



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Eliane Waller

**Vestidos e Mordaças:
Representações da Opressão Feminina na
Literatura Brasileira nos Séculos XIX e XX**

Rio de Janeiro
2008

Eliane Waller

**Vestidos e Mordaças:
Representações da Opressão Feminina na
Literatura Brasileira nos Séculos XIX e XX**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Orientadora: Prof^a Dr^a. Fátima Cristina Dias Rocha

Rio de Janeiro
2008

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

W198 Waller, Eliane.
Vestidos e mordaças: representações da opressão feminina na literatura brasileira nos séculos XIX e XX / Eliane Waller. – 2008. 93 f.

Orientadora : Fátima Cristina Dias Rocha.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Mulheres na literatura – Teses. 2. Feminismo e literatura – Teses. 3. Personagens literários – Teses. 4. Opressão (Psicologia) – Teses. 5. Mulheres – Brasil – História – Séc. XIX – Teses. 6. Mulheres – Brasil – História – Séc. XX – Teses. I. Rocha, Fátima Cristina Dias. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 82-055.2

Eliane Waller

**Vestidos e Mordaças:
Representações da Opressão Feminina na
Literatura Brasileira nos Séculos XIX e XX**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Aprovada em: 29/03/2008

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a. Fátima Cristina Dias Rocha (Orientadora)
Instituto de Letras da UERJ

Prof.^a Dr.^a. Ana Claudia Viegas
Instituto de Letras da UERJ

Prof.^a Dr.^a. Elódia Xavier
Faculdade de Letras da UFRJ

Rio de Janeiro
2008

DEDICATÓRIA

A todas as mulheres que viveram, vivem ou viverão algum tipo de opressão ou violência, em algum momento de suas vidas.

DEDICATÓRIA

Com todo o meu amor, à Lya Borges de Faria Pereira.

AGRADECIMENTOS

ÀS MULHERES DA MINHA VIDA:

À minha mãe, pelo seu amor incondicional e por ter me dado a chance de viver uma vida digna, desde o dia em que eu vim ao mundo.

À minha irmã, por ser a pessoa linda que é e por ter me ensinado o que é ser amada, desde pequenininha.

À minha Orientadora, Profa. Dra. Fátima Cristina Dias Rocha, pela oportunidade de realização desse trabalho e pela prazerosa convivência, desde os tempos de Especialização, com seu carinho, profissionalismo e competência.

À Adalgisa, amiga-irmã, que faz eu me sentir uma pessoa feliz e privilegiada pela amizade verdadeira e grandiosa que existe entre nós.

À Solange, amiga-irmã especial, pelo carinho e pelo olhar sempre atento.

À Dra. Nadja Moritz, profissional competente, amiga querida, que modificou a minha vida para melhor e me mostrou que é possível ser forte.

À Liliane Machado e Adriana Freitas, amigas queridas, que me ajudaram muito, talvez até mesmo sem saberem disso.

À Ana Beatriz Waller Bastos. Espero que você siga o caminho certo. Sempre. Afinal, vale a pena.

AOS HOMENS DA MINHA VIDA:

Ao meu pai (in memorian), exemplo de honestidade e seriedade. Queria que o senhor estivesse aqui.

Ao meu irmão Walmir (in memorian). Queria que você estivesse aqui.

Ao meu irmão Sergio Villar (in memorian), que tanto me incentivou a fazer esse Mestrado e que partiu, antes do que a compreensão me permitisse entender. Você me faz falta demais. Obrigada por ter feito parte da minha vida.

Ao Professor George Cardoso, amigo-irmão, pelo carinho, pela ajuda, ao longo dos dois anos do Mestrado e dos vinte anos que nos conhecemos. Sem a sua ajuda, não teria conseguido.

Ao Professor Sandro Faria, amigo-irmão, pelo carinho, pela ajuda, ao mexer no horário da escola tantas vezes, para me ajudar a cumprir algumas disciplinas e fazer monografias.

Ao meu irmão Marcus Vinicius, por ter me ajudado tanto, no momento de perda em nossas vidas e pelo incentivo a prosseguir com o Mestrado.

Ao Sr. Leo de Faria Pereira, por ter me deixado o maior tesouro de sua vida.

Com licença poética

Quando nasci um anjo esbelto,
desses que tocam trombeta, anunciou:
vai carregar bandeira.

Cargo muito pesado pra mulher,
esta espécie ainda envergonhada.
Aceito os subterfúgios que me cabem,
sem precisar mentir.

Não sou tão feia que não possa casar,
acho o Rio de Janeiro uma beleza e
ora sim, ora não, creio em parto sem dor.
Mas o que sinto escrevo. Cumpro a sina.
Inauguro linhagens, fundo reinos
– dor não é amargura.

Minha tristeza não tem pedigree,
já a minha vontade da alegria,
sua raiz vai ao meu mil avô.

Vai ser coxo na vida é maldição pra homem.
Mulher é desdobrável. Eu sou.

Adélia Prado

A superioridade em termos de humanidade não foi dada ao sexo que dá a vida, mas àquele que a mata.

Simone de Beauvoir, escritora feminista francesa, *The second sex*.

Quando duas pessoas se casam, tornam-se, aos olhos da lei, uma pessoa; e essa pessoa é o marido.

Shana Alexander, jornalista Americana, *State-by-State Guide to Women's Legal Rights*.

Seja o que for que os homens mostrem publicamente, ou nas suas relações com os outros homens, nas suas relações com as mulheres os homens são violadores, e é tudo o que são. Eles violam-nos com os seus olhos, as suas leis, e os seus códigos.

Marilyn French, escritora americana, *The Women's Room*.

A coragem do homem revela-se no comando, e a da mulher na obediência.

Aristóteles, 384-322 a.C., filósofo grego, *On the Generation of Animals*, by Aristotle.

RESUMO

WALLER, Eliane. *Vestidos e Mordaças: Representações da Opressão Feminina na Literatura Brasileira nos Séculos XIX e XX*. 2008. 93f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

Em perspectiva diacrônica, envolvendo dois séculos, o XIX e o XX, a dissertação tem por objetivo traçar um panorama da situação de quatro personagens femininas na Literatura Brasileira, em relação à opressão e à violência, não a partir de uma abordagem meramente sociológica, pois este seria o trabalho de outras áreas de conhecimento como a Sociologia e a Antropologia, mas sob a ótica de um viés literário como representação da história cultural de nosso país, destacando características dessas mulheres e suas reações à desqualificação feminina pela dominação patriarcal e machista da sociedade brasileira, principalmente em grupos sociais mais vulneráveis, no meio rural e urbano. Com tal propósito, as personagens selecionadas, emblemáticas em sua construção, servirão de suporte para análise: Lucíola, de José de Alencar no romance homônimo; Sinhá Vitória, de Graciliano Ramos, em *Vidas secas*; Leniza, de Marques Rebelo, em *A estrela sobe*; e Macabéa, de Clarice Lispector, em *A hora da estrela*. Para isso, o trabalho propõe-se, de início, a discorrer sobre a questão do feminismo no Brasil e no mundo, através de autores como Simone de Beauvoir e Elisabeth Badinter. Além disso, objetivarei discorrer sobre a visão histórica e cultural da formação da sociedade brasileira, a fim de que os meandros do papel da mulher e a questão feminina sejam entendidos dentro de uma perspectiva mais objetiva e factual.

Palavras-chave : Mulher. Opressão. Violência. Vulnerabilidade. Romance

ABSTRACT

In diachronic view , involving two centuries, the XIX and XX, a dissertation aims to draw a picture of the situation of four female characters in Brazilian Literature, in relation to oppression and violence, not from a purely sociological approach, because this is the work of other areas of knowledge such as Sociology and Anthropology, but from the perspective of a literary bias as a representation of the cultural history of our country, highlighting characteristics of these women and their reactions to the disqualification by female and male patriarchal domination of Brazilian society, mainly on the most vulnerable social groups, in rural and urban areas. In this regard, the characters selected, emblematic in its construction, will support for analysis: Lucíola, José de Alencar in the novel homonym; Sinhá Victoria, Graciliano Ramos, in *Vidas secas*; Leniza, Marques Rebelo, in *A estrela sobe* and Macabéa, Clarice Lispector, at the *A hora da estrela*. Therefore, the work it is proposed, first, to talk about the issue of feminism in Brazil and the world through writers such as Simone de Beauvoir and Elisabeth Badinter. Moreover, I intend to speech on the historical and cultural vision of the formation of Brazilian society, so that the intricacies of the role of women and the question women are perceived in a more objective and factual.

Keywords: Woman. Oppression. Violence. Vulnerability. Romance

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO I – A SOMBRA PATRIARCAL DA SOCIEDADE BRASILEIRA	
1.1 A mulher na história da formação da sociedade brasileira	18
1.2 A sombra do adultério	23
1.3 A sociedade patriarcal brasileira e a opressão feminina.....	26
CAPÍTULO II – AS FRATURAS BURGUESAS NA SOCIEDADE BRASILEIRA	
2.1 O amor romântico e o surgimento da burguesia	33
2.2 José de Alencar: a construção da representação de uma fratura social.....	37
CAPÍTULO III – <i>STAR SYSTEM</i>: A SAÍDA PARA A UMA VIDA MELHOR	
3.1 As transformações da sociedade brasileira no início do século XX	49
3.2 Entre o castelo de sonhos e a realidade da cidade	52
CAPÍTULO IV – “PARAÍBA MASCULINA, MULHER MACHO, SIM SENHOR”	
4.1 A mulher “mininu fêmea” do sertão brasileiro.....	58
4.2 “Água, dona da vida, ouve essa prece tão comovida”	62
4.3 Uma mulher forte do sertão: sinha Vitória	69
CAPÍTULO V – O ÚLTIMO RISO TRISTE DE CLARICE LISPECTOR	
5.1 Clarice Lispector, o silêncio que grita.....	72
5.2 Macabéa, a poesia desconstruída.....	76
CONSIDERAÇÕES FINAIS	84
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	88

INTRODUÇÃO

Falar da violência e da opressão sobre o feminino em países como o Brasil, infelizmente, é ter vasto material acerca do assunto, desde a colonização do país, no século XVI, até os dias atuais. Ao longo de cinco séculos, verificamos as formas mais atroz de desrespeito ao gênero, ratificando a desconsideração pelos direitos humanos femininos e restringindo o pleno direito de participação social das mulheres.

Segundo a Organização das Nações Unidas:

A violência contra as mulheres é uma manifestação de relações de poder historicamente desiguais entre homens e mulheres que conduziram à dominação e à discriminação contra as mulheres pelos homens e impede o pleno avanço das mulheres...

Declaração sobre a Eliminação da Violência contra as Mulheres – Resolução da Assembléia Geral das Nações Unidas, dezembro de 1993.

Toda a forma de opressão do homem em relação às suas filhas, esposas e irmãs foi alicerçada numa visão de mundo que permitiu ao masculino exercer quaisquer tipos de dominação, uma vez que a história legitimou esse comportamento, não só aqui no Brasil, mas em vários países do mundo.

A literatura, através de representações, conseguiu traduzir toda essa problemática, apresentando-nos o universo de personagens que, independentemente do meio em que se encontram – rural ou urbano- ou do tempo de suas existências, sempre vivenciaram as mesmas mazelas: o desrespeito àquelas que não se enquadravam dentro de uma determinada norma moral vigente, ou àquelas que tinham que se subjugar a seus maridos ou até mesmo àquelas cujas vidas foram absolutamente massacradas por uma sociedade excludente.

Ao escolher, no capítulo I, *Lucíola*, de José de Alencar, tenho a intenção de mostrar, que no século XIX, um romance ambientado no Rio de Janeiro, cidade-sede do Império, mostrou exatamente como se consolidavam as relações sociais em torno de uma moral e comportamento duvidosos.

Lúcia, a personagem-central do romance, é marcada pelo estigma de ser uma cortesã cuja história se vincula à atitude venal de um homem que se aproveita de sua vulnerabilidade,

em decorrência do desespero de tentar salvar sua família que estava doente. Sem recursos financeiros, a menina se entrega a ele, em troca de dinheiro para comprar remédios.

A partir desse momento, a sociedade passa a rejeitar Lúcia, já que ela se torna uma mulher marginal às regras impostas. A própria Lúcia não se considera digna de viver um grande romance verdadeiro e, em conseqüência, rejeita o sentimento de seu grande amor, Paulo, estudante provinciano que por ela se apaixona.

– Ah! Esquecia que uma mulher como eu não se pertence; é uma coisa pública, um carro de praça, que não pode recusar quem chega. (...) Esqueci que, para ter o direito de vender o meu corpo, perdi a liberdade de dá-lo a quem me aprouver! O mundo é lógico! Aplaudia-me se eu reduzisse à miséria a família de algum libertino; era justo que pateasse se eu tivesse a loucura de arruinar-me, e por um homem pobre. (...) Enquanto ostentar a imprudência da cortesã e fizer timbre da minha infâmia, um homem honesto pode rolar-se nos meus braços sem que mais leve nódoa manche a sua honra; mas se pedir-lhe que me aceite, se lhe suplicar a esmola de um pouco de afeição, oh! Então o meu contato será como lepra para a sua dignidade e a sua reputação. Todo homem honesto deve repelir-me! (ALENCAR, J.: 1993, p. 68-69).

Verificamos, nessas palavras de Lúcia, a inviabilidade do amor entre ela e Paulo se concretizar, dadas as condições impostas pela sociedade burguesa do Rio de Janeiro. Há, na protagonista, uma lucidez em relação ao seu papel social e à hipocrisia do meio, o qual aprova que uma prostituta arruíne um milionário, mas que despreza o amor desinteressado de uma cortesã.

O autor torna imperativa a necessidade de um desfecho conservador, aliás, como ele próprio, de modo a evitar uma situação de enfrentamento perante os valores morais presentes. Segundo Regina Lúcia Pontieri:

O conservadorismo no romance urbano de Alencar se manifesta por uma rígida segregação dos grupos sociais e pela veiculação de uma moral que muda de acordo com a posição sócio-econômica dos indivíduos. (PONTIERI, R.L.: 1988, p. 88).

A literatura brasileira ainda estava subjugada a valores da sociedade patriarcal, à classe dominante, formada pelas oligarquias, que eram condicionadas às instituições vigentes, como a Igreja, que excluía quaisquer possibilidades de aceitação de uma relação entre um homem e uma mulher que vivera situações de luxúria na sua vida, independente dos motivos que a levaram a seguir esse caminho.

No segundo capítulo, o romance a ser analisado é *A estrela sobe*, de Marques Rabelo, no qual é retratada a vida de uma moça que gostaria de ser uma cantora de rádio, fato bastante comum nas primeiras décadas do século XX, tendo em vista o chamado *star system* que oferecia, principalmente àquelas pessoas, cuja possibilidade de ascensão social era mais difícil, uma escalada mais rápida.

Oriunda de um meio pobre, Leniza, a personagem central do romance, condiciona a sua felicidade e a busca de melhorar a sua vida de pobreza à necessidade imperativa de tornar-se cantora de rádio, meio de comunicação em expansão, naquele momento da história, e que propiciava aos que conseguissem sucesso, terem as maiores regalias e diferenciados privilégios.

Detentora de bela voz, além de uma imagem de mulher bonita e sedutora, Leniza se aventura na busca de sucesso, fazendo com que seu corpo se torne uma moeda de troca, em relação aos homens e, por vezes, mulheres, que a ajudariam a alcançar a almejada meta.

Uma inevitável reflexão, na elaboração desta dissertação remete ao fato de várias moças, assim como Leniza, nessa representação literária, terem se submetido às mesmas peripécias pelas quais ela passou, a fim de que tivessem uma ascensão social mais rápida e, por conseguinte, pudessem oferecer uma vida melhor a suas famílias.

Infelizmente, ainda hoje, em pleno século XXI, vemos meninas que se metamorfoseiam em busca de uma determinada imagem que seja aceita pela mídia e que lhes possibilite uma vida de menos restrições. Para alcançarem seus propósitos, assim como Leniza, tornam-se vítimas de pessoas inescrupulosas, que jamais poderão lhes dar o sucesso tão sonhado.

Distinguindo-se do meio urbano, no qual os dois primeiros romances citados se ambientam, teremos o contraponto, na terceira obra ser analisada, no terceiro capítulo, com a personagem sinha Vitória, em *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, cujo enredo transcorre no sertão nordestino.

Nesse romance, o autor dá onisciência ao narrador, ao mostrar a história dramática dos que sequer têm meios de linguagem para se comunicar. Através de uma narrativa condicionada às imagens psicológicas de seus personagens, Graciliano Ramos apresenta a

situação daqueles que vivem o drama da seca, mas, mais do que isso, apresenta a luta pela sobrevivência e o que a sociedade faz com essas pessoas que vivem entregues à própria sorte, dentro de um espaço adverso a toda possibilidade de sobrevivência.

Sinha Vitória, esposa de Fabiano, é a mulher que dá suporte emocional à família, conduzindo-a, sempre à frente, em meio àquele nomadismo constante. O que não a impede de sonhar com a possibilidade de ter a sua tão desejada cama, como também, de vivenciar a sua vaidade feminina, no desejo de usar sapatos de salto para ir às festas religiosas na cidade, como as outras moças que ela vira.

Mesmo sendo uma mulher que demonstrava pensar e raciocinar melhor que o marido, subjugava-se a ele, principalmente na questão do pouco dinheiro que entrava e Fabiano ratifica esse ponto de vista, ao brigar com ela pelo gasto com sapatos que lhe ficaram ridículos, dentro da sua ótica, magoando-a profundamente.

Assim, sinha Vitória é uma personagem que representa, metonimicamente, a mulher do sertão – a que sempre está junto de sua família, dando suporte àqueles que precisam de sua fibra para suportar as agruras que o meio lhes impõe: a fome, a falta de perspectiva diante do inevitável, a falta de ajuda de autoridades, a falta de escrúpulos de patrões que roubam empregados, a natureza que lhes impõe o inexorável destino, que lhes impõe na vida de degradação e humilhações.

Em *A hora da estrela*, quarto romance do *corpus* desta Dissertação, Clarice Lispector leva ao extremo a condição degradante da personagem, Macabéa, migrante do Nordeste, que chega ao Rio de Janeiro e vivencia as dificuldades da cidade grande, principalmente para uma pessoa ignorante e destituída de quaisquer atributos positivos.

Macabéa é uma mulher sem sonhos, sem vocação, sem objetivos e tola em relação aos padrões estabelecidos numa cidade grande. Além disso, é solitária e indiferente a todas as humilhações pelas quais passa na vida: desde o patrão que a humilha quando comete vários erros no trabalho, até o namorado, que a reduz a uma insignificância total como mulher.

Dentro da perspectiva de uma cidade grande, que impulsiona o homem a buscar elementos necessários para a sua sobrevivência, como o aperfeiçoamento, a necessidade de aquisição de novos conhecimentos constantemente, a fim de disputar as vagas no mercado de trabalho e conseguir um meio de subsistência digno, Macabéa se mostra como sendo exatamente o contrário: não tem vocação para nada, seus recursos cognitivos são estreitos e sua capacidade é limitada, inclusive por causa da escassa linguagem.

Seus passatempos são ouvir a Rádio Relógio, ir ao cinema uma vez por semana e tomar Coca-Cola. Sua vida sem relevo só brilhará na hora da morte: o único momento em que

é verdadeiramente olhada pelas pessoas, decretado por um carro que a atropela e a transforma em estrela. Finalmente, protagonista de sua própria morte, ela “é”. “No fundo ela não passara de uma caixinha de música meio desafinada”. (LISPECTOR,C.:1989, p.87).

Este trabalho tem por objetivo maior abordar, através das obras escolhidas, algumas diferentes formas através das quais a literatura brasileira representou a situação da discriminação da mulher, dentro da perspectiva histórica de construção de uma sociedade nos moldes patriarcais, independente da época em que os enredos foram apresentados ou do espaço em que foram ambientados.

