerais. No olho do furacão, avultam duas personagens femininas: Ione e Helena, amigas, porém esposas de maridos inimigos. Presas a um obsoleto universo patriarcal, em que o homem dita as normas e detém o poder, essas mulheres são obrigadas a “[...] ocupar um único lugar social – a família e o espaço doméstico –, a partir do qual se traça um único destino [...]” (KEHL, 1998, p.58) para elas: o papel de mães dedicadas a cuidar do lar e dos filhos.

A narrativa inicia-se (no mês de julho) com o assassinato de Fábio (filho de Horácio e Helena). O assassino é Jaime (filho de Joel e Ione, ricos fazendeiros do interior de Minas Gerais). O conflito gerador é o desvio de um curso d’água. Fábio, amigo de infância de Jaime, disposto a acertar contas com o clã de Joel, recebe três tiros, disparados da arma de seu melhor amigo. Helena e Ione perdem seus filhos (por quem nutrem um velado amor incestuoso): Fábio está morto, e Jaime refugia-se num sítio distante. A vingança e a loucura tomam conta dessas duas mulheres, submissas a seus maridos e, agora, completamente desamparadas.

Para compor essa diegese, aparentemente simples, um intrincado grupo de vozes compõe um dialogismo extremo. Somente no entrecruzamento entre essas líneas polifônicas é possível entrever a história, seus meandros e as várias perspectivas sobre uma mesma história, muitas vezes transformada em outra.

2.2.1 As múltiplas vozes

Sabendo que voz (ou narrador) é a instância narrativa construída no texto – mas também aquele que detém e manipula a informação narrativa (Genette, 1995) – pois o narrador configura-se, também, como um ser fictício, de papel, feito de palavras, diferente, portanto, do autor, interessa-nos, neste momento, analisar de que maneira Lopes operou com essa instância que conta a história.

Na edificação do discurso de *Sombras de julho*, múltiplas vozes são chamadas a contar ao leitor a história da qual participam; desse modo, o autor optou pelo uso, sobretudo em relação aos protagonistas, do narrador autodiegético e homodiegético, ou seja, aquele que, além de participar da história que conta, também é herói, de acordo com Genette (1995, p.244). A subjetividade extrema permite igualmente uma liberdade extrema para que cada personagem se posicione e construa a sua história tomando por eixo a tragédia de um assassinato.

Não há, no texto de Lopes, marcas gráficas (números, símbolos ou mesmo nomes) antecedendo cada excerto ou pequeno capítulo em que cada narrador autodiegético fala. Tais fragmentos, no entanto, aparecem entre aspas. Podemos notar a mudança de voz, não pelos verbos, já que todos eles (em se tratando dos heróis ou protagonistas, que constituem nosso recorte) estão na primeira pessoa, mas pelo conteúdo do que falam tais vozes e sua imbricação na diegese.

Semelhante ao romance *Crônica da casa assassinada* (1959), de Lúcio Cardoso, o texto que estudamos vai sendo construído por meio de “fatias de vida” e reflexões sobre elas, contadas por seus narradores protagonistas.

Os trechos seguintes demonstram o que expusemos anteriormente. A narrativa propriamente dita inicia-se com Fábio, cuja voz como narrador aparece uma única vez, ocupando as páginas 9 a 12 do livro, já que o personagem é assassinado assim que chega à fazenda de Joel.

- **Fábio**

“Estou indo ao encontro deles. Em meu corpo suado está batendo o vento; sinto os músculos tensos e os meus lábios, ressecados, tremem levemente. Tenho sede, e ao meu redor, como nunca havia notado,

tudo está verde. É um verde-escuro, cheio de manchas e bonito, como se a primavera, com toda a sua força, tivesse se antecipado. Mas ainda é inverno, [...] eu prossigo; não sei bem por quê, mas vou indo, e no meu rosto, queimado pelo sol, sinto um calor que me sufoca, [...] se tudo der certo como eu espero, mamãe ficará satisfeita, e poderei ver de novo, não só o seu sorriso, mas também a volta da alegria, que aos poucos lhe vai sendo tirada.” (LOPES, 1994, p. 9).

No excerto anterior, cuja extensão total abrange apenas três páginas do livro, Fábio cavalga em direção à fazenda de Joel, com o qual pretende fazer acertos em relação à partilha da água. Consumado o assassinato, Fábio desaparece como narrador (sujeito), passando a figurar, no restante da narrativa, como objeto interlocutor de um narrador heterodiegético, representado no texto por meio de curtos fragmentos em negrito entre aspas. Esses doze trechos seguem cronologicamente o destino do corpo de Fábio, desde sua morte até a exumação do cadáver.

Podemos inferir que o fio condutor da narrativa, talvez o que lhe conceda certa unidade dramática, seja essa sequência de fragmentos, com os verbos quase todos no presente, indicando sempre a presença apenas física do rapaz.

Tais trechos podem ser considerados o que Aristóteles chamou de coro, na tragédia grega clássica. Diz ele, em sua *Poética* (2005, p. 39), “O coro também deve ser contado como uma das personagens, integrada no conjunto e participando da ação [...]”.

Vamos além, nessa argumentação, ouvindo as considerações do professor Carlos Ceia (2014):

O coro tinha várias funções no drama grego: é uma personagem da peça; fornece conselhos, exprime opiniões, coloca questões, e por vezes toma parte activa na acção. Ao coro competia também criticar valores de ordem social e moral e, por outro lado, tinha ainda o papel de espectador ideal ou voz da opinião pública, reagindo aos acontecimentos e ao comportamento das personagens como o dramaturgo julgava que a audiência reagiria se estivesse no seu lugar. Acresce ainda a função de elemento impulsionador da emoção dramática, conferindo movimento ao que está a ser representado e promovendo quebras de acção por forma a levar o público a reflectir sobre o que se está a passar.

De fato, os fragmentos a seguir não apenas orientam o percurso espacial e temporal narrativo para o leitor, mas também introduzem emoções e emitem juízos de

valor, reagindo aos acontecimentos, conforme comprovam os excertos seguintes, todos pertencentes ao livro de Lopes.

O seu corpo, caído de bruços e já começando a endurecer [...] (p.12);

Os seus olhos, horrivelmente abertos, não veem mais nada [...] (p.18);

Ainda não são quatro horas, Fábio, e tudo está acabado. (p.22); Agora, Fábio, você já está em casa. (p.34);

Agora, Fábio, você já está na cidade [...] (p.48);

Neste momento, Fábio, estão saindo com o seu corpo. Na frente, segurando as alças do caixão [...]. Ione, que nesse instante está tendo uma crise de nervos, também reza por você; acendeu uma vela e pede a Deus, de joelhos, que ilumine o seu caminho... (p.57-58);

Chegaram ao cemitério, Fábio. [...] Seria um dia igual a tantos, Fábio, se não estivessem levando o seu corpo, e em algumas das pessoas que o rodeiam já não fosse se entranhando uma definitiva e profunda mágoa [...] (p.61);

Fábio, já voltaram para a terra com o que sobrou de você [...] (LOPES, 1994, p.82).

Com efeito, os fragmentos desse coro apresentam-se como uma voz acusadora, que fala para e por Fábio, que está morto. No excerto seguinte, essa voz descreve a ação fraudulenta do legista diante das testemunhas.

“[...] Todos, inclusive o legista, estão com lenços nos narizes e sentem, ao mesmo tempo, a terrível sensação do nada e o poder que tem a terra. O médico está começando nesse momento a fazer a necropsia com a ajuda do assistente e comenta com ele, que apenas balança a cabeça, não vai ser nada fácil. As testemunhas, assustadas, estão em silêncio, e o capitão e o cabo, muito nervosos, tentam despistar, fumando. [...] Tudo terminado, Fábio; já está escurecendo e, em breve, com prenúncios de mau agouro – os curiangos começarão a cantar, e você, para sempre, estará de novo na terra...” (LOPES, 1994, p. 78-79).

Apenas um dos fragmentos do coro refere-se a Jaime, que, à noite, sozinho, alguns anos após ter assassinado o amigo Fábio, vê as sombras que não se desgrudam de sua memória insone. Aqui, a voz do coro aconselha Jaime e encoraja-o.

“Cuidado, Jaime, você está pensando alto, e a sua mulher e o seu filho, que estão dormindo, podem acordar. Também não precisa se assustar tanto, pois esse vulto que você julgou ver se escondendo atrás do portão pode não ser nada, mas apenas o reflexo da lua. [...] Vamos, Jaime, já passou tanto tempo [...] Procure relaxar e desvie os seus

pensamentos para outras coisas que não o façam sofrer tanto...” (LOPES, 1994, p. 70).

Os demais narradores autodiegéticos alternam-se, ao longo da narrativa, contando partes dos acontecimentos, bem como sua participação neles, aliada à reflexão sobre eles, o que fornece, também, seu retrato psicológico, conforme ilustramos nos fragmentos seguintes.

Jaime, filho de Joel e Ione, é quem, instado pelo pai, a cuja autoridade maior se subordina, executa o amigo Fábio.

- **Jaime**

“Assim que chegamos, notei alguma coisa diferente, pois o meu pai não estava dando importância ao que fazia sempre que ia à fazenda [...] E nem de longe – e hoje vejo o quanto fui ingênuo – pensei no que daí a instantes iria acontecer, e mudar para sempre os rumos da minha vida. [...] E já começava a me aborrecer por estar ali parado quando meu pai, muito aflito [...], começou a gritar, ele vem vindo, ele vem vindo!” (LOPES, 1994, p. 25-27).

Joel, pai de Jaime, odeia o filho. Então, decide torná-lo um assassino, um infeliz desassossegado durante o resto de seus dias.

- **Joel**

“Vamos, meu filho, acorde e vá lavar o rosto [...] venha logo, pois em algumas horas, talvez você comece a saber o que é a tristeza [...] Também, daqui a algumas horas, caso necessário – e você matar o Fábio, que não irá impor a sua vontade, essa tristeza, dia após dia, e onde você estiver, passará a acompanhá-lo. E as suas noites, meu filho, como as minhas, serão grandes, povoadas de medos, pesadelos e insônias [...]” (LOPES, 1994, p. 19-20).

A esposa de Joel, Ione, sofre calada a decepção em que seu casamento desastroso a mergulhou. Sua única razão de viver é o filho Jaime, retrato do marido com quem ela sempre sonhou.

- **Ione**

“Só alguns meses após o casamento, já morando aqui na fazenda, foi que vim saber quem era o meu marido. Aquele Joel que antes me cortejava, mandava flores, fazia serenatas e todos os finais de semana, quando vinha à cidade, trazia alguma coisa para mim [...] aos poucos foi se revelando um outro homem, que estava a léguas do que eu imaginava [...]” (LOPES, 1994, p. 45).

Horácio, marido de Helena e pai de Fábio, é homem pacato e empreendedor. Luta, sem sucesso, contra o poder de Joel.

- **Horácio**

“Existem interesses, meu filho, sempre mais poderosos; você me perdoe, mas não consigo ser como eles e usar os mesmos métodos. Infelizmente não sou assim e quando mudei para cá, nunca pensei que um dia fosse passar por momentos tão dolorosos. E o que é pior, sem nenhuma ajuda [...]” (LOPES, 1994, p. 101).

Esposa de Horácio e mãe de Fábio, Helena ama o primogênito, que foi assassinado. A morte do filho destruiu-a mentalmente.

- **Helena**

“Fábio, que está morto, é o meu primeiro filho, e nasceu [...] logo após a nossa mudança para cá, quando Horácio, achando que era uma boa oferta e a chance de termos a nossa terra, resolveu vender tudo o que possuía [...] e comprar essa fazenda, onde hoje, tantos anos depois, destruindo os nossos esforços e sonhos, está sendo velado o corpo do meu filho.” (LOPES, 1994, p. 35).

Mesclada a essas múltiplas vozes protagonistas, há, como dissemos, a presença de um narrador heterodiegético, cujo discurso concorre não só para a evolução da história, mas também para a direção do olhar do leitor sobre cada um dos personagens, por meio da focalização.

Classificar a focalização na narrativa equivale a responder à pergunta: quem vê, escuta, ou percebe? Em outras palavras, qual é o ponto de vista de quem narra, onde ele está e a que distância dos acontecimentos. Quem orienta a visão dos fatos narrados? Em *Sombras de julho*, temos como dominante a focalização interna múltipla.

Focalização interna porque o focalizador constitui o sujeito que apresenta a visão do personagem focalizado (objeto). Nesse sentido, seu campo de visão é restrito,

diminuído, porque sabe tanto quanto o personagem, e aí se assemelha à “visão com”, descrita por J. Pouillon, e múltipla, já que o mesmo acontecimento pode ser evocado de acordo com o ponto de vista de diversos personagens. (Genette, 1995, p.187-188).

Além do já citado *Crônica da casa assassinada*, o romance *Memorial de Maria Moura* (1992), de Rachel de Queiroz (1910-2003), foi criado com esse mesmo tipo de focalização, que oferece ao leitor diferentes olhares acerca do mesmo tema ou episódio.

Vejamos os excertos a seguir, de *Sombras de julho*, ora apresentando um narrador autodiegético, ora um narrador heterodiegético, com focalização interna múltipla.

Na primeira dupla de fragmentos abaixo, o personagem focalizado é Helena, que, logo após a morte do filho, começa a ter delírios, acreditando fixamente no retorno de Fábio, por quem nutre um amor carnal.

“Agora o que eu quero é que você venha cá, me abrace, e diga com toda a convicção que me ama. Vamos, meu querido, não me prive de ouvir isso dos seus lábios, que tão secretamente desejo.” (LOPES, 1994, p.37).

E Helena, assustada com o que estava pensando, fechou os olhos e sentiu, ritmadas, as batidas do seu coração. Agarrando-se ainda mais ao retrato do filho e imaginando-o vivo, com ela, em breve se pegou dormindo. (LOPES, 1994, p.39).

No próximo par de excertos, o personagem focalizado é Jaime, o assassino que reconhece sua covardia ao aceitar a farsa proposta pelo pai, livrando-se da cadeia, mas não do remorso que o atormenta.

“Tudo diferente do que estou vivendo agora quando ouço as conversas do meu pai, e tenho de concordar com ele, pois me sinto em suas mãos; e também do que terei de passar amanhã [...] quando eu tiver de mentir, pois já não tenho coragem de assumir a verdade, encarar a todos, e dizer, eu sou o único e total culpado. Mas por covardia – e só agora estou conhecendo esse meu lado – sustentarei a farsa como maneira de me livrar de uma possível condenação. [...] Fábio, antes meu amigo, um fantasma que anseio destruir para que nunca mais me atormente, roube o meu sonho e tome conta de mim [...]” (LOPES, 1994, p.86-87).

[...] ele voltou a se lembrar daquele dia em Pedra Verde, quando na frente do juiz, do seu pai e de tantas outras pessoas desconhecidas, deu a sua versão sobre a morte de Fábio. E estava calmo e falava de uma

maneira tão firme [...] para que entre ele e Alcides não houvesse contradições, nada ultrapassasse o combinado e os prejudicasse na conclusão do processo e, mais tarde, no dia do julgamento, em que tudo seria decidido. (LOPES, 1994, p.88).

A focalização interna múltipla, predominante na narrativa de *Sombras de julho*, revela, conforme demonstramos anteriormente por meio de pequenos excertos, que o focalizador acompanha e reproduz as ações e pensamentos dos personagens focalizados, a despeito de serem eles (os personagens) narradores autodiegéticos ou heterodiegéticos. Em outras palavras, o campo de visão do focalizador, neste livro, não vai além daquele do narrador, ou seja, sua informação fica restrita ao universo narrado, mesmo que haja momentos de monólogo interior ou fluxo de pensamento.

Importante destacar, ainda, que, exceto a voz do coro, todas as outras se constroem por meio de anacronias, tornando o tecido narrativo mais fragmentado.

Segundo Rosenfeld (1973), o romance moderno do século XX rompe com a estrutura tradicional que vigorava na ficção do século XIX, cuja base era a ordem lógica e sequencial dos acontecimentos. No romance que analisamos, a urdidura narrativa compõe-se de retalhos de memória, ações e reflexões dos personagens, e, à medida que o leitor avança as páginas, pouco a pouco, ajuda a criar o mosaico da história de ódio e vingança que se abate sobre as famílias rivais.

A seleção e a combinação dos fragmentos refletem a escolha do autor, que se filia não mais à tradição do romance linear, com início, meio e fim bem marcados, cuja intenção primordial era oferecer ao leitor a ilusão de verdade; ao contrário, a opção do ficcionista gera uma narrativa fracionada no tempo e no espaço. Desaparece, portanto, o efeito de retrato mimético, priorizando a ilusão de um mosaico em construção.

A preferência do romancista por dar voz às personagens protagonistas, utilizando o narrador autodiegético, bem como a eleição da focalização interna múltipla enriquecem a narrativa na medida em que, com esses procedimentos, desaparece o simplificador maniqueísmo romântico, que punha em relevo opositor heróis e vilões.

Em *Sombras de julho*, Jaime não é vilão, mas vítima do ciúme rancoroso, chegando ao limite do ódio, que seu pai nutria por ele; Fábio não é herói, senão aquele que sofre o resultado funesto de suas ações ingênuas e temperamento explosivo. Helena e Ione, mulheres infelizes e insatisfeitas, cujo maior pecado resume-se ao amor

exacerbado pelos filhos, padecem do mesmo mal. Joel, homem rude, conhece a violência e o poder do dinheiro como forma de defesa; solitário, encontra paz no suicídio. Horácio, oposto de Joel, apesar de buscar sempre uma solução pacífica para o conflito, é dominado pela bebida.

Nada de heroísmos ou vilanias, apenas o trágico da existência e suas consequências, resultado nem sempre de escolhas. Esse constitui o principal efeito de sentido gerado pela narrativa tecida por múltiplas vozes do ficcionista mineiro.

Cabe salientar, ainda, a denúncia da disputa sangrenta de terras, ainda presente em regiões do Brasil (e naquelas mais pobres do mundo), em que vinga a lei do mais forte, mais poderoso. No entanto, Lopes não tratou o tema de forma panfletária, mas artística, pondo em relevo o discurso, sua confecção, e não o fato somente. Como no romance, permanecem, em nossa memória, as trágicas sombras desses conflitos, que não aparecem apenas em julho, mas insistem em continuar assombrando-nos todos os meses.

2.2.2 A voz dos homens

A construção do discurso, inteiramente fragmentado, vai revelando, aos poucos, ao leitor, por meio das vozes dos protagonistas, narradores autodiegéticos, com focalização interna múltipla, o passado de cada personagem, seus desejos mais íntimos, seus medos e sonhos, as experiências infantis traumáticas que os acompanham na vida adulta, como sombras das quais não conseguem se separar.

Paralelamente a essas vozes, um narrador heterodiegético, com focalização interna, exhibe cenas que, talvez, os próprios personagens não tenham coragem de expor. O excerto seguinte é exemplar:

E Joel [...] voltou a se lembrar da infância, indo com uns colegas ao açude onde costumavam nadar. [...] um dos meninos – o mais forte – disse-lhe [...] hoje nós vamos fazer é outra coisa [...] e jogou-o no chão [...] mordendo-o deitou-se em cima dele [...] e daí em diante, um a um, todos fizeram o mesmo [...] Bem mais tarde quando chegou a casa, sob ameaça de apanhar se contasse para alguém [...] notou que estava sangrando; doía muito e ele teve medo [...] (LOPES, 1994, p. 64-65).

A natureza desse narrador que escancara os segredos dos personagens mostra-se eficaz na medida em que revela ao leitor o desconcerto subjetivo, as lembranças mais aterradoras dos protagonistas, as quais eles mesmos tentam evitar.

Joel, marido de Ione, na infância, é abusado sexualmente por outros meninos e recebe, daí em diante, a alcunha de “frutinha”. Sobretudo por essa razão, o ingênuo menino torna-se, ao longo da vida, um homem cruel, autoritário e violento, chegando ao ponto de obrigar o próprio filho (Jaime) a cometer um crime com o intuito de separá-lo da mãe, por quem alimentava doentio ciúme. Depois, não vendo mais sentido nenhum na vida, comete suicídio.

[...] e ao me lembrar da maneira como a vi em uma tarde penteando os seus cabelos e passando cremes em seu rosto, eu tomei a decisão de tirá-lo dela, e de uma maneira ou de outra, até pela violência, igualá-lo a mim, que hoje, um fugitivo como ele e talvez com os mesmos pensamentos, estou também sozinho, me acabando [...] (LOPES, 1994, p. 82).

O esposo de Helena, Horácio, homem empreendedor e mais pacato, após a morte do filho (Fábio) e da loucura da mulher, enclausura-se no casarão já degradado da fazenda e mergulha na bebida.

Me resta muito pouco. Tudo o que fiz nestes anos, com tanto sacrifício, está sendo destruído [...] ainda mais agora que Helena foi se tratar, e talvez não volte mais como tantos aqui, ou aqueles que eu, quando criança, vi serem levados para o hospício. Sei também que estou bebendo muito, e isso só piora a situação. (LOPES, 1994, p. 101).

A enfrentar o presente e suas agruras, Horácio prefere, sozinho, agarrar-se a terra e ao abismo do passado.

Os filhos Jaime e Fábio, amigos de infância, são vítimas da instituição familiar, célula representativa que espelha a sociedade patriarcal, já que obriga seus membros a representarem papéis de acordo com a vontade do *pater familias*. Assim, segundo Millett (2010, p. 83), a família exerce a função de mediadora entre o indivíduo e a estrutura social, suprimindo o controle, às vezes ineficiente, das autoridades políticas.

Jaime, rapaz bom e ingênuo, obedece ao pai, que desgraça a vida do filho, da qual é dono, para vingar-se da mulher, Ione, e de Horácio, seu concorrente no comércio de madeira na região.

E nem de longe [...] pensei no que daí a instantes iria acontecer, e mudar para sempre os rumos da minha vida. [...] eu nem sabia da rixa com a família do Fábio, coisa antiga, por causa de um desvio d'água, e ainda porque [...] seu Horácio havia entrado no comércio da madeira e irritado meu pai, que mantinha o monopólio na região. (LOPES, 1994, p. 26).

A voz de Jaime, quase sempre desarticulada pelo fluxo de consciência, insere o personagem no mundo trágico em que foi lançado pelo pai. Depois do assassinato, o personagem passa seus dias atormentado pelo medo da polícia, da vingança e pelas sombras do amigo morto.

Em seguida olhou para mim [...] ele entrou no meu coração, e sem que eu percebesse, fez dele o que quis, dominou-me, e era senhor, e tinha certeza da sua força e do seu poder, quando me disse, você, meu filho, é que vai atirar nele [...] mas aí já não era eu quem atirava, mas sim o meu pai através de mim, e ele gritava, e gritava, acerta ele, meu filho [...] (LOPES, 1994, p. 28).

Jaime aceita o embuste proposto pelo pai: Alcides, o empregado fiel, assume a culpa em seu lugar e vai para a prisão, com a promessa de receber do patrão um pedaço de terra, assim que for libertado, No entanto, é assassinado pelo companheiro de cela pouco tempo depois.

O rapaz escapa das grades, mas não de sua consciência. Em suas noites insones, reconhece que foi covarde ao aceitar a farsa que o livrou da cadeia, além de compreender o real intento do pai: “[...] o que ele quis – e hoje eu sei – foi fazer de mim um outro homem: mais duro, mais insensível, e, principalmente, me separar de mamãe e da nossa proximidade, da qual ele não participava [...]” (LOPES, 1994, p. 87).

A relação entre Jaime e sua mãe é, no mínimo, estranha, já que envolve uma concorrência entre pai e filho pela esposa e mãe. O papel dessa mulher que, tradicionalmente, nas sociedades patriarcais, está ligado ao casamento e à maternidade, aqui se torna ambíguo, porque, de fato, Ione é “esposa” de ambos e, portanto, figura disputada nesse triângulo amoroso.

Anos depois, embora se case e tenha um filho, o desassossego que acomete o personagem persiste em seus delírios durante os curtos intervalos em que consegue dormir: “[...] eu, todas as noites – sonhando em voz alta –, [...] repetia a mesma história de uma sombra que se transformava numa mulher vestida de branco e com os lábios pintados de vermelho.” (LOPES, 1994, p. 107).

Talvez só a morte pudesse abrandar os sofrimentos e as aflições do pobre Jaime. Nesse sentido, Helena disparou-lhe um golpe de misericórdia.

A caminho da fazenda onde encontrará seus algozes, Fábio, cavalgando em ritmo acelerado, como seu pensamento, relembra esparsos episódios de sua infância, cenas da escola, imagens antigas, frases soltas. E pensa, sobretudo, em sua mãe, a quem deseja agradar: “[...] se tudo der certo como eu espero, mamãe ficará satisfeita, e poderei ver de novo, não só o seu sorriso, mas também a volta da alegria, que aos poucos lhe vai sendo tirada.” (LOPES, 1994, p. 9).

Durante a cavalgada insana que o levará à morte, o personagem recorda um sonho recorrente, primeiro indício da relação incestuosa, de que o leitor, se atento, começa a desconfiar.

Com ela, há anos, eu tenho um sonho, e ele às vezes se repete e me deixa perturbado, pois a vejo de costas para mim, vestida com uma camisola transparente e penteando-se em frente a um espelho que se multiplica. Mas, à medida que a minha presença vai sendo notada, não só ela, mas o quarto, os móveis e tudo o que a rodeia vão adquirindo cores indefinidas e mamãe me olha, sorri tristemente e depois, caminhando em minha direção, limpa o batom dos lábios, cobre o rosto com as mãos e diz: saia daqui. (LOPES, 1994, p. 10).

A voz de Fábio resume-se ao primeiro excerto do romance. “Só eu prossigo: é como se uma força que não domino fosse me levando como um rio que, roubando-me as últimas esperanças, afasta-me cada vez para mais longe de suas margens.” (LOPES, 1994, p. 9). Depois, já morto, ele torna-se interlocutor do coro, que acompanha, ao longo da narrativa, o trajeto de seu corpo inerte.

Ainda não são quatro horas, Fábio, e tudo está acabado. O seu corpo, estendido no pátio, continua a ser rodeado pelas moscas [...] O zumbido delas e o chiado de algumas cigarras são as únicas coisas que se ouvem por aqui; o resto é silêncio, e solidão. (LOPES, 1994, p. 22, grifos do autor).

Embora esteja morto, a sombra de Fábio atravessa o romance de ponta a ponta; seja nas lembranças da mãe desesperada, seja no remorso que tortura o amigo assassino. Personagem central do texto, em torno da qual todas as desavenças se desenrolam, Fábio, ou o que dele restou, traduz-se como matéria-prima para o intenso dialogismo reinante nessa obra de Lopes.

As vozes dos pais (opressores como Joel ou fracos como Horácio) em relação dialógica com as vozes dos filhos (corajosos como Fábio ou submissos como Jaime) desvendam a crueldade da existência e do sofrimento humano.

2.2.3 As vozes das mulheres

- **Ione**

De acordo com Maria Rita Kehl (1998), o pensamento iluminista conservou a ideia de “natureza feminina”, segundo a qual é no casamento, mesmo quando de livre escolha da mulher e não por imposição familiar ou social, que ela encontrará a felicidade; portanto, seu destino reside no âmbito do privado, exercendo o papel social de mãe, cujos atributos consistem na docilidade, no recato e na passividade em relação aos desejos dos homens e, depois, dos filhos. Ao homem cabe a esfera do espaço público – as decisões políticas, a intelectualidade, o poder econômico, a cidadania.

Ione e Helena são mulheres do recinto privado. Seus desejos e opiniões de nada valem já que os constructos culturais em que foram educadas (convenções sociais, vozes familiares, por exemplo) definem as regras de comportamento que devem ser seguidas.

Ione, seduzida por Joel na juventude, sonha em construir uma família feliz, cercada de filhos, e cumprir o papel a ela destinado. Prenhe de desejo, ela, narradora autodiegética, relata seus devaneios sexuais em companhia de Joel.

“[...] nas noites em que, sentindo subir um calor pelo meu corpo, eu me deixava levar pela fantasia, e via nós dois, dentro da mata e perto de um riacho, deitados em uma colcha que eu havia tecido, e ao nosso lado uma garrafa de vinho [...] e nós ali abraçados [...], mas de repente, deixando-me louca, as suas mãos, levemente, começavam a acariciar o meu pescoço e a sua língua a roçar os meus ouvidos buscando em seguida a minha boca, que esperava a sua [...] até que, totalmente entregue, [...] Joel [...] todo dengoso [...] ia penetrando meus segredos

– pois eu, já sabendo que seria sua, um dia havia lhe pedido [...]: meu amor, na nossa primeira vez, eu vou precisar dos seus cuidados...” (LOPES, 1994, p. 45-46)

No entanto, após o casamento, Joel revela-se autoritário, repressor e bruto. Seu desempenho sexual frustrou a mulher, que, em suas fantasias, dele esperava grandes momentos de amor regados de carinho. O encanto do sonho edificado na mocidade vai-se esvaindo aos poucos, e Ione, enclausurada em si mesma, apega-se cada vez mais ao filho Jaime, moço dócil e amoroso.

Enlouquecido de ciúme, Joel trama a emboscada para que Jaime mate Fábio, seu amigo de infância. E justifica sua ação:

Eu não me sinto culpado por tê-lo levado comigo e o induzido a matar o rapaz, e se tomei essa decisão foi porque não suportava mais ver dia após dia o quanto ele e a mãe eram próximos e se entendiam, enquanto a mim, que sempre a amei, ela ia deixando de lado; já não me procurava, e uma vez – há uns meses – chegou ao cúmulo de propor que dormíssemos em quartos separados [...] eu estava sendo tratado como um estrangeiro [...] só porque entre nós existia um filho que interferia em tudo. (LOPES, 1994, p.81).

Ione não tem coragem suficiente para rebelar-se contra o marido e abandonar o lar – seu espaço privado. Resignada, profundamente infeliz com a fuga de Jaime após o crime, ela passa a viver de devaneios, solitária e distante da vida.

Dois situações extremas, porém, tiram Ione do papel tradicionalmente atribuído pelas sociedades patriarcais à mulher. A primeira é seu amor exacerbado pelo filho: a sugestão de que houve relação incestuosa pode ser observada a seguir, no comentário feito por um narrador heterodiegético:

[...] às vezes, até para ela mesma, nos seus instantes mais íntimos, Ione tem receio de revelar para que não se quebre, nunca – e ninguém jamais fique sabendo – a magia e a loucura daquele dia, e para que permaneçam dentro do seu coração todas as sensações que só a ela e a Jaime pertenceram, e que a sete chaves e em sete cofres já estão para sempre guardadas. (LOPES, 1994, p.47).

A segunda é sua reação perante o suicídio do esposo, que enfatiza a sensação de alívio perante sentimentos como o de perda ou drama.

- **Helena**

Das duas personagens femininas, Helena é a mais bem construída do ponto de vista formal e psicológico. Narradora autodiegética, desde o início da história mostra-se insatisfeita com o marido, que, apesar de ser “o cabeça” da família, o provedor, é mais pacato, muito dependente das opiniões e conselhos de seus próprios pais.

Helena, inconformada com o argumento da fragilidade física das mulheres contra sua profissionalização, vida noturna, estudos e excessos sexuais, como afirma Kehl (1994, p.77), transforma-se numa mulher nervosa, desequilibrada, insatisfeita sexualmente. Desse caldo resulta o amor incestuoso com Fábio, seu filho predileto. Amor correspondido pelo rapaz, que contempla a beleza da mãe, não foge ao assédio dela e tem medo de traí-la: “[...] e foi com um amigo à zona, mas não teve coragem de deitar-se com nenhuma mulher, pois ficou com medo de que sua mãe descobrisse [...] não teve coragem, pensou que trairia sua mãe [...]” (LOPES, 1994, p.17).

A desavença com os vizinhos por causa da partilha da água e as consequências maléficas que, certamente, acometeriam sua família vão transformando o humor de Helena, que teme a perda do filho:

Agora o que eu quero é que você venha cá, me abrace, e diga com toda a convicção que me ama. Vamos, meu querido, não me prive de ouvir isso dos seus lábios, que tão secretamente desejo. Não ligue, meu amor, para o que os outros vão pensar, e fale que você não vai me deixar nunca, de jeito nenhum: nem quando se casar de verdade [...]. (LOPES, 1994, p.37).

Após o entrevero com Jaime, que, obrigado pelo pai, matou Fábio com três tiros, Helena enlouquece gradativamente. No dia do velório, um narrador heterodiegético (mesclado ao discurso indireto livre) descreve e comenta a cena do encontro entre a mãe e o filho morto, estendido no centro da sala, rodeado de gente e velas que ardiam silenciosas:

[...] e se arrependeu, muito no íntimo, de não haver passado batom. Assim ele me acharia mais nova. E como se ninguém mais estivesse ali, e aquele momento fosse só deles, Helena curvou-se devagar, agarrou-se ao corpo de Fábio, beijou-o várias vezes na boca e começou a gritar, a gritar e a amaldiçoar, e os seus gritos, e as suas pragas, que mais pareciam uivos, e que foram ouvidos por toda a redondeza,

contagiaram a todos, e em breve, dentro daquela sala, só se sentia a terrível presença da morte. (LOPES, 1994, p.40-41).

Apartada do filho amado, Helena, ou as ruínas em que se transformou, passa a ter delírios, produz falas desconexas e aguarda, calmamente, o retorno de Fábio: “[...] já começo a captar os primeiros sinais de sua volta [...] Ah! como eu espero por esse momento, quando estarei muito bonita usando batom [...]”. (LOPES, 1994, p.73).

Depois de meses no divã de um psicanalista e muitos comprimidos, Helena é internada num manicômio em Belo Horizonte. Lá, ela nada mais fazia além de ninar o retrato do filho nos braços e segredar aos outros que ele, todas as noites, vinha dormir com ela.

Foram várias as idas e vindas do manicômio à fazenda, quando a família desistiu de ter Helena de volta e restabelecida totalmente. Longe de seu espaço privado, definitivamente separada do filho, a mente doentia de Helena, em lapsos de lucidez, começa a arquitetar a fuga do manicômio e a vingança contra aquele que ceifou seu grande amor: Jaime.

O filho de Ione, atormentado pela imagem do amigo morto, sofria de insônia e, nesses momentos, saía à janela para fumar. Quando dormia, um pesadelo banhava-o em suor: das sombras das árvores do quintal, surgia uma mulher de branco e lábios bem vermelhos. Numa dessas noites insones, Jaime ficou frente a frente com a mulher de branco: Helena disparou apenas um tiro.

O universo da loucura, presente em outras obras de Carlos Herculano Lopes, é meticulosamente traçado aqui na construção de uma personagem pronta para qualquer tratado psicanalista. Assim, o Bloco Mágico concebido pelo médico Sigmund Freud (1856-1939) traça uma analogia com a estrutura do aparelho perceptual da mente. Constitui-se o bloco de uma folha de celuloide que recebe todas as inscrições das percepções recebidas durante a vida como um escudo protetor contra os estímulos. Tal folha, sobreposta a uma superfície de cera, pode ser, quando levantada da prancha de cera, apagada totalmente. No entanto, os traços ali escritos permanecem na prancha, na memória, no escuro mundo do inconsciente. (Freud, 1974).

Os desejos não satisfeitos, os recalques e as repressões sofridos desde a infância conservam-se gravados no inconsciente, e só o trabalho do psicanalista é capaz de fazer

aflorar ao consciente, por meio da lembrança e de sua verbalização, as experiências traumáticas, as fantasias mais secretas para que produzam algum sentido que antes não existia.

Desse modo, retornar ao passado é, de certa forma, preencher lacunas: nomear as dores e insatisfações do presente.

O romance *Sombras de julho* (1994), cujo recorte aqui analisamos, revela sombras indeléveis, fiapos do passado que atormentam os personagens causando-lhes dor e sofrimento assim como acontecera no romance anterior.

Ione, desde menina, idealizou casar-se com um príncipe carinhoso que satisfizesse seus desejos da carne e do espírito. A vida deu-lhe Joel, estuprado na infância por outros meninos que taparam sua boca para que ele não gritasse de dor. A história pregressa do casal gerou uma relação incestuosa entre mãe e filho e o suicídio do violento marido.

À mulher, restou a solidão e a dor da perda do filho assassinado.

Helena, mulher bonita e inconformada com a clausura do espaço privado que lhe coube junto com Horácio, homem fraco, apesar de vestir o traje de patriarca, recalçou sua vitalidade e ânsia amorosa e o resultado eclodiu no seu amor exacerbado pelo filho, cuja perda levou-a à loucura e ao assassinato de Jaime.

A Horácio restou a solidão, a bebida e o passado. A ela, nada restou.

Em virtude do caráter polifônico do romance *Sombras de julho*, torna-se impossível descartar a voz dos homens, sejam eles os maridos ou os filhos de Ione e Helena, cujas vozes incestuosas ressoam na solidão, repousando na dor e na vingança.

Vale, aqui, salientar a pertinente conclusão da professora Cleide Simões (1992, p. 6) acerca do texto de Lopes:

Saber com quem dialoga *Sombras de julho* é saber com quem conversa a literatura contemporânea. Qualquer resposta é um risco. De imediato, certificamos tal narrativa por seu rigor estético-estilístico e humanístico universal. Mas é particularíssimo. É original. É denso. É ético e estético. [...]

Correndo o risco ao qual a professora Cleide Simões alude, podemos elencar alguns romances do cenário da tradição literária brasileira contemporânea com os quais *Sombras de julho* dialoga por meio ora da temática, ora da arquitetura narrativa.

Crônica da casa assassinada (1959), do mineiro Lúcio Cardoso (1912-1968), apresenta a decadência moral e social de uma família, cuja história é contada por intermédio do ponto de vista de vários personagens que se valem de cartas, diários ou depoimentos. A loucura, o adultério e um provável incesto entre mãe e filho (sugerido, mas desmentido no final) constituem os temas basilares da narrativa.

É do também mineiro Autran Dourado (1926-2012) o romance *Ópera dos mortos* (1967), cuja história se passa numa pequena cidade interiorana de Minas Gerais. O velho sobrado da gente Honório Cota, erguido como um monumento à família, é palco da tragédia que se abate sobre seus moradores. Rosalina, a única sobrevivente do antigo poderoso clã, vive trancada no sobrado produzindo flores artificiais que a empregada Quiquina, que é muda, vende na cidade.

O ambiente opressivo e decadente do sobrado traduz-se no íntimo de Rosalina, que leva uma vida austera, cercada das recordações dos antepassados. A protagonista, solteira, enclausurada no sobrado, enlouquece.

Do baiano Adonias Filho (1915-1990), destacamos *Memórias de Lázaro* (1952) e *Corpo vivo* (1962), romances envoltos em violência e tragédia. Em *Memórias de Lázaro*, o autor narra a triste sina dos habitantes do Vale do Ouro, por meio das memórias do protagonista Alexandre. Em *Corpo vivo*, considerado pela crítica a melhor obra do autor, o protagonista Cajango assiste, com apenas 11 anos de idade, ao assassinato de toda sua família pelos coronéis do cacau.

Memorial de Maria Moura (1992), da escritora cearense Rachel de Queiroz (1919-2003), tornou-se a obra mais conhecida da autora. Construída por meio de várias vozes, a narrativa evolui a cada capítulo, de acordo com o olhar de cada narrador. A protagonista, Maria Moura, depois de ficar órfã, não é capaz de combater a cobiça do padrasto, que deseja subtrair-lhe as terras. Mulher forte e destemida, Moura reúne e arma um bando de homens que lhe são fiéis e começa a praticar saques pelo sertão afora, o que a torna respeitada.

São do também cearense Ronaldo Correia de Brito (1951) o volume de contos *Faca* (2003) e o romance *Galileia* (2008), cujos temas também transitam entre adultério, vingança e morte.

Chão bruto (1955), romance do paulista de Botucatu Hernani Donato (1922-2012), narra a ocupação do oeste paulista no início do século XX e a violência gerada em virtude da luta pela posse da terra.

O tronco (1956), considerado o melhor romance do goiano Bernardo Élis (1915-1997), narra a violenta disputa pelo poder no início do século XX entre grandes fazendeiros do sul de Goiás que comandam o governo e coronéis do norte do Estado.

O primoroso *Lavoura arcaica* (1975), do paulista de Pindorama Raduan Nassar (1935), tematiza o universo patriarcal do qual André, o narrador, tenta fugir, bem como o amor incestuoso do narrador com sua irmã Ana.