A dissertação tem também por objetivo analisar não só os aspectos literários, na questão da representação do sistema de opressão contra o gênero, mas também discorrer sobre alguns aspectos históricos da formação da sociedade brasileira, além de buscar analisar, em cada uma das personagens estudadas, a forma de como os preconceitos se manifestaram, a fim de que sua leitura sirva como base para futuras reflexões acerca do tema.

CAPÍTULO I

A SOMBRA PATRIARCAL DA SOCIEDADE BRASILEIRA

“Eu sei que a gente se acostuma. Mas não devia. (...) Se acostuma para evitar feridas, sangramentos, para esquivar-se da faca e da baioneta, para poupar o peito. A gente se acostuma para poupar a vida. Que aos poucos se gasta, e que, de tanto acostumar, se perde de si mesma.”

Marina Colasanti

1.1 A mulher na história da formação da sociedade brasileira

Uma das facetas das representações da opressão e violência contra a mulher, neste trabalho, referir-se-á ao patriarcado e ao modo como ele se estabeleceu na formação da sociedade brasileira, a partir da colonização realizada pelos europeus, e de que maneiras essa dominação ocorreu em relação às mulheres, relacionando-as à forma de aquisição do poder, por intermédio de casamentos que buscavam, antes de qualquer coisa, um aumento de patrimônio ou até uma forma de ascensão social.

Segundo Elisabeth Badinter, “O patriarcado não designa apenas uma forma de família baseada no parentesco masculino e no poder paterno. O termo designa, também, toda estrutura social que nasça de um poder do pai.” (BADINTER, E.: 1986, p.95). Assim, assimilaram-se as denominações de “chefe de família”, “pais do povo”, dentre outras expressões que poderiam ser citadas, nas mais variadas sociedades, traduzindo um pensamento inerente de dominação sobre os componentes de um determinado grupo.

A civilização judaico-cristã, por exemplo, afirma que não há a menor interferência feminina na criação de Adão, uma vez que ele é criado por um Deus. A mulher teria, assim, mais uma vez, uma diferença que a desqualificaria, já que ela não seria oriunda exclusivamente do desejo divino, mas teria em sua gênese a parte do corpo de um homem.

A expulsão do Paraíso foi imputada a ambos, mas à mulher foi destinada a culpa pela indução do homem ao pecado, conforme se observa no seguinte fragmento: “A mulher notou que era tentador comer da árvore, pois era atraente aos olhos e desejável para alcançar inteligência. Colheu o fruto, comeu e deu também ao marido que estava junto, e ele comeu. –

E o homem disse: A mulher que me deste como companheira, foi ela que me fez provar do fruto da árvore e eu comi”. (Gênesis: 3, 6; 12).

Ainda que recebendo a ordem divina de não comer o fruto proibido, Eva não só sucumbe ao desejo, mas ainda o oferece o fruto a Adão, seu marido. Ambos são expulsos por Deus do paraíso e ela recebe o castigo maior: “Multiplicarei os trabalhos do teu parto.

Tu parirás teus filhos em dor, e estarás debaixo do poder do teu marido”. (Gênesis: 3, 6; 16).

Na Grécia, havia a visão completamente ascética de que era necessário limpar o corpo para se chegar ao conhecimento verdadeiro, o que ratifica a idéia de que as mulheres e sua sexualidade deveriam ser evitadas pelos homens, a fim de que esses tivessem condições efetivas de alcançar idéias puras, o que remetia à certeza de que elas deveriam ser temidas e controladas.

Aristóteles confirma essa postura, ao trazer reflexões que se remetem não só ao aspecto metafísico, quando diz que o macho transmite a forma, e a fêmea, a matéria, como também ao biológico, ao afirmar que a semente da vida é trazida pelo esperma do homem. Para o filósofo grego, em *A política*: “As mulheres são limitadas por natureza (...). A mulher é como se fosse um macho estéril.”. (ARISTÓTELES: 2002, p. 143).

Assim, poderíamos discorrer sobre infindáveis exemplos de autores, ao longo da história que, independente do discurso ou do tempo em que viveram, criaram “verdades” absolutas sobre as mulheres, associando-as sempre a uma visão negativa, na qual a sua sexualidade as colocava numa postura de sedutora cruel, cujas vítimas masculinas eram enredadas, e à idéia de que elas, as mulheres, mereciam ser domesticadas e enquadradas numa determinada forma de agir, que fosse, efetivamente, ao encontro daquilo que a sociedade estabelecia como correto. Segundo Tânia Navarro Swain:

No saber instituído pela filosofia e pela história, a palavra dos ‘grandes homens’ esclarece sobre a ‘verdadeira’ natureza da mulher, repondo, sem cessar, nos espaços interdiscursivos, representações pejorativas sobre o feminino que delimitam seu lugar no mundo, suas possibilidades e as práticas às quais ela deve se restringir. (SWAIN, T.N.: 2001, v.15, no. 3, p.69).

Na mitologia grega, quando nos referimos ao mito sobre a origem do mal, imediatamente fazemos referência a Pandora, mulher belíssima, criada por Hefesto. A história conta que Prometeu, um dos titãs, escalou o Olimpo e roubou o fogo divino. Zeus,

o rei dos deuses, indignado e furioso com tamanha ousadia, amarra-o a um rochedo, deixando que, diariamente, um abutre venha comer-lhe o fígado, que se regenerava durante a noite para ser devorado novamente pelo animal durante o dia. Não satisfeito, o deus do Olimpo, Zeus, resolve vingar-se, também, daqueles que se beneficiaram do fogo roubado. Solicita a Hefesto que providencie uma mulher muito bonita, que tenha a incumbência de descer à Terra com uma belíssima caixa de marfim ornamentada, com a seguinte orientação de Zeus: “Quando você se casar, ofereça esta caixa como dote ao seu marido, mas a caixa só pode ser aberta após seu casamento”. (BRANDÃO, J.S.: 1993, p. 168).

Pandora casa-se com Epimeteu, irmão de Prometeu, e, embora feliz no casamento, sente-se muito sozinha por conta das viagens do marido. Movida pela curiosidade, abre a caixa e deixa sair tudo o que estava lá dentro. Uma fada, a Esperança, lhe diz:

Você fez uma coisa terrível, Pandora! Libertou todos os males do mundo: egoísmo, crueldade, inveja, ciúme, ódio, intriga, ambição, desespero, tristeza, violência e todas as outras coisas que causam miséria e infelicidade. Zeus prendeu todos esses males nessa caixa e deu a você e a seu marido. Ele sabia que você iria, um dia, abrir essa caixa. Essa é a vingança de Zeus contra Prometeu e todos os homens, por terem roubado o fogo dos deuses! (BRANDÃO, J.S.: 1993, p. 170).

Desse mito ficou a expressão “a caixa de Pandora”, que significa que, algumas vezes, por trás de alguma coisa que aparente inocência ou beleza, há, na verdade, uma fonte de calamidades. Inevitavelmente, a carga pejorativa recaiu sobre a curiosidade de Pandora, que se associou à imagem feminina.

A criação de uma imagem negativa da mulher em relação aos mitos da criação não se encerra por aqui, uma vez que os maiores pensadores da História e da Filosofia situam-na, também, num plano inferior. Pode-se dizer que o olhar negativo em relação à mulher alicerça-se na idéia de que as “lacunas”, as “limitações”, a inferioridade feminina decorrem de sua própria natureza, ou seja, são algo inato e, portanto, imutável.

Na visão da Igreja católica, há uma herança daquele pensamento grego, uma vez que Santo Agostinho e São Tomás de Aquino corroboram essa idéia, considerando puras apenas as mulheres que optam pela castidade. Ainda segundo São Paulo: “Que as mulheres fiquem caladas nas assembléias, como se faz em todas as igrejas dos cristãos, pois não lhes é permitido tomar a palavra”. (Novo Testamento, 1 Coríntios, 14:34-35)

São Tomás de Aquino via a mulher como um macho imperfeito e incompleto. Ele considerava a sujeição feminina como algo benéfico, pois a mulher estava sempre associada ao corpo, à carne, ao corruptível, ao passo que o homem era ligado à razão, ao intelecto.

A partir do século XII, os pecados passam a ser vistos como responsabilidade única da mulher, cabendo, então, aos padres e aos maridos orientá-las, nem que fosse pela força, para que seguissem o caminho do bem, evidentemente, o qual eles traçariam para elas. O objetivo maior era a vigilância constante em relação aos perigos de a mulher cometer o adultério, sua principal vocação, segundo a ótica masculina e cristã.

Havia punições severas para as mulheres que praticassem o infanticídio, ou que fizessem sexo fora dos dias estipulados pela Igreja, que alegava, segundo Georges Duby, que “os monstros, os estropiados, todas as crianças doentias, sabe-se muito bem, foram concebidos na noite de domingo.” (DUBY, G.: 1989, p.29).

Além disso, havia a associação da mulher à feitiçaria, uma vez que se imaginava que ela recorria a esses artifícios para se tornar bela ou para diminuir a potência sexual dos homens, relegando-os a uma condição humilhante. Segundo afirma Emanuel Araújo:

Não era de admirar, por exemplo, que o primeiro contato de Eva com as forças do mal, personificadas na serpente, inoculasse na própria natureza do feminino algo como um estigma atávico que predisponha fatalmente à transgressão, e esta, em sua medida extrema, revelava-se na prática das feiticeiras, detentoras de saberes e poderes ensinados e conferidos por Satanás. (ARAÚJO, E.: 2004, p. 46).

Dentro desse quadro, o homem sobrepujava a mulher como ser superior, exercendo autoridade absoluta não só sobre as suas terras, propriedades e bens, mas, também, sobre a sua esposa. Ele era a representação da Igreja dentro do lar, uma vez que a mulher era a representação do pecado de Eva. Segundo Emanuel Araújo, “Já que a mulher partilhava da essência de Eva, tinha de ser permanentemente controlada.” (ARAÚJO, E.: 2004, p. 46.)

A misoginia expressa por esse pensamento aparece em *Malleus maleficarum*, célebre tratado de demonologia escrito por dois dominicanos alemães, Heinrich Kramer e Jakob Sprenger, publicado em 1486:

Houve uma falha na formação da primeira mulher, por ter sido ela criada a partir de uma costela recurva, ou seja, uma costela do peito, cuja curvatura é, por assim dizer, contrária à retidão do homem. E como, em virtude dessa falha, a mulher é animal imperfeito, sempre decepciona a mente.(KRAMER H. e SPRENGER.J.:1991, p.116)

Há, a partir desse raciocínio misógino, uma associação entre feitiçaria e sexualidade, alicerçada no fato de que os feitiços criados pelas bruxas eram eficazes, sobretudo no campo afetivo. Na Bahia do século XVII, há relatos de feiticeiras que preparavam poções e simpatias que, segundo elas mesmas, eram criadas a partir de suas ligações com o Diabo. Evidentemente, no imaginário popular, havia infundável credulidade em relação a esses trabalhos cheios de magia, que fez com que essas mulheres passassem a ser identificadas pelos representantes da Igreja como bruxas que criavam feitiços para que os homens cometessem pecados que infringiam os dogmas estabelecidos pelo catolicismo.

Assim, a sexualidade feminina precisava, antes de qualquer coisa, ser vigiada, evitando situações que pudessem concorrer para o surgimento de quaisquer possibilidades de pensamentos lascivos nas cabeças das moças de família. Tendo esse objetivo, os pais proibiam que suas filhas saíssem de casa, tornando-as verdadeiras prisioneiras.Segundo Elisabeth Badinter:

Na Idade Média, como ainda no século XVIII, o pai tem plenos poderes sobre os filhos, que ele casa segundo sua vontade ou que impede de contrair união. Mas a autoridade do pai sobre a filha é incomparavelmente mais pesada do que a que exerce sobre o filho. (...) Inicialmente objeto do pai, a nova esposa tornava-se, até a morte do marido, objeto desse homem, que desde então tinha pleno poder sobre essas pessoas e seus bens.” (BADINTER, E.: 1986, p. 124).

1.2 A sombra do adultério

Adultério: infidelidade conjugal

Aurélio Buarque de Holanda

Adultério: violação; transgressão da regra de fidelidade conjugal imposta aos cônjuges pelo contrato matrimonial, cujo princípio consiste em não manter relações carnais com outrem fora do casamento.

Antonio Houaiss

O adultério feminino é uma das maiores preocupações do homem, não só no que diz respeito às questões morais, mas também à fidelidade à linhagem familiar, com a possibilidade de a mulher ter filhos de outro homem e, portanto, com outro sangue. A certeza da sucessão do patrimônio a um legítimo herdeiro tornou-se verdadeira obsessão daqueles que pretendiam proteger os seus bens.

Na Idade Média, a Igreja católica tinha um papel extremamente moralizador. As mulheres eram vistas como pecadoras e disseminadoras do mal. A principal orientação dos clérigos era mantê-las virgens e puras e, de preferência, afastadas dos homens, que poderiam “cair em tentação”. O casamento era uma forma de manter a mulher restrita exclusivamente a um homem, que teria a obrigação de educá-la, controlá-la e de fazer com que o sexo fosse apenas uma forma de procriação, segundo as leis da Igreja católica.

A temática da traição foi um dos temas centrais da literatura europeia na Idade Média, trazendo personagens cujos estereótipos se firmaram: a mulher oferecida, que age de forma astuta e ardilosa; o amante sempre belo e sedutor, que é enredado pelas garras da mulher lasciva; e o homem traído e vingativo, que dá a vida para castigar os dois mundanos.

Fora da ficção, os fatos são absolutamente cruéis em relação à punição a mulheres que cometeram o adultério. Os homens que se sentiam ameaçados pela possibilidade de serem traídos faziam as mais bárbaras atrocidades com suas esposas, como prendê-las em casa sem ter contato com absolutamente ninguém, a não ser pais e irmãos, passando pela tenebrosa utilização do uso de cinto de castidade, que levava as mulheres a morrerem precocemente, por conta de diversas infecções causadas pelo uso prolongado do instrumento.

Não posso deixar de citar, evidentemente, o extremismo do desejo de posse do homem em relação às mulheres, na inconcebível clitoridectomia ou circuncisão genital feminina, a fim de reprimir o desejo sexual, que ocorre ainda hoje em países do oeste da África e da Ásia.

Em regiões mais atrasadas, a maior parte das circuncisões é feita durante o primeiro mês de vida, geralmente, pelas avós, as quais removem o clitóris da menina utilizando objetos caseiros como lâminas ou tesouras, causando, invariavelmente mortes, o que levou a comunidade internacional a lutar pelo fim dessa prática odienta.

No Brasil, na época da colonização, segundo relato de viajantes estrangeiros, o adultério feminino causava grande horror entre os índios tupinambás. Segundo Ronald Raminelli, “O homem enganado podia repudiar a mulher faltosa, expulsá-la, ou ainda, em casos extremos, matá-la, pautando-se na *lei natural*. Quando as mulheres engravidavam em uma relação extraconjugal, a criança era enterrada viva e a adúltera trucidada (...)” (RAMINELLI, R.:2004, p. 20).

Entre os brancos, o adultério masculino era tolerado, mas o feminino era condenado, sendo a adúltera passível de morte. A própria lei permitia que “Achando o homem casado sua mulher em adultério, lícitamente poderá matar assim a ela como o adúltero, salvo se o marido for peão, e o adúltero fidalgo, ou nosso desembargador, ou pessoa de maior qualidade”. A leitura jurídica sobre o adultério masculino era a de que um homem ter filhos de outra mulher era um deslize razoável, pois os filhos que não eram legítimos não traziam desonra para o pai. Segundo Andrea Borelli (2002):

No Código Penal de 1890 e nas Consolidações das Leis Penais de 1932, o adultério era crime punido com prisão celular de três anos para a mulher presa em flagrante e para o homem que tivesse teúda ou manteúda. Deve-se observar o que “ter teúda e manteúda” indicava a existência de uma mulher que era sustentada pelo homem em questão. Neste ponto, a legislação era tremendamente coerente ao punir o homem que “desviava” dinheiro de sua família constituída legalmente, para esta outra. Deve-se ter em vista que o Código Civil considerava o sustento da família uma das obrigações principais do marido e, sob esse prisma, pode-se que considerar que a traição masculina só constituía, para os juristas, uma ameaça verdadeira quando colocava em risco o sustento confortável da esposa legítima e dos filhos. (BORELLI, A. : 2002, p.20).

Talvez assim se justifique o grande número de histórias sobre o adultério no século XIX, dentre os quais destaco *Madame Bovary*, de Flaubert, e *O primo Basílio*, de Eça de Queiroz. Essas histórias apresentam a transgressão do casamento pela mulher como tema e,

como desfecho, sua morte, que poderia indicar uma tentativa de rearticular uma certa moral abalada.

Ao longo da história, segundo Elisabeth Badinter, “(...) as mulheres adúlteras foram apedrejadas, afogadas, fechadas num saco, mortas por seus maridos, amarradas num pelourinho, fechadas num convento ou colocadas na prisão.” (BADINTER, E.:1986, 127-128).

A partir da segunda metade do século XIX, O Brasil passa por uma grande transformação de ordem social e econômica, uma vez que a industrialização e a urbanização dos grandes centros como São Paulo e Rio de Janeiro alteraram as formas do cotidiano, principalmente das mulheres, que passaram, cada vez mais, a participar da vida social brasileira, trabalhando, estudando, votando. O contato com outros valores distanciados dos valores patriarcais arraigados em nossa sociedade fez com que as mulheres acreditassem em que estariam livres do pesado ônus de ser mulher numa sociedade retrógrada. Ledo engano. A análise dos romances escolhidos para esta dissertação ratificará que, embora a sociedade brasileira tenha evoluído no que tange a algumas questões femininas, muitos aspectos do cotidiano, ao longo do século XX, ainda, apontam para o fato de que as mulheres continuam subjugadas.

1.3 *A sociedade patriarcal brasileira e a opressão feminina*

“A violência é tão corriqueira que muitos homens não a identificam. É uma geração que foi criada para não levar desaforo para casa.”

Fernando Acosta, psicólogo, em Isto É, ed. 1812, reportagem de capa, seção Brasil, 30/06/04.

Analisar o cotidiano da nossa história invariavelmente nos conduz a buscar informações nos relatos dos viajantes que aqui estiveram, a partir do início do século XVI. Ainda que haja, por vezes, depoimentos contraditórios, tais documentos passam a ser uma representação da realidade, dentro de uma visão européia, portanto voltada para a perspectiva tradicional cristã. Evidentemente, a análise realizada por esses exploradores iniciais de nossa terra apresentava um estranhamento em relação aos hábitos e costumes aqui encontrados, levando-os, em alguns casos, a julgar e reavaliar os próprios valores.

Assim, os conquistadores descreveram os hábitos dos indígenas a partir de uma comparação com o seu modo de viver, em que o paradigma cristão era o correto, fazendo-os, de si mesmos, eleitos de Deus e, conseqüentemente, superiores aos povos do continente americano. Os elementos da cultura indígena eram considerados verdadeiras marcas de primitivismo e de atraso. Estabelecer a representação dos indígenas como bárbaros ou demoníacos – distanciados dos rituais da Igreja católica – era uma forma de legitimar a conquista da América.

Não é difícil identificar, nesse período em que o continente americano ainda era completamente desconhecido pelos europeus, uma estrutura familiar dentre os índios, em que a mulher assumia funções diferentes daquelas desempenhadas pelos seus maridos. No momento do parto, por exemplo, entre os índios tupinambás, caso o bebê fosse do sexo masculino, ao pai caberia o papel de cortar o seu cordão umbilical e achatar o nariz do recém-nascido – hábito diferente dos europeus, que afilavam os narizes de suas crianças –, enquanto as meninas recebiam os primeiros cuidados da mãe.