Claro está que enumeramos anteriormente somente algumas das obras ficcionais que “conversam”, de certa maneira, com *Sombras de julho*, visto que o panorama literário nacional abarca infinidade de outros autores/obras de relevo. Retomando Bosi (2003), lembramos que fora do eixo Rio-São Paulo, “o resto” do Brasil continua produzindo literatura moderna e, mesmo sem ser modernista, merece nossa atenção.

No bojo desse raciocínio, compreendemos que a literatura ética e estética, criada com rigor estilístico e humanístico, usando novamente as palavras da professora Cleide Simões (1992), participa de um grande diálogo com a tradição literária brasileira e universal. Daí provém sua força e permanência no tempo, indiferente aos modismos efêmeros veiculados com alarde pela mídia, cujo interesse primordial apoia-se no consumo rápido e descartável.

Em *Sombras de julho*, apontamos o diálogo inconcluso, inacabado, porque, segundo Bakhtin (2005), assim é a experiência humana, sempre em construção. Nesse sentido, as vozes de Ione e Helena ecoam e resurgem em outras vozes, sejam elas masculinas ou femininas, promovendo uma reflexão que ultrapassa os limites do universo ficcional.

2.3 O vestido – a voz resignada

No terceiro romance de Lopes, Ângela, a protagonista, anula-se como identidade em nome da família; é uma enterrada viva, pois carrega dentro de si seu maior inimigo: a submissão: “Sempre dentro de mim meu inimigo.”

A narradora representa, além do constructo da “rainha do lar” – mulher prendada, honrada, temente a Deus, fiel ao marido, esposa dedicada aos filhos, mansa e submissa –, o ideal cristão da virgem Maria, mulher escolhida para gerar o filho de Deus em virtude de sua castidade, visto que concebeu o filho sem pecado, e obediência.

O enterrado vivo

*É sempre no passado aquele orgasmo,
é sempre no presente aquele duplo,
é sempre no futuro aquele pânico.*

*É sempre no meu peito aquela garra.
É sempre no meu tédio aquele aceno.
É sempre no meu sono aquela guerra.
É sempre no meu trato o amplo distrato.
Sempre na minha firma a antiga fúria.
Sempre no mesmo engano outro retrato.*

*É sempre nos meus pulos o limite.
É sempre nos meus lábios a estampilha.
É sempre no meu não aquele trauma.*

*Sempre no meu amor a noite rompe.
Sempre dentro de mim meu inimigo.
E sempre no meu sempre a mesma ausência.*

Poesia completa, Carlos Drummond de Andrade (2002)

Em *O vestido*, Ângela narra às curiosas filhas a origem de um vestido pendurado num prego na parede. A peça pertenceu a Bárbara, mulher arrojada e independente, muito diferente da narradora, que desembarcou um dia na pacata cidade de Serra Dourada, onde Ângela, o marido Ulisses e as filhas viviam em paz. A simples presença dessa mulher de modos díspares para os padrões da época enfeitiçou Ulisses, que com ela partiu, abandonando a família.

A narradora relata com detalhes às filhas todas as dificuldades e o enorme sofrimento pelos quais passou até o regresso de Ulisses ao lar e o restabelecimento da paz familiar.

2.3.1 A mimese, de novo

A batalha travada em torno da mimese, recriação da realidade na obra literária, arrasta-se desde a *Poética*, de Aristóteles, e chega à atualidade com nova roupagem ou leitura renovada. Nesse percurso de longo alcance, correntes distintas da teoria literária defenderam a primazia da forma, da expressão, em detrimento do conteúdo, da representação. Depois da descoberta do inconsciente por Freud e da explosão de duas bombas atômicas, a ingenuidade não é mais permitida, o referente é uma ilusão da qual o escritor deve fugir, agasalhando-se no antimimetismo da linguagem.

Essas duas posturas (mimética e antimimética) sobre as relações entre literatura e realidade são claramente apontadas por Compagnon no capítulo “O mundo”. Diz ele:

[...] segundo a tradição aristotélica, humanista, clássica, realista, naturalista e mesmo marxista, a literatura tem por finalidade representar a realidade [...]; segundo a tradição moderna e a teoria literária, a referência é uma ilusão, e a literatura não fala de outra coisa senão de literatura. (COMPAGNON, 2006, p.114).

Podemos afirmar, concordando com a argumentação da professora Tânia Pellegrini (2007), que o romance de Lopes pode ser considerado realista na medida em que representa em profundidade a observação crítica da relação sujeito / sociedade (postura); também porque representa uma variação histórica determinada por contingências distintas (método).

A origem do conflito que norteia a narrativa fundamenta-se justamente no embate entre costumes tradicionais arraigados de uma pequena cidade do interior de Minas Gerais, Serra Dourada, (figurativizados nas personagens Ângela e Ulisses) e costumes modernos da cidade grande, Belo Horizonte, (figurativizados na personagem Bárbara).

Assim concebido, como “refração da realidade” (PELLEGRINI, 2007), esse Realismo contemporâneo confere ao drama individual de um sujeito comum uma dimensão universal, já que os sentimentos (em suas múltiplas facetas e diferentes intensidades) de dor, angústia, paixão, humilhação, amor, sofrimento são inerentes a todo ser humano.

Apesar de Flaubert, um dia, ter desejado “escrever um romance sobre nada”, o mestre iniciador do Realismo da primeira hora não alcançou seu propósito porque as palavras foram criadas para falar sobre o mundo ou sobre elas mesmas, que representam tudo que no mundo existe.

No universo ficcional, o romance realista perdura, agora como refração da realidade contemporânea, recriada pela mão do escritor. A narrativa de uma revelação secreta entre mãe e filhas, cujo tempo da história dura cinco anos, abrange, no tempo do discurso, uma tarde, ou 185 páginas, em virtude do ritmo acelerado imposto pela narradora.

Em última instância, o que propomos discutir e demonstrar aqui é de que modo o texto ficcional, o romance em particular, pode ser construído, na contemporaneidade, rompendo, de maneira flexível, esse binarismo excludente: a literatura pode falar dela mesma e também do mundo; falar das relações entre homens e mulheres num dado momento e num dado lugar sem deixar de ser literatura.

Esse aspecto contextual, em detrimento dos aspectos textuais, foi uma das críticas mais pungentes que sofreu tanto a psicanálise aplicada ao texto literário quanto o feminismo americano que se debruçou sobre a escrita artística. A própria Elaine Showalter (1999) recebeu duras acusações de Toril Moi (2006) quando a primeira analisou a literatura de Virginia Woolf sem atentar para o paradoxo formal de suas obras.

Porém, tanto no interior dos estudos de gênero quanto no diálogo entre feminismo e psicanálise houve obras de extrema importância para as três áreas do fazer humano, sem subordinar nenhum campo a outro, conceito pleno de dialogismo. É o caso do audacioso livro de Sandra M. Gilbert e de Susan Gubar, intitulado, na versão espanhola que possuímos, *La loca del desván: La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*.

Nele, discutem-se temáticas como a paternidade literária, a figura da mulher proposta por escritores homens e uma suposta tradição literária de caráter feminino que diz respeito muito menos ao modo como homens ou mulheres escrevem e muito mais à frequência e à coincidência de imagens em textos escritos por escritoras do século XIX.

A partir da obra de escritoras do século XIX, como Jane Austen, Charlotte Brontë, Emily Dickinson, Virginia Woolf e Sylvia Plath, bem como de suas possíveis leitoras, Gilbert e Gubar (1998, p. 17-58) desenvolvem a argumentação baseadas na existência de uma poética patriarcal e uma nascente poética feminista.

O que desponta de forma relevante nas obras dessas escritoras são imagens recorrentes, como encerramento, fuga, descrições obsessivas, doenças (anorexia, agorafobia, claustrofobia), além de personagens femininas enclausuradas em grandes castelos ou casinhas campestres. A ideia de que criadoras (escritoras) e criaturas (personagens) encontram-se encerradas literal e figuradamente começa a brotar diante de nossos olhos com uma força singular.

Com efeito, essas mulheres escreveram num mundo (Ocidente) e num tempo (século XIX) dominado por escritores homens, governantes do mundo fictício por eles criado – daí a metáfora da paternidade literária, em que a “pena” é ferramenta essencialmente masculina, já que escrever, ler e pensar constituem atividades não só alheias, mas também inimigas das características femininas de acordo com o espírito patriarcal reinante.

Nesse sentido, tanto as filhas de Eva quanto as personagens femininas (na poesia ou na prosa) convertem-se em propriedade masculina, numa circularidade viciosa: o autor silencia a personagem feminina, priva-a do discurso independente, reproduzindo o que ocorre no mundo real, fora da ficção. O autor transforma-se em autoridade literária.

Munidos desse poder, os textos masculinos (até o século XIX, sobretudo) impõem às suas personagens femininas a dualidade anjo/monstro, qual seja, a mulher-anjo, semelhante à figura da virgem Maria, cujo ideal contemplativo repousa na passividade, carente de uma ação significativa, de um “eu” próprio. As características angelicais compõem-se de virtudes como modéstia, graça, pureza, castidade, docilidade, atributos apropriados para uma dama. No entanto, para transformar-se em objeto de arte, a mulher-anjo deve salvar e morrer. A mulher-monstro (uma astuta serpente) desafia a autoridade masculina e, como Lilith, converte-se na antagonista à mulher-anjo (uma doce pomba), portanto deve sofrer.

Exemplo emblemático do anteriormente exposto encontra-se no Romantismo inglês do século XIX nos romances *Oliver Twist* (1837) e *David Copperfield* (1850), de

Charles Dickens. Agnes, mãe de Oliver Twist, morre ao dar à luz o filho, concebido fora do casamento; a doce e inocente Clara Copperfield, mãe de David, também morre prematuramente enquanto o filho está no colégio interno, e Dora, primeira esposa de David Copperfield, apresenta traços semelhantes à mãe do herói. Agnes, Clara e Dora – frágeis e belas – são mulheres-anjos que vivem em espaços privados, carentes de ações significativas.

A mulher-monstro encarna a intransigência e a rebeldia, escapando de seu autor. Na versão dos irmãos Grimm do conto “Branca de Neve”, a doce rainha, emoldurada por uma janela, faz um trabalho de bordado. Após o nascimento da princesa Branca de Neve (pomba dócil) e a morte da rainha, surge a figura da madrasta (serpente astuta), encarnação da maldade que se traveste de bruxa (mulher-monstro) já que disputa com a enteada o amor do rei.

Emoldurada pelo espelho, a madrasta procura ver refletido nele seu “eu”, todavia o que encontra é a voz do rei. Tomada de cólera, ela ordena a morte a princesa, que consegue refugiar-se na floresta, onde é acolhida pelos sete anões, que lhe ensinam as atividades domésticas: cozinhar, lavar, arrumar, cuidar da casa.

No entanto, a princesinha não escapa da ardilosa madrasta: encarnação de Lilith, aquela que não se submeteu a Adão. Assim, o mito de Lilith resume a gênese da mulher-monstro. A maçã (de Eva?) oferecida à princesa causa-lhe a morte. A mulher-anjo repousa, agora, num ataúde de cristal – modelo de virtude e beleza.

Um príncipe traz Branca de Neve de volta à vida, e a princesa torna-se rainha e continuará bordando, emoldurada por uma janela, até que sua filha (outra mulher-anjo) a substitua. Vencida, a madrasta (mulher-monstro) está condenada a dançar sobre sapatos de fogo eternamente porque ousou saltar para fora do espelho.

No romance de Lopes, Ângela (mulher-anjo) também vence o embate com Bárbara (mulher-monstro). A pomba dócil sobrepuja a serpente astuta, e ela, Ângela, ensinará às filhas a tarefa de bordar, o que elas farão emolduradas sempre por uma janela.

Entretanto, diferentemente de Branca de Neve, personagem sem história e sem voz, Lopes confere voz à Ângela, embora ela permaneça presa ao espelho, onde figuram, ainda nítidas, a voz e a imagem de Ulisses.

2.3.2 Do poema ao romance

O vestido, publicado em 2004 e finalista do Prêmio Jabuti da CBL (Câmara Brasileira do Livro) em 2005, teve como mote o poema “Caso do vestido”, de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987). Originalmente, o romance foi escrito como argumento para o filme homônimo do cineasta, também mineiro, Paulo Thiago (1945).

Apaixonado pelo “conto-poema” do conterrâneo Drummond, diz o cineasta, na orelha do livro de Lopes, que o

[...] desafio de filmar essa poderosa história resumida [...] necessitava [...] que o poema fosse desenvolvido, recriado, ‘reescrito’ para o cinema, o que passava pela invenção de um argumento, uma história completa com personagens, contexto social e humano [...]. (LOPES, 2006, orelha).

Desse modo, brotou a surpreendente experiência: o poema, transformado em argumento por Lopes, originou um filme de Thiago e um romance, recriado pelo mesmo Lopes; o que mostra que a literatura, além de falar de si mesma (ou estabelecer diálogos intertextuais), tem o condão de provocar ou sugerir a recriação do texto ficcional em outra linguagem, no caso, a fílmica.

No romance *O vestido*, Carlos Herculano Lopes preservou a ossatura original do poema de Drummond, recheando-o com os dramas e conflitos das pequenas cidades do interior, além das sempre conflitantes relações familiares que descortinam um opressivo e violento universo patriarcal.

O romancista espargiu, por toda a narrativa, versos do poeta, além de nomear a narradora-mãe como Ângela, o pai como Ulisses, e a “dona que passou” como Bárbara. O triângulo, inicialmente não amoroso, já que a função de Bárbara era apenas seduzir Ulisses, foi criado pelas mãos de Fausto, primo de Ulisses, que lhe devia a hipoteca da fazenda onde vivia o casal. Fausto, que sempre nutriu forte paixão por Ângela, nunca deixou de assediá-la, porém sem sucesso.

O plano maligno do primo foi plantar entre Ângela (apaixonada pelo marido, dona de casa tradicional e religiosa) e Ulisses a sedutora Bárbara, mulher moderna, atriz vinda de Belo Horizonte, que fumava, bebia, usava roupas provocantes e cabelos curtos. Bárbara representaria Lilith, a primeira mulher do Jardim do Éden, que nasceu do barro

como Adão, mas que não se submeteu a ele, sendo considerada, por isso, aquela que seduz os homens, aprisionando-os por meio do prazer e do êxtase. O mito de Lilith, portanto, veicula o pecado e a transgressão. Segundo Couchaux (2005, p. 583):

Lilith retorna ao mundo dos homens, descendentes de Adão e Eva, para fazer-lhes mal. [...]

A literatura interessa-se sobretudo por Lilith, a revoltada, que, na afirmação de seu direito à liberdade e ao prazer, à igualdade em relação ao homem, perde a si mesma, assim como perde aqueles que encontra.

A própria passagem do texto bíblico “E criou Deus o homem à sua imagem: fê-lo à imagem de Deus, e criou-os macho e fêmea” (BÍBLIA SAGRADA, Gênesis: 1, 27), ambígua, dá margem à interpretação de que Lilith foi criada por Deus antes de Eva; essa, porém, obediente ao homem e resignada (como Ângela).

Na noite da festa de recepção à Bárbara, Ulisses deu à esposa uma caixa. Dentro dela, um vestido “de colo mui devassado”. Ao mirar-se no espelho, Ângela tirou rapidamente o vestido, sentindo um presságio: “[...] meu amor, eu estou com muito medo, pois na semana passada, por duas ou três vezes, sonhei que você me trocava por uma mulher de longe.” (LOPES, 2006, p.13).

A partir desse momento, o misterioso vestido (símbolo feminino), que figurativiza, no romance, o embate entre as duas mulheres, mudará o destino delas. Paixão e dor. Luxúria e sofrimento. Arrependimento e resignação.

Anos após os trágicos acontecimentos, um dia, as filhas de Ângela questionam a mãe sobre a origem daquele vestido pendurado num prego na parede. Então ela toma a palavra.

2.3.3 A voz de uma heroína comum

Ângela, a protagonista, narradora autodiegética, inicia a história do romance, tendo as duas filhas como interlocutoras. Seu discurso apresenta focalização interna fixa, portanto o leitor (como as filhas) fica conhecendo as agruras pelas quais ela passou sempre sob seu ponto de vista. Diz ela: “Minhas filhas, vocês dizem, *esse vestido, tanta renda, esse segredo!* Mas fiquem sabendo, que a mulher que o usava, eu nem sei por

onde anda, e se está morta ou viva, pois há muito não tenho notícias.” (LOPES, 2006, p.9).

Desse momento em diante, o relato da protagonista toma forma de conversa, decomposta em pequenos capítulos, nos quais as marcas de oralidade na linguagem, a pontuação e o discurso indireto livre contribuem para a fluência da narrativa: “[...] muito pálido, me disse que não, não era por causa da dívida, mas muito pior do que isso, porque, Ângela, por Bárbara, eu estou apaixonado.” (LOPES, 2006, p.89).

Tais recursos, utilizados com pertinência pelo autor, imprimem ao discurso um tom de revelação rápida de um segredo: “Agora *vosso pai chega ao pátio; disfarçemos*, pois seus passos já ouço...” (LOPES, 2006, p.20).

Lopes vai tecendo a narrativa com retalhos da memória de Ângela, sem anacronias. Desse modo, o leitor passa a conhecer o drama íntimo dessa mulher, qual seja, a figuração de um sujeito comum tomado como “sério e trágico” (AUERBACH, 1976).

Enlouquecido pelo desejo de possuir Bárbara, que o seduz, e nega o ato sexual, Ulisses suplica à esposa: “Ângela, você me ama? [...] Meu amor, você é tudo o que eu tenho na vida [...]. Então, por mim, e pela força desse amor, ele disse, peça a Bárbara, te imploro, que aceite dormir comigo.” (LOPES, 2006, p.90).

Ela, heroína comum, séria e trágica, atende ao insensato pedido: “[...] resolvi, mesmo contra todos os meus princípios, mas em nome do meu amor por ele, procurar *aquela mulher do demo*, para que ela, com o seu feitiço, a ira do vosso pai aplacasse.” (LOPES, 2006, p.92)

Ângela revela autoconsciência sobre si mesma e sobre seu mundo ao tomar essa horrenda decisão. Sobre a autoconsciência da personagem, afirma Bakhtin:

A personagem interessa a Dostoiévski enquanto ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesma, enquanto posição racional e valorativa do homem em relação a si mesmo e à realidade circundante. Para Dostoiévski não importa o que a sua personagem é no mundo mas, acima de tudo, o que o mundo é para a personagem e o que ela é para si mesma [...] Isto porque o que deve ser revelado e caracterizado não é o ser determinado da personagem, não é a sua imagem rígida, mas o resultado definitivo de sua consciência e autoconsciência, em suma, a última palavra da personagem sobre si mesma e sobre seu mundo [...]

Em Dostoiévski, todas as qualidades objetivas estáveis da personagem, a sua posição social, a tipicidade sociológica e caracterológica, o *habitus*, o perfil espiritual inclusive sua aparência externa, ou seja – tudo de que se serve o autor para criar uma imagem rígida e estável da personagem, o “quem é ele” – tornam-se objeto de reflexão da própria personagem e objeto de sua autoconsciência; a própria função desta autoconsciência é o que constitui o objeto da visão e representação do autor.[...] toda a realidade se torna elemento de sua autoconsciência. (BAKHTIN, 2005, p.46-47).

O leitor do poema de Drummond já conhece o desfecho da história, logo não é a expectativa de um final impactante que o prende à leitura, mas o fio tenso da narrativa de Lopes.

Consumado o ato sexual, Bárbara e Ulisses somem no mundo em busca de aventura e prazer.

Como no poema de Drummond, “Caso do vestido”, no texto de Carlos Herculano Lopes há o apagamento da voz do marido de Ângela. Neste romance, a voz de Ulisses insinua-se, poucas vezes, por meio de discurso indireto livre; Drummond dispensou a ele apenas um verso e meio: “Mulher, / põe mais um prato na mesa”. A construção desse personagem dá-se por intermédio da narradora mãe, que, a partir da curiosidade das filhas acerca de um misterioso vestido rendado, inicia a história da dona da peça, indumentária feminina, e, conseqüentemente, da relação entre essa mulher e Ulisses.

O personagem, formado em Direito apenas para agradar ao pai, dedica-se ao cultivo de café e à criação de gado, embora seu grande sonho seja encontrar diamantes. Novamente, a escolha por dinheiro e poder.

Seduzido por Bárbara, Ulisses abandona o lar, deixando a mulher e as filhas, e inicia um périplo de alguns meses com a atriz. Depois de apossar-se do corpo feminino, de muitas aventuras, enjoado da vida desregrada, mais velho, ele retorna à família, que sempre o esperou. Novamente, ocorre a reiteração do espaço público, reservado ao homem, e do privado, destinado à mulher, que permanece em casa.

Não há lamentações nem arrependimentos, tampouco pedidos de perdão. Com o regresso do *pater familias*, instala-se, definitivamente, o equilíbrio e a paz.

2.3.4 O bosque da ficção

Entremos no bosque da ficção proposto por Eco (2012). Não precisamos percorrer o caminho mais fácil ou rápido, pois já sabemos o final da história; tomemos aquele que perscruta os símbolos plantados pelo autor à margem, atrás dos arbustos, debaixo das árvores, no meio das folhagens, dentro dos rios. Lá, vasculhando com acuidade, vamos encontrar Ângela, a Penélope greco-mineira à espera de seu Ulisses, que retorna, cinco anos depois, para casa.

Enquanto espera, diz ela às filhas: “[...] eu tecia, para o tempo passar, uma toalhinha de rendas [...]” (LOPES, 2006, p.179). Embora Fausto, o pretendente, a tivesse assediado durante todos os anos em que ela, com fidelidade, esperou, Ângela acreditava, em seu íntimo, no retorno de Ulisses.

Embaixo de uma pedra, encontramos um vestido, peça ambígua, que traduz, no romance, tanto devassidão e desejo como amor-renúncia e resignação. É também ele, o vestido, um personagem que fomenta duas grandes paixões, visto que Bárbara, com o tempo, passa a amar Ulisses.

O bosque da ficção, tão fértil em imagens, gerou um romance a partir de um poema, e as duas vozes autorais mantiveram-se distintas, apesar de dialogarem.

Ao sair do bosque, temos a impressão de já ter estado nele outras vezes, de tê-lo percorrido por outras trilhas, então a conclusão a que chegamos é que a literatura sempre fala do mundo e, às vezes, de si mesma, como comprovam as palavras do professor Miguel Sanches Neto (2004, p. 63):

A história do marido que abandona a esposa para percorrer o mundo ao lado de uma paixão violenta, retornando para casa com o fim do fascínio e recebendo o perdão silencioso da mulher – que em Drummond é um texto marcado pelo enigma do perdão feminino –, recebe do romancista uma leitura literária (o mito de Ulisses-Penélope) e bíblica (o do filho pródigo). No fundo, ele conta a história do marido pródigo, retratando uma Minas em que a tradição é rompida pela força de duas mulheres que se complementam. [...]

Podemos, ainda, seguindo esse pensamento, atentar para o significado simbólico dos nomes dos principais personagens de *O vestido*.

Ângela⁶ é a variante feminina de Ângelo, que tem origem no grego *Áγγελος*, que significa “mensageiro”, derivado do latim *Angelus*, que quer dizer “anjo”. A versão masculina foi muito popular entre os judeus da Itália após 1255 e até hoje é comumente utilizada nesse país. De acordo com muitas religiões cristãs, os anjos são seres divinos, que simbolizam os mensageiros de Deus, portadores de boas notícias ou encarregados da proteção.

Com efeito, Ângela, a protagonista, exerce o papel de protetora dos filhos e da casa, sobretudo durante a longa ausência do marido. Mulher bondosa, estimada por todos, ela representa o pilar que não se corrói na família patriarcal. Enquanto espera o retorno de Ulisses, tece toalhas de renda, semelhante ao que fazia Penélope.

Já Ulisses, marido de Ângela, lembra-nos o herói grego da *Odisseia* de Homero que, após permanecer durante longos anos distante de casa e envolver-se em diversas peripécias, retorna a Ítaca. Disfarçado de mendigo, retorna ao lar. Guardadas as diferenças, o Ulisses mineiro também toma parte de inúmeras aventuras, regressando a Serra Dourada pobre e maltrapilho, e Ângela o recebe nos braços.

A figura mais diabólica na história é Fausto, que planeja separar o casal Ulisses e Ângela, pois nutre por ela um amor possessivo. A respeito da origem da lenda medieval germânica do doutor Fausto, o artigo da professora Eloá Heise (2008) esclarece:

Para entender o verdadeiro significado da figura do doutor Fausto, torna-se importante ressaltar que não se trata apenas de um charlatão que se tornou rico e famoso por ter feito um pacto com o diabo, como se propaga comumente. Cabe lembrar que o mito criado em relação a essa figura histórica – Georg (Johann) Faust, (1480-1540) tem sua origem em uma época de crise, a transição entre a Idade Média e a Idade Moderna, época caracterizada por profundas mudanças, na qual conceitos até então inquestionáveis começam a ser colocados em xeque. Nesses novos tempos de inquietação, ligados a pesquisas no campo das ciências naturais e outras ciências, pode-se entender que aquele que manifesta sua descrença em relação a verdades, tidas como absolutas, é considerado um homem não temente a Deus, um pactuário do demônio. Isso explica a recorrência do motivo do pacto com o diabo à época. Nesse contexto, basta lembrar de figuras contemporâneas ao doutor Fausto: Paracelsus, Nostradamus, Bacon ou Galileu que, perante os olhos da Inquisição, também teriam feito uma aliança com o demônio. Esse é o pano de fundo que serve de cenário para o

⁶ Disponível em: <<http://www.dicionariodenomespropios.com.br/angela/>>. Acesso em: 15 out. 2015.

aparecimento do personagem histórico, doutor Fausto, em tempos que espelham esse processo de busca por maioridade.

Consta que esse doutor levou uma vida errante, passando por várias localidades da Alemanha, o que fez que se tornasse conhecido por toda parte. Estudou magia, medicina, astrologia, alquimia, atividades que lhe permitiram trabalhar com horóscopo e fazer profecias. Unindo a capacidade de curar com a de prever o futuro, ficou famoso e conseguiu amealhar uma boa fortuna. Todas essas aptidões, por sua vez, renderam-lhe a fama de ter vendido sua alma ao diabo. Esse destino pessoal, que personifica os anseios da época ao materializar a busca daquele que quer ultrapassar os próprios limites através da especulação, dará origem à primeira versão escrita sobre as histórias de Fausto, publicada logo após a morte do Fausto histórico, em 1587, sob o título de *Historia von D. Johann Fausten*.

Essa história, de autor anônimo e de cunho popular, narra, ao lado de relatos sobre o Fausto, que eram voz corrente, outras discussões de cunho teológico, astrológico, histórico, científico, provindas das mais diferentes fontes contemporâneas. Essa estrutura, sem unidade estética, acaba por refletir esse tempo de transformação, com a justaposição de crenças diabólicas medievais ao lado do novo espírito das ciências. No livro popular, com suas partes especulativas e enciclopédicas, o pacto entre Fausto e o diabo compreende um período de 24 anos. Nesse contexto, a sede insaciável do protagonista por saber é vista, antes de tudo, como um grande pecado, pois tal postura afastaria o homem de Deus e o aproximaria da dúvida. [...]

O mito de Fausto tem-se mostrado fértil na literatura mundial: “a maior obra dramática da literatura alemã”, no dizer de Otto Maria Carpeaux (2012, p.436), a obra-prima *Fausto*, de Goethe (1749-1832), foi publicada em duas partes (1806 e 1832) e *Doutor Fausto* (1947), romance de Thomas Mann (1875-1955), o comprovam.

Esperto, sedutor, poderoso, contraventor e maligno, o Fausto do romance parece ser uma clara alusão ao personagem do mito, já que vive cercado de capangas, ordena assassinatos e é temido pelos habitantes da cidade.

Eram chamados de bárbaros os povos do Norte que invadiram o Império Romano do Ocidente ou os estrangeiros em relação aos gregos e romanos. Por analogia, é possível declarar que Bárbara, a “estrangeira” que chegou da capital à pequena Serra Dourada, semeou a discórdia e quebrou a harmonia familiar reinante até então.

Desses quatro personagens, o autor pôs em relevo a voz de Ângela, que, como no poema “Caso do vestido”, conduz a narrativa com a mesma fluência dos versos em redondilha maior do texto de Drummond.

O final do romance: “Mas, agora, eu lhes peço, vamos parar por aqui, pois, desta vez, tenho certeza, *é vosso pai subindo a escada.*” (LOPES, 2006, p.185) desvela, ao mesmo tempo, o segredo e a resignação da mãe e anuncia seu perdão.

Sob a perspectiva polifônica, podemos inferir que os três textos literários objeto deste trabalho dialogam entre si na medida em que se opõem a outros textos de caráter misógino, visto que neles avultam as vozes das mulheres que, em sua autoconsciência, transformam-se em objeto de reflexão de si mesmas, a despeito da amargura de seus destinos.

O princípio da construção dialógica utilizado (de modo consciente ou não) pelo autor reverbera no tecido literário, já que:

[...] Em toda parte há certa interseção, consonância ou intermitência de réplicas do diálogo aberto com réplicas do diálogo interior das personagens. Em toda parte certo conjunto de ideias, pensamentos e palavras se realiza em várias vozes desconexas, ecoando a seu modo em cada uma delas. O objeto das intenções do autor não é, de maneira alguma, esse conjunto de ideias em si como algo neutro e idêntico a si mesmo. Não, o objeto das intenções é precisamente a realização do tema em muitas e diferentes vozes, a multiplicidade essencial e, por assim dizer, inalienável de vozes e a sua diversidade. (BAHKTIN, 2003, p. 199).

Dialogando com as artes plásticas, se mirarmos com atenção a imagem da tela *Busto de homem* (1909), de Pablo Picasso (1881-1973) – anexo B – perceberemos que o pintor espanhol proporcionou-lhe músculos fortes e rijos, todavia o olhar é triste. A expressão do rosto, desolada, transmite uma estranha sensação se relacionada ao conjunto inteiro: certo mal-estar, talvez proveniente da insatisfação do homem num mundo de valores predominantemente masculinos. Aí residiria a genialidade do artista, cuja sensibilidade forjou um homem poderoso, mas infeliz.

Fato semelhante ocorre com nossos personagens masculinos. Os três Antônio, bem como Joel, Horácio, Jaime, Fábio e Ulisses, homens de papel criados por um homem real, não são vilões, senão frutos da cultura patriarcal que os gerou e na qual eles acabam sufocados, exatamente pelo esquema de dominação que, historicamente, perpetuam e que lhes resultou favorável. Desse modo, são vítimas da violência que eles próprios engendraram.

As vozes masculinas dos três romances, aqui delineadas, configuram-se como um contraponto às vozes femininas. Desse embate, o autor construiu um mosaico de dor e sofrimento, medo e angústia, solidão e desespero. Todos, homens e mulheres, são vítimas. No entanto, a eles, os homens, sempre é dado o poder de escolha; enquanto a elas resta o fardo inexorável do destino.

As vozes das três Isauras, juntamente com as de Ione, Helena e Ângela, reproduzem a dor de que são vítimas as mulheres desses romances, em parte, amaldiçoadas que foram por Eva, a primeira pecadora; em parte, porque estão sujeitas às complexas ciladas de um lugar e de um tempo que não soube afrouxar os laços mais violentos do patriarcado.

Capítulo 3

Herdeiras de Eva

[...]
E no longo capítulo das mulheres, Senhor, tende piedade das mulheres
Castigai minha alma, mas tende piedade das mulheres
Enlouquecei meu espírito, mas tende piedade das mulheres
Ulcerai minha carne, mas tende piedade das mulheres!
[...]

Tende piedade delas, Senhor, que dentro delas
A vida fere mais fundo e mais fecundo
E o sexo está nelas, e o mundo está nelas
E a loucura reside nesse mundo.
[...]

Nova antologia poética, Vinícius de Moraes (2009)

A prece do poeta, que introduz este capítulo, remete à reflexão que faremos acerca do universo ficcional feminino, recortado neste trabalho. Nossa tradição judaico-cristã ocidental, historicamente, condena as mulheres à dor e à submissão ao homem como algo natural, confirmando, desse modo, o mito bíblico de Eva. Nessa leitura, elas merecem a piedade divina, já que são as culpadas pelo pecado original, episódio desencadeador do sofrimento humano.

No entanto, os movimentos feministas, no Brasil e no mundo, têm avançado em defesa dos direitos das mulheres. Tais movimentos ocorrem como ondas que se agigantam no mar até o ápice de suas forças, e, em seguida, retomam a calmaria. Assim ocorreu com a luta pela alfabetização, pelo voto, pelo emprego, pelo direito ao próprio corpo. Embora haja avanços significativos, em determinados espaços (no Brasil ou fora dele), sobretudo nas áreas rurais, tais mudanças foram muito mais modestas.

Segundo a pesquisadora Mary Del Priore (2011, p. 100), no Brasil, os séculos XIX e princípio do XX, na questão da sexualidade, são marcados (no campo e na cidade) pelo debate acerca do povoamento do país, que impunha às mulheres apenas o dever da reprodução. Já os distintos maridos encontravam o prazer nos prostíbulos. Afirma a autora:

Tempo de desejos contidos ou frustrados, o século XIX se abriu com as libertinagens de um jovem imperador e se fechou com o higienismo frio de médicos. Século hipócrita que reprimiu o sexo, mas foi por ele obcecado. Que vigiava a nudez, mas olhava pelos buracos da fechadura. Que impunha regras ao casal, mas liberava os bordéis. A burguesia emergente, nas grandes capitais, somada aos senhores de terras e entre eles a aristocracia rural, distinguia dois tipos de mulher: a respeitável, feita para o casamento, que não se amava, forçosamente, mas em quem se fazia filhos. E a prostituta, com quem tudo era permitido e com quem se dividiam as alegrias eróticas vedadas, por educação, às esposas. (DEL PRIORE, 2011, p. 100-101).

Nesse contexto, a missão da mulher restringe-se, como a de Eva, à necessidade de povoar o mundo.

Partindo do princípio de que a toda ação corresponde uma reação, vozes discordantes tomam a cena para refutar o mito de Eva, vigente até a atualidade no imaginário social do Ocidente.

Virginia Woolf (1994), em *Um teto todo seu*, expõe o interesse histórico do homem pela mulher na literatura das mais variadas áreas do discurso humano e percebe a misoginia frequente que a maioria deles possui em diversos momentos da história da humanidade. Somente a partir dessa constatação realiza sua proposta de defesa de um espaço e de um tempo próprio para a mulher, conquistado graças a sua independência financeira.

Já Simone de Beauvoir (1967), em *O segundo sexo*, pesquisa como se produz o embate entre eu (homem) e tu (mulher) por meio de um método, igualmente, regressivo e progressivo. Assim, para analisar como as mulheres vivenciam a sua condição de “outro” e desarticular saberes estanques (aspecto progressivo), antes ela analisa como se foi construindo essa alteridade, rastreando as suas origens nos mais diversos saberes humanos (aspecto regressivo).

Beauvoir (1967, p. 9) afirma que:

Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino. Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um *Outro*.

O excerto anterior é significativo visto que antecipa a ideia, formulada mais tarde, acerca da distinção entre sexo e gênero; aquele diz respeito ao ser biológico (macho/ fêmea), este se trata de uma construção discursiva, política, ideológica e cultural (masculino/ feminino). Assim, como uma criatura recém-nascida pode já carregar, em si, o peso da culpa do pecado original? Tal questionamento filosófico, vinculado aos estudos literários, ajuda-nos a compreender a dimensão trágica das personagens femininas de Lopes, aqui analisadas.

Dueñas (2009) propõe uma interação entre o feminismo como ideologia, já que os estudos de gênero questionam a ordem simbólica tradicional e suas construções culturais provenientes do patriarcado, e o texto literário em que a mulher é sujeito (da escrita) ou objeto (personagem). Na visão desse autor, tal possibilidade de análise enfatiza o diálogo entre a literatura e outras fontes de conhecimento, gerando uma reflexão enriquecedora.

De acordo com os pressupostos de Beauvoir e Dueñas, convém, agora, efetuarmos um breve percurso em torno da origem e consolidação da tradição patriarcal, cujos tentáculos opressores regem muitas sociedades, ainda, inclusive a brasileira, a despeito das conquistas provenientes da luta das mulheres.

Realizaremos um estudo feminista na linha de Showalter (1994), visto que concordamos com a perspectiva teórica que conduz para o contexto da obra literária; não se trata de ginocrítica, porque a escrita é masculina, embora essa voz se encontre enfraquecida pelo protagonismo quase absoluto da voz feminina em muitos dos escritos.

Nosso trajeto seguirá, então, os destinos e infortúnios das personagens femininas das obras literárias que estudamos.

3.1 As três Isauras

Quando se dá a história das três Isauras? O tempo do discurso é sempre o momento presente, em que cada uma relata a outro interlocutor aquilo que vive ou viveu, suas lembranças, embora de maneira anacrônica. O tempo da história não apresenta uma delimitação temporal totalmente explícita. Assim, conforme Brun (2008, p.22-23):

[...] devido às pistas contextuais, é possível presumir-se, aproximadamente, o momento sócio-histórico em que as personagens protagonistas das três gerações se inserem. Isaura-avó e seu marido-dono situam-se na segunda metade do século XIX; Isaura-mãe e seu marido infiel, entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do XX; e Isaura-filha e seu parceiro, na metade do século XX.

Tais pistas contextuais consistem nos traços caracterizadores das personagens, suas experiências e comportamentos. Isaura-avó, representante da primeira geração, movimenta-se num período típico do patriarcalismo rural agonizante, no final do século XIX, cuja lei era a violência.

Isaura-mãe, segunda geração, transita durante a República Velha (última década do século XIX e primeiras do XX), visto que, em seus relatos, menciona atos do Marechal de Ferro, alcunha do marechal Floriano Peixoto (1839-1895), sucessor de Deodoro da Fonseca, primeiro presidente da República.

Isaura-filha (terceira geração) move-se já na metade do século XX, o que deduzimos pelo fato de morar sozinha num apartamento, trabalhar fora e manter, durante algum tempo, um caso amoroso com Antônio, embora não se case com ele.

O tempo da história das três gerações abrange, então, quase um século, enquanto o tempo do discurso permeia 125 páginas, tornando evidente uma qualidade distintiva da prosa de Lopes: a concisão da linguagem, apesar das inúmeras retomadas e lançamentos de episódios da memória das personagens, que remetem à figura da “dança dos cabelos” na construção/desconstrução da trança.

Como viviam as mulheres durante esse período – final do século XIX até metade do XX?

Isaura-avó, tomada como parte do espólio das terras de seu pai, afoga-se nas águas do rio Suaçuí, região do Vale do Rio Doce, Minas Gerais. A referência espacial torna-se relevante na medida em que sinaliza se tratar de zona rural, naquele tempo. Desse modo, a personagem tem sua origem plantada longe da cidade, da vida urbana, o que lhe confere o *status* de “uma escrava classificada”, nas palavras de Néelson Werneck Sodré (1982, p. 173). No quadro da família patriarcal, a ela eram permitidos a procriação sem gozo, o bordado, o tacho de doce, a reza, a conversa com as criadas da casa, o trabalho na fazenda, quase mais nada, já que, com o declínio da mineração na região das Gerais, o Brasil da segunda metade do século XIX ainda guarda fortes resquícios da aristocracia rural decadente.

De acordo com Duarte (2003), os ecos da primeira onda – o feminismo ilustrado – chegavam palidamente da Europa às incipientes cidades brasileiras. A inglesa Mary Wollstonecraft (1759-1797) rebate o ideário do pensamento rousseauiano, fundado nas oposições público / privado, político / natural, razão / sentimento, força / atividade, passividade, que justificava a dominação do homem sobre a mulher. Mediante a crítica a essa ancestral hierarquia, a autora argumentava que a mulher permanecia à margem da bandeira da igualdade de direitos, já que a dominação masculina era política. Em terras brasileiras, inspirada pelas ideias de Wollstonecraft, Nísia Floresta (1810-1885) defendia o direito das mulheres à instrução e ao trabalho.

No entanto, Isaura-avó, como milhões de mulheres no Brasil, encontra-se muito distante dos ares citadinos. Apartada de sua família, massacrada por Antônio e seu

bando, iletrada e indefesa, ela não teve escolha. Por intermédio da força, passivamente, como um animal marcado a ferro, Isaura submete-se ao senhor poderoso e ao espaço doméstico-privado para sempre; todavia, germina, ao longo dos anos, além dos filhos, o ódio a Antônio, a quem obedece em silêncio.