Quanto à estrutura dos casamentos, era pouco rígida, uma vez que se permitia a união entre um tio e sua sobrinha, por exemplo, e a poligamia para os bravos guerreiros era sinal de prestígio. Os caciques podiam viver com várias mulheres, sem que houvesse qualquer sinal de desconforto entre elas, pois cada uma possuía seu espaço de exclusividade na cabana. Segundo Claude d’Abbeville:

E o que é mais admirável: vivem todas em boa paz, sem ciúmes nem brigas, obedientes todas ao marido, preocupadas com servi-lo dedicadamente nos trabalhos do lar, sem disputas nem dissensões de qualquer espécie. (D'ABBEVILLE, C.: 1975, p.223.).

O papel da mulher no Brasil, no período de colonização, leva-nos a buscar um entendimento maior de toda a estrutura da sociedade, principalmente no que diz respeito ao sistema de dominação imposto pela ordem escravocrata senhorial, naquele momento de nossa história.

A sociedade patriarcal, juntamente com os dogmas estabelecidos pela Igreja, atribuía um papel subalterno às mulheres, ratificando uma diferenciação e estabelecendo padrões de conduta social, nos quais as pessoas se alicerçavam. Havia, no que diz respeito à sexualidade, por exemplo, um padrão duplo de moralidade no qual os homens tinham absoluta liberdade e às mulheres cabia o papel de organização da casa e a responsabilidade de cuidar dos filhos. Assim, não podemos desvincular a mulher do aspecto familiar e doméstico. A vida feminina estava restrita “(...) ao bom desempenho do governo doméstico e à assistência moral à família, fortalecendo seus laços”. (SAMARA, E.: 1983, p. 59.)

É importante destacar que, evidentemente, esse perfil de mulher dizia respeito àquelas que pertenciam à elite. Para estas, o estereótipo determinado pela sociedade e pela Igreja de mulher submissa aos padrões morais vigentes deveria ser seguido à risca. Por outro lado, para as mulheres das camadas populares, não havia essa correspondência. Era muito comum a presença de mães solteiras, vítimas de exploração sexual e doméstica, traduzindo-se em humilhações, abandono e violência por parte do homem progenitor da criança. Assim, caracterizadas “como auto-sacrificadas, submissas sexualmente e materialmente reclusas, a imagem da mulher de elite se opõe à promiscuidade e à lascívia da mulher de classe subalterna, em regra mulata ou índia.” (DEL PRIORE, M.: 1993, p.46.) As mulheres mais abastadas eram ignorantes e atrasadas e se casavam muito cedo, saindo, deste modo, do domínio patriarcal para o domínio do marido.

(...) Embora algumas se tenham transformado em respeitáveis matronas, com considerável poder de mando sobre (*sic*) a escravaria doméstica, sua esfera de autoridade conservava-se nitidamente distinta do setor em que imperava o patriarca..(PRADO, C. Jr.: 2004. p. 174).

O casamento era considerado extremamente importante na vida de uma moça e, caso ele não acontecesse até os 15 anos, passava a ser motivo de preocupação, principalmente para o pai. Cabia à mãe e à Igreja, então, vigiar o comportamento da jovem menina, a fim de que sua sexualidade fosse devidamente domesticada. Segundo alguns manuais de confessores da época, algumas perguntas objetivas eram feitas:

Se pecou com tocamientos desonestos consigo ou com outrem.

Se tem retratos, prendas ou memórias de alguém que ama lascivamente.

Se solicitou para pecar com cartas, retratos ou dádivas.

Se falou palavras torpes com ânimo lascivo.

Se fez jogos de abraços ou outros semelhantes desonestos.

(ARCENIAGA, M.: 1724, p. 447.)

Tendo a sexualidade fiscalizada, a menina ficava à espera de um marido que, evidentemente, seria escolhido por seu pai. Podia ser um homem com idade que variava de trinta a setenta anos, que passaria a ser o novo senhor da jovem. Não significava, entretanto, que sua sexualidade seria vivida de forma plena. A lascívia entre marido e mulher era condenada pela Igreja. O casamento tinha uma função exclusivamente destinada à reprodução, o que levava o homem a viver o erotismo do sexo com outras mulheres, principalmente as escravas.

Dentro desse quadro de opressão, as mulheres não tinham, verdadeiramente, opções para viver a sua sexualidade de forma livre e saudável. Ou se submetiam aos padrões misóginos, acatando todos os desejos de seus pais e maridos, ou podiam, caso a família quisesse, ir para um convento.

As mulheres que contraíam casamento ficavam muito mais tempo no interior da casa, enquanto seus maridos passavam a maior parte do seu tempo na rua. Às mulheres não restava outra alternativa a não ser as atividades relacionadas ao forno, fogão, costura e viver o dia a dia de serviços domésticos. Segundo Jurandir Freire Costa, “a casa brasileira até o século XIX era um misto de unidade de produção e consumo.” (COSTA, J.F.:1983, p. 83.)

Em sua maior parte, os itens necessários em uma residência para a subsistência da família eram feitos em casa e a mulher administrava o serviço de todos os empregados. Segundo relatos de viajantes, por ficarem exclusivamente sentadas dando ordens, criou-se a imagem de que as mulheres eram indolentes, gordas e preguiçosas. A quantidade de

empregados e o número de cômodos na casa levavam-nas, entretanto, a centralizar um lugar determinado na casa, a fim de que pudessem, dali, coordenar a fiscalização dos trabalhos dos serviçais

É importante destacar também que a rudeza nos hábitos foi, segundo Jurandir Freire Costa, “necessária à ideologia que regulava a ética social da classe dominante.” (COSTA, J. F.: 1983, p. 83). Os senhores das terras procuravam estabelecer o privilégio da hegemonia, buscando meios oficiosos de dominação, como, por exemplo, sendo compadres de seus subordinados. Esse comportamento neutralizava, de certa forma, a estratificação social, ainda que isso só ocorresse, efetivamente, no universo das residências. Em ocasiões de exposição pública, as diferenças renasciam e a ostentação de quem detinha o poder voltava a ser demonstrada claramente.

Quanto ao convívio social, a família colonial era extremamente segregada. Ao homem cabia o espaço das ruas apenas e exclusivamente para afirmar-se como branco e senhor. Havia a alcova – espaço situado no centro da residência – que, segundo Maria Ângela D’Incao, era “... um espaço da individualidade e do segredo, fornecia toda a privacidade necessária para a explosão dos sentimentos: lágrimas de dor ou ciúmes, saudades, declarações amorosas.” (D’INCAO, A.: 2004, P. 227). Um dos maiores objetivos desse espaço era a proteção da família. Gilberto Freyre, acrescenta: “... era o local de sono e devia estar protegida contra agressões físicas (sol, sereno, correntes de ar, maus cheiros das ruas), ou assaltos morais do ambiente (marinheiros bêbados, ladrões, ciganos e possíveis tentativas de namoros não consentidos entre as mulheres e seus eventuais pretendentes).” (FREYRE, G.: 1963, V.2, p. 598-599).

Evidentemente, em conseqüência disso, havia um confinamento absoluto das mulheres em relação ao espaço social externo. Essa mulher resguardada resumia as relações estabelecidas entre o feminino e a sociedade: casamentos que se concretizavam por interesse e conseqüente inexistência de amor entre os cônjuges; a ratificação da inferioridade da mulher, a sua dependência financeira a pais, irmãos, marido, tutor – sempre uma figura masculina se sobrepujando a ela. Segundo Jurandir Freire Costa, as mulheres eram “agentes passivos na multiplicação das riquezas do marido, que perpetuavam a máquina de opressão, ao mesmo tempo em que a ela se submetiam.” (COSTA, J. F.: 1983, p. 115.).

A partir do século XIX, com a vinda de D. João VI para o Brasil, há o início de desenvolvimento urbano no Brasil, principalmente na cidade do Rio de Janeiro, onde a Família Real se estabeleceu. Novas formas de sociabilidade apareceram, principalmente no que diz respeito ao contato das famílias com a sociedade. A vinda de aristocratas portugueses,

homens de negócios, políticos e artistas, fez com que houvesse um deslocamento do centro do poder. Os antigos burocratas e senhores rurais tiveram que se adaptar ao novo cenário que nascia no Brasil.

Em conseqüência disso, a ostentação da opulência familiar se fazia presente, principalmente nos eventos religiosos, nos quais os senhores eram transportados por escravos absolutamente bem vestidos, em liteiras. Os grupos sociais egressos da antiga estrutura colonial tiveram que se adaptar, assim, a essa estrutura na qual não havia opositores ao seu enredo. O poder latifundiário, agrário e atrasado passou a ter que buscar seu espaço, aristocratizando-se. Iniciam-se as tentativas de aproximação com a Corte, além da busca de títulos de nobreza que ratificassem o poderio político-econômico, além da manutenção de privilégios oferecidos pela máquina estatal.

Havia, entretanto, a necessidade de adoção de novos hábitos culturais, uma vez que a vinda dos europeus junto com a Família Imperial criou novas formas de sociabilidade. A família brasileira que quisesse pertencer àquela elite deveria demonstrar que poderia nivelar-se à burguesia e à nobreza européias. As festas religiosas não eram suficientes para entronizar esses grupos sociais emergentes, que passaram, assim, a promover recepções “burguesas”, a fim de que houvesse estreitamento de relações entre aquela minoria que as freqüentava. O casamento passa, então a ter um *status* diferenciado, fazendo com que houvesse uma verdadeira disputa entre as famílias, não exclusivamente entre as mais endinheiradas e influentes, mas também em relação àquelas que fossem sofisticadas e tivessem boas maneiras; enfim, que se enquadrassem dentro dos preceitos da burguesia.

As mulheres passam a ter uma importância fundamental na preparação da casa para a recepção dos convidados, uma vez que isso poderia ser a manutenção de um bom negócio e trazer conseqüentes vantagens para o patriarca. A literatura brasileira, no período do Romantismo, apresentou brilhantemente essa ambiência, apresentando personagens que incorporavam, verdadeiramente, o espírito que norteava as novas funções femininas dentro da sociedade, confirmando, sobretudo, a revalorização das vontades femininas nas questões amorosas e em relação ao casamento. As mulheres deviam estar sempre extremamente bem arrumadas, comparecer a teatros e recepções oficiais. Era necessário, sobretudo, mostrar-se afeita aos costumes europeus.

É importante destacar que todos os benefícios que chegaram às mulheres da elite não tiveram o mesmo encaminhamento para as mulheres pobres e, muito menos, às escravas. Toda a possibilidade de ascensão à burguesia, aos salões da Corte, ao casamento bem sucedido era destinada exclusivamente às mulheres brancas, ricas e de boa família. Quanto às

mulheres pobres, essa possibilidade de ascensão praticamente inexistia. Trabalhavam como doceiras, costureiras ou bordadeiras. A posição das escravas na sociedade não se modificara e, mais do que isso, o seu comportamento, principalmente no que diz respeito às questões de higiene e postura no momento de servir aos senhores burgueses, tinha que ser aperfeiçoado.

Para ratificar a exclusão desse segmento social, a medicina confirmou a idéia de que as escravas eram porcas e fonte de doenças. Eram vistas, sobretudo, como responsáveis pela conduta sexual dos homens, que as tinham como amantes. A preocupação com a higiene, inclusive na indumentária, passou a ser uma marca registrada de ascensão social, o que excluía, automaticamente, os escravos e escravas.

Acompanhando o ritmo acelerado das novas modificações ocorridas na sociedade, as mulheres tornaram-se mais ousadas em relação a vários aspectos, como, por exemplo, a participação mais efetiva nos meios acadêmicos. Algumas mulheres até conseguiam um espaço na vida cultural, mas eram absolutas exceções. A jornalista e escritora Júlia Lopes de Almeida escreveu sobre a questão da exclusão da mulher dos meios acadêmicos pelos homens:

Não há meio de os homens admitirem semelhantes verdades. Eles teceram a sociedade com malhas de dois tamanhos-grandes para eles, para que seus pecados e faltas saiam e entrem sem deixar sinais; e extremamente miudinhas para nós [...] e o pitoresco é que nós mesmas nos convencemos disto! (ALMEIDA, J.L. In: TELLES, N.: 2004, p. 408).

A verdade, em relação às conquistas das mulheres, entretanto, era outra: não havia nenhuma mudança no que diz respeito à equiparação de direitos entre homens e mulheres, sequer no aspecto civil, uma vez que o voto feminino só seria oficializado, no Brasil, em 1932. A obediência ao homem ainda era característica presente entre as famílias, ainda que já existissem mulheres que chefiavam seus lares, seja por abandono do marido, seja porque este fora buscar novas oportunidades de trabalho, em outros lugares. A mobilidade geográfica dos homens em busca de trabalho fazia com que, invariavelmente, as mulheres estivessem em estado de abandono. Não havia alternativa, então, para o sustento do lar, a não ser tornar-se a provedora da casa.

Assim, nascia o novo perfil de família brasileira – aquela comandada por mulheres que, ao mesmo tempo em que batalhavam no dia a dia para preservar o sustento de seus filhos, faziam de tudo para preservar a sua própria imagem perante a sociedade, uma vez que

a mulher que trabalhasse fora de casa era envolvida pelos preconceitos e necessitava preservar sua idoneidade feminina ilibada, para não receber alcunhas pejorativas, que as discriminavam mais ainda.

A proposta de discorrer sobre as representações da violência e opressão em relação ao gênero nos romances destacados é a de apresentar exatamente a história de submissão da mulher na formação da sociedade brasileira.

CAPÍTULO II

AS FRATURAS BURGUESAS NA SOCIEDADE BRASILEIRA

2.1 *O amor romântico e o surgimento da burguesia.*

A partir da segunda metade do século XVII, houve, na Europa, várias modificações de ordem econômica, em decorrência do processo de industrialização, que teve por consequência uma diferente organização política e social, cujo marco foi a Revolução Francesa.

Dentro desse cenário, nascem dois grupos antagônicos em sua essência: a burguesia capitalista industrial e o proletariado. Segundo Nelson Werneck Sodré:

Burguesia e romantismo, pois, são como sinônimos, o segundo é a expressão literária da plena dominação da primeira. (...) O advento do Romantismo, pois, só tem uma explicação clara e profunda, a explicação objetiva quando subordinada ao quadro histórico em que se processou. (SODRÉ, N.W.: 1969, p. 139).

O Brasil, no século XIX, ainda era caracterizado por uma sociedade que apresentava o perfil colonial, alicerçada na escravidão e exploração agrária. Além disso, naquele momento, mesmo as cidades mais populosas, como o Rio de Janeiro, eram completamente desorganizadas, não só no que diz respeito à higiene, mas também em relação à organização do espaço social público – ruas sem planejamento, que recebiam dejetos de todas as ordens, animais abatidos que traziam insuportável condição à cidade, cujo cheiro era sufocante.

Com a vinda da Família Real portuguesa, em 1808, fugindo das tropas de Napoleão Bonaparte que invadiram Lisboa, as ruas da cidade do Rio de Janeiro – sede da Monarquia – passaram a ser mais organizadas e o espaço público, principalmente após a Independência do Brasil, em 1822, ficou menos degradado.

Em decorrência das melhorias ocorridas, emerge uma classe que almeja fazer parte do restrito grupo que freqüentava os salões da Corte. No entanto, para tal, seria necessário que houvesse uma mudança nos hábitos das pessoas, que tinham comportamentos, por vezes extremamente toscos em relação aos europeus.

As residências dos mais abastados passaram a ser freqüentadas pela sociedade composta por seus pares – os ricos – e a unidade familiar começou a ser avaliada, não só em

relação aos bens que possuía – o tamanho de sua casa, a quantidade de terras e escravos, como também à forma como as pessoas dessa família se relacionavam dentro da sociedade.

A ascensão e a consolidação do capitalismo promoveram uma efervescência nas relações sociais, alterando, assim, o comportamento da família brasileira, alçando a mulher a um *status* diferenciado daquele do passado, até mesmo na forma da vestimenta. Segundo Emanuel Araújo (2004), as mulheres vestiam-se dentro de casa da seguinte forma:

Desleixo, descaso, desmazelo. Em suma, abandono (...) de maiores cuidados com a aparência, na languidez sensual e preguiçosa das que viviam cercadas de escravas ou das que apenas descansavam depois do trabalho duro. (ARAÚJO, E.: 2004, p. 55).

Maria Graham, uma inglesa que visitou a cidade do Rio de Janeiro, no século XVIII, ficou estarecida:

As mulheres em casa usam uma espécie de camisola que deixa demasiado expostos os seios. (...) dificilmente poder-se-ia acreditar que a metade delas eram senhoras da sociedade. (...) elas se veste de modo muito ligeiro, não usam lenços ao pescoço e raramente os vestidos têm qualquer manga. (...) o cabelo preto mal penteado, desgrenhado, amarrado inconvenientemente, ou, ainda pior, em papelotes, e a pessoa com a aparência de não ter tomado banho. (GRAHAM, M.:1985, p. 253).

Ao longo do século XIX, a mulher passa a receber uma educação diferenciada e aprende a comportar-se socialmente nas festas e saraus, embora vigiada severamente por irmãos, pais ou maridos. Seu comportamento exemplar, principalmente em relação à aquisição de dotes e prendas domésticas, além do aprendizado de um instrumento musical – invariavelmente harpa ou piano – e do conhecimento da língua francesa, faziam dessa jovem um belíssimo instrumento de negociatas.

A esposa poderia servir ao projeto de ascensão social de um determinado comerciante ou fazendeiro, que tivesse o desejo de usufruir do convívio com pessoas que circulavam pelos salões da burguesia e da realeza, subindo os degraus que o fariam estabelecer-se entre os privilegiados.

O sucesso da família agora depende dessa mulher que deverá manter os filhos sob tutela, orientando sua educação e não mais os deixando sob os cuidados de uma ama-de-leite ou uma escrava.

Além das atividades relativas ao lar, a mulher poderia também se dedicar à leitura, estimulada principalmente pelo surgimento dos folhetins, em capítulos diários ou semanais. Com uma linguagem acessível, fazem surgir leitores que ficam completamente seduzidos pela sucessão de acontecimentos nas vidas das personagens, levando-os a viver fortes emoções, em relação àquele enredo que ora se apresentava.

Esse público leitor era basicamente feminino, urbano, em geral filhas e esposas de senhores rurais que haviam se estabelecido na Corte, depois da Independência do Brasil, em 1822. Ainda assim, era um grupo restrito que tinha acesso à alfabetização.

O Romantismo encontra terreno fértil para a sua consolidação, uma vez que, com a ascensão da burguesia, há a presença de um público consumidor que passará a vivenciar com profundo interesse os romances românticos, cujo tema predileto vem a ser o amor, com histórias que povoavam a imaginação das mocinhas que sonhavam com os seus heróis, tal e qual nos romances europeus que chegavam às suas mãos.

O primeiro romance romântico brasileiro foi *O filho do pescador*, de Antonio Gonçalves Teixeira e Sousa, autor que, segundo Alfredo Bosi (1981), apresentava “inegável distância em termos de valor, que o separa de todos”. (BOSI, A.: 1981, p.111-112).

O romance, além de publicado em volume, saiu em forma de folhetim, entre 17 de julho e 20 de setembro de 1859, pelo jornal *A marmota* e teve uma boa receptividade do público, segundo atesta a propaganda abaixo.

O filho do pescador

Todo o publico conhece, tão bem como nós, - *O filho do Pescador* – um dos primeiros romances sahidos da fecunda imaginação do Snr. Teixeira e Sousa (hoje escrivão do Juízo Commercial); romance tão procurado como desejado. Pois bem, o vasio que existia entre nós, pela falta de exemplares dessa engenhosa producção, nós vamos agora preencher, fazendo uma nova edição da que foi impressa em 1843 na nossa typografia. Começaremos, portanto, a dar aos assignantes da *Marmota*, no próximo numero o mesmo folhetim que o periódico *Brasil* deu aos seus, em um dos mais bellos períodos de sua curta existência. Correcto pela mesma penna que o escreveu, é de esperar que o

Filho do pescador seja tão feliz, em 1859, como o foi em 1842 e 1843.
(*A Marmota*, 14 de junho de 1859).

Além de Teixeira e Sousa, podemos citar outros autores como Joaquim Manoel de Macedo que teve retumbante sucesso com o romance *A moreninha*, em 1844. Com esse romance, constrói-se o primeiro mito do sentimentalismo brasileiro: a menina morena e que está sempre de bom humor, brincalhona. Carolina, personagem principal, desbanca as virgens pálidas e brancas de outrora, à feição das mulheres européias, e estabelece uma forte empatia com o público e com a crítica.

Outro nome importante desse momento da literatura nacional é o de José de Alencar, talvez o grande nome do Romantismo brasileiro, autor de *Lucíola*, um dos romances estudados nesta dissertação.

2.2 José de Alencar: a construção da representação de uma fratura social

José de Alencar, em seus romances, apresenta como cenário a cidade do Rio de Janeiro, em que a imitação dos costumes europeus convivia com a mediocridade da vida cotidiana de uma cidade que, apesar de sede do Império, ainda era limitada e pouco cosmopolita.

Um aspecto relevante na prosa de José de Alencar foi o ineditismo de incorporar às tramas vividas por suas personagens questões relativas às dificuldades da complexa organização da sociedade, tais como o casamento como forma de ascensão, a impossibilidade de união entre as pessoas de grupos e econômica e socialmente distintos, o tema da prostituição.

A literatura apresenta-se como uma via de mão dupla: mostrando uma sociedade que quer se modernizar, alicerçada no paradigma europeu e, ao mesmo tempo, expondo o quão carcomido está o tecido social, frente às suas conveniências.

O conhecimento dessa personagem não nos remete, exclusivamente, a ter noção de como era a vida de uma cortesã como tantas outras que havia no Império. Ao apresentar Lúcia/Maria da Glória, Alencar nacionaliza um tema recorrente, naquele momento, nos romances e teatros europeus, – a prostituição – como por exemplo, *Dama das Camélias* e *Mundo Equívoco*, de Alexandre Dumas Filho, autor cuja obra o escritor foi acusado de plagiar e *As mulheres de mármore*, de Lambert Thiboust e Théodore Barrière.

A visão de José de Alencar para a temática da prostituta regenerada era no sentido de que a literatura deveria mostrar as representações da vida social com cores nacionais, em relação àquela literatura européia. Propor essa reflexão foi o seu caminho, desde *As asas de um anjo*, peça proibida pela censura, em 1858. Segundo João Roberto Faria, “A originalidade, por sua vez, consistia em tomar a defesa, pela primeira vez na dramaturgia brasileira, da idéia da regeneração da mulher decaída.” (FARIA, J. R.: 1987, p. 74).

A indignação em relação à proibição de apresentar *As asas de um anjo* não desestimula José de Alencar a buscar caminhos outros para tocar em um tema tão delicado, como o da prostituição no tempo do Império.

Nessa insistência em relação à temática, nasce *Lucíola*, romance de Alencar, publicado pela primeira vez em 1862. Escrito em primeira pessoa, o narrador da história também é um personagem importante: Paulo Silva, estudante recém-chegado à Corte, que se apaixona pela cortesã Lúcia. Seis anos após a morte dela, conta a história, dirigindo cartas a uma senhora, G.M., que as publica como um livro com o título de *Lucíola*.

O recurso de apresentar a sua obra sem ferir costumes da época, leva Alencar à construção de um diálogo entre a senhora e Paulo, narrador do romance, “vetor que orienta a narrativa”, segundo Renato Cordeiro Gomes (GOMES, R.C.:1978, p.14), alicerçando todo o seu discurso como uma forma de justificar o comportamento do rapaz, no que diz respeito à indulgência com a qual ele se refere às cortesãs.

Assim, a senhora que lê o manuscrito é uma personagem-leitora privilegiada: ela “(...) é o interlocutor-mudo, máscara do leitor virtual, condicionador do discurso, parâmetro para as reações do público.” (GOMES, R.C. :1978, p.14). Esse contato com a história se faz num tempo bastante posterior à ocorrência dos fatos, o que permite a Alencar apresentar o enredo, inicialmente, de forma absolutamente pausada.

A escolha de uma anciã como ouvinte não ocorre de forma aleatória: a sua condição de mulher de família ratifica o distanciamento entre ela e o narrador e garante que a narrativa poderá ser lida por qualquer senhora. Segundo Valéria de Marco, “... ela entra no texto para exercer a função de leitora crítica que interpreta a confissão como obra objetiva, separada dela e do seu autor, dá-lhe o nome e responsabiliza-se pela publicação.” (MARCO, V.: 1986, p. 153).

Além disso, o fato de a narrativa apresentar-se à senhora em forma de um manuscrito conduz e ratifica, mais uma vez, o distanciamento de Paulo em relação à anciã, uma vez que os próprios fatos sobre os quais ele discorre poderiam causar um certo constrangimento, já que se trata da história de uma prostituta.

A posição de Paulo é delicada em relação a esse aspecto, pois, inserido num tecido social em que as questões morais eram, indiscutivelmente, colocadas à prova, como justificar, então, sua indulgência com as cortesãs, senão mostrando-se conhecedor da vida dessas pessoas?

Através da escrita, Paulo se encontra numa posição mais confortável, que é a de, por intermédio desse recurso, apresentar toda a narrativa que o remete a um desdobramento de si próprio: o amante de Lúcia e o homem que se compromete a justificar a vida de uma mulher cortesã.

Em *Lucíola*, Alencar expõe claramente o seu objetivo de questionar os inevitáveis percalços de um escritor que intenciona retratar, através da arte, o complexo emaranhado de questões sociais e morais, conforme atesta o fragmento abaixo, que consta no prefácio de *As asas de um anjo*:

Nas convulsões da matéria humana, no tripúdio dos vícios, na fase a mais torpe da existência social, há sempre no fundo do vaso uma inteligência e um coração; é a razão e o sentimento em tortura; é a luz e o perfume a apagar-se; são as cores da palheta. Se com elas o pincel não desenha sobre o fundo negro um quadro harmonioso, os olhos não sabem ver, ou a mão não sabe reproduzir. (ALENCAR, J.: 1859, p. 1)

Ao iniciar o relato, o narrador apresenta, metalingüisticamente, uma proposta de condução do leitor a uma reflexão sobre os acontecimentos, que, então, lhe serão apresentados exclusivamente por intermédio de fatos lembrados de sua experiência vivida. Na cena inicial, a presença de uma adolescente na sala em que se encontram G.M., a senhora, e Paulo, o faz evitar expor a sua complacência.

A senhora estranhou na última vez em que estivemos juntos, a minha excessiva indulgência pelas criaturas infelizes, que escandalizam a sociedade com a ostentação do seu luxo e extravagâncias.

Quis responder-lhe imediatamente (...) Não o fiz, porque vi sentada no sofá, (...) gentil menina de dezesseis anos (...) Minha história seria uma profanação na atmosfera que ela purificava. (...).

(ALENCAR, J.: *Lucíola*, Cap. I, p. 18.)

A postura do narrador atesta seu desejo de preservar os valores ideológicos daquela sociedade burguesa orientada pela rigidez dos costumes. Assim, a menina virgem e pura presente no recinto o inibe de tocar em assuntos que pudessem não só profanar aqueles ouvidos pueris, como não querer apresentar-se como um anti-herói, expondo-a um relato que, segundo a ótica social, seria rejeitado.

Não podemos deixar de destacar o motivo por que o narrador, então, opta por contá-la a uma senhora representante da classe burguesa. Segundo Renato Cordeiro Gomes, “A faceta moralizante é aqui clarificada: a senhora é uma ‘mulher superior para julgar uma questão de sentimento’ e já imolou ‘à velhice os últimos desejos (ALENCAR, J.: 1993, p. 18)”.

Além disso, há um outro componente sobre o qual devemos nos deter: o tempo presente no qual a enunciação ocorre acentua a dramaticidade vivenciada pelo narrador, diante de um leitor passivo, diferentemente de uma história narrada no pretérito, que apresentasse, exclusivamente, uma cortesã. Assim, “(...) a narrativa se faz, então, como

memórias sentimentais, em que o rememorar épico é contaminado pelo recordar lírico”. (GOMES, R.C.: 1978, p.15).

Ao querer apresentar um discurso ora emocionado, ora moralista, há a intenção de suavizar a apresentação da história daquela cortesã, uma vez que ocorre um mascaramento da realidade da imagem que tanto feria a burguesia, já que aquela história atingia, mimeticamente, feridas abertas, factuais e contemporâneas e, portanto, tornava-se um tabu.

A primeira aparição de Lúcia, no romance, dá-se num espaço paradoxal à sua condição social: a igreja da Glória. Entusiasmado com a visão de uma festa grandiosa, o jovem provinciano se encanta não só com as imagens desse momento, como também com a beleza daquela mulher que ele supunha já ter visto.

Nesse instante, acompanhado de Sá, Paulo tem o primeiro encontro com a realidade mais cruel da Corte: as aparências podem levar as pessoas a cometer equívocos desastrosos. Aquela formosura de mulher é desnudada na sua condição, através do comentário maldoso de Sá:

– Quem é essa senhora? - perguntei a Sá.

.....

– Não é uma senhora, Paulo! É uma mulher bonita! Queres conhecê-la?

(...) Só então notei que aquela moça estava só, e que a ausência de um pai, um marido, ou de um irmão, devia-me ter feito suspeitar a verdade.

(ALENCAR, J.: *Lucíola*, Cap. I, p. 19.)

A imagem construída pelo narrador confirma a idéia da leitura equivocada, uma vez que Lúcia, nesse momento, está vestida como uma senhora da sociedade, com discrição, apresentando um comportamento de “meiga distinção” (ALENCAR, J.: *Lucíola*, Cap. I, p. 21.). A cortesã estava escondida, portanto, atrás da máscara que a moldava, dentro de uma apresentação que cabia aos preceitos exigidos pelo moralismo das pessoas conservadoras da sociedade; entretanto, essa leitura é desfeita quando é percebida a situação de mulher desacompanhada de um homem em espaço público. Além disso, segundo Regina Lúcia Pontieri:

Em Alencar, o tema do olhar é desenvolvido simultaneamente em duas vertentes (...): a concupiscência da carne manifestada tanto no olhar que desnuda a corporeidade, como no corpo que se exhibe ao olhar; a luxúria do espírito que é curiosidade intelectual, desejo de conhecimento e decifração,

olhar com os olhos d'alma. Pelo olho, ambos os pecados se cometem; sexo e conhecimento se regem pelas mesmas leis da proibição e de sua transgressão. (PONTIERI, R.L.: 1988, p. 39).

A construção dos diálogos auxilia na dramaticidade desse confronto entre a realidade e a suposição. Ao longo da narrativa, Paulo é confrontado pelas personagens masculinas que têm conhecimento da vida mundana de Lúcia e, por intermédio de suas ações, fazem questão de lembrar a realidade àquele homem provinciano e apaixonado.

Lúcia, na verdade, é Maria da Glória e nesse sentido é que se encontra o núcleo do romance: Lúcia é a cortesã bonita e sensual que a todos chama a atenção, mas que é totalmente desprovida de alma; Maria da Glória é a menina recatada que foi corrompida por um homem inescrupuloso e que não se relaciona com a sua vida física, com o seu corpo. Segundo Dante Moreira Leite: “(...) a separação entre Lúcia e Maria da Glória não se dá no nível psicológico, mas no físico: Maria é o conjunto de sentimentos, Lúcia é um agregado de reações sensuais.”. (LEITE, D.M.: 1979, p. 57).

Alencar preocupa-se também com a construção da ambiência em que se encontram as personagens – resultado de sua intensa atividade como dramaturgo – tornando todos os elementos acessórios da narrativa – o espaço físico, a reação daqueles que convivem com Lúcia e a conhecem intimamente, assim como a descrição das roupas da cortesã, em diferentes momentos em que se apresenta ao leitor: ora pudica, ora despuddorada - em recursos importantes para compor a ambigüidade da personagem. Para Regina Lúcia Pontieri, “(...) as mulheres alencarianas sofrem contínuas metamorfoses: ora virgens, ora bacantes, e de novo anjos de candura.”. (PONTIERI, R.L.: 1988, p. 71).

Chama ainda a atenção o olhar crítico de Alencar em relação à cidade do Rio de Janeiro, ao localizar as personagens nas artimanhas da capital do Segundo Império, através de personagens como Couto, “(...) o velho galanteador, fazendo-se criança com receio de que o supusessem caduco”, (ALENCAR, J.: *Lucíola*, Cap. I, p. 37.), o responsável pela entrada de Lúcia na vida mundana, quando, movida pela necessidade de ajudar os pais na doença, é abusada em sua inocência por ele, que é a metonímia daquela sociedade que explora e corrompe. E aí se apresenta um outro aspecto relevante: “Em *Lucíola*, prostituição se explica em função da dissolução da família.”. (PONTIERI, R.L.:1988, p.91).

Não se pode deixar de destacar a presença de Dr. Sá, amigo de infância de Paulo, na cena da Igreja da Glória. Ele, representante da moral burguesa, é o responsável pelo desnudamento de Lúcia, pela impossibilidade de sua idealização, no momento em que sua

realidade é apresentada. Ali, publicamente, a prostituta é desvendada, pois é dessa forma que a sociedade sempre a verá, conforme atesta, simbolicamente, o olhar desse personagem.

– **Vieste só?**

– **Em corpo e alma.**

– **E não tens companhia para a volta?**

Ela fez um gesto negativo.

– **Nesse caso ofereço-te a minha, ou antes a nossa.**

– **Em qualquer outra ocasião aceitaria com muito prazer; hoje não posso.**

– **Não acredita? ...Se eu viesse por passeio!**

– **E qual o outro motivo que te pode trazer à Festa da Glória?**

– **Já vejo que não foste franca!**

– **A senhora veio por devoção?**

– **A Lúcia devota!... Bem se vê que não a conheces.**

(ALENCAR, J.: *Lucíola*, Cap. II, p. 20.)

A construção de um cenário em que elementos paradoxais se apresentam é um recurso para mostrar o quão perplexo estava aquele rapaz provinciano que vivia o deslumbramento de recém chegado à capital e que faz com que ele tenha a sensação de estar dominando aquela realidade. A desconstrução dessa possibilidade, através da revelação de Sá, o deixa completamente atônito, a ponto de sequer lembrar o primeiro momento em que vira Lúcia na rua das Mangueiras.

Apresentado à realidade dos acontecimentos, Paulo, após um mês em que conhece as atrações da Corte, resolve procurar Lúcia, depois de tê-la visto duas vezes em situações em que a cortesã ficava à mostra: no teatro e no *Desmarais*. Na casa da prostituta, sua postura de evocação do encontro da rua das Mangueiras é absolutamente contraditória, em relação às suas reais intenções.

A dualidade do comportamento de Paulo – ora lembrando a imagem da donzela que supunha ter visto na rua das Mangueiras, ora evocando as frases de Sá – faz com que haja uma tensão real nesse encontro, uma vez que os códigos estabelecidos entre ambos não tinham ainda sido desvendados, o que faz com que o rapaz se sinta ridicularizado, já que se auto-analisa como vacilante por não ter cortejado Lúcia como a prostituta que ela é.

Lúcia, por sua vez, sofre, ao ver que a imagem que, supostamente, imaginou pudesse existir para aquele rapaz se desvanecera, na medida em que o desejo de Paulo em relação ao seu corpo torna-se mais explícito, e aí, então, ela assume a cortesã que é e se entrega, assumindo a postura de condutora do desnudamento da interpretação da realidade. “Seu olhar queimava; e às vezes parecia que ela ia estrangular-me nos seus braços, ou asfixiar-me com seus beijos.” (ALENCAR, J.: *Lucíola*, Cap. IV, p. 30.).

A partir do momento em que a entrega acontece, essa experiência é inserida no contexto social no qual Lúcia vivia, tendo em vista que Paulo, assim como os outros homens que com ela se deitaram, a vêem no espaço público, como no teatro, por exemplo, e, obviamente, deixam, por alguns momentos, de apreciar a sua beleza, para tecer comentários mais secretos sobre aquela mulher.

Nas cenas da narrativa em que o teatro é o cenário, Alencar expõe a ambigüidade que permeia a sociedade: no mesmo espaço, convivem senhores que representavam a parte respeitável do tecido social e as moças que àquele ambiente iam, provavelmente, em busca de um casamento, misturadas às cortesãs, dentre as quais a que mais se destacava: Lúcia. Para o escritor, “(...) a prostituição não se limita à entrega do corpo no ato sexual ilícito. Começa desde o momento que, mesmo inocentemente, a mulher se compraz com a visão de sua imagem produzida pelo espelho.” (PONTIERI, R.L.: 1988, p. 102-103).

Essa ambigüidade é trazida pelo narrador, no momento em que, no teatro, a vê como uma figura singela, mas, ao mesmo tempo, essa visão contrastava com a mulher que a todos seduzia. Essa segunda imagem se ratifica na cena do jantar que se segue na casa de Sá, na qual a cortesã chega à culminância de sua degeneração.

Num ambiente desenhado por Alencar como propício para a vivência do prazer mundano – uma chácara afastada, longe dos olhares maledicentes das pessoas da cidade, decorada com paredes de cor escarlate “(...) sobre as quais destacam entre espelhos duas ordens de quadros representando os mistérios de Lesbos” (ALENCAR, J.: *Lucíola*, Cap. VI, p. 38.) –, o narrador mergulha numa descrição de todos os elementos que remetem a uma orgia que só poderia acontecer depois de duas horas da madrugada, momento em que todos os presentes já estivessem embriagados pelo vinho, pelo champanha e por outras várias bebidas alcoólicas que compõem o cenário, como o Borgonha, o Porto.

– *Finalmente, meus senhores, às duas horas em ponto, imola-se a razão no fundo das garrafas.*

– *Bravo! – gritaram as mulheres em coro. Aceito por unanimidade!*

.....
 – *Procedamos em regra. Às duas horas portanto para-se a pêndula. Abolição completa dentro dos limites da decência; (...).*

(ALENCAR, J.: *Lucíola*, Cap. VI, p. 40.)

Nesse cenário de luxúria, Lúcia angustia-se num silêncio contundente, até que, movida pela humilhação de ter ouvido Paulo dizer, às gargalhadas, que não se apaixonaria jamais por ela, protagoniza a cena de degradação maior, quando, sobre a mesa, expõe seu corpo nu, arrancando aplausos de todos os presentes. O desvendamento da cortesã, agora, é ilimitado.

A reação de Paulo é de profunda indignação frente àquela que, na véspera, estivera em seus braços e que afligia o seu coração. O sentimento de asco se mistura ao de tentar entender o porquê de uma mulher como Lúcia vilanizar-se e se aviltar de forma tão degradante.

Quando a mulher se desnuda para o prazer, os olhos da amante a vestem de um fluido que a cega. (...) Quando porém a mulher se desnuda para cevar, mesmo com a vista, a concupiscência de muitos, há nisso uma profanação da beleza e da criatura humana que não tem nome.

.....
 Que motivo a obrigava a descer tão baixo?

(ALENCAR, J.: *Lucíola*, Cap. VIII, p. 47.)

Entretanto, movidos pela paixão que os arrebatara, após um momento de entrega em que mais uma vez a protagonista se mostra de forma ambígua, através de “beijos puros”, mas “onde nascem, queimam como certas plantas vorazes que passam deixando a terra maninha e estéril.” (ALENCAR, J.: *Lucíola*, Cap. VIII, p. 50.), acontece uma reconciliação.

Completamente entregue ao amor de Lúcia, o protagonista avalia o seu poder aquisitivo para a manutenção daquela cortesã; em movimento contrário, Lúcia inicia um processo de expiação, escondendo-se em casa, trocando o luxo da rua do Ouvidor pelo recolhimento.