Ouçamos o relato da avó à neta (Isaura-filha):

[...] o ódio que durante anos por ele eu nutri, apesar de ser sua companheira e estar ao seu lado em todas as épocas – nas temporadas de plantio, por exemplo, quando, por nossas mãos, as sementes eram guardadas na terra. Também em intermináveis dias de seca e trincas abertas nos vales onde morriam as criações e as ossadas davam a estes lugares um sinistro aspecto de abandono. [...] No entanto, Isaura, a nenhum dos meus filhos [...] deixei transparecer a verdadeira face daquele homem rico e senhor [...] (LOPES, 2001, p. 40).

Em relação à passividade feminina, Millett (2010, p. 80-81) afirma que os fundamentos do patriarcado nutrem-se, sobretudo, do desenvolvimento da identidade de gênero desde a infância. Assim, a cultura induz o menino a cultivar traços agressivos, enquanto a virtude da menina, nesse sentido, repousa sobre o recato e a docilidade. Nessa linha de raciocínio, a autora conclui que a agressividade masculina constitui um dos traços da classe dominante, restando ao grupo submetido a passividade e a obediência.

Além do exposto anteriormente, Woolf (1994), Duarte (2003) e Valcárcel (2005) apontam a dependência econômica como fator determinante da subjugação.

Isaura-avó jamais conheceu o prazer sexual e padeceu sob o domínio de Antônio até a morte dele, que, em seus últimos lampejos de consciência, pediu perdão à mulher.

E me lembro que embora não fosse mês de junho um vento frio entrava pelas gretas e se alojava em minhas pernas. [...] Eu, que naquele momento, tomada por uma certa surpresa, me dava conta de que aquela tragédia me fazia bem [...] enquanto, no quarto ao lado, os gemidos de Antônio já não enchiam de incertezas o meu coração, pois, aos poucos, para o meu alívio, iam se tornando mais escassos, apesar do seu esforço ao chamar por mim e a implorar o meu perdão em frases inconscientes [...] (LOPES, 2001, p.39-40).

Embora não explícito, o texto expõe lacunas nas quais podemos ler que Isaura não cedeu ao pedido do marido agonizante; ao contrário, o sofrimento de Antônio trouxe conforto ao coração dela.

Na última década do século XIX e princípio do XX, encontramos Isaura-mãe na mesma fazenda em Santa Marta, da qual se ausentou apenas durante o período em que estudou no internato, onde, segundo ela, passou os melhores anos de sua vida.

As elites agrárias de São Paulo e Minas Gerais, sobretudo os fazendeiros produtores de café, ávidas por mão de obra menos dispendiosa, pressionam o Império brasileiro, e, paulatinamente, os imigrantes substituem os escravos. Detentoras de considerável poder econômico, essas elites almejam, também, mais poder político. Outros fatores – a interferência do imperador nos assuntos religiosos (e o consequente descontentamento na Igreja Católica); a insatisfação dos militares e as críticas aos entraves à modernização social – expõem a fragilidade do regime monárquico, segundo Sodré (1982).

Diante desse cenário, proclama-se a República (1889), estabelecendo no Rio de Janeiro sua capital, que abriga a elite política, além de receber os benefícios da urbanização – telégrafo, ferrovias, imprensa, teatros, bancos – e uma classe média nascente: funcionários públicos, senadores, deputados, profissionais liberais, estudantes, comerciantes.

De acordo com Beozzo (1984, p. 285), o governo republicano (liberal e positivista) impõe por meio de decreto, em 1890, a separação entre Igreja e Estado. Ainda segundo esse autor:

Em Minas Gerais, o movimento de reaproximação entre a Igreja e o poder republicano é facilitado pela presença no Governo do Estado de um presidente que professa publicamente a fé católica [...]: a formação religiosa é fundamental para a organização da sociedade e da política; à religião cabe encaminhar as novas forças sociais emergentes e colaborar na manutenção da ordem. (BEOZZO, 1984, p. 285).

A “ordem”, proclamada como missão fundamental da Igreja, estriba-se, sobretudo, na indissolubilidade do vínculo conjugal, na condenação ao aborto e no ensino religioso nas escolas públicas. Desse modo, embora apartada do Estado laico, a Igreja mantém sua luta em prol da tradição moral que deveria reger as famílias e as consciências e, nas décadas seguintes, transforma-se num poderoso agente ideológico, que se alia ao Estado, no combate às ideias socialistas que ecoam em parte das zonas rurais.

À época de predomínio quase absoluto do sistema patriarcal nas zonas rurais corresponde outra, em que a mulher começa a conquistar direitos em virtude dos novos costumes da vida urbana. Para frequentar os salões, é necessário um mínimo de verniz cultural, como tocar piano, falar francês ou declamar poemas, por exemplo.

De acordo com Sodré (1982, p. 207), o Romantismo traduzia na literatura aquilo que o Império representava do ponto de vista econômico e social. A expressão artística espelhava a expressão política, então o Romantismo: “Declina, quando o Império declina, e por força dos mesmos motivos.” (SODRÉ, 1982, p. 207). Já em 1881 Machado de Assis (1838-1908) publicara *Memórias póstumas de Brás Cubas*, obra apontada como marco da estética realista; e, na última década do século XIX e primeira do XX, os poucos leitores brasileiros conhecem as obras da fase madura do escritor fluminense.

Durante esse período da vida nacional, surgem, principalmente em São Paulo e no Rio de Janeiro, inúmeros periódicos escritos por mulheres e a elas dedicados. Segundo Duarte (2003, p. 157), o conteúdo de tais jornais girava em torno de receitas culinárias, capítulos de romances-folhetim, novidades da moda, mas também neles circulavam artigos conclamando as mulheres à luta pelo ensino superior, voto e trabalho remunerado. A despeito desse clamor, ainda conforme Duarte (2003, p. 158):

A resistência à profissionalização das mulheres da classe alta e da classe média permanecia inalterada, pois esperava-se que elas se dedicassem ao lar e à família. Apenas as moças pobres estavam liberadas para trabalhar nas fábricas e na prestação de serviços domésticos.

Voltemos a Isaura-mãe, que passou incólume por quase todas essas mudanças, e apelos ocorridos nas cidades, exceto pelo estudo no internato em Diamantina e pela necessidade de prazer carnal, ausente em sua mãe (Isaura-avó).

No romance, avulta-se a voz de Isaura-mãe: o contato com outras moças no colégio e a aquisição da habilidade da leitura e da escrita permitem a essa personagem “fazer o silêncio falar”, nas palavras de Showalter (1994, p. 49). Por conseguinte, embora permaneça fiel à cartilha patriarcal de costumes, casando-se na igreja e sendo obediente ao marido, Isaura não desiste de seu direito à voz.

Em seu discurso, ela tem como interlocutores Antônio, Isaura-filha e o leitor, como podemos constatar nos excertos seguintes.

Era assim, Antônio, que ele falava, brincava conosco e nos carregava no colo, fazendo-me sentir bem próxima a uma sonhada felicidade, que jamais tive ao seu lado. Porque você, até deixar de me procurar, fantasiando encontros meus com outros homens que nunca existiram, e se ligar a outras mulheres, que foram tantas, sempre zombou dos meus peitos caídos ou da gordura que aos poucos, sem que eu tivesse controle, foi tomando conta de mim. (LOPES, 2001, p. 20)

E foi assim, minha filha, que chegou o entardecer. E foi assim, querida, que entre carícias tantas, ouvindo as suas histórias, entramos noite adentro, até que dos espigões vieram os primeiros sinais da manhã. (LOPES, 2001, p. 36)

E lhes digo que fui dura e que insisti naquelas ameaças pois sabia do pavor que as moças aqui de Santa Marta sentiam por aquele colégio onde, apesar de tudo, eu passei o melhor período de minha vida. (LOPES, 2001, p. 51).

Desse modo, a narradora vai alinhavando relatos de sua memória, episódios dramáticos de sua convivência com o marido, experiências frustrantes, como a busca do prazer solitário em virtude das longas viagens de Antônio:

E recordo-me com clareza das incontáveis noites de lua logo após a sua partida, quando, pulsando em mim toda a força de uma mulher a rolar de um lado a outro na cama – depois de folhear mais uma vez o livro de capa marrom e fotos coloridas – eu desfazia as minhas tranças. E mesmo que rejeitasse, não encontrava outra alternativa a não ser outra vez ir ao encontro de um solitário prazer que depois tanto me frustrava, quando, com a língua endurecida e os seios ofegantes, o meu corpo se contorcia ao contato dos dedos que de mim arrancavam tímidos gemidos. (LOPES, 2001, p. 32-33).

Diante da indiferença do marido, que, mesmo estando presente na fazenda, a traía com prostitutas, Isaura-mãe entrega-se ao prazer homossexual com Marcela Aguiar. De todos os seus segredos, a aventura amorosa com a rica fazendeira torna-se o mais forte, quando o casamento, arranjado pelo pai, com o rapaz bonito de terno branco já havia se transformado em cruel pesadelo.

Com a ex-bailarina, Isaura-mãe não descreve a sensação da dor sofrida no estupro nem a sujeição a Antônio, mas uma relação entre iguais, em que inexist

dominador e dominado, apenas prazer. De acordo com Millett (2010), a ausência de hierarquias no sexo anula a relação do sexo como poder.

[...] e sentíamos em nossos corpos o vento frio da cachoeira, em cujas águas o sol dourou ainda mais as nossas peles, deixando mais negras as suas tranças e carnudos os seus lábios que sedentos buscaram os meus e umedeceram as minhas pernas nas horas em que, entre gemidos e abraços, eu descobri aqueles que seriam os meus breves momentos de amor [...]. (LOPES, 2001, p. 73).

Herdeira do legado de dependência e passividade de Isaura-avó, contra o qual se debate, Isaura-mãe edifica-se na estrutura da família patriarcal dominante à época, sobretudo na zona rural brasileira. A personagem, no entanto, em virtude de sua capacidade de transformar ódio em ação, esgueira-se nas fendas da muralha autoritária e reage de acordo com suas forças.

Isaura suporta as traições do marido, traindo-o, em segredo, com Marcela; defende Isaura-filha da fúria do pai, que, transtornado pela riqueza, ameaça espancar a criança; aceita o marido de volta após anos de solidão e, arditamente, premedita sua morte.

Vale salientar que nossa interpretação fundamenta-se no pressuposto de que:

[...] uma teoria da cultura incorpora ideias a respeito do corpo, da linguagem e da psique da mulher, mas as interpreta em relação aos contextos sociais nos quais elas ocorrem. As maneiras pelas quais as mulheres conceptualizam seus corpos e suas funções sexuais e reprodutivas estão intrinsecamente ligadas a seus ambientes culturais. A psique feminina pode ser estudada como o produto ou a construção de forças culturais. (SHOWALTER, 1994, p. 44).

Também nos servimos da afirmação anterior para analisar o universo ficcional em que se move Isaura-filha. A personagem, desde criança, apresenta comportamento estranho, hábitos escatológicos e perversos que escandalizam e desesperam a mãe. Vai estudar no internato em Diamantina, de onde sai apenas nos períodos de férias para visitar a família.

Das três Isauras, a filha é a mais urbana, pois permanece na cidade após os estudos; trabalha fora, conhece Antônio num bar e mora sozinha – atos impensáveis nas

vidas da avó, da mãe e da maioria das mulheres brasileiras de classe média naquele momento.

Estamos na primeira metade do século XX. O mundo assiste, abalado, à Revolução Russa (1917), às duas grandes Guerras e à crise do capitalismo em escala mundial, provocada pelo *crash* da Bolsa de Nova Iorque (1929).

O cenário político-social brasileiro, à época, acompanha a ebulição mundial, pois, conforme Sodré (1982, p.535): “[...] compreende o Tenentismo, os movimentos da massa operária e crescimento do Partido Comunista, a derrocada da República Velha, marcada pela dominação oligárquica, [...] a ditadura do Estado Novo e a repressão política e cultural [...]”.

No Centro-Sul, a expansão das lavouras de café alavanca a acumulação capitalista, que ajuda a promover a industrialização, conseqüentemente a ascensão da burguesia como classe dominante, de maneira peculiar já que “[...] muitas vezes, no senhor de terras coincidiam o banqueiro e o industrial.” (SODRÉ, 1982, p. 523).

Nesse contexto, a urbanização em curso ascendente provoca o crescimento da pequena burguesia ou classe média, além do aparecimento da classe operária.

Não por acaso, em 1922, primeiro centenário da Independência, intelectuais e artistas promovem a Semana de Arte Moderna em São Paulo. Trata-se de um momento de ruptura: as novas relações sociais e econômicas exigem nova linguagem também na literatura (até então eivada do preciosismo parnasiano) e nas outras manifestações artísticas, como a pintura, cujas representantes Tarsila do Amaral (1886-1973) e Anita Malfatti (1896-1964) escandalizam os conservadores.

No início do século XX, inicia-se a terceira onda feminista no Brasil, com movimentos de mulheres, ainda pouco organizadas, que clamam por igualdade de direitos. De acordo com Duarte (2003, p. 160):

A década de 1920 foi particularmente pródiga na movimentação de mulheres. Além de um feminismo burguês e bem comportado que logrou ocupar a grande imprensa, com suas inflamadas reivindicações, viu ainda emergir nomes vinculados a um movimento anarcofeminista, que propunham a emancipação da mulher nos diferentes planos da vida social, a instrução da classe operária e uma nova sociedade libertária.

A luta, sem cometer o pecado do exagero, deveria ser penosa, pois, segundo a lei, estabelecida desde o Código Civil de 1916, “[...] o *status* civil da mulher casada era equiparado ao ‘dos menores, dos silvícolas e dos alienados’, ou seja, ‘civilmente incapaz’”. (SCOTT, 2012, p. 23). Desse modo, a esfera da vida privada e a consequente dependência configuram-se como destino natural à maioria dessas mulheres:

Vários preceitos do Código Civil de 1916 sacramentavam a inferioridade da mulher casada ao marido. Ao homem, chefe da sociedade conjugal, cabia a representação legal da família, a administração dos bens do casal e dos particulares da esposa segundo o regime matrimonial adotado, o direito de fixar e mudar o local de domicílio da família. Ou seja, a nova ordem jurídica incorporava e legalizava o modelo que concebia a mulher como dependente e subordinada ao homem, e este como senhor da ação. (MALUF e MOTT, 1998, p. 375).

O destino da mulher na nova família burguesa era o casamento e a maternidade. A “rainha do lar” deveria dedicar-se apenas à criação dos filhos e às prendas domésticas. Padrão de comportamento que, embora não abraçado por todas as camadas sociais, devido à profunda desigualdade existente, serviu de modelo também para a classe média; as mulheres pobres, no entanto, combinavam o trabalho, garantia da sobrevivência, com as tarefas domésticas e o cuidado dos filhos.

Apenas na década de 1940, no governo do então presidente Getúlio Vargas, a legislação concedeu à mulher casada o direito de trabalhar fora de casa sem “a autorização expressa do marido”; mesmo assim, no caso de ele não ser capaz de prover sozinho a família, conforme ressalta Scott (2012, p. 23).

O Estado também se preocupou com a organização e proteção da família, particularmente por meio da educação, como podemos observar pelo texto do artigo 13 do Decreto-lei 3.200 de 1941.

Devem ser os homens educados de modo que se tornem plenamente aptos para a responsabilidade de chefes de família. Às mulheres será dada uma educação que as torne afeiçoadas ao casamento, desejosas da maternidade, competentes para a criação dos filhos e capazes na administração da casa. (SCHWARTZMAN, 1980).

Na contramão desses valores que mantêm a hierarquia dos papéis masculinos (homem como cabeça da família) e femininos (mulher dependente), encontramos

Isaura-filha, que, na juventude, declama Mário Quintana (1906-1996) e Pablo Neruda (1904-1973), faz análise e viaja pelo Brasil. Não se casa nem tem filhos.

Seu interlocutor é Antônio, a quem, por meio da escrita, a personagem relata episódios traumáticos de sua infância, como a dor pela perda do irmão Ricardo, assassinado sem que ninguém soubesse por qual razão:

Não. Eu não tinha condições de exilar a tristeza [...] nunca mais veria o meu irmão. [...]. Aquilo tudo, Antônio, foi muito dolorido para mim, que dele só guardava boas lembranças e jamais poderia imaginar que Ricardo tivesse inimigos ou pessoas interessadas no seu fim [...] (LOPES, 2001, p. 56/ 89).

Ao contrário de Isaura-mãe, que desfrutou de momentos de amor e prazer com a fazendeira e ex-bailarina Marcela, a filha repugna o contato com outra garota do colégio, de onde fugiu:

[...] por não suportar beijando a minha boca e os meus seios, uma menina que me chamava de querida, só queria estar ao meu lado e um dia deixou debaixo do meu travesseiro com uma marca de batom, um bilhete onde se lia: eu quero você só para mim. (LOPES, 2001, p. 91).

A sugestão de um secreto amor incestuoso pelo pai, durante a emblemática cena do velório do irmão Ricardo, revela a ambiguidade de sentimentos que permeiam o coração de Isaura-filha. Diz ela:

[...] deparo-me com o seu rosto enrugado e embora mais uma vez eu diga não, não posso, torna-se inevitável que os meus olhos se encontrem com os seus.
E ao acontecer, e por sustentar essa situação tantas vezes adiada, já não vejo neles a frieza de antes [...] Mas os sinto castanhos como os meus, e miúdos, e somente cravados em mim, que até hoje não consigo – pois foi uma das coisas mais estranhas que ocorreram – me esquecer do momento em que ele tirou as calejadas mãos das minhas costas e as passou em volta da minha cintura. (LOPES, 2001, p. 60).

Enigmática desde a infância, Isaura-filha é refém de suas contradições. Ama Antônio, com quem não é capaz de conviver; vive na cidade, mas não se livra dos pesadelos da infância na fazenda; viaja para diferentes países e conhece muitas pessoas, contudo imerge na solidão. Presa aos fantasmas do passado, a personagem, embora

divirja radicalmente do modelo “rainha do lar” de suas contemporâneas, carrega o estigma familiar da insatisfação, da dor e do sofrimento.

De volta à fazenda em Santa Marta, sozinha entre as úmidas paredes de seu antigo quarto, Isaura-filha contempla, emolduradas pela janela, as mesmas serras que sua avó e sua mãe perscrutaram há anos em silêncio. A ela resta apertar o gatilho e partir ao encontro das duas: “Enquanto fumo mais um cigarro e rodando entre os meus dedos esta chave, ouço os ventos que estremecem as janelas, assoviando aos meus ouvidos antigas canções de ninar.” (LOPES, 2001, p. 125).

A violência contra a violência une o destino trágico das três Isaúras, que encontram no suicídio a mais doce vingança contra a ordem patriarcal, porque, eliminando suas vidas, demonstram que são donas de seus próprios corpos.

3.2 Helena e Ione

Um salto no tempo leva-nos aos anos 1970, em que o Brasil vive o período mais impiedoso do regime militar, instalado com o golpe de 1964, que depôs o então presidente João Goulart (1918-1976). A respeito dessa época sombria da história recente nacional, em que o povo foi alijado dos direitos civis, ouçamos a exposição de Sodré (1982, p. 582).

Mandatário do imperialismo, criado para servi-lo, o regime possibilitou a destruição sistemática das características nacionais em nossa cultura. [...] Nesse modelo brutal, tornados unicamente mercadoria, os produtos culturais entram num mercado controlado desde a censura à ação dos meios de comunicação de massa, passando pela estrutura universitária moldada e submetida aos interesses mais retrógrados, despojados das características peculiares ao humanismo.

Apesar de todo o obscurantismo que pautava a vida daqueles que resistiam à forte repressão imposta pela ditadura, segundo Duarte (2003, p. 165), a década de 1970 e as seguintes singularizam-se pela exuberância da quarta onda feminista, em que se alteram radicalmente os costumes, devido à revolução sexual que permeia outros países. O anticoncepcional liberta a mulher da obrigação da maternidade, e o sexo passa a ser praticado com mais independência e autonomia.

No entanto, a conjuntura histórico-social à época exige do movimento feminista, além das reivindicações que visavam eliminar a persistente discriminação, um posicionamento firme contra o regime discricionário e a censura.

Surgem inúmeros periódicos feministas que debatem a sexualidade, o direito ao prazer e ao aborto, como também a redemocratização e a anistia.

Todavia essa efervescência de discussões acirradas em torno de questões tão polêmicas e ações muitas vezes clandestinas concentram-se, sobretudo, nos grandes centros urbanos. Longe desse cenário, nossas personagens, assim como tantas outras mulheres reais, Helena e Ione, enclausuradas nas fazendas distantes onde moram, convivem com outros dramas, não menos conflituosos, porquanto humanos.

As transformações que afetavam os valores sociais e os costumes familiares atingiam muito mais lentamente as áreas rurais, onde a maioria das mães ensinava às filhas o ideário patriarcal: casar-se, ter filhos e se dedicar integralmente à família. Nesse sentido, acirram-se a divisão de papéis e a consolidação do poder masculino, conforme esclarecem Maluf e Mott (1998, p. 380-381):

As desigualdades entre as funções desempenhadas por homens e mulheres, que os identificaram ou com a rua ou com a casa, não vieram desacompanhadas de uma valorização cultural. Isto é, as atividades masculinas foram mais reconhecidas que as exercidas pelas mulheres, razão pela qual foram dotadas de poder e valor. O trabalho era o que de fato conferia poder ao marido, assim como lhe outorgava pleno direito no âmbito familiar, ao mesmo tempo em que o tornava responsável, ainda que de modo formal, pela manutenção, assistência e proteção dos seus. Ao ser assim considerado, o marido desempenhava função de valor positivo e dominante na sociedade conjugal. Essa crença foi de tal modo interiorizada pela família e pela sociedade que o descumprimento dessa atribuição por parte do marido era tomado pela mulher como falha, da mesma forma que fazer comentários sobre os insucessos do marido fora dos muros estritamente conjugais poderia ser razão suficiente para explosões de violência [...].

Na literatura nacional, particularmente a ficção mineira, que, nas palavras de César (1984, p. 450), “[...] parece confirmar o fundo humanista, generalizado e consistente [...]”, cujo precursor foi Guimarães Rosa, emergem escritores como Lúcio Cardoso, Ciro dos Anjos, Cornélio Pena e Autran Dourado. Esse grupo de autores escapa da armadilha em que:

[...] a politização do literário criou formas de ataque à realidade não muito convincentes. As boas intenções do ficcionista perdem-se no automatismo da linguagem – a partir da linguagem do cidadão, que certos autores emprestam também ao homem da área rural. Tudo somado, tem-se em muitos casos a impressão de que nossos autores de ficção correm o perigo de se dissolver num cosmopolitismo anódino, que se contenta com a aceitação fácil do leitor. [...] Para sobreviver, a indústria do livro precisa obviamente de compradores. [...] enquanto avança o pragmatismo, quase não se escreve para criar literatura, mas para faturar um produto. (CÉSAR, 1984, p. 461).

No romance em pauta, Lopes confirma a tradição herdada de seus conterrâneos na medida em que constrói uma narrativa na qual o valor humano que ecoa nas vozes femininas sobrepuja o pragmatismo que facilita a tarefa do leitor, proporcionando o consumo fácil do texto.

3.2.1 Helena

Segundo Candido (1981, p. 56), nosso conhecimento dos seres vivos abrange apenas sua exterioridade, já que eles, por natureza, são misteriosos e inesperados. Portanto, a noção que podemos elaborar a respeito deles é sempre incompleta, fragmentada, pois a personalidade e o mundo interior das pessoas jamais se revelam a nossos olhos em sua completude.

As personagens, no entanto, são seres de papel, criação inventiva. Assim, ao término da leitura de um romance, delas sabemos tudo, porque são construções finitas e, ao fecharmos o livro, elas lá dentro repousam, imutáveis e verdadeiras, quando o texto é bem realizado. Diz o mestre:

A personagem é um ser fictício – expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção *ser*? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste. (CANDIDO, 1981, p. 55).

Isso posto, sigamos o percurso de Helena Sanches Gama, que passamos a conhecer à medida que ouvimos sua própria voz narrando, ou as vozes dos outros personagens, por meio das quais traçamos, em nossa imaginação, o perfil dessa mulher.

Dispondo em ordem cronológica o itinerário de Helena, estamos na segunda metade do século XX. Horácio, o marido, vende tudo o que tem e aventura-se, com a mulher, rumo à fazenda adquirida em Minas Gerais, onde pretende construir a vida.

A origem de Helena é obscura, assim como o nome do lugar onde nasceu: Porto Escuro. A profecia do pai “Tomem cuidado com Minas...” (LOPES, 1994, p. 36), no primeiro fragmento do romance em que a voz é dela, prenuncia a tragédia que acometerá o casal e sua futura família.

A fazenda dos Sanches Gama situa-se nas proximidades da pequena cidade de Ingaí, e lá, Helena, seguindo a cartilha patriarcal, dá à luz Fábio, Mariela, Deise e Tiago.

Aos 22 anos de idade, Fábio é assassinado por seu melhor amigo, Jaime, morador de fazenda vizinha. Em sua primeira fala, Helena tem como interlocutor o filho morto, e não esconde sua antiga predileção pelo primogênito, a quem sugere que seu verdadeiro pai não é Horácio:

Por favor, fale-me que isso é bobagem minha, e que poderei, quando quiser, encontrá-lo, tocar em você e sentir na minha pele a sua boca, e o macio desses seus lábios, tão parecidos com os de uma pessoa que você não chegou a conhecer, mas que também o amava muito e com quem, debaixo de todos os segredos, e mesmo depois de casada, eu voltei a me encontrar, pois existem coisas que não podemos evitar [...] Mas por que, meu filho, só hoje, você morto, eu estou abrindo-lhe o meu coração...? (LOPES, 1994, p. 38).

A mesma insinuação acerca da real paternidade do rapaz aparece no discurso do coro, no momento em que o cortejo fúnebre segue rumo ao cemitério. Entre os presentes, familiares próximos e distantes, “[...] além de alguns amigos de infância de sua mãe e outros, adquiridos mais tarde, entre eles um homem chamado Rildo, que você não chegou a conhecer, apesar de serem tão próximos.” (LOPES, 1994, p. 58).

Helena, mulher bonita e vaidosa, alimenta grande admiração pelo filho mais velho, a quem considera corajoso como ela: “[...] esse é um Sanches”. (LOPES, 1994, p. 10). Talvez Fábio represente para a mãe o ideal de masculinidade que ela não encontra

no marido Horácio, homem honesto e bom, porém fraco, lasso, incapaz de enfrentar Joel Maia.

Ainda na interlocução com o filho morto, Helena profetiza sua vingança, demonstrando o quanto é capaz de odiar profundamente quem ceifou a vida de seu grande amor.

[...] e então o sangue do meu menino, eu juro, será cobrado da mesma maneira para que sintam também o desespero e a dor que tomam tudo o que existe em mim [...] Ah!, meu filhinho!, mas para que pensar nisso agora se terei tempo para remoer essa tragédia e planejar, com todos os detalhes [...] as formas de desencadear a minha vingança e aplacar o ódio? (LOPES, 1994, p. 37).

A insatisfação dessa mulher, que conheceu a cidade e dela se apartou a fim de seguir o marido, por quem ela nunca demonstrou desejo nem amor, explode na relação incestuosa com Fábio. E ele corresponde à paixão da mãe.

A partir do momento em que tem notícia da morte do filho, Helena começa a delirar, misturando frases sem nexos com fiapos de memória:

Agora o que eu quero é que você venha cá e me abrace, e diga com toda convicção que me ama. Vamos, meu querido, não me prive de ouvir isso dos seus lábios, que tão secretamente desejo. [...] tão bonito com esse cabelinho encaracolado, [...] e esse gorrinho branco, que teci com tanto amor... (LOPES, 1994, p. 37-38).

Durante o velório de Fábio, Helena demonstra às pessoas que rodeiam o caixão, seu primeiro delírio público, que, no romance, vem pela voz de um narrador heterodiegético, com passagem de discurso indireto livre:

Chegou devagar, como se medisse os passos ou eles a levassem [...] e se arrependeu, muito no íntimo, de não haver passado batom. *Assim ele me acharia mais nova*. E como se ninguém mais estivesse ali, e aquele momento fosse só deles, Helena curvou-se devagar, agarrou-se ao corpo de Fábio, beijou-o várias vezes na boca e começou a gritar, a gritar e a amaldiçoar, e os seus gritos, e as suas pragas, que mais pareciam uivos, e que foram ouvidos por toda a redondeza, contagiaram a todos, e em breve, dentro daquela sala, só se sentia a terrível certeza da morte. (LOPES, 1994, p. 40-41, grifo nosso).

Após o enterro de Fábio e o crescente destemperamento mental de Helena, o maior desejo de Horácio é justiça. No entanto, Joel compra testemunhas para depor em favor

do filho Jaime, alegando legítima defesa; corrompe, também, autoridades da Justiça a fim de que aceitem declarações falsas. Horácio, inconformado com a farsa do tiroteio, solicita a exumação do cadáver, alguns meses depois, para uma necropsia, que também resultou fraudulenta.

No segundo fragmento em que ouvimos a voz de Helena, a personagem embaralha, em seu discurso, lapsos de lucidez: “[...] alguém [...] veio me dizer que, na parte da tarde, iriam desenterrar o corpo do meu filho [...]” (LOPES, 1994, p. 73) e momentos de loucura e delírio:

Mas eu [...] prefiro ficar aqui, à espera da hora em que poderei novamente encontrar-me com o meu filho, eu já começo a captar os primeiros sinais de sua volta, [...] estarei muito bonita usando batom, além dos meus brincos [...]” (LOPES, 1994, p. 73).

O interlocutor continua sendo Fábio: “E quem sabe, meu filho, iremos ainda a Porto Escuro, onde a nossa família, avisada com antecedência, talvez prepare uma linda festa [...]” (LOPES, 1994, p. 73).

A loucura, gradativamente, instala-se na mente de Helena, que não suporta a ausência do filho. Trancada no quarto, como num casulo, ela ruma ideias desconexas e se consome numa imensa tristeza. Pouco lhe importam os outros filhos e o marido.

O cônego, que deu a extrema-unção a Fábio, é o interlocutor de Helena no último fragmento, cuja voz a ela pertence. A protagonista surpreende o religioso ao descrever o modo como está agindo enquanto aguarda a volta do filho:

Não sei se o senhor pode me ajudar, querido cônego, mas eu – que há tempos estou me preparando para recebê-lo – quero estar bem segura, [...] vou receber meu filho com festas, [...] encomendei na semana passada roupas novas de Belo Horizonte [...]. Pois as que tenho estão muito velhas, ultrapassadas, e também todas elas o Fábio já conhece, e sei que ficará muito mais feliz se eu, no dia da sua volta, for recebê-lo na escada com um vestido bem bonito, broches diferentes, mas com este mesmo batom vermelho, como ele sempre gostou [...] (LOPES, 1994, p. 96-97).

Dias depois da conversa com o cônego, Helena é internada numa casa de saúde em Belo Horizonte, de onde foge, algum tempo depois, para, em uma noite de lua cheia, matar Jaime.

Ouçamos a voz de Mariela, única filha mulher de Helena:

E eu, até hoje, [...] ponho-me a pensar naqueles dias, transtornados dias em que se sucederam à fuga de minha mãe daquela enfermaria [...] até o seu aparecimento tempos depois como [...] a autora de um crime que [...] teve como vítima um homem que fumava na janela, enquanto a lua cheia [...] passeava tranquilamente no céu. (LOPES, 1994, p. 111-112)

Ser fictício, a personagem oferece, em seu discurso, características dos seres vivos, como as reações inesperadas e a ambiguidade, o que faz com que o leitor creia nela. Todavia, mesclando sua fala com lampejos de consciência e delírios, perdura a dúvida: Helena enlouqueceu realmente ou montou uma farsa a fim de enganar a todos enquanto, secretamente, em seu íntimo, planejava a vingança que aplacaria seu ódio?

3.2.2 Ione

Ione Miranda Maia nasceu em Ingáí – cerca de 200 km da capital Belo Horizonte – onde cresceu na calma característica das pequenas cidades. Uma tia da capital, solteira de hábitos “modernos”, levou a mocinha para estudar. É o que nos revela a protagonista, no primeiro fragmento cuja voz é sua, marcada, também, por discurso indireto livre:

[...] minha tia [...] não se importava de fumar à vista dos outros e nem dava importância para a obrigação de ir à igreja, hábito mais que arraigado entre nós. E quando foi embora, [...] me levou com ela para Belo Horizonte, pois essa menina precisa estudar.” (LOPES, 1994, p. 43, grifo nosso).

De volta à pequena Ingáí, agora professora, Ione retoma os bordados para completar seu enxoval. O magistério, à época considerado uma extensão da maternidade, era tolerado como profissão para as moças que sonhavam com o casamento como ideal maior de vida, e para o qual se resguardavam virgens.

Ione casa-se com Joel Maia, rapaz artiloso que a cortejou com serenatas e flores, e com quem ela se perde em devaneios eróticos, sedenta de prazer. Entretanto, após alguns meses do matrimônio, já morando na fazenda, as ilusões amorosas dessa mulher desmoronam-se paulatinamente.

O narrador heterodiegético, cuja focalização segue Ione, desnuda as frustrações mais íntimas da protagonista:

[...] os seus projetos, e todas as fantasias cultivadas durante anos, e tudo o que quis para a sua primeira noite, quando estaria inteira para o amor, ruíram [...] quando foi percebendo que Joel Maia [...] não era o que ela esperava de um homem que, até então, havia existido na sua imaginação e sonhos. E nos anos seguintes, nas poucas vezes em que ele a procurou e conseguiu [...] penetrar seu corpo, foi uma coisa tão sem graça, e tão fria [...], que Ione [...] não pôde corresponder ao que talvez ele também esperasse dela. (LOPES, 1994, p. 47).

A personagem, que não infringe os padrões de comportamento ditados pela cultura patriarcal, na qual se criou, consegue engravidar, depois de inúmeras tentativas fracassadas. Assim, Ione Miranda Maia dá à luz Dirlei, o preferido do pai, Jaime e uma menina, que nasceu morta.

A mulher tenta aconselhar o marido a procurar um médico que o ajude, pois Joel não tem mais competência física para a consumação do ato sexual, entretanto “[...] vendo que não alcançaria os seus objetivos, ela resolveu encerrar o assunto, se exilar em si própria e continuar sonhando com o seu grande momento de amor...” (LOPES, 1994, p. 47). O texto sugere-nos que Joel tornou-se totalmente impotente após o nascimento dos filhos.

Esse fato instala e aprofunda o conflito entre marido e mulher, já que, de acordo com os padrões vigentes:

Diferentes biologicamente, diversas psicologicamente, desiguais socialmente, as psiques do homem e da mulher eram vistas como meros reflexos de suas posições físicas no amor: um procura, domina, penetra, possui; a outra atrai, abre-se, capitula, recebe. O trabalho, pura sublimação dos impulsos naturais, sempre será alocado pelo sexo, em harmonia com estas disposições. Os mais variados discursos sobre a família e o casal – literários, religiosos, médicos e jurídicos – decretavam [...] que era no lar, no seio da família, que se estabeleciam as relações sexuais desejadas e legítimas, classificadas como decentes e higiênicas. (MALUF e MOTT, 1998, p. 396).

Dirlei, o primogênito do casal, logo sai de casa rumo aos Estados Unidos. Resignada com a impotência do marido, Ione canaliza todo seu amor (carnal e espiritual) para o filho Jaime. O rapaz, “um Mirandinha”, segundo o pai, que o odeia:

“[...] esse menino não presta [...], não passa mesmo de um Miranda.” (LOPES, 1994, p. 49), gosta de futebol, torce pelo Cruzeiro e ama intensamente a mãe. Ingênuo e dócil, Jaime cresce submisso e fraco.

A relação bastante conflituosa do casal configura a submissão de Ione ao poder de Joel; então, mãe e filho aliam-se na dor e no amor:

[...] Ione tem receio de revelar [...] a magia e loucura daquele dia, e para que permaneçam dentro do seu coração todas as sensações que só a ela e a Jaime pertenceram, e que a sete chaves e em sete cofres já estão para sempre guardadas. (LOPES, 1994, p. 47).

De acordo com Millett (2010, p. 100), não é comum associarmos o patriarcado com a força, já que a aceitação em geral dos valores desse sistema é tão sólida e universal na história da sociedade humana que as brutalidades, ainda cometidas, sugerem algum extravio individual, não prática coletiva. No caso de Joel, sua personalidade violenta fundamenta-se, também, no estupro de que foi vítima quando criança. Àquela época, o personagem jurou a si mesmo que descontaria com prazer a dor e a humilhação sofridas, não importando de quem seria o algoz: “E lembrou-se que [...] durante uma discussão em casa com Ione, espancando-a, [...] ela, enchendo-se de coragem, perguntou-lhe: como você consegue dormir...?” (LOPES, 1994, p. 64).

Num dos fragmentos cuja voz é de Ione e o interlocutor, o filho Jaime, ouvimos o relato cruel acerca de uma novilha holandesa, com a qual Joel, vaidoso, sonhava ganhar troféus. Prenhe precocemente, a vaquinha não conseguia parir e contorcia-se de dor. Nesse dia, Ione conhece, assombrada, a fúria do marido.

[...] e foi então, meu filho, e só aí, que eu vi de perto quem era o homem com quem eu havia me casado, e do que ele era capaz quando perdia o controle. [...] quando a novilha, não suportando mais, deitou-se na grama, ele também começou a gritar [...], a atacá-la com pontapés, pedaços de paus e a chutá-la no ventre. [...] Pegou um punhal [...] e depois, como um demônio, começou a furá-la: primeiro nos olhos, que vazaram; em seguida na garganta, de onde o sangue jorrou forte, enquanto ela, indefesa, apenas gemia [...], e ainda não satisfeito [...] se pôs a golpeá-la no ventre e a cortar com aquela faca pedaços do bezerrinho [...], dentro de casa [...] só ouvi o barulho de seu vômito e notei também que ele chorava [...] (LOPES, 1994, p. 76-77).

A impotência sexual de Joel e sua personalidade violenta cavam um fosso entre ele e a mulher, que transfere para o filho todo desejo e amor até então reprimidos. A relação incestuosa entre os dois, mais sugerida que explícita, acende a fogueira do ciúme de Joel Maia.

O personagem trama um astucioso plano de vingança com o intuito de apartar o filho da mulher: “[...] e ao me lembrar da maneira como a vi em uma tarde penteando os seus cabelos e passando cremes no seu rosto, eu tomei a decisão de tirá-lo dela, e de uma maneira ou de outra, até pela violência, igualá-lo a mim [...]” (LOPES, 1994, p. 82). Aproveitando-se da desavença pela disputa da água e de sua primazia no comércio de madeira, Joel arma uma emboscada em que obriga o filho a matar Fábio. A partir desse momento, Jaime torna-se criminoso, como o pai, e fugitivo.

Ouçamos, novamente, devido à relevância da passagem, a justificativa de Joel para sua ação:

Eu não me sinto culpado por tê-lo levado comigo e o induzido a matar o rapaz, e se tomei essa decisão foi porque não suportava mais ver dia após dia o quanto ele e a mãe eram próximos e se entendiam, enquanto a mim, que sempre a amei, ela ia deixando de lado; já não me procurava, e uma vez – há uns meses – chegou ao cúmulo de propor que dormíssemos em quartos separados, já que o nosso casamento não deu certo mesmo. [...] eu [...] não poderia aceitar ser rebaixado daquela maneira, só porque entre nós existia um filho que interferia em tudo. (LOPES, 1994, p. 81).

Embora tenha livrado o filho da cadeia por meio de inúmeras falcatruas, Joel não suporta mais viver e se suicida. A Ione resta a solidão e a dor, já que, tempos depois, Helena assassina Jaime.

O tempo da história gira por volta da década de 1970, o que se anuncia por intermédio de passagens relativas à conquista da Copa do Mundo do México, em que o Brasil sagrou-se tricampeão. O tempo do discurso abrange 112 páginas.

Vale ressaltar um breve paralelo entre as personagens Mariela, filha de Helena, e Isaura-filha. Ambas deixaram a zona rural, ganharam as grandes cidades, trabalharam fora e estudaram. Entretanto, seus destinos também lhes reservaram sofrimento e amargura, já que em suas veias corre o caldo cultural que as formou.