No entanto, nem mesmo essa privação de sua presença nos espaços públicos a isenta de ser julgada. Sá adverte o amigo em relação à paixão que o cega, quanto às questões sociais, pois jamais ela deixaria de ser uma prostituta, ainda que Paulo a leve a anular o seu corpo.

A postura de recolhimento conduz as pessoas a acreditarem que Paulo é sustentado pela cortesã, já que por ele ser, financeiramente, destituído de recursos, ela abria mão do luxo e das diversões.

Humilhado pela condição de homem sustentado por uma cortesã, Paulo se esconde, tendo a certeza da impossibilidade de viver aquele amor, ao contrário de Lúcia, que volta à cena pública, ostentando como nunca o luxo e colocando-se novamente à disposição daqueles que lhe pudessem oferecer "... a esmola de um pouco de afeição". Para ele, a perda da exclusividade não só do corpo daquela mulher, como também da possibilidade de viver um doce amor; para ela, a certeza de que é uma mulher marcada para ser o que destino lhe reservou. "A consciência que eu tinha, de não ser bastante rico para essa mulher, pungia-me tanto e a cada momento, que à menos palavra dúbia, ao menor gesto equívoco, os meus brios se revoltavam.". (ALENCAR, J.: *Lucíola*, Cap. XI, p. 62.)

Esse momento da narrativa remete ao ápice da condição de impossibilidade de vivência daquele romance entre os protagonistas, dadas as convenções existentes dentro da sociedade burguesa do Rio de Janeiro, que jamais acolheria aquela situação. Na dramaticidade da situação, José de Alencar encaminha o leitor a viver intensamente o momento em que a distância inexorável é imposta ao casal. Paulo a vê no espaço público e faz questão de tratá-la como cortesã.

Não suportando tal situação, a reconciliação é inevitável e, assim, Alencar apresenta, eloqüentemente, a negação da cortesã, através da mudança brusca que se opera na personagem. Se, anteriormente, no momento da separação, Lúcia vai às ruas para reforçar a sua imagem de cortesã, agora ela faz questão de negá-la, frente não só às pessoas da sociedade, mas principalmente ao seu amante, Paulo.

Toda essa transformação, na verdade, é uma forma de Alencar confirmar um ponto de vista que é seu mesmo: amor e dinheiro são elementos que não se compatibilizam e esse aspecto é abordado no momento em que Lúcia, ao ler *Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas, atesta a inviabilidade desse amor entre ela e Paulo, considerando que um corpo tocado por outros homens não pode ser impoluto para o amor, o que fere Paulo em seus brios e o faz reagir, amargamente. "– Está bem: deixemos em paz *A Dama das Camélias*. Nem tu és Margarida, nem eu sou Armando." (ALENCAR, J.: *Lucíola*, Cap. XV, p. 83).

Alencar aponta para o desfecho inexorável desse relacionamento: a separação, já que a realidade do passado de Lúcia inviabiliza qualquer situação futura entre os amantes, ratificando a noção de distanciamento entre amor e prazer, o que se confirma em mais uma cena pública na qual Lúcia, presente ao teatro, acompanha a visita de Paulo a dois camarotes distintos: o de uma família representante da moral e dos bons costumes e de uma prostituta francesa. A dualidade dessa cena, na verdade, é uma metáfora do que a vida da cortesã é e que será, finalmente, apresentada ao leitor.

O que faz Lúcia suportar a condição presente e projetar uma perspectiva positiva futura é a lembrança de um passado que só a ela pertence e que a impulsiona a criar condições para a sua expiação perante a si mesma e à sociedade. Tal opção, nesse momento, a conduz a querer purificar o seu corpo, o que se traduz em negar o prazer a Paulo, o que o deixa inconformado, considerando, inclusive, a possibilidade de que ela jamais deixaria de ser uma cortesã e que tinha um amante novamente. Segundo Renato Cordeiro Gomes:

Este jogo efetivado pelo processo de redenção da personagem se faz pela negação do corpo e possibilita o renascimento da adolescente ingênua e pura, ao mesmo tempo que revela a oposição amor físico *versus* amor espiritual, motivo recorrente alencariano e romântico. (GOMES, R.C.: 1978, p.16).

Seu radicalismo em relação a entregar seu corpo ao prazer físico com Paulo é em razão do temor de ter um filho e para esconder dele a imagem da cortesã que se dá ao desfrute; ela quer preservar a imagem ele tivera pela primeira vez na Igreja da Glória – a de mulher de respeito. Assim, inicia-se um novo perfil de relação entre ambos, em que a reclusão, o recolhimento passam a ser novamente opção de Lúcia, acentuados por um desejo de distanciar-se da cidade, ao visitar a casa de São Domingos, cenário de sua infância de pureza. Segundo Antonio Cândido:

A pureza da infância; o sacrifício da honra à saúde do pai; a brutalidade fria com que é violada, condicionam toda a vida de Lúcia. A lembrança de uma inocência perdida é não apenas possibilidade permanente duma pureza futura, (que desabrocha ao toque do amor), mas a própria razão do seu asco à prostituição. (CÂNDIDO, A. : 2000, p. 207).

A necessidade de vivenciar um processo de purificação leva-a a vender a casa e todos os seus bens e distanciar-se da cidade, momento em que Paulo a acompanha e acredita que, mais uma vez, a cortesã fala mais alto, já que a vê recebendo dinheiro de um homem e vai, roído pelo ciúme e tomado de preconceitos, consolar-se com Sá, que, evidentemente, endossa a sua equivocada leitura da cena.

Sá, inclusive, mesmo sabendo de toda a verdade, do que ocorrera, efetivamente, ou seja, o desejo de Lúcia em morar no campo, reproduz, com um comentário maldoso, o preconceito embutido na sociedade: o de que jamais uma prostituta poderá regenerar-se.

– Está bem! São luxos de passar o verão no campo! Não lhe dou um mês que não esteja arrependida, e não volte para a sua casa na cidade. (ALENCAR, J.: *Lucíola*, Cap. XIX, p.103.).

Alencar apresenta, então, a opção que tomara para o desfecho desse impossível caso de amor: Maria da Glória se apresenta e conta toda a sua história – a doença de sua família, a pobreza, a necessidade de comprar remédios para salvar sua família do cólera, o pagamento de Couto, o que isso lhe custou, a morte da amiga, a identidade assumida e a vinda de sua irmã mais nova para fazer-lhe companhia, distante da profanação da cidade; tudo isso se traduz no desvendamento dos mistérios de Lúcia.

A aparição de Maria da Glória, na verdade, é o discurso de Alencar demonstrando como se davam as relações na Corte: o domínio do dinheiro, as formas de marginalização de uma moça dentro daquela sociedade que formava o Rio de Janeiro que queria ser cosmopolita, num contraponto com o rapaz que viera cheio de sonhos em busca de um novo amor.

José de Alencar apresenta uma solução conservadora para o desfecho do romance e não leva o conflito dramático às últimas conseqüências, que seria o autor oferecer ao casal a possibilidade de enfrentamento em relação à sociedade; ou então que o amor dos protagonistas se desfizesse por injunções morais e sociais da estrutura patriarcal, através de um relato que denunciasse a hipocrisia das classes que formavam a Corte.

A literatura brasileira, naquele momento, condicionava-se à classe dominante, constituída por senhores donos de grandes propriedades rurais. O próprio escritor, oriundo de tal classe, valoriza essa ordem social estabelecida, suas instituições, tais como o casamento, a Igreja, o Estado e, em conseqüência, sua visão social do mundo é norteadada por essas diretrizes.

A análise da personagem Lúcia/Maria da Glória vem ao encontro da perspectiva de analisar as representações da violência discriminatória da sociedade em relação àqueles que não vivem dentro dos códigos estabelecidos e que são tratados de forma cruel, a ponto de serem alijados de determinados espaços sociais a que seriam destinados, segundo as normas vigentes, apenas para as pessoas que se enquadram dentro desses valores.

CAPÍTULO III

STAR SYSTEM: A SAÍDA PARA A UMA VIDA MELHOR

3.1 *As transformações da sociedade brasileira no início do século XX.*

Analisar a estrutura da sociedade brasileira, no início do século XX, é adentrar a realidade factual de que o país ainda mantinha fortes vínculos com o seu passado, em relação às ideologias que norteavam os comportamentos sociais, principalmente no que diz respeito ao patriarcalismo.

Em consequência da Revolução Científico-Tecnológica, mais conhecida como Segunda Revolução Industrial, o mundo e o Brasil passavam por grandes transformações de ordem social, econômica e cultural naquele momento, pois as invenções como o automóvel, a lâmpada elétrica, o cinema e o rádio mudaram muito o cotidiano das pessoas, criando, assim, um novo modo de viver. “As imposições da nova ordem tinham o respaldo da ciência, o paradigma do momento”, segundo Rachel Soihet (2004).

O objetivo maior era se europeizar, fazer com que o Brasil, especificamente as grandes cidades como o Rio de Janeiro tivesse ares mais civilizados, e isso significava assimilar comportamentos à moda francesa, cujo modelo era exemplar. Tudo remetia à França: o tipo de cumprimento, a moda usada por homens e mulheres, a forma de falar.

Em *Literatura como missão* (1983), Nicolau Sevcenko afirma que quatro princípios básicos conduziram a realidade da cidade do Rio de Janeiro naquele momento:

(...) a condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas; e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense. (SEVCENKO, N.: 1983, p.20).

Simultaneamente a essa explosão de desenvolvimento, urbanização e industrialização, uma onda de imigrantes impulsiona o crescimento da população, fazendo com que houvesse uma nova redefinição dos valores, uma vez que uma das consequências desse fluxo

imigratório foi a heterogeneidade que vem a caracterizar a cultura do início do século XX em nosso país.

Nesse momento, a cidade do Rio de Janeiro vivia também grandes transformações em seu cenário físico, tendo em vista as reformas promovidas por Pereira Passos, no chamado “bota-abaixo”, que propunha a remodelação da cidade, tirando os cortiços do centro, a fim de que se abrisse a Avenida Central, hoje Avenida Rio Branco. Segundo Renato Cordeiro Gomes, “... era preciso construir um palco ilusionista para representar os tempos modernos com todos os seus aparatos.” (GOMES, R.C.: 1994, p.104).

Com a abertura dessa avenida, o Rio de Janeiro passa a ter um visual diferente, mais moderno, e a expressão que mais se ouvia era “O Rio civiliza-se!”. A burguesia passa a ter aquele espaço como a sua principal referência não só para a ostentação de seu luxo, como também para utilizá-lo como área de entretenimento, uma vez que a necessidade de ser igual a Paris fez com que houvesse amplos jardins nos quais as pessoas passeavam. Segundo Rachel Soihet:

Convergiam as preocupações para a organização da família e de uma classe dirigente sólida – respeitosa das leis, costumes, regras e convenções. (...) Especificamente sobre as mulheres recaía uma forte carga de pressões acerca do comportamento pessoal e familiar desejado, que lhes garantissem apropriada inserção na nova ordem, considerando-se que delas dependeria, em grande escala, a consecução dos novos propósitos. (SOIHET, R.: 2004, p. 363).

Marques Rebelo, autor de *A estrela sobe* (1939), analisa de forma disfórica tal realidade e é um dos opositores a essa destruição que está sendo realizada em nome de um progresso que apagava a memória urbana colonial. Segundo Renato Cordeiro Gomes, “O libelo acusatório de Marques Rebelo iguala progresso e vandalismo, barbárie travestida de civilização...” (GOMES, R.C.: 1994, p.95).

Outros autores como Paulo Barreto, o João do Rio, vêm também a modernização da cidade do Rio de Janeiro de maneira disfórica, com um olhar crítico que indica a falta de continuidade entre o presente e o passado e apontando para a construção das avenidas uma repetição de cenários que se copiam de outras grandes cidades da Europa. Renato Cordeiro Gomes (1983) afirma que em uma crônica de “Cinematographo”, seção da Gazeta de notícias, em 1907, o *flanêur* brasileiro questiona: “Como queres ter originalidade, onde tudo é igual ao que há em outras terras? As avenidas são a morte do velho Rio”.

Já na década de 20, o centro da cidade passa a ter influências da América do Norte, acarretadas pela nova industrialização que vinha dos Estados Unidos. No início da Avenida Rio Branco, com o Teatro Municipal, a Escola Nacional de Belas Artes e o Palácio Monroe, cresce um espaço que se torna uma referência cultural. Além disso, com a demolição do Convento da Ajuda, nasce aquilo que hoje é conhecido como Cinelândia e onde foram construídos cinemas como Odeon.

Além do cinema, havia o rádio, que passa a ser um grande meio de comunicação, com a primeira transmissão radiofônica, no Rio de Janeiro, realizada em 1922, no centenário da Independência do Brasil. A Westinghouse Eletric International Co. instalou no alto do Corcovado, juntamente com a Companhia Telefônica Brasileira, uma estação de 500 watts. A partir de 20 de abril de 1923, com a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, e tendo à frente da estação um ícone da história da radiodifusão no Brasil, Roquete Pinto, uma nova fase nas comunicações se iniciava no país.

3.2 *Entre o castelo de sonhos e a realidade da cidade*

Nós somos as cantoras do rádio

Levamos a vida a cantar

De noite embalamos teu sono

De manhã nós vamos te acordar

Nós somos as cantoras do rádio

Nossas canções cruzando o espaço azul

Vão reunindo num grande abraço

Corações de Norte a Sul

Lamartine Babo, João de Barro e Alberto Ribeiro

A modernidade, por fim, assenta lugar no Rio de Janeiro, com a construção do prédio *A noite*, marco da construção civil, pois apresentava 22 andares, surpreendentemente alto para a época, fazendo com que se ratificasse a influência americana naquele momento, já que copiava os grandes arranha-céus de Chicago.. Esse prédio viria a ser a sede da Rádio Nacional, em 1936, um marco na radiodifusão no Brasil, sendo em seus primeiros anos a rádio de maior audiência.

Em 1940, o grupo de empresas ao qual pertencia a Rádio Nacional passou ao controle do Estado, uma vez que se vivia a ditadura de Vargas, no Estado Novo. Getúlio Vargas, presidente da República, percebeu o potencial de comunicação daquele meio e foi um dos maiores incentivadores da nova mídia, fazendo com que o rádio disseminasse pelo país o seu projeto de integração nacional.

Nas décadas de 40 e 50, principalmente, o rádio vive sua chamada “Época de Ouro”, e ser cantor de uma emissora carioca ou paulista era o sonho de qualquer aspirante a artista, pois o sucesso em território nacional era garantido. Participar desse sonho de *glamour*, em que a pessoa se tornava famosa e passava a ter a sua presença solicitada em todos os lugares, era o sonho de muitos jovens que viam naquele caminho uma possibilidade de ascensão social, conforme o diálogo entre Seu Alberto, Leniza e sua mãe, D. Manuela, personagens de *A estrela sobe* (1939), de Marques Rebelo:

– Pelo senhor eu já estava no rádio, não é, seu Alberto?

– Por que não? Há muitas piores que lá estão.

.....

Dona Manuela achava que era preciso muito pistolão. Seu Alberto achava que seria bom ela tentar. Ir a uma estação, cantar para eles ouvirem... Voz tinha. Graça também. (...) Ela cantando. Era ouvida pela mãe, por Seu Alberto, pelo vizinho, por todo mundo. Ela ganhando dinheiro, muito dinheiro, ela se vestindo bem, cotada à beça, com retrato nos jornais todos os dias. (REBELO, M.:2001, p. 30-31)

Nasce, assim, o *star system*, um mecanismo de projeção social criado nas sociedades modernas em que se buscam superar o anonimato e o processo de massificação, característicos das grandes cidades. Segundo Gilmar Rocha, em “ ‘O sistema da fama’: rádio, gênero e malandragem no Brasil dos anos 1940” (2006), “As relações simbólicas que se desenvolvem entre os ídolos e os fãs, a mistura dos ingredientes da vida privada com a esfera do mundo público, a combinação de elementos modernos com outros de origem tradicional, tudo isso reafirma o sentido da dádiva e a estrutura da fama inscritos no star system”. (ROCHA, G.: 2006, p.135).

Em *A estrela sobe*, Marques Rabelo, através de sua personagem principal, Leniza, apresenta um impiedoso painel do meio artístico e do rádio brasileiro, nas décadas de 30 e 40, mostrando tudo o que a protagonista faz para ascender socialmente, por intermédio de seus relacionamentos com homens e até com mulheres.

É importante ressaltar que, nesse momento da história, a presença da mulher não era vista de forma positiva no meio artístico, uma vez que os fatores sócio-culturais, tais como a exclusão das mulheres dos espaços públicos, era ainda uma herança do século anterior.

Além disso, entendemos a malandragem aqui como um sistema cultural no qual uma série de comportamentos como a boêmia, por exemplo, era mal visto pela sociedade conservadora. Lamentavelmente, era associada ao mundo artístico e remetia às pessoas, principalmente as mulheres que com esse mundo se envolviam, a uma rotulação negativa.

A própria música popular estava relacionada à marginalidade, considerada atividade de malandros, boêmios e vagabundos. Em relação às mulheres, a associação era feita com a prostituição, já que havia uma ligação com a vida noturna, portanto, hora de “mulher direita” estar dormindo. O diálogo entre a personagem Leniza e Seu Menezes ilustra o quão mal vista era a profissão, associada à malandragem:

– Mas o que é que você vai fazer no rádio?

– Cantar, Seu Menezes.

Como ele colocava os poetas, os escritores, os músicos, os pintores, todos os artistas, em suma, numa única categoria – a dos malandros – não se conteve:

– Isso não é profissão, menina. É malandragem! (REBELO, M.: 2001, p. 94)

No romance, há um painel criado pelo autor que nos mostra o crescimento da cidade e o seu envolvimento com a personagem, indicando, de um lado, a atmosfera urbana, da metrópole de anônimos. Por outro lado, a menina pobre, que quer ascender socialmente, abole de sua conduta o modelo ideal de comportamento, procurando almejar nos homens com quem se relacionava a tão sonhada oportunidade.

Nesse sentido, pode-se dizer que o comportamento de Leniza atrás da tão sonhada mobilidade social vem de encontro àquilo que se espera de uma moça de família. Naquele ambiente em que a personagem nasceu, “desfavorável a um casamento possível” (REBELO, M.:2001, p.13), as adversidades de uma infância pobre se fazem presentes desde os 14 anos, quando é levada pela mãe para trabalhar numa fábrica de doces para ajudar no orçamento doméstico.

Naquele momento, o Brasil apresentava um enorme contingente de pessoas que viviam à margem da sociedade, formado por pobres que viam no rádio a possibilidade de ascensão social e Leniza é um paradigma de tal segmento. A tentativa de ingresso na mídia relativizaria essa ordem esmagadora do mundo capitalista, fazendo com que, através da música, as pessoas desfavorecidas pudessem adentrar esse mundo restritivo, o que remete o que o samba, até então manifestação cultural exclusiva das camadas mais pobres, a se tornar um símbolo da cultura nacional.

Leniza domina a ação da narrativa ao longo do romance, mostrando não só as suas frustrações decorrentes do mundo de pobreza em que vivia, mas também a sua relação com a cidade, seus encontros e desencontros dentro de uma metrópole.

Filha de um descendente de alemães que veio para o Brasil, mas não conseguiu enriquecer, e de D. Manuela, uma mestiça, Leniza também teve uma irmã, que morreu de uma gastroenterite ainda bebê. Após a morte do pai, destituídas de quaisquer recursos, mãe e filha vão morar de favor na pensão de uma comadre. Já nessa época, Leniza conhece a dura face da pobreza, vivendo num ambiente em que presenciava cenas supostamente impróprias para uma criança de sua idade, conforme o fragmento:

Rasgaram-se para Leniza os mistérios da vida. A promiscuidade com os hóspedes da comadre facilitara uma parte. Via-os constantemente nus, nos quartos de portas abertas, de propósito ou não, no chuveiro e latrinas comuns; ouvia as suas conversas livres, seus ditos pesados, suas anedotas bocagianas. (REBELO, M.:2001, p. 12).