Helena e Ione, mulheres infelizes no casamento e na vida, esperam sempre pela volta dos filhos, espécie de conforto e compensação para o padecimento de que são vítimas. Contudo, os dois estão mortos.

3.3 Ângela

Na literatura, o ciúme provocado pela suspeita de traição faz com que o mouro Otelo mate a bela e inocente Desdêmona em *Otelo* (1603), tragédia de William Shakespeare (1564-1616); em *A letra escarlata* (1850), romance de Nathaniel Hawthorne (1804-1864), a rígida comunidade puritana de Boston do século XVII condena a jovem Hester Prynne, que tem uma relação extraconjugal, a carregar sempre a letra “A” de adúltera, bordada em seu peito, para escarmento público; a suposta traição de Capitu, em *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis (1839-1908), leva o narrador Bentinho a desejar a morte do filho Ezequiel e a separar-se da mulher; *Anna Karenina* (1877), de Leon Tolstoi (1828-1910), resume a falência da moral burguesa russa. O suicídio de Anna, que se joga na frente de um trem, é a única saída para essa mulher, abandonada pelo amante, pelo marido e execrada socialmente; *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert (1821-1880), causa polêmica por ofender a moral pública. As fantasias românticas de Emma e sua vida enfadonha arremetem a personagem aos braços do amante. O arsênico põe fim à vida da heroína; a hipócrita moral burguesa também assassina a jovem sonhadora Luísa, que não resiste à sedução em *O primo Basílio* (1878), do escritor português Eça de Queirós (1845-1900).

Na sociedade brasileira, em particular, o adultério feminino nunca foi tolerado, já que comprometer a reputação significava distanciar-se do casamento. E mais: punha em xeque o nome e a “competência” do marido, evidenciando uma possibilidade insuportável de liberdade sexual para a mulher, que exercitaria seu direito ao prazer fora do ambiente do sacrossanto casamento.

Nos anos 1950, segundo Pinsky (2012, p. 480),

[...] a velha ideia da honra feminina vigorava [...]. O modelo de família [...] era agora a grande referência: nuclear, com uma nítida divisão de papéis femininos e masculinos (aos homens, a responsabilidade de prover o lar; às mulheres, as funções exclusivas de esposa, mãe e dona de casa) e baseada na dupla moral, que permite aos homens se esbaldar

em aventuras sexuais ao mesmo tempo em que cobra a monogamia das esposas [...].

Nesse contexto, a personagem Ângela encarna o modelo da mulher perfeita à época: casta até o casamento, recatada, religiosa, prendada, fiel. Suporta com resignação a aventura extraconjugal do marido e aguarda seu retorno ao lar.

Uma análise mais aprofundada do ponto de vista psicológico e sociocultural permite-nos compreender Ângela como fruto de um modelo mítico (criado ou recriado) pelos homens que retornaram do campo de batalha da Segunda Guerra Mundial, no qual o ser circunstancial, histórico e cultural de algumas mulheres (esposas e mães) impõe-se como dever a todas as mulheres. De acordo com a pesquisadora Betty Friedan (1971), a mística feminina sustenta que o maior valor e o único compromisso da mulher repousam na realização de sua feminilidade. Assim, a identidade feminina origina-se a partir de um estereótipo elaborado e imposto pelos outros: a mulher, por sua natureza, só consegue se desenvolver na passividade sexual, na submissão ao homem e na criação dos filhos.

Ainda segundo essa autora, diante da divergência entre o que se exige da mulher e sua real identidade, surge um mal-estar que não tem nome e atinge todas as mulheres em qualquer lugar e momento. A literatura de Clarice Lispector e de Lygia Fagundes Telles exprime muito bem esse mal-estar sem nome.

Assim como Beauvoir (1967), Friedan (1971) denuncia um suposto instinto ou determinismo biológico nato, defendendo a ideia de que ser mulher constitui um processo, uma construção sociocultural, não um imperativo biológico.

Incorporando fielmente o modelo preconizado pela mística feminina, Ângela padece do mal-estar não nomeado, todavia sequer tem consciência disso. Para ela, a vida resume-se à servidão ao marido, às filhas e ao lar.

O tempo da história é de aproximadamente quatro anos (início da década de 1950); o tempo do discurso, uma tarde, quando a mãe conta às filhas todos os segredos que envolvem aquele vestido pendurado num prego na parede, o que o leitor conhece em 185 páginas.

Em 40 capítulos, o fio narrativo conduzido por Ângela percorre os acontecimentos presentes no poema de Drummond. À exceção ora do início ora do final

de cada capítulo, em que há interlocução no presente ou no modo imperativo, o pretérito sobressai, entrecortado por trechos em discurso indireto livre:

[...] minhas filhas, [...] escutem [...], mais ou menos uns dez dias depois de nossa ida à fazenda [...], Tia Zilá, em uma tarde, veio até aqui em casa e, depois de rodear muito, acabou me falando que eu deveria abrir os olhos, *pois sobre seu marido e aquela tal todos já estão falando*. (LOPES, 2006, p. 44, grifo nosso).

Na pequena cidade de Serra Dourada, em Minas Gerais, os comentários giram em torno de Bárbara, a atriz fracassada que veio de Belo Horizonte, com a missão de seduzir Ulisses, que, fascinado por ela, rapidamente se sente enfeitiçado de tanto desejo.

Ângela descreve a forasteira como:

[...] uma moça bonita, diferente; vestia saias ousadas, que quase não cobriam os joelhos; tinha uma boca jeitosa, bem talhada e carnuda, e também usava cabelos curtos, igual ao que eu, na época, só tinha muita vontade, mas não coragem de ter. (LOPES, 2006, p. 10).

Enquanto a narradora desfia sua história de mulher traída, cercada por uma aura de fidelidade e retidão, Bárbara ostenta saia, piteira e batom vermelhos, calças compridas justas que lhe realçam as formas. Além do vestuário provocante, seus interesses e hábitos chocam Ângela durante um passeio:

[...] estávamos no Beco do Mota, onde viviam as prostitutas e ficava o Cabaré de dona Vanda, e ela disse que gostaria de conhecê-lo [...]. Mas eu não aceitei o convite, já que ali era um local proibido, onde nenhuma de nós, mães de família, ousava entrar. Então ela me chamou, e fui, pois era coisa que sempre tive vontade de fazer, para tomarmos uma cerveja na calçada da confeitaria, o que naquele tempo era um privilégio só dos homens. (LOPES, 2006, p. 47).

A aventura na confeitaria rende um comentário desaprovador do marido: “[...] falou-me também que já estava sabendo, como todos na cidade, da cerveja que eu e Bárbara havíamos tomado [...] e que isso não ficava bem para uma mulher [...] casada e mãe de duas filhas, além do nome, que tinha a zelar.” (LOPES, 2006, p. 50).

Ângela e Bárbara materializam personagens diametralmente opostas, como podemos inferir pelas características apresentadas no fragmento colhido em Maluf e Mott (1998, p. 390):

[...] A esposa virtuosa foi aclamada e cercada por comandos morais. Prescreveu-se para ela complacência e bondade, para prever e satisfazer os desejos do marido sequer expressos; dedicação, para compartilhar abnegadamente com o cônjuge os deveres que o casamento encerra; paciência, para aceitar as fraquezas de caráter do cônjuge. [...] Seu antípoda ameaçador era a moça dos tempos modernos [...], cheia de liberdades, de saia curta e colante, de braços e aos beijos com os homens, com os decotes a baixarem de nível e as saias a subirem de audácia [...].

Bárbara personifica a liberdade masculina, pois faz o que quer, vai aonde lhe dá vontade, não se importa com olhares enviesados, tampouco com sua reputação, o que a converte em uma figura assustadora aos olhos de Ângela, mãe zelosa e recatada, consciente do papel que deve cumprir não só perante o marido, mas também diante da sociedade, sempre vigilante.

Com muita dor, a mãe relata às filhas que, depois de seduzir Ulisses e negacear o ato sexual, Bárbara, usando o vestido maldito, submete aos seus encantos o homem e, no alvorecer do primeiro dia de janeiro de 1950, “[...] e na presença de toda a sociedade de Serra Dourada, [...] o vosso pai, ostensivamente, começou a me trocar por aquela dama de longe.” (LOPES, 2006, p. 71).

A partir de então, como Emma Bovary ou Anna Karenina, Ângela padece os mesmos martírios e humilhações, porém não é ela a adúltera.

De acordo com Scott (1990, p. 88), “[...] o gênero é uma forma primária de dar significado às relações de poder.” Em outras palavras, politicamente, a oposição homem/mulher é estabelecida como referência cultural que deve parecer fixa, alheia às construções humanas, de modo que simule uma ordem natural ou divina a fim de preservar o poder constituído. Ainda conforme essa autora, que estuda o tema como uma categoria de análise histórica, a noção de gênero é construída por meio do parentesco, das relações econômicas de classe e de poder, além da formação da identidade subjetiva. Todos esses elementos operam simultaneamente, e não de maneira isolada.

Assim, Ângela encarna o modelo da mulher de seu tempo histórico-cultural: submissa ao poder do marido em virtude do parentesco e subordinada economicamente a ele, o provedor da família.

Nesse sentido, o retorno de Ulisses ao lar e o inquestionável acolhimento recebido do grupo familiar resguardam as relações de dominante e dominado, já que o adultério masculino não sofre nenhum tipo de punição. À esposa, reserva-se o espaço privado, a dependência econômica e a submissão como virtude. O regresso do homem a casa restabelece o equilíbrio momentaneamente perdido.

[...] *Mulher, põe mais um prato na mesa*, assim ele foi dizendo. Eu fiz, ele se assentou, sorriu para vocês, que estavam meio assustadas, mas de perto dele não saíam. *Comeu, limpou o suor, era sempre o mesmo homem*. [...] *O barulho da comida na boca me acalentava*, e de novo sorriu para vocês, que os braços já estendiam. Em pé, ali ao seu lado, eu continuava a olhá-lo e aquilo *me dava uma grande paz* [...]. (LOPES, 2006, p. 184)

Segundo Pinsky (2012, p. 609), nos Anos Dourados (década de 1950), o destino natural, incontestável, das mulheres resumia-se ao casamento, à maternidade e à dedicação ao lar, o que provaria as marcas de feminilidade. Tal ideologia era confirmada pelos jornais e revistas da época. O *Jornal das Moças*, periódico semanal que circulou de 1914 a 1965 nas capitais e em algumas cidades do interior do Brasil, distribuía assuntos como culinária, costura, maquiagem, trabalhos manuais e, claro, ensinamentos para o convívio harmonioso dos casais.

Os conselhos veiculados no *Jornal das Moças* ratificam a ideia de que seguir à risca as regras sociais era, sobretudo, um farol para a manutenção da felicidade conjugal. Na seção “Bom dia, senhorita”, encontramos a seguinte advertência:

No terreno do amor conjugal, a mulher deve sempre suportar com paciência, que dá o amor verdadeiro, deixando que ele [o marido] encontre no lar tudo que deseja, dando-lhe, então, motivos para que, sozinho, veja os erros cometidos fora de casa. Cabe à mulher manter no homem a vontade de voltar para junto dos seus, no lugar reservado para ele, onde encontrará a felicidade esperando-o de braços abertos. (TORRES, 1957, p. 16).

A história da vida privada no Brasil, de acordo com Maluf e Mott (1998, p. 394-396) registra o decálogo da esposa, publicado na *Revista Feminina*⁷, do qual extraímos os itens a seguir:

⁷ A *Revista Feminina* foi uma das mais importantes publicações para mulheres no Brasil do início do séc. XX. Fundada por uma mulher, tinha o objetivo de oferecer recreação, mas sua principal intenção era educar as

I – Ama teu marido acima de tudo na terra e ama o teu próximo da melhor forma que puderes; mas lembra-te de que a tua casa é de teu esposo e não do teu próximo;

[...]

IV – Lembra-te sempre que te casaste para partilhar com teu esposo as alegrias e as tristezas da existência. Quando todos o abandonarem fica tu a seu lado e diz-lhe: Aqui me tens! Sou sempre a mesma;

[...]

X – Se teu esposo se afastar de ti, espera-o. Se tarda em voltar, espera-o; ainda mesmo que te abandone, espera-o! Porque tu não és somente a sua esposa; és ainda a honra do seu nome. E quando um dia ele voltar, há de abençoar-te.

É exatamente o que faz Ângela, reiterando a cartilha patriarcal: “Ele então se levantou [...], e a vocês duas abraçou, enquanto também me puxava, de novo para os seus braços...” (LOPES, 2006, p. 185). A volta do *pater familias* a casa, reunindo num terno abraço a esposa e as filhas, conforta e alivia a protagonista, que resume seu papel de rainha do lar, agora de novo sob a proteção masculina.

O discurso ideológico vigente na primeira metade do século XX acentua a mística feminina, pois de acordo com Maluf e Mott (1998, p. 421):

Ao solidificar a concepção das esferas separadas, a mulher foi convocada a assumir a direção do lar em nome de uma determinada definição de família, e o homem o papel de provedor e chefe dessa família. [...]

Além disso, ocultou a importância social e econômica do trabalho prestado pelas mulheres dentro de casa; [...] camuflou a dureza e a dificuldade do serviço doméstico, o cansaço e o desgaste físico; limitou as atividades consideradas legítimas exercidas pelas mulheres; levou o trabalho feminino a ser visto como acessório, temporário; justificou o ganho diferenciado entre homens e mulheres, e abafou o grito doloroso daquelas que ousaram denunciar as iniquidades que sofriam.

mulheres para os papéis de esposa e mãe, os mais importantes de suas vidas, através de mensagens moralizadoras que conduziam ao comportamento desejado. (LIMA, 2007, p. 221).

Perversamente, acabou também por circunscrever a família ao “lar feliz”, onde a mulher é apresentada como rainha, escamoteando-se, assim, o drama da história, os conflitos, as diferenças e as relações de poder que se dão no seu interior, e atribuindo-se às mulheres, sobretudo às casadas, uma importância social como forma de indenização, já que as portas de acesso à igualdade de direitos com os homens foram cuidadosamente fechadas.

Guardadas as diferenças temporais em que se movem as personagens femininas dos três romances – Isaura-avó, Isaura-mãe e Isaura-filha/ Helena e Ione/ Ângela – o excerto anterior sintetiza as relações conjugais que permeiam a história dessas mulheres, confinadas no quarto escuro do espaço privado. Alijadas de qualquer intervenção fulcral no comando dos destinos, elas esperam. Isaura-avó espera a morte do truculento Antônio, Isaura-mãe espera a volta do Antônio traidor, Isaura-filha espera conquistar o amor do misterioso Antônio; Ione e Helena esperam o impossível retorno dos filhos; Ângela espera o regresso de Ulisses. Enquanto esperam, elas tecem, bordam, fiam, tricotam, costuram... E o tempo desfia dias e noites de angústia, de dor e de morte.

As vozes femininas que destacamos nos três romances de Lopes dialogam, estabelecendo uma espécie de matriarcado de resistência por meio da vingança, do incesto e mesmo da resignação. No entanto, como herdeiras de Eva, merecem a piedade que inspirou o poeta.

Considerações finais

A espantosa velocidade com a qual se alastrou a mídia eletrônica (internet, redes sociais, sítios de notícias ou de pesquisa, por exemplo) pelo mundo afora influenciou diretamente na produção da ficção contemporânea. A concepção hipermimética da escrita, fruto do brutalismo exacerbado, veiculado, sobretudo, pela televisão e pela internet, tende a criar subconjuntos literários diferentes na temática, todavia homogêneos na expressão escrita, na medida em que o texto se simplifica e apequena a fim de atingir um número cada vez maior de leitores, ávidos de horror e de espetáculos que reproduzem a vida como ela é. Por outro lado, a cultura globalizada tem produzido, nas artes em geral e na literatura em particular, o fenômeno da hipermediação, ou seja, obras cujos estilos se fundam na paródia, no pastiche, na glosa ou na colagem.

Entre esses dois extremos – hipermimetismo e hipermediação – termos usados por Bosi (2008), situam-se os romances *A dança dos cabelos*, *Sombras de julho* e *O vestido*, do mineiro Carlos Herculano Lopes, os quais questionam e denunciam estereótipos e valores longe dos modelos provisórios de ética ou do tempo acelerado.

Lopes não facilita a tarefa do leitor para conquistá-lo; pelo contrário, mostra-lhe os caminhos tortuosos do bosque da ficção, os quais ele, leitor, precisa desbravar atando pontas, associando imagens e ideias, desvendando mistérios criados pela linguagem. Embora o texto exija esforço e cumplicidade, o prazer estético proporcionado pela leitura recompensa a viagem às Minas Gerais dos decadentes, mas tradicionais chefes de família e suas mulheres.

Na leitura que fizemos dos três romances que compõem o *corpus* deste trabalho, concluímos que as vozes que neles dialogam representam uma espécie de matriarcado de resistência, por meio da vingança (o suicídio como forma de dispor autonomamente do próprio corpo), do incesto (o amor carnal pelos filhos homens) e da resignação (a escolha em aceitar a volta do marido ao lar). Neles, também, figura a voz do autor implícito, expressão cunhada por Booth (1980), por detrás da qual Lopes constrói e manipula os personagens masculinos e femininos, oferecendo sua visão de mundo ao leitor, qual seja, uma percepção “masculinamente feminina”, que expõe seu olhar maleável, liberto das rígidas construções patriarcais.

Atando as pontas dos fios que destecemos na análise das três obras, percebemos que esse autor implícito se mostra nos textos, reiterando a interiorização da ideologia patriarcal por meio das vozes dos homens, e se camufla, nas vozes das mulheres, que sofrem uma colonização interna muito mais sutil, permitindo que o leitor observe a construção de certas invariantes nas personagens femininas.

Assim, os dominados (mães, filhos e filhas) unem-se contra o domínio dos pais, heróis tristes, atingidos, também, pela dominação que praticam, reféns que são das hierarquias sócio-histórico-culturais estabelecidas.

Essa voz autoral implícita confere direitos impensáveis aos prisioneiros do poder: o estupro e a prisão de Isaura-avó, o assassinato do filho de Helena, o abandono de Ângela; e, notadamente, concede às prisioneiras a possibilidade de reação baseada em tabus sociais e em pecados capitais sujeitos a penalidades legais: o lesbianismo de Isaura-mãe, a sugestão de incesto de Ione, o adultério de Helena.

Cabe enfatizar, também, a colonização do imaginário feminino, que persegue as heroínas de diversas gerações (as três Isauras, por exemplo), mantendo-as presas a estruturas mentais, sociais e psíquicas de dominação, sendo impossível escapar, como numa tragédia grega, de uma premonição, de um destino já traçado.

Notamos, no âmago dos textos artísticos, dois sistemas diferentes de reprodução da violência: os “heróis tristes” reproduzem a crueldade de que foram vítimas, canalizando-a contra os seres mais fracos: suas esposas e filhos. Por outro lado, essas mulheres aplacam sua sede de justiça nos maridos, devolvendo-lhes outro tipo de violência, qual seja, aquela, citada anteriormente, estribada em tabus e pecados.

Desse caldo resulta o intenso pessimismo que permeia as obras de Lopes, já que a oposição homem/mulher é estabelecida como referência cultural que deve parecer fixa, alheia às construções humanas, de modo que simula uma ordem natural ou divina a fim de preservar o poder constituído.

Nesse sentido, por trás de um dialogismo extremo do ponto de vista da materialidade textual, persiste um sistema monológico de valores, fato que, de algum modo, prenuncia a tragédia iminente.

Os narradores/narradoras dos três romances estabelecem diálogo, físico ou discursivo, entre dominados (avó-mãe-filha; mães-filhos; mãe-filhas), todavia o autêntico diálogo homem/mulher ainda clama por fazer parte dessa sinfonia de vozes.

O resultado desse coro regido por Lopes, então, reveste-se de vigorosa polifonia, o que confirma nossa hipótese inicial.

Do ponto de vista dos estudos de gênero aplicados aos estudos literários, reiteramos que as personagens femininas aqui estudadas, como herdeiras Eva, cuja ousadia originou a maldição de que todas as mulheres devem padecer, são fruto das relações histórico-sociais de poder que nortearam a formação da sociedade brasileira. A despeito dos avanços provenientes da luta organizada das mulheres, ainda na atualidade perduram relações de dominação do homem sobre a mulher, seja por intermédio da discriminação salarial, seja por meio da odiosa opressão sexual que se reflete no abuso da força, reproduzida pela agressão física e pelo estupro.