Aos 14 anos, Leniza tem o primeiro emprego em uma fábrica de doces, enfrentando o assédio do responsável pela seção em que trabalhava e a demissão por não ter cedido ao conquistador. A seguir, o emprego em uma farmácia colando rótulos, onde aprendeu com as amigas algumas malandragens da vida:

Para passar mais rapidamente as oito horas havia um remédio: conversar. Era proibido mas quem ia atrás das proibições? (...) As mãos não paravam, as línguas não paravam. Nessas conversas intermináveis, de linguagem solta e assuntos crus, Leniza se completou. Isabela, Alfonsina, Idália, Jurete, Deolinda – foram mestras. O mundo acabou de se desvendar. Leniza perdeu o tom ingênuo que ainda podia ter, ganhou um jogar de corpo que convida, um jogar de corpos que promete tudo, à toa, gratuitamente. (REBELO, M.:2001, p. 17-18).

A aproximação com moças já vividas fez com Leniza começasse a vivenciar relações com homens, quando passou a freqüentar os bailes das cidades e a voltar tarde para casa, acompanhada de rapazes que sempre queriam compensações de ordem física – um beijo, um carinho mais ousado. Nessa ocasião, a personagem vive seu primeiro relacionamento mais sério com um homem chamado Astério, hóspede da pensão, por quem se apaixonou, “um pobre diabo, empregado de uma agência de transportes no Cais do Porto”. (REBELO, M.:2001, p. 19-20).

E esse seria apenas o primeiro de uma sucessão de relacionamentos que Leniza utilizou para ascender. A Astério seguiram-se Oliveira, um médico decadente do subúrbio; Mário Alves, um canastrão; Porto, o diretor da rádio em que cantou pela primeira vez; e o industrial Amaro Santos.

Ao mesmo tempo em que se aventura na cidade atrás de um sonho, envolvendo-se com homens e estabelecendo que seu corpo era um meio para atingir os seus objetivos, a personagem se lança em aventuras que vão, aos poucos, arrancando-lhe daquele mundo que

imaginava ser fácil. Ainda que fosse ambiciosa, torna-se presa fácil na mão de homens promíscuos e aproveitadores, como Mário Alves, o homem que lhe conduz à rádio em que se apresentaria pela primeira vez.

A apresentação da trajetória de Leniza ocorre paralelamente à da cidade. Marques Rebelo mostra o quanto a personagem é envolvida pela dinamicidade da modernidade em que tudo é efêmero, inclusive as relações interpessoais, que se apresentam inicialmente sinceras, ou seja, “ o mundo que lhe arranca todas as ilusões”, segundo Renato Cordeiro Gomes. (GOMES, R.C.: 1994, p. 134).

Leniza, ao buscar a fama a qualquer preço, transforma-se numa protagonista do *star system*, acentuando-se o seu drama, uma vez que isso tem um preço: o de cair no “mundo das mercadorias” (GOMES, R.C.:1994, p.135), no qual assume um papel passivo e ativo. Ao mesmo tempo em que se torna famosa, paga caro por isso, já que sua vida fica exposta e a sua base de conceito moral adquirida na família torna a personagem ambígua.

Em várias passagens do romance, Leniza assume uma postura de permitir que os homens utilizem o seu corpo para pagar supostos favores; em outras, rejeita esse tipo de negociação. Atitude ambígua que mesmo ela mesma confirma, conforme mostra o seguinte fragmento, um diálogo entre Leniza e o Dr. Oliveira, o médico que era apaixonado por ela.

Ele tomou-lhe as mãos, deu-lhe palmadinhas:

- Você, Leniza, é mesmo uma charada. Você irrita, facilita, mas não consente tudo. Não quer. Também não quer casar, não é?
- Mais ou menos.
- Parece ser uma coisa, não é. Parece querer uma coisa, não quer.
- Eu engano muito. (REBELO, M.:2001, p. 17-18).

Ou no seguinte fragmento, em que Leniza se entrega, sexualmente, pela primeira vez a um homem, o cafajeste Mário Alves:

Ela está distante, fremente, rilhando os dentes, tombando, em abismos sem fim. Ele avançou, quase feroz! Ela abafou o grito selvagem, na sensação inglória e dolorosa de que estava sendo aberta ao meio, rachada, dividida em duas Lenizas: Leniza-Bem, Leniza-Mal – destruída para sempre a Leniza-Verdadeira, a que era Bem e Mal...

.....

Rolam as lágrimas. Por que, se foi ela mesma quem quis, quem consentiu? Por que, se ela sempre pensava naquilo como uma prova a que não poderia escapar mais cedo ou mais tarde? Só sabia que chorava, que se sentia pequena, insignificante, perdida. A coragem voltou num esforço – era tocar para frente. (REBELO, M.:2001, p. 82).

A vida de Leniza transforma-se num grande círculo vicioso, no qual tudo aquilo que ela precisa do *star system* tem de ser pago e com um preço bem alto, até chegar ao ápice de uma gravidez indesejada, que a coloca em uma situação extremamente difícil de ser conduzida, uma vez que o industrial Amaro Santos não quer saber de escândalos.

Confessara tudo a Amaro: – Estou grávida! – ele ficara branco que nem papel: Que calamidade! – Sua covardia transparecia nos olhos, nos gestos imbecis na palavra titubeante. (...) Você tem que arranjar alguém que faça o aborto, não quero ter o filho – Amaro pareceu acalmar-se, criar coragem: – Sim, um aborto... (...) Não há perigo, é uma coisa à-toa... (REBELO, M.:2001, p. 215).

Leniza não tem outra alternativa e se vê sem saída, numa sociedade moralista que dita os padrões de comportamento. Assim, é relegada a fazer um aborto que colocaria sua vida em risco – e ela sabia disso -, mas que não fazia parte do campo de preocupações de Amaro Santos. Dentro daquela cidade que se mostra maravilhosa, a personagem vive o drama de uma mulher que vive sob a sombra do preconceito.

Segundo Antonio Cândido, “...a ligação entre a literatura e a sociedade é percebida de maneira viva quando tentamos descobrir como as sugestões e influências do meio se incorporam à estrutura da obra – de modo tão visceral, que deixam de ser propriamente sociais, para se tornarem a substância do ato criador.” (CÂNDIDO A .: 1989, p. 164). *A estrela sobe* torna-se, assim, um romance indispensável para a análise do viés literário como representação da história cultural do país.

CAPÍTULO IV

“PARAÍBA MASCULINA, MULHER-MACHO SIM SENHOR”

(LUIZ GONZAGA)

4.1 A mulher “mininu fêmea” do sertão brasileiro

Seca, fome, morte, ossos de animais jogados pelo chão. A relação do homem do Nordeste com o problema da seca é histórica. Famílias vagam pelo espaço em busca de um pedaço de chão fértil em que possam cultivar algo para comer. Assim se configura a vida de centenas de pessoas que tentam encontrar na esperança e na religiosidade forças para prosseguir.

No Nordeste brasileiro há, nitidamente, a configuração de uma sociedade alicerçada no patriarcalismo, na qual a mulher sempre esteve subjugada aos homens – pai, marido, irmãos, chegando a serem chamadas de “mininu fêmea”, ao nascerem, e tendo seu comportamento norteado pelos desígnios do desejo masculino.

Podemos dizer que havia, no século XIX, três grupos nas quais as mulheres poderiam ser inseridas: as pobres – rendeiras, lavadeiras, doceiras; as ricas, que tinham muitas jóias, terras e escravos e que aparecem nos registros históricos; e as escravas. Segundo Miridan Knox Falci (2004), no Nordeste havia:

Hierarquias rígidas, gradações reconhecidas: em primeiro lugar e acima de tudo, o homem, o fazendeiro, o político local ou provincial, o “culto” pelo grau de doutor, anel e passagem pelo curso jurídico de Olinda ou Universidade de Coimbra, ou mesmo o vaqueiro. (...) Entre as mulheres, a senhora, a dama, dona fulana, ou apenas dona, eram categorias primeiras; em seguida, ser “pipira” ou cunhã ou roceira e, finalmente, apenas escrava e negra. O princípio da riqueza marcava o reconhecimento social. (...) Ser filha de fazendeiro, bem alva, ser herdeira de escravos, gado e terras era o ideal de mulher, naquele sertão. (FALCI, M.K. 2004, p. 242).

Por essa razão, uma das maiores preocupações das mães e avós era a questão do branqueamento da família – quesito importante na distinção social – numa terra em que grande parte da população era miscigenada.

Segundo registros nos livros de batizados da época, havia um número enorme de nascimentos – há casos de mulheres que chegaram a parir 25 filhos. Essa grande taxa de natalidade gerava um outro problema grave, que era o alto índice de mortalidade infantil, em decorrência de infecção umbilical.

Um ponto comum entre as mulheres da região do sertão nordestino era o culto ao uso de cabelos compridos, algo que, em momentos de extremo desespero, levava mulheres pobres a venderem seus cabelos em troca de água e comida. Mulheres que pertenciam à camada da elite da sociedade do sertão vestiam-se com extrema simplicidade, se comparadas com as mulheres da elite do litoral. Eram gordas por causa do sedentarismo e apareciam em fotos, invariavelmente, em pé ao lado do marido ou sentadas, rodeadas de filhos. Segundo Miridan Knox Falci (2004), a descrição delas era:

Tudo de acordo com o esperado dessa certa categoria de mulher: fisionomia austera, de comando, sem nenhum sorriso ou alegria nos lábios e rosto, cabelos presos singelamente num coque sobre a nuca, vestido preto de mangas compridas (já que o recato era um dos valores mais cultivados) e muitas jóias: trancelim em ouro com medalha, quase até a cintura, brincos, anéis estrategicamente exibidos, broches e braceletes. (FALCI, M.K. 2004, p. 246).

Viviam recolhidas em suas fazendas e suas aparições na cidade se davam em épocas de festas religiosas, uma ou duas vezes por ano. Mais do que as jóias de ouro, um sinal claro de ostentação de riqueza eram as selas dos cavalos, os estribos de prata, que eram encomendados exclusivamente para elas utilizarem, além das redes, colchas e toalhas confeccionadas em tapeçaria, algodão, bordados ou em crochê.

No interior de suas propriedades, eram, desde muito cedo, orientadas a cuidar do lar, dos filhos, dos empregados. O espaço público lhes era proibido, pois não eram consideradas uma cidadã política. Quanto à educação acadêmica, poucas mulheres tiveram acesso ao aprendizado da leitura e, quando isso ocorria, era, geralmente, com professores particulares contratados pelos pais para ministrarem os conhecimentos na própria fazenda.

Segundo Miridan Knox Falci (2004), alguns nomes merecem destaque, pois foram exceções em seu tempo e espaço social: Dionísia Gonçalves Pinto e Firmina dos Reis. A primeira, uma das precursoras das idéias de igualdade e independência feminina. A segunda, escritora e professora pública, no Maranhão. Podemos acrescentar também o nome de Amélia de Freitas Beviláqua, que deixou registrado o quão duro foi o seu

aprendizado acadêmico, por intermédio de um professor contratado por seu pai, pela quantidade de palmatórias que dele recebia. Segundo suas próprias palavras:

A formação do meu espírito foi muito diferente da formação dos mestres. Não foram os livros nem os professores, que os tive em número muito escasso, quem abriu o caminho da minha intelectualidade, me deu o entendimento de tudo o que era necessário saber; foi a dor. Com ela aprendi muito. (Apud FALCI, M.K. 2004, p. 252).

A preocupação dos pais em casar suas filhas era uma constante. Havia uma orientação severa das mães em relação ao comportamento das meninas, e, ao aparecer a primeira menstruação, já começava a confecção do enxoval do casamento. Alicerçados nas oligarquias que dominavam economicamente a região, os pais da jovem ofereciam grandes festas, para solidificarem os laços de amizade com outras famílias pertencentes à mesma camada social, a fim de que houvesse a manutenção do poder e aumento de riquezas.

Caso a moça não contraísse matrimônio antes dos 25 anos, era considerada rejeitada pela sociedade e aquelas que se casavam sem consentimento da família eram completamente excluídas das relações familiares. Segundo Miridan Knox Falci (2004):

Moça de elite casava debaixo de cuidados, observações e recomendações de toda a sociedade, entre os 15 e 18 anos, pois se passasse dos 25 anos sem se casar seria considerada “moça-velha”, “moça que tinha dado o tiro na macaca”, ou ainda, moça que chegara ao “caritó”. (FALCI, M.K. 2004, p. 259).

Nas camadas mais pobres da população, não havia acordos entre as famílias, uma vez que inexistia a presença do dote. Os encontros entre o homem e a mulher que viriam a constituir um casal se davam, normalmente, nas festas religiosas ou em festanças de gado e o candidato a marido, ao menos, deveria ter um cavalo e uma casa de palha para contrair matrimônio. Entre os escravos, há poucos registros oficiais de casamento, o que não significa dizer que não houvesse relações duradouras entre eles.

Há relatos de um grande nível de violência nos casamentos no sertão. Agressões, surras, abandono, desprezo. Além do fato de a mulher não poder exercitar sua feminilidade com o marido, uma vez que só andava de preto, sem usar vestidos novos, sem

poder usar perfumes, havia a questão do histórico que orientou os cônjuges – não necessariamente o amor, mas os interesses econômicos das famílias.

Muitos registros existem de homens que abandonavam suas mulheres, que, aos 30 anos, já eram consideradas envelhecidas por eles, e buscavam companheiras mais jovens para terem-nas como amantes, não raro duas ou três, principalmente para aqueles que viajavam e passavam por várias cidades. Essa relação criou, principalmente entre as mulheres mais pobres, um verdadeiro mercado matrimonial, uma vez que ser amante de um homem importante como um médico, um juiz, era um status almejado por muitas que queriam ter uma ascensão social, que elas não alcançariam de outro modo.

Conforme pode-se observar, há especificidades em relação à sociedade constituída no sertão nordestino, devido à formação cultural dos habitantes daquela região, ainda que, em alguns momentos, não deixem de reproduzir comportamentos que se estendiam por toda a sociedade brasileira. Conforme atesta Miridan Knox Falci (2004):

O isolamento do sertão, as condições locais de povoamento, as condições ambientais de clima e a formação de uma sociedade patriarcal altamente estratificada influíram nas especificidades das mulheres do sertão. Lugares diferentes, historicidades específicas podem conduzir a outros signos, outras representações do mundo feminino. (FALCI, M.K. 2004, p. 259)

4.2 “Água, dona da vida, ouve essa prece tão comovida”

Caetano Veloso

Vidas secas, romance de Graciliano Ramos publicado em 1938, inserido na segunda fase do Modernismo, apresenta como temática o problema da seca e da opressão social no Nordeste do Brasil. Vivia-se um momento histórico difícil, não só no plano externo – com a Grande Depressão, em 1929, que culminou com o *crack* da Bolsa de Nova Iorque e o colapso financeiro internacional, além do avanço do nazifascismo na Europa e a Segunda Guerra Mundial –, como também em nível nacional, com a ascensão de Getúlio Vargas ao poder e a Ditadura do Estado Novo, que se estenderia até 1945.

Além disso, é o fim da República Velha e, conseqüentemente, das oligarquias ligadas ao café, que sofreram duro golpe não só em decorrência da crise financeira mundial, mas também do fortalecimento da burguesia industrial estimulada pelo governo. Todos esses acontecimentos, as transformações ocorridas no país, o questionamento das retrógradas oligarquias, os choques ideológicos daquele momento construíram um campo propício para que romances caracterizados pela denúncia social se destacassem, fazendo com que o principal aspecto abordado – a questão das relações “eu/mundo” – atingisse um grande grau de tensão. Segundo Helmut Feldman:

O que caracteriza o romance regionalista do Nordeste é a tendência à crítica social: protestos do Nordeste economicamente atrasado contra o Sul desenvolvido. Protestos contra latifundiários, salários baixos, oligarquia política; reclamações quanto ao nomadismo das populações rurais e às favelas nas cidades; queixas pela não efetivação de providências necessárias por parte da administração pública contra a catástrofe das secas. (FELDMANN, H.: 1967, p. 46).

A luta pela sobrevivência numa região inóspita é o grande ponto de contato entre as personagens do livro – um homem e uma mulher identificados pelo prenome – Fabiano e sinha Vitória –, cujos filhos sequer nome têm, apenas são “o menino mais velho” e o “menino mais novo”, e dois animais de estimação: um papagaio que não fala e uma cachorra magricela, a Baleia.

O romance apresenta pontos que margeiam todas as questões importantes referentes ao homem do sertão naquele momento histórico do país: o problema da fome que matava as

peças no Nordeste e que era ignorada pelas autoridades brasileiras. Ratifica-se tal fato com a própria impessoalidade das crianças – elas são a metonímia de um grupo social que vive no anonimato, tal a pouca importância que têm.

Vidas secas apresenta, de forma absolutamente contundente, a seca e a vida daqueles que não têm saída perante esse flagelo natural. A estrutura do romance é mostrada como se fossem quadros autônomos, estanques, criando na forma de narrativa um caráter de autonomia que parece ratificar a solidão, o abandono daquelas pessoas que são tão maltratadas pelo meio em que vivem.

Cada uma das personagens assume fundamental importância no romance, mais até do que os próprios fatos, uma vez que Graciliano Ramos intensifica o seu olhar para o aspecto psicológico dessas pessoas que vivenciam o drama no qual estão inseridas. Na apresentação de Fabiano e sua família são ressaltados aspectos que remetem mais à questão da humanidade escondida em cada um deles, apesar da situação de miserabilidade e tragédia na qual estão inseridos, em contraste com a região seca em que vivem.

Essa é uma das características específicas de Graciliano Ramos, em relação ao tipo de romance que se escrevia naquele momento, de tendências direcionadas exclusivamente para a denúncia da grave situação do homem nordestino. Segundo Helmut Feldmann, o escritor distancia-se do regionalismo apregoado por Gilberto Freyre no *Manifesto Regionalista de 1926*, no qual o sociólogo afirmava: “No Nordeste, quem se aproxima do povo desce a raízes e a fontes de vida, de cultura e de artes regionais.” (FREYRE, G.1952, p. 68). Ou seja, havia uma diferença de perspectiva em relação ao romance regionalista, uma vez que “O que diferencia Graciliano dos romancistas regionalistas ‘ortodoxos’ de seu tempo é o seu interesse psicológico pelo indivíduo.” (FELDMANN, H.: 1967, p. 49).

Segundo Wilson Martins (1962), “No romance sociológico dos anos 30, Graciliano Ramos escreve o ‘romance psicológico’”. O escritor concentra seu interesse no indivíduo e no destino que a ele está atrelado, mostrando as suas agruras externas e internas, sobretudo as consequências psicológicas para ele, colocando-o, assim, em primeiro plano dentro da narrativa.

Nas linhas de *Vidas secas*, a paisagem é apresentada como aquela região que é constantemente castigada pelo sol inclemente, que tem o poder de eliminar qualquer tipo de resquício de vida, atribuindo-lhe um caráter atávico e inexorável. Entretanto, a Graciliano importa o comportamento das pessoas diante dessa realidade dramática inevitável. Rolando Morel Pinto confirma esse ponto de vista de Graciliano: “Paradoxalmente nele (*Vidas secas*)

não se encontra a preponderância do ambiente, pois a ação interioriza-se dos personagens e sente-se mais o sofrimento do que as causas dele.” (PINTO, R. M.: 962, p. 73).

O grande problema daqueles retirantes, que é o de não conseguir fixar-se em um lugar no qual pudessem ser felizes, e as conseqüências disso na vida de cada uma das personagens alicerçam toda a análise psicológica desenvolvida pelo autor, ao longo dos capítulos do livro. Segundo Álvaro Lins (1970):

Um homem do seu meio físico e social, ao mesmo tempo em que um romancista voltado para a introspecção, a análise, os motivos psicológicos. Mas o meio físico – o que seria, no romance a paisagem exterior – não aparece muito objetivamente no romance do Sr. Graciliano Ramos. Ele exprime o ambiente com uma perfeita fidelidade, mas somente em função de seus personagens. O ambiente é um acidente; o personagem é que é a vida romanesca. A paisagem exterior torna-se uma projeção do homem. (LINS, A.: 1970, p. 74).

Dessa forma, Graciliano, através da construção das personagens de *Vidas secas*, mostra-nos não apenas a condição do retirante diante das adversidades naturais; é muito mais do que isso – é a exposição da experiência individual que concorre para a representação de uma imagem universal que nasce de sua criação.

O romance é um desfile de imagens que nos deixam completamente perplexos perante a família explorada e maltratada do vaqueiro Fabiano. A disposição dos capítulos, mesmo tendo sido escritos de forma estanque, nos remete, desde o primeiro momento, a um ciclo de fatalismo e determinismo, que constrói momentos de euforia, que termina no capítulo “A festa”.

Uma das facetas mais importantes dessa família é a questão da solidariedade. Segundo Anatol Rosenfeld (1961), “A solidariedade de Fabiano e sinha Vitória é indestrutível”. A boa índole de Fabiano e de sua família apresenta-se de maneira comovente desde o primeiro capítulo, no qual a imobilidade de um dos filhos, arrasado pelo cansaço de uma exaustiva caminhada, faz com que ocorra uma atitude agressiva do pai, mas que é, a seguir, contemporizada pela compaixão:

A caatinga estendia-se, de um vermelho indeciso, salpicado de manchas brancas que eram ossadas. O vôo negro dos urubus fazia círculos altos em redor dos bichos moribundos.

– Anda, excomungado.

O pirralho não se mexeu, e Fabiano desejou matá-lo. Tinha o coração grosso, queria responsabilizar alguém pela sua desgraça.

.....

Fabiano meteu a faca na bainha, guardou-a no cinturão, acocorou-se, pegou no pulso do menino, que se encolhia, os joelhos encostados no estômago, frio como um defunto. Aí a cólera desaparece e Fabiano teve pena. Impossível abandonar o anjinho aos bichos do mato. (RAMOS, G.: 2006, p. 10).

Na aspereza da paisagem é possível encontrar um ser humano que, atingido por toda a dureza daquelas condições, ainda consegue resgatar dentro de si um mínimo de dignidade para com outro ser, ainda que esteja vivenciando a condição animalesca. Segundo El-Jaick, “Na tentativa de elevar a humanidade de seus personagens, como o sertanejo, o desgraçado, o aprisionado, ao nível dos símbolos universais, Graciliano Ramos nos apresenta esses personagens como marginais que se desintegram do gênero humano e assumem a condição do gênero animal ou das coisas.” (EL-JAICK, 2006, p.58).

Em várias passagens do romance ratifica-se essa animalização das personagens, principalmente no que diz respeito à linguagem. Segundo Rolando Morel Pinto, “As palavras estão matematicamente contadas”. (PINTO, R. M.: 1962, p. 46). Toda a família de Fabiano cria diálogos que apresenta frases soltas, espaçadas, com repetições, recheada por expressões guturais que geram um discurso ambíguo.

A consciência de suas limitações na expressão oral é uma das facetas da esterilidade da vida do sertanejo Fabiano. Da sua dificuldade advêm outros problemas, uma vez que a ele é praticamente impossível demonstrar, através de palavras, a sua compreensão, o seu entendimento diante dos fatos. E essa situação de mutismo se atrela a todos os personagens, inclusive o papagaio, que é morto já no primeiro capítulo para matar a fome da família. Num momento de reflexão silenciosa, no qual os pensamentos aparecem de forma confusa, sinha Vitória afirma:

(...) pensava em acontecimentos antigos que não se relacionavam: festas de casamento, vaquejadas, novenas, tudo numa confusão. Despertara-a um grito áspero, vira de perto a realidade e o papagaio, que andava furioso, com os pés apalhetados, numa atitude ridícula. Resolvera de supetão aproveitá-lo como alimento e justificara-se declarando a si mesma que ele era mudo e inútil. Não podia deixar de ser mudo. Ordinariamente a família falava pouco. E depois daquele desastre viviam todos calados, raramente soltavam palavras curtas. (RAMOS, G.: 2006, p. 12).

Segundo Helmut Feldmann, “Como recurso estilístico Graciliano lança mão, na radioscopia psicológica de seus personagens mudos, do estilo indireto livre, onde os processos psíquicos não são reproduzidos da perspectiva do narrador, mas do ângulo visual da pessoa que vive.”. (FELDMANN, H.: 1967, p. 196).

A apreensão da linguagem é, para Fabiano, motivo de encantamento, pois ele “admirava as palavras compridas e difíceis da gente da cidade, tentava reproduzir algumas” (RAMOS, G.: 2006, p.12). Por outro lado, atrás da linguagem sedutora dos cidadãos ocultavam-se perigos, pois ele sabia que sempre era enganado por essas pessoas e não sabia defender-se.

O episódio em que Fabiano é, inocentemente, preso por discutir com um soldado da polícia da cidade, ratifica o quanto a incapacidade de expressão lingüística lhe acarreta conseqüências desagradáveis e desvantajosas, já que não consegue defender-se nem justificar-se diante das autoridades. Nesse caso, a utilização da língua como forma de expressão é a autodefesa que lhe falta.

Não podemos deixar de acrescentar a simbologia que tal fato representa para o homem do sertão. Fabiano sempre se comparava ao Sr. Tomás, intelectual, que vivia entre os livros. Entretanto, no auge da seca, era um dos homens mais pobres dentre aqueles miseráveis, ratificando que o conhecimento acadêmico e a fluidez no falar eram importantes para o homem da cidade; ao sertanejo, no desespero da salvação da vida, aquilo nada lhe acrescentaria, conforme mostra o segmento abaixo:

Lembrou-se do seu Tomás da bolandeira. Dos homens do sertão o mais arrasado era seu Tomás da bolandeira. Por quê? Só se era porque lia demais. Ele, Fabiano, muitas vezes dissera: – “Seu Tomás, vossemecê não regula. Para que tanto papel? Quando a desgraça chegar, seu Tomás se estrepa, igualzinho

aos outros.” Pois viera a seca , e o pobre do velho, tão bom e tão lido, perdera tudo, andava por aí, mole. Talvez já tivesse dado o couro às varas, que pessoa como ele não podia agüentar verão puxado. (RAMOS, G.: 2006, p. 22).

Assim, para Fabiano, a formação acadêmica é discutível e ele preocupa-se com esse aspecto em relação aos filhos, levando-o a conduzi-los para o interesse em coisas imediatas, conhecer o ofício de vaqueiro, para o qual não haveria necessidade de grandes conhecimentos acadêmicos:

Indispensável os meninos entrarem no bom caminho, saberem cortar mandacaru para o gado, consertar cercas, amansar brabos. Precisavam ser duros, virar tatus. Se não calejassem, teriam o fim de seu Tomás da bolandeira. Coitado. Para que lhe servira tanto livro, tanto jornal? Morrera por causa do estômago doente e das pernas fracas. (RAMOS, G.: 2006, p. 25).

A expressão dramática que a vida dessas personagens alcança remete o leitor a uma reflexão acerca da impossibilidade da esperança diante de um quadro tão cruel, no qual as pessoas precisam matar um de seus animais de estimação para poderem sobreviver. No entanto, a própria imensidão do sertão e do calor que os fustiga leva-os à necessidade de manter a credibilidade na chance de sobreviverem:

Miudinhos, perdidos no deserto queimado, os fugitivos agarraram-se, somaram as suas desgraças e os seus pavores. O coração de Fabiano bateu junto do coração de Sinhá Vitória, um abraço cansado aproximou os farrapos que os cobriam. Resistiram à fraqueza, afastaram-se envergonhados, sem ânimo de afrontar de novo a luz dura, receosos de perder a esperança que os alentava. (RAMOS, G.: 2006, p. 14).

No primeiro capítulo, Fabiano e sua família fogem do sertão, mas, no meio da empreitada, começa a chover e ele resolve estabelecer-se numa fazenda abandonada, iniciando um período de esperança para todos. Entretanto, sabe que, como vaqueiro, pode ser dispensado pelo patrão a qualquer momento, atestando a noção de nomadismo, característico da vida do sertanejo que, contra seca, não pode insurgir-se.

Em decorrência disso, aceita todo o tipo de humilhação perante o patrão que o espolia, conforme atesta o capítulo “Contas”. Fabiano sabe estar sendo lesado, uma vez que não consegue comprar elementos básicos de sua subsistência sem contrair dívidas e continuar eternamente devedor, por mais que trabalhasse.

Ao questionar as contas do patrão, este sugere que Fabiano vá procurar trabalho em outras paragens, o que faz com que o vaqueiro emudeça diante da ameaça, já que tinha uma família com a qual devia preocupar-se.

Não se conformou: devia haver engano. Ele era bruto, sim senhor, via-se perfeitamente que era bruto, mas a mulher tinha miolo. Com certeza havia um erro no papel do branco. Não se descobriu o erro e Fabiano perdeu os estribos.(..) Estava direito aquilo? Passar a vida inteira assim no toco e, entregando o que era dele de mão beijada? Trabalhar como negro e nunca arranjar carta de alforria!

O patrão zangou-se, repeliu a insolência, achou bom que o vaqueiro fosse procurar serviço noutra fazenda.

Aí Fabiano baixou a pancada e amunhecou. Não era preciso barulho não. Se tivesse dito palavra à-toa, pedia desculpa. Era bruto, não fora ensinado. Atrevimento não tinha, conhecia o seu lugar. Um cabra. (RAMOS, G.: 2006, p. 94).

Nesse sentido, segundo Helmut Feldmann:

Da perspectiva do indivíduo que se sente fraco para enfrentar a vida, surgem dúvidas sobre o valor intrínseco da civilização, da moral, da sociedade, da literatura, todos elementos co-responsáveis pelo seu fracasso. O sertão primitivo e selvagem que lembra a idade do ouro do “*bon sauvage*”, se destaca do mundo requintado, decadente e corrupto da cidade. (FELDMANN, H.: 1967, p. 216).

4.3 *Uma mulher forte do sertão: sinha Vitória*

A aridez humana se confunde com a aridez do sertão, quando pensamos em sinha Vitória, no romance *Vidas secas*, de Graciliano Ramos. A personagem que faz parte daquele cenário de tristezas, de carências, de morte é uma mulher forte, que normalmente segue à frente da família, numa longa caminhada para um lugar onde pudessem morar e trabalhar, sempre tomando as iniciativas e incentivando o marido Fabiano, que reclama o tempo todo da situação, pois considera que não chegarão a lugar nenhum. Ainda assim, vislumbra na mulher a esperança de dias melhores, numa projeção de futuro:

Eram todos felizes. Sinha Vitória vestiria uma saia larga de ramagens. A cara murcha de sinha Vitória remoçaria, as nádegas bambas de sinha Vitória provocaria a inveja de outras caboclas. (...) Uma ressurreição. As cores da saúde voltariam à cara triste de sinha Vitória. (RAMOS, G.: 2006, p. 16).

Na opinião de Antônio Cândido sobre o enredo de *Vidas Secas*:

Este encontro do fim com o começo [...] forma um anel de ferro, em cujo círculo sem saída se fecha a vida esmagada da pobre família de retirantes-agregados-retirantes, mostrando que a poderosa visão social de Graciliano Ramos neste livro não depende [...] do fato de ele ter feito romance regional ou romance proletário. Mas do fato de ter sabido criar em todos os níveis, desde o pormenor do discurso até o desenho geral da composição, os modos literários de mostrar a visão dramática de um mundo opressivo.(CÂNDIDO, A. : 1985, p.73).

Graciliano consegue expressar, através de cada personagem, o problema da comunicação e da solidão, intensificando a idéia de primitivismo que caracteriza cada uma das delas. Apesar de conviverem conjuntamente com a miséria, os personagens vivem entregues ao seu próprio abandono, já que não conseguem articular mais do que poucas palavras, insultos ou interjeições esparsas. Seca não é só a paisagem: são as vidas das personagens e sua linguagem, esquelética como elas próprias, atribuindo-lhes um destino inexorável: “Os meninos eram uns brutos, como o pai. Quando crescessem, guardariam as

reses de um patrão invisível, seriam pisados, maltratados por um soldado amarelo.” (RAMOS, G.: 2006, p. 37).

Dentro desse quadro, sinha Vitória cuida basicamente de tudo: dos meninos, toma conta do dinheiro, orientando Fabiano, que não tinha condições de fazê-lo, por ser muito ignorante.

Sinha Vitória mandou os meninos para o barreiro, sentou-se na cozinha, concentrou-se, distribuiu no chão sementes de várias espécies, realizou somas e diminuições. No dia seguinte Fabiano voltou à cidade, mas ao fechar o negócio notou que as operações de Sinha Vitória, como de costume, diferiam das do patrão. Reclamou e obteve a explicação habitual: a diferença era proveniente de juros. (RAMOS, G.: 2006, p. 37).

Além disso, dava um forte suporte emocional a todos, nos momentos de agruras, como o da morte da cachorrinha Baleia, situação em que ela mesma quase não suportara a emoção de perder o animal que tantas alegrias dava à família e que era companheira dos meninos.

Quiseram mexer na taramela e abrir a porta, mas sinha Vitória levou-os para a cama de varas, deitou-os e esforçou-se por tapar-lhes os ouvidos: prendeu a cabeça do mais velho entre as coxas e espalmou as mãos nas orelhas do segundo. Como os pequenos resistissem, aperreou-se e tratou de subjugá-los, resmungando com energia.

Ela também tinha coração pesado, mas resignava-se: naturalmente a decisão de Fabiano era necessária e justa. Pobre da baleia. (RAMOS, G.: 2006, p. 86).

Há, nitidamente, a marcação espacial hierárquica de Fabiano e sinha Vitória, no que diz respeito à divisão sexual do trabalho, confirmando a posição dele como a do macho provedor da casa e dela como a mulher dona de casa. Esse pensamento fica claro quando Fabiano perde parte do pagamento no jogo, ou seja, ele não cumpriu sua única obrigação: a de trazer comida, vestimenta e similares para casa e suprir a família. Sinha Vitória o questiona pois ela tinha vontade de economizar dinheiro para comprar sua sonhada cama de couro. Fabiano retruca argumentando que ele é quem trabalha e, portanto, ele tem o direito de fazer o que quiser com o dinheiro. Logo, as atividades domésticas exercidas por sinha Vitória não são

vistas como um trabalho, mas naturalizadas como obrigação feminina, ratificando a postura machista nascida nos anos de colonização do Brasil.

Além disso, no meio da discussão, Fabiano mexe com a feminilidade de sinha Vitória, ao retrucar que era ela quem gastava dinheiro com bobagens, como os sapatos de verniz que comprara, comparando o andar dela com o de um papagaio, algo que a magoou profundamente.

Tinham discutido, procurado cortar outras despesas. Como não se entendessem, sinha Vitória aludira, bastante azeda, ao dinheiro gasto pelo marido na feira, com jogo e cachaça. Ressentido, Fabiano condenara os sapatos de verniz que ela usava nas festas, caros e inúteis. Calçada naquilo, trôpega mexia-se como um papagaio, era ridícula. Sinhá vitória ofendera-se gravemente com a comparação, e se não fosse o respeito que Fabiano lhe inspirava, teria despropositado. (...) Equilibrava-se mal, tropeçava, manquejava, trepada nos saltos de meio palmo. Devia ser ridícula, mas a opinião de Fabiano entristecera-a muito. (RAMOS, G.: 2006, p. 57).

Pensar em sinha Vitória é, inevitavelmente, discorrer sobre a relação rural/urbano, pela qual a personagem transita, uma vez que também apresenta sonhos de consumo como a cama de couro, atestando o sonho dos retirantes nordestinos de que a vida na cidade grande é bem melhor. Vaidosa e sonhadora, faz roupa nova pra ir à cidade e coloca sapatos de verniz, o que é criticado por Fabiano, quando lhe diz que ela parece um papagaio, algo que a fere, profundamente. Nos gestos, na fala, no olhar de Sinhá Vitória, percebemos indignação e denúncia contra a degradação humana.

CAPÍTULO V

O ÚLTIMO RISO TRISTE DE CLARICE LISPECTOR

5.1 *Clarice Lispector, o silêncio que grita*

Analisar os textos de Clarice Lispector é adentrar um espaço em que se apresenta um universo absolutamente particular, no qual a leitura deve ser destituída de barreiras. Sua escrita deve ser interpretada com total despojamento de espírito e é necessário ter sensibilidade para perceber, muitas vezes, que o sim pode representar uma negação.

Essa é a escritora que veio lá de longe, da Ucrânia, mas que amou o Brasil de forma tão intensa, que não deixou de pensar-se brasileira. É a escritora cuja história triste é a da menina que veio ao mundo com o propósito de salvar a mãe e que não conseguiu fazê-lo. A própria autora relata a dor da frustração da missão não-cumprida:

No entanto fui preparada para ser dada à luz de um modo tão bonito. Minha mãe já estava doente, e por uma superstição bastante espalhada, acreditava-se que ter um filho curava uma mulher de uma doença. Então fui deliberadamente criada: com amor e esperança. Só que não curei minha mãe. E sinto até hoje essa carga de culpa: fizeram-me para uma missão determinada e eu falhei. Como se contassem comigo nas trincheiras de uma guerra e eu tivesse desertado. Sei que meus pais me perdoaram por eu ter nascido em vão e tê-los traído na grande esperança. Mas eu, eu não me perdôo. Queria que simplesmente se tivesse feito um milagre: eu nascer e curar minha mãe. (LISPECTOR, C.: 1999, p. 153).

Toda a sua genialidade exige do leitor uma intensidade, uma doação de proporções inimagináveis. Algo que ela fazia, ao escrever. Não há como se distanciar de um texto clariciano. Suas palavras nos conduzem, de forma arrebatadora, a uma viagem dentro de nós mesmos, sem impedimentos, remetendo-nos a uma presença plena e despojada.

As personagens criadas pela autora, principalmente nos contos, são mulheres donas de casa pequeno-burguesas, que vivem amarguradas com sua condição de mãe e esposa, conforme podemos atestar na escrita intimista que permeia toda a sua obra. Segundo Ítalo Moriconi, Clarice entra “(...) na literatura brasileira pela porta de uma corrente sofisticada, em

que a base introspectiva dava margem à indagação moral e existencial.”. (MORICONI, I.: 2003, p. 720).

A partir de 1967, Clarice Lispector passa a escrever crônicas semanais no *Jornal do Brasil*, que lhe possibilitam não só um número maior de leitores, mas também uma consciência em relação às diferenças de atitude narrativa numa crítica jornalística e no texto literário, propriamente dito. Ocorre, então, uma aproximação entre a escritora e seus leitores, que lhe enviam críticas, mensagens e flores.

Sou uma colunista feliz. Escrevi nove livros que fizeram muitas pessoas me amar de longe. Mas ser cronista tem um mistério que não entendo: é que os cronistas, pelo menos os do Rio, são muito amados. E escrever a espécie de crônica aos sábados tem-me trazido mais amor ainda. Sinto-me tão perto de quem me lê. (...) O contato com o outro ser através da palavra escrita é uma glória. (LISPECTOR, C.: 1999, p. 44-45).

Essa aproximação, de certa forma, conduz Clarice a algumas mudanças em seus textos ficcionais, uma vez que ela percebe “(...) que o leitor é uma entidade viva que lê e comenta.” (GUIDIN, M.L.: 1996, p. 21). Esse processo pode ser percebido em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, em *Água viva*, em *A via crúcis do corpo* e, finalmente, em *A hora da estrela*.