A literatura de Lopes propõe uma arte em que as relações de dominação instauram a tragédia no centro da narrativa. Conferindo voz a dominados e dominadores, o autor desarticula a lógica perversa da violência de gênero no texto e no contexto narrativo com o qual as diferentes obras dialogam.

Arrancando de seu silêncio tenaz as vozes normalmente silenciadas pela história e pela literatura, ele parece tencionar, além da crítica e da denúncia desse silêncio, a visibilidade e a presença da mulher numa história da qual é porta-voz e, muitas vezes, protagonista. Quase nunca ela consegue escapar dos laços com que foi acorrentada e que, algumas vezes, acatou, mas o autor permite que ela recrie esteticamente espaços de reflexão autônoma, espaços de expressão sem a supervisão aparente de um discurso masculino (exceto, evidentemente, o do autor, agora não implícito, mas sutilmente derramado numa fala de mulher). Ele permite igualmente a ação da mulher, uma ação que se traduz por re-ação perante a violência sofrida e acumulada ao longo dos anos. Essa ação tampouco escapa da violência que a engendrou e se vira contra o outro, o algoz, mas, muitas vezes, contra ela mesma.

Assim como texto e contexto constroem estreitos diálogos na obra de Lopes, as obras literárias objeto de nosso estudo permitiram um diálogo maior com a música, o

cinema, as artes plásticas, a prosa, a poesia; enfim, com a Arte, talvez a única criação humana capaz de permitir a sobrevivência nesse mundo agonizante em que vivemos.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. Resíduo. In: **Reunião**: 10 livros de poesia. 9. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1978, p. 102-103.

ANDRADE, Carlos Drummond de. O enterrado vivo. In: **Reunião**: 10 livros de poesia. 9. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1978, p. 206.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Distinção. In: **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2002, p. 950-951.

ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra, 3.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo II**: a experiência vivida. Tradução de Sérgio Milliet. 2. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

BEOZZO, José Oscar. A igreja e a revolução de 1930, o Estado Novo e a redemocratização. In: FAUSTO, Bóris. (Direção). **História geral da civilização brasileira – O Brasil republicano: economia e cultura (1930-1964)**. São Paulo: Difel, 1984. Tomo III, Vol. 4.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução de padre Antônio Pereira de Figueiredo. Enciclopédia Britânica: Rio de Janeiro, 1967.

BOOTH, W. C. **A retórica da ficção**. Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Minerva/Arcádia, 1980.

BOSI, Alfredo. Moderno e modernista na literatura brasileira. In: **Céu, inferno**: ensaios de crítica literária e ideológica. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 209-226.

BOSI, Alfredo. Os estudos literários na era dos extremos. In: **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 248-256.

BRAIT, B. As vozes bakhtinianas e o diálogo inconcluso. In: FIORIN, J. L.; BARROS, D. L. P. (Orgs.) **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**: em torno de Bakhtin. São Paulo: Edusp, 1999. p. 11-27.

BRUN, André Adriano. **O trançado da morte nas tramas do tempo: uma leitura da condição feminina em Cartilha do silêncio e A dança dos cabelos**. 2008. 215 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE. Cascavel, 2008.

BRUNEL, Pierre (Org.) **Dicionário de mitos literários**. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

BUENO, Antônio Sérgio et al. Entre quatro paredes ou *A dança dos cabelos*. In: **Estado de Minas**, Belo Horizonte, dez.1993, p. 3.

CANÇADO, José Maria. Uma história abrasiva. In: **Estado de Minas**, Belo Horizonte, jun. 1992, p. 14.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

CARPEAUX, Otto Maria. **O Iluminismo e a revolução por Carpeaux**. São Paulo: Leya, 2012. (História da literatura ocidental, v. 5)

CEIA, Carlos. "Coro grego" In: **E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)**, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em: 31 out. 2014.

CÉSAR, Guilhermino. Poesia e prosa de ficção. In: FAUSTO, Bóris. (Direção). **História geral da civilização brasileira – O Brasil republicano: economia e cultura (1930-1964)**. São Paulo: Difel, 1984. Tomo III, Vol. 4.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2006.

COUCHAUX, Brigitte. Lilith. In: BRUNEL, Pierre (Org.) **Dicionário de mitos literários**. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p. 582-585.

DEL PRIORE, Mary. **Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil**. São Paulo: Planeta, 2011.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. **Estudos Avançados**, São Paulo, dez. 2003, vol.17, n.49, p.151-172.

ECO, Humberto. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. 12ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FONSECA, Pedro Carlos Louzada. Fontes literárias da difamação e da defesa da mulher na Idade Média: Referências obrigatórias. In: MASSINI-CAGLIARI, Gladis et al. **Série Estudos Medievais 2: Fontes**. Araraquara, 2009, p. 168-188. Disponível em: <<http://www.fclar.unesp.br/poslinpor/gtmedieval/interno.php?secao=publicacoes>>. Acesso em: 20 jan. 2013.

FREUD, Sigmund. Uma nota sobre o bloco mágico. (1924). In: _____. **O ego e o id e outros trabalhos**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, vol. XIX, 1974.

FRIEDAN, Betty. **Mística feminina**. Petrópolis: Vozes, 1971.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**, São Paulo, n.53, p.166-182, março/maio 2002.

GALEANO, Eduardo. A autoridade. In: _____. **Mulheres**. Tradução de Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 2011. p. 13. (Coleção L&PM POCKET).

GAGLIARDI, Caio. O problema da autoria na teoria literária: apagamentos, retomadas e revisões. **Estudos Avançados**. 2010, vol.24, n.69, p. 285-299.

GALVÃO, Patrícia. **Paixão Pagu**: uma autobiografia precoce de Patrícia Galvão. Organização de Geraldo Galvão Ferraz. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Entrevista. In: **Revista E/SESC-SP**. São Paulo, mar.2010, n.9, p.12.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. **La loca del desván**: La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX. Tradução de Carmen Matínez Gimeno. Madrid: Cátedra Feminismos, 1998.

HEISE, Eloá. Fausto: a busca pelo absoluto. In: **Revista Cult**. Edição 130, Novembro/2008. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/fausto-a-buscapelo-absoluto>>. Acesso em: 15 out. 2015.

HUMPHREY, Robert. **O fluxo de consciência**: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros. Tradução de Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill, 1976.

KEHL, Maria Rita. Os homens constroem a feminilidade. In: _____ **Deslocamentos do feminino**: a mulher freudiana na passagem para a modernidade. Rio de Janeiro: Imago, 1998. p. 57-79.

LEITE, Ligia Chiappini. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1991.

LIMA, Sandra Lúcia Lopes. A imprensa feminina no Brasil. In: **Projeto História**, São Paulo, n.35, p. 221-240, dez. 2007. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/2219/1320>>. Acesso em: 2 dez. 2015.

LOPES, Carlos Herculano. **A dança dos cabelos**. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

LOPES, Carlos Herculano. **Sombras de julho**. 5. ed. São Paulo: Atual, 1994.

LOPES, Carlos Herculano. **O vestido**. 3. ed. São Paulo: Geração Editorial, 2006.

LOPES, Carlos Herculano. Carlos Herculano Lopes. In: **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 5 nov. 1988, p. 7.

MALUF, Marina e MOTT, Maria Lúcia. Recônditos do mundo feminino. In: VÁRIOS AUTORES. **História da vida privada no Brasil** – República: da *Belle Époque* à Era do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 367-421. Vol. 3.

MILLET, Kate. **Política sexual**. Traducción de Ana María Bravo García. Madrid: Cátedra, 2010. p. 7-122.

MOI, Toril. **Teoría literaria feminista**. Traducción de Amaia Bárcena. 4. ed. Madrid: Cátedra, 2006.

MORAES, Vinícius de. O desespero da piedade. In: **Nova antologia poética**. 10ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 27-30.

MORANT, Isabel (dir.). **Historia de las mujeres en España y América Latina**. 4 vols. Madrid: Cátedra, 2006.

PAIVA, Vera. **Evas, marias e liliths**: as voltas do feminino. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

PELLEGRINI, Tânia. Realismo: postura e método. **Letras de hoje**. Porto Alegre, v.42, n.4, p. 137-155, 2007.

PINSKY, Carla Bassanezi. Mulheres nos anos dourados. In: DEL PRIORE, Mary (Org.); PINSKY, Carla Bassanezi (Coord. de textos). **História das mulheres no Brasil**. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2012.

PINSKY, Carla Bassanezi. A era dos modelos rígidos. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (Orgs.). **Nova história das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2012.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: **Texto/Contexto**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva/ Brasília: INL, 1973. (Debates)

SAFFIOTI, Heleieth I. B. **O poder do macho**. São Paulo: Moderna, 1987.

SANCHES NETO, Miguel. Além do poema. In: **Carta Capital**, São Paulo, jun. 2004, p. 63.

SÁNCHEZ DUEÑAS, Blas. **Literatura y feminismo: una revisión de las teorías literarias feministas en el ocaso del siglo XX**. Sevilla: ArCiBel, 2009.

SARAMAGO, José. **As palavras de Saramago**. Organização e seleção de Fernando Gómez Aguilera. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SCHWARTZMAN, Simon. A Igreja e o Estado Novo: o Estatuto da Família. In: **Cadernos de Pesquisa**. São Paulo, Fundação Carlos Chagas, vol. 37, maio, 1980. Disponível em: <<http://www.schwartzman.org.br/simon/estatuto.htm>>. Acesso em: 8 dez. 2014.

SCOTT, Ana Sílvia. O caleidoscópio dos arranjos familiares. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (Orgs.). **Nova história das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2012.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação e realidade**. Tradução de Guacira Lopes Louro. Porto Alegre, v. 16, n. 2, p. 5-22, jul/dez. 1990.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. Tradução de Deise Amaral. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.

SICUTERI, Roberto. **Lilith: a lua negra**. Tradução de Norma Telles e J. Adolpho S. Gordo. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

SILVA, Deonísio da. Suspenses de um jogo de sedução. In: **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 27 set. 1987, p. 5.

SILVA, Eloísa Elena R. R. da. **Três isauras e uma identidade em Carlos Herculano Lopes**. 80 f. Dissertação (Mestrado em Letras: Literatura Brasileira). Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2007.

SIMÕES, Cleide. Sombras de julho: outros olhos. In: **Suplemento Literário Minas Gerais**, Belo Horizonte, 14 abr. 1992, p. 6.

SODRÉ, Néelson Werneck. **História da literatura brasileira**. 7. ed. São Paulo: DIFEL, 1982.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. **História da literatura brasileira**. 2.ed. São Paulo: Lacerda Editores, 2004.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: Difel, 2008.

TORRES, Roberto Moura. Não discuta sempre. In: **Jornal das Moças**, 16 maio, 1957, p. 16. Disponível em: <<http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/jornal-mocas/111031>>. Acesso em: 7 jan. 2015.

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA. Coordenação Geral de Bibliotecas. **Normas para publicações da UNESP**. São Paulo: Ed. UNESP, 2010. v. 1 e 2.

VALCÁRCEL, Amelia. La memoria colectiva y los retos del feminismo. In: **El periódico feminista em red...** Disponível em: <<http://www.mujiresenred.net/>>. Acesso em: jun. 2005.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução de Vera Ribeiro. 10. ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1994.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

Bibliografia consultada

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. 2. ed. revisada. São Paulo: Perspectiva, 1976.

AYBAR-RAMÍREZ, María-Dolores. Miguel de Unamuno e Ramón María del Valle-Inclán: duas personagens à procura de um autor. In: BORGES FILHO, Oziris. **Língua, literatura e ensino**. Ribeirão Preto-SP: Ribeirão Gráfica Editora, 2004. p. 122-145.

BAKHTIN, Mikhail. **Discurso na vida e discurso na arte**. Tradução de Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza, exclusivamente para uso didático e acadêmico. [S.l.:s.n.], [1926].

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética**: a teoria do romance. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini et al. 4. ed. São Paulo: Ed. da UNESP; Hucitec, 1998.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: **Magia e técnica, arte e política**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BLOOM, Harold. **O cânone literário**: os livros e a escola do tempo. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

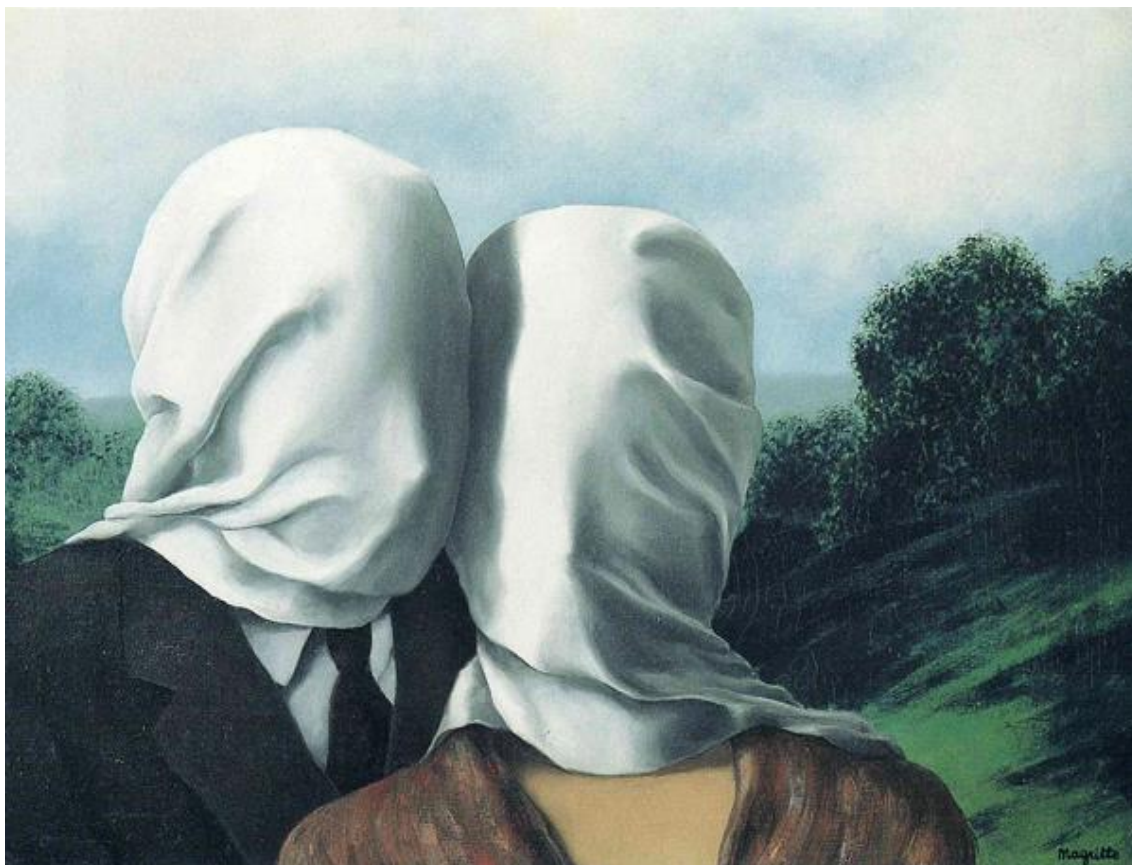
GOBBI, M. V. Z. Relações entre ficção e história: uma breve revisão teórica. **Itinerários**, Araraquara, n. 22, p. 37-57, 2004.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: **Intertextualidades**. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1995.

PAZ, O. Poesia e história. In: _____. **O arco e a lira**. 2. ed. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

TACCA, Oscar. **As vozes do romance**. Coimbra: Almedina, 1983.

Anexo A

René Magritte, **Os amantes** (1928), óleo sobre tela, 54,2 cm x 73 cm, National Gallery, Austrália.

Anexo B

Pablo Picasso, **Busto de homem** (1909), óleo sobre tela, 93 cm x 72 cm, Museu de Arte de São Paulo, Brasil.

Anexo C

Caso do vestido

Nossa mãe, o que é aquele
vestido, naquele prego?

Minhas filhas, é o vestido
de uma dona que passou.

Passou quando, nossa mãe?
Era nossa conhecida?

Minhas filhas, boca presa.
Vosso pai evém chegando.

Nossa mãe, disse depressa
que vestido é esse vestido.

Minhas filhas, mas o corpo
ficou frio e não o veste.

O vestido, nesse prego,
está morto, sossegado.

Nossa mãe, esse vestido
tanta renda, esse segredo!

Minhas filhas, escutai
palavras de minha boca.

Era uma dona de longe,
vosso pai enamorou-se.

E ficou tão transtornado,
se perdeu tanto de nós,

se afastou de toda vida,
se fechou, se devorou,

chorou no prato de carne,
bebeu, brigou, me bateu,

me deixou com vosso berço,
foi para a dona de longe,

mas a dona não ligou.
Em vão o pai implorou.

Dava apólice, fazenda,
dava carro, dava ouro,

beberia seu sobejo,
lamberia seu sapato.

Mas a dona nem ligou.
Então vosso pai, irado,

me pediu que lhe pedisse,
a essa dona tão perversa,

que tivesse paciência
e fosse dormir com ele...

Nossa mãe, por que chorais?
Nosso lenço vos cedemos.

Minhas filhas, vosso pai
chega ao pátio. Disfarcemos.

Nossa mãe, não escutamos
pisar de pé no degrau.

Minhas filhas, procurei
aquela mulher do demo.

E lhe roguei que aplacasse
de meu marido a vontade.

Eu não amo teu marido,
me falou ela se rindo.

Mas posso ficar com ele
se a senhora fizer gosto,

só pra lhe satisfazer,
não por mim, não quero homem.

Olhei para vosso pai,
os olhos dele pediam.

Olhei para a dona ruim,
os olhos dela gozavam.

O seu vestido de renda,
de colo mui devassado,

mais mostrava que escondia
as partes da pecadora.

Eu fiz meu pelo-sinal,
me curvei... disse que sim.

Sai pensando na morte,
mas a morte não chegava.

Andei pelas cinco ruas,
passei ponte, passei rio,

visitei vossos parentes,
não comia, não falava,

tive uma febre terçã,
mas a morte não chegava.

Fiquei fora de perigo,
fiquei de cabeça branca,

perdi meus dentes, meus olhos,
costurei, lavei, fiz doce,

minhas mãos se escalavraram,
meus anéis se dispersaram,

minha corrente de ouro
pagou conta de farmácia.

Vosso pai sumiu no mundo.
O mundo é grande e pequeno.

Um dia a dona soberba
me aparece já sem nada,

pobre, desfeita, mofina,
com sua trouxa na mão.

Dona, me disse baixinho,
não te dou vosso marido,

que não sei onde ele anda.
Mas te dou este vestido,

última peça de luxo
que guardei como lembrança

daquele dia de cobra,
da maior humilhação.

Eu não tinha amor por ele,
ao depois amor pegou.

Mas então ele enjoado
confessou que só gostava

de mim como eu era dantes.
Me joguei a suas plantas,

fiz toda sorte de dengo,
no chão rocei minha cara,

me puxei pelos cabelos,
me lancei na correnteza,

me cortei de canivete,
me atirei no sumidouro,

bebi fel e gasolina,
rezei duzentas novenas,

dona, de nada valeu:
vosso marido sumiu.

Aqui trago minha roupa
que recorda meu malfeito

de ofender dona casada
pisando no seu orgulho.

Recebei esse vestido
e me dai vosso perdão.

Olhei para a cara dela,
quede os olhos cintilantes?

quede graça de sorriso,
quede colo de camélia?

quede aquela cinturinha
delgada como jeitosa?

quede pezinhos calçados
com sandálias de cetim?

Olhei muito para ela,
boca não disse palavra.

Peguei o vestido, pus
nesse prego da parede.

Ela se foi de mansinho
e já na ponta da estrada

vosso pai aparecia.
Olhou pra mim em silêncio,

mal reparou no vestido
e disse apenas: — Mulher,

põe mais um prato na mesa.
Eu fiz, ele se assentou,

comeu, limpou o suor,
era sempre o mesmo homem,

comia meio de lado
e nem estava mais velho.

O barulho da comida
na boca me acalentava,

me dava uma grande paz,
um sentimento esquisito

de que tudo foi um sonho,
vestido não há... nem nada.

Minhas filhas, eis que ouço
vosso pai subindo a escada.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Caso do vestido. In: **Nova reunião**: 19 livros de poesia. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1985. p. 157.