Clarice sempre tratou de temas existenciais e intimistas e, por isso mesmo, foi acusada de ser uma escritora que não se envolvia com questões que se referissem ao cruel e problemático cotidiano brasileiro. A partir da década de 60, especificamente o ano de 1964, em que o país começou a viver o regime de exceção e, principalmente entre 1967 e 1969, quando houve um endurecimento do regime através de Atos Institucionais, as manifestações artísticas e culturais passaram a agir, senão na clandestinidade, ao menos de forma disfarçada, tentando driblar a censura e a repressão.

O livro *A hora da estrela*, lançado em 1977, meses antes de Clarice morrer, é um romance que, de forma diferente do estilo da autora, manifesta uma intenção explicitamente social. Segundo Marta Peixoto, “Lispector representa sistemas superpostos de opressão e uma vítima absolutamente esmagada por eles. Ao mesmo tempo, acusa escritor, narrador e leitor de participarem dessa opressão e de se beneficiarem dela.” (PEIXOTO, M.: 2004, p.191). Dessa forma, Clarice questiona de que forma a literatura apresenta as suas representações sobre a opressão.

Clarice apresenta ao leitor uma abordagem social que traduz, de forma magistral, a pobreza, a miséria, através de uma personagem absolutamente solitária e destituída de vínculos afetivos, de elos familiares, ou de qualquer elemento que a remetesse a fazer parte de uma vida que fosse considerada, no mínimo, digna de ser vivida, “(...) com seu corpo cariado, sua mudez e sua falta.”, segundo Neiva Pitta Kadota. (In: SOUZA, A. A.: 2006, p.12).

Talvez *A hora da estrela* tenha sido uma resposta da escritora àqueles que a consideravam alienada e distanciada das questões sociais e de quaisquer ações imbuídas de um engajamento político. Sua literatura apresentava sempre personagens que se inseriam em temas existenciais e intimistas, o que alicerçava a opinião dos críticos. Segundo Ítalo Moriconi:

Macabéa é uma caricatura de nordestino. E “nordestino” não é uma categoria inocente na cultura brasileira. Nordestinos na literatura brasileira são pobres, excluídos, periféricos, seres provenientes de um Brasil arcaico em relação ao país surgido desde fins do século XIX, cultural e economicamente dominado pelo poderoso Sudeste. Na ideologia da ordem do discurso hegemônica pela civilização do Sul, o estereótipo do nordestino é o de “raça subdesenvolvida”, “sub-raça”, pela falta de recursos. (MORICONI, I.: 2003, p. 723).

Entretanto, a própria trajetória de Clarice, com uma infância pobre, destituída de bens materiais, além do depoimento de várias pessoas que com ela conviveram, reforçam o fato de ela sempre ter sido “(...)uma pessoa engajada, preocupada com a justiça social e consciente dos preconceitos que sofria como escritora, mulher e de origem judaica.”. (SOUZA, A. A.: 2006, p.25).

Sua incursão pelas referências à questão política e social inicia-se com o romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, no qual as personagens principais, Lóri e Ulisses, se apresentam como um improvável casal – ele, um pedante intelectual; ela, uma professora preocupada com os alunos pobres – o que não deixa de mostrar, segundo Márcia Ligia Guidin, que Clarice Lispector estava “(...)escapando pela primeira vez da sondagem psicológica, a vida exterior é explicitada, o que vale como preparação para a dureza crítica de *A hora da estrela*. (GUIDIN, M.L.: 1996, p. 30).

Esse romance tem um enredo relativamente simples: uma retirante pobre, que vem para a cidade grande e que vivencia as mais variadas humilhações, feitas não só pelo patrão

que a ofende o tempo todo, mas também por seu namorado e as amigas com quem divide um quarto no centro do Rio de Janeiro.

Nada mais prosaico, não fosse a maestria com qual Clarice desenvolve essa história: Macabéa é marginalizada, deslocada e se apresenta, portanto, como uma metonímia alegórica de um estrato social presente no Brasil – a vasta multidão de pessoas pobres e ignorada por todos. Segundo Ana Aparecida Arguelho de Souza, “Clarice leva a cabo uma comovente obra sobre o Homem em sua condição de ser social, de vivente de uma sociedade que o alija da sua condição humana.” (SOUZA, A. A.: 2006, p. 27).

5.2 *Macabéa, a poesia desconstruída*

E, assim, se apresenta a história de Macabéa, representante do estrato marginalizado da sociedade, a quem a cidade grande ignora nas suas dificuldades e mazelas. Ela sequer tem consciência de sua existência, ainda que mantenha viva a chama do desejo de ser estrela de cinema como Marilyn Monroe. Neste romance, segundo Marta Peixoto, “(...) a estratégia para escrever a vítima não mais acarreta uma contenção em estruturas ideológicas e narrativas violentas; ao contrário, envolve um desencadear de forças agressivas.” (PEIXOTO, M.: 2004, p. 180).

Em janeiro de 1977, ano de lançamento do livro, a escritora, de forma surpreendente, já que se mantinha relativamente reclusa, comparece à TV Cultura e concede uma entrevista a Júlio Lerner, jornalista da emissora paulista. Dentre vários assuntos, ela fala sobre Macabéa: “É a história de uma moça nordestina, de Alagoas, tão pobre que só comia cachorro-quente. A história não é só isso, não. A história é de uma inocência pisada, de uma miséria anônima.”.

Entretanto, na construção da personagem, Clarice não intenciona fazer um texto cujo objetivo seja o de uma literatura de protesto, orientada pela situação política delicada por que o país passava, ou apenas apresentar a desumanização do homem frente a uma sociedade que se desenvolvia tecnologicamente e que, portanto, alijava os mais ignorantes. É mais do que isso. Em *A hora da estrela*, o que Clarice apresenta “É a seleção de recursos estéticos utilizados na engenharia do texto que permitem inferir uma ideologia que, caminhando na contramão do ideário burguês, abre as fissuras necessárias à percepção das contradições sociais mais abrangentes, que reduzem o homem à própria negação do humano.” (SOUZA, A. A.: 2006, p. 27-28).

A construção da personagem Macabéa se alicerça em elementos contraditórios. A partir da destituição de tudo que seria basilar a uma pessoa é que Clarice nos atinge arrebatadoramente. Em cima daquela personagem, o narrador Rodrigo S.M. estabelece um diálogo corrosivo com o leitor, ora tratando-o pela segunda pessoa, ora atribuindo-lhe a culpa por aquela vida indigente de Macabéa. Segundo Ítalo Moriconi: “O motivo central de *A hora da estrela* é a seqüência dos sentimentos conflitivos do narrador em relação à personagem que ele quer criar, esforço que nunca se afasta de um simples esboço caricatural.” (MORICONI, I.: 2003, p. 723).

A protagonista do livro, feia, ignorante, virgem, solitária, pertence ao grupo dos excluídos brasileiros, que ganham um salário mínimo indecente e têm precárias condições de moradia e alimentação. Sua história de vida já é um nocaute no leitor: órfã desde pequena,

criada por uma tia que vivia batendo nela. Mudam-se para o Rio de Janeiro e, após a morte da tia, divide uma vaga de quarto com outras moças, tão pobres quanto ela. Segundo Marta Peixoto:

Com a franqueza rude da caricatura, Lispector deixa claro que Macabéa é vitimada por tudo e por todos: a tia brutal vergou-lhe a espinha, a pobreza lhe debilita o corpo, o namorado a insulta; ao mesmo tempo o patriarcado lhe neutraliza a sensualidade e estereótipos estrangeiros de beleza e a induzem como a outras, a desprezar a própria aparência. Macabéa é violentada não por um homem, mas por uma multidão de forças sociais e culturais que conspiram para usá-la cruelmente em benefício de outros. (PEIXOTO, M.: 2004, p.192).

Todo o romance é constituído em cima dessa figura *clownesca* que, dialeticamente, ao mesmo tempo em que é apenas uma “vida primária, que respira, respira” (LISPECTOR, C.: 1998, p.23), vai conduzindo o leitor a um estado de sentir sua própria alma completamente tomada e compungida pela história da nordestina. “Mais do que isso, *A hora da estrela*, a julgar pelo estado de emergência em que é tecida, e pela forma como atinge a natureza social do homem, pode ser a história da própria autora e de todos nós, a história do homem em um mundo que o barbariza e o expõe a situações de miséria.” (SOUZA, A. A.: 2006, p. 30).

Já no início, Clarice, ao fazer a dedicatória, assume a autoria do texto, que é narrado, inovadoramente na obra da escritora, por um homem, Rodrigo S.M. que, na verdade, é ela mesma. Agindo como uma espécie de *alter ego*, o narrador expressa as angústias e ansiedades da escritora.

Macabéa é exatamente o oposto do narrador Rodrigo S.M. – culto, refinado, que se recusa a solidarizar-se com a miséria de sua personagem. É um narrador em conflito consigo mesmo, considera-se acima das questões miúdas do cotidiano que permeiam a narrativa da nordestina, ainda que sua condição social lhe seja uma pergunta sem respostas: “Sim, não tenho classe social, marginalizado que sou. A classe alta me tem como um monstro esquisito, a média com desconfiança de que eu possa desequilibrá-la, a classe baixa nunca vem a mim.” (LISPECTOR, C.: 1998, p. 19).

Rodrigo S.M, ao discorrer sobre as agruras de Macabéa, transforma-se ele também em um personagem. Há, portanto, uma personagem narrada em terceira pessoa, a nordestina, e um escritor-narrador-personagem narrando-se em primeira pessoa. Ao projetar-se em sua personagem, o narrador é também ClariceLispector. Segundo Benedito Nunes, o texto é um jogo de encaixes narrativos:

Uma outra presença, que disputa com a do narrador, insinua-se nessa modalidade de fala: a presença da própria escritora, já declarada na dedicatória da obra [...]. Suspendendo, pois, a sua máscara de ficcionista acreditada ao identificar-se com S.M. – na verdade Clarice Lispector – e por intermédio dele com a própria nordestina, Macabéa – a quem se acha colado o autor interposto – Clarice Lispector faz-se igualmente personagem. E é ainda ela, Clarice Lispector, que dedica o livro “(...) esta coisa ao antigo Schumann e sua doce Clara que são hoje ossos, ai de nós”. (NUNES, B.: 1989, p. 164).

Assim, em *A hora da estrela*, há a história da nordestina, a de Rodrigo S.M., que se vê refletido na personagem, e a história de como escrever um livro com uma personagem insossa e miserável como Macabéa, a que “mal tem corpo para vender, ninguém a quer, ela é virgem e inócua, não faz falta a ninguém.” (LISPECTOR, C.: 1998, p.13). Há na criação da narrativa uma ficcionalidade que, simultaneamente, se desmente.

A escolha de um narrador masculino também não é aleatória e aí encontramos a escritora de forma desmascarada: “Aliás, - descubro eu agora -, também eu não faço a menor falta, e até o que eu escrevo um outro escreveria. Um outro escritor, sim, mas teria que ser um homem, porque escritora mulher pode lacrimejar piegas.” (LISPECTOR, C.: 1998, p. 14).

Há, em *A hora da estrela*, a construção de um enredo que se alicerça na negação de tudo. Macabéa é o contrário de todo o universo sócio-cultural das personagens criadas por Clarice Lispector até então, que se caracterizavam por serem cultas e independentes. Esse “não” pode ser, talvez, o que existisse em Clarice nesse momento em que se sentia tão frágil com a sua doença.

Estabelecendo um jogo entre a questão estética e a ideológica, Clarice vai apontando tais contradições, de forma implícita, ao longo do discurso, conforme se observa no fragmento abaixo.

*O que escrevo é mais do que invenção, é minha obrigação contar sobre
essa moça entre milhares delas. E dever meu, nem que seja de pouca
arte o de revelar-lhe a vida.
Porque há direito ao grito,
Então eu grito.*

(LISPECTOR, C.: 1998, p. 13).

A seguir, o narrador questiona:

Por que escrevo? Antes de tudo porque captei o espírito da língua e assim às vezes a forma é que faz o conteúdo. Escrevo portanto não por causa da nordestina, mas por motivo grave de “força maior”, como se diz nos requerimentos oficiais, por força da lei ”.

(LISPECTOR, C.: 1998, p. 18).

A construção de Macabéa no que diz respeito ao uso da linguagem também a apresenta como um elemento de contraponto em relação ao narrador, Rodrigo S.M., cujo discurso é rico em metáforas. A personagem de Clarice é, assim como sinha Vitória, personagem de Graciliano Ramos, em *Vidas secas*, destituída da capacidade de articulação verbal. Segundo Ana Aparecida Arguelho de Souza:

(...) é pela escassez que ela atesta o fracasso humano, por meio do rompimento com a sintaxe tradicional, expressa no balbucio, nas respostas curtas, no diálogo reduzido, e, até, no silêncio duro, mas sonoro, um silêncio icônico porque sugere o que se quer assinalar, sugere a impossibilidade, na sociedade tecnológica, de recompor o homem partido e solitário. (SOUZA, A. A.: 2006, p. 55).

Ratifica-se também o fato de Macabéa ter vivido com poucas pessoas que pudessem lhe possibilitar um intercâmbio lingüístico para desenvolver-se e expressar-se melhor: a tia, as amigas do trabalho, o patrão grosseiro e Olímpico, quase todos tão ignorantes como ela, o que não deixa de ser um artifício de Clarice para atestar a solidão da personagem.

Não podemos deixar de destacar o fato de que Macabéa, contrariamente à imagem criada pela literatura modernista, não é a retirante mostrada no seu *habitat* original, fugindo das agruras do sertão, a não ser no relato memorialístico do narrador. A personagem, segundo Ana Aparecida Arguelho de Souza:

(...) nasce pobre, nordestina, migra para o sul porque ao sul se migra em busca de vida, na ilusão de que a vida não se desmanche como no Nordeste, com a seca, que ela tenha continuidade. A continuidade confere à obra sua natureza urbana. (...) A grande metrópole é um ícone da voracidade do capital. O capitalismo é um modo urbano de produzir a vida. (SOUZA, A. A.: 2006, p. 88).

Nesse espaço urbano, que é todo ele contra a personagem, existe Macabéa, a que é excluída de todas as formas dignas de sobrevivência. A que dorme num quarto sujo na rua do Acre, com o seu “viver ralo”, “com sua cara de tola, com seu rosto que pedia tapa”. Segundo Ítalo Moriconi, Clarice Lispector “ (...) faz Rodrigo S.M. transgredir todas as regras de pieguice e utopias sociais que sustentaram o mito literário do nordestino na literatura brasileira.” (MORICONI, I.: 2003, p. 724).

Macabéa é uma nordestina pobre retirada do seu meio, e, ao ter contato com os elementos urbanos, já fica encantada com produtos de um mundo ao qual ela jamais pertenceria, como o ícone do mundo capitalista, a Coca-Cola.. Ana Aparecida Arguelho de Souza ratifica esse pensamento: (...)

(...) a principal linha que sustenta o texto é essa personagem, Macabéa, que mais importante que a narrativa, no lugar dela, conduzindo o leitor, na sua experiência de solidão, de coisificação, de diluição, por onde se esgueira, na escassez humana outorgada pelo modelo estético, a falência do homem na sociedade tecnológica. (SOUZA, A.A.: 2006, p. 106).

A questão da feminilidade na personagem é absolutamente desconstruída por esse narrador que, imbuído da “coragem masculina (sem ser piegas, portanto)”, tem a ousadia de desmerecer e despojar Macabéa de qualquer elemento de sedução, de integração social, de identidade dentro do tecido social: “A pessoa de quem vou falar é tão tola que às vezes sorri para os outros na rua. Ninguém lhe responde ao sorriso porque nem ao menos a olham.” (LISPECTOR, C.: 1999, p.15-16). Para Márcia Ligia Guidin:

Não há adereços ou encantos a procurar em Macabéa, inviáveis na descrição aviltada da personagem. Por meio do burlesco, Rodrigo nega à personagem qualquer uso eficaz das insígnias femininas de sedução. Perdida em si mesma, Macabéa não encontra um espelho, verdadeiro ou simbólico, que lhe revele a condição de mulher. (GUIDIN, M.L.: 1996, p. 52).

Mesmo não apresentando predicativos de sedução, Macabéa, ainda assim, consegue arranjar um namorado: Olímpico de Jesus Moreira Chaves, segundo ele mesmo, numa primeira mentira, dentre as várias que ocorreram ao longo do namoro: na verdade, seu nome era Olímpico de Jesus, “sobrenome dos que não têm pai.” (LISPECTOR, C.: 1999, p. 44).

O relacionamento dos dois é caracterizado por contrastes: ele gosta de sangue, ela enjoa; ele é caracterizado como o macho viril, ela a mulher de ovários murchos; ele é grosseiro e rude, ela tem a delicadeza dos humildes; ele tem a ambição de ser alguém um dia; ela, sequer sabe quem é. Só uma coisa os fazia ter algo em comum: a miséria, a pobreza da infância no Nordeste.

As poucas conversas entre os namorados versavam sobre farinha, carne de sol, carne seca, rapadura e melado. Pois esse era o passado de ambos e eles esqueciam o amargor da infância porque esta, já que passou, é sempre a doce e dá até nostalgia. (LISPECTOR, C.: 1998, p. 47).

Esse relacionamento termina, ao afigurar-se para Olímpico a possibilidade de ter uma mulher com características absolutamente diferentes de Macabéa: Glória, a amiga que divide o quarto com ela e dela junto trabalha. Há um embate inevitável entre ambas: Glória é a mulher que conhece a arte da sedução: perfuma-se, fuma cigarros mentolados, rebola, manda beijos com as pontas dos dedos e recebe muitos telefonemas, o que a Macabéa parece ser uma forma de prestígio social. Ao conhecer Glória, Olímpico traduz o encontro com a possibilidade de ascensão social, uma vez que poderia ter um relacionamento com uma mulher loura (ainda que oxigenada, gorda e extrovertida) e representante típica do Rio de Janeiro, uma verdadeira “carioca da gema”.

Ao deparar-se com tal realidade, Macabéa sequer tem a chance da disputa com outra mulher pelo homem amado. Glória possuía todos os atributos desejados por Olímpico, inclusive uma família organizada e desenvoltura profissional. No momento em que as compara, a sua decisão quanto à parceira é inexorável. “O fato de ser carioca tornava-a pertencente ao ambicionado clã do sul do país. Vendo-a, ele logo adivinhou que apesar de feia, Glória era bem alimentada. E isso fazia dela material de boa qualidade.” (LISPECTOR, C.: 1998, p. 59).

Para Ana Aparecida Arguelho de Souza:

É, pois, inviável conceber no mundo uma pessoa como Macabéa. O seu ser na totalidade transcende de longe os parâmetros do real. Nem a natureza nem a história dariam conta de conceber tal criatura que reunisse em si tanta falta, como diz Rodrigo: ‘A moça não tinha. Não tinha o quê? É apenas isso mesmo. Não tinha.’. É inenarrável o seu vazio. (SOUZA, A.A.: 2006, p. 106).

A relação do narrador com Macabéa se estabelece na assertiva de sua ignorância, principalmente quando chega ao ápice de compará-la com um animal, ou seja, pelo esvaziamento da razão, característica do ser humano: “Essa moça não sabia quem ela era, o que era, assim como cachorro não sabe que é cachorro”. (LISPECTOR, C.: 1998, p. 23).

Talvez o único registro de dignidade de Macabéa seja o fato de ser datilógrafa, ainda que fosse um trabalho que a relegava a ser mais uma que, dentro da sociedade capitalista, recebe um salário infame que não lhe dá uma condição de vida digna e, acima de tudo, não lhe possibilita nenhuma forma de crescimento pessoal.

O desfecho do livro, de certa forma anunciado desde o seu início, é construído por Clarice, chamando a atenção do leitor, mais uma vez, para a miséria humana na construção do modelo burguês e capitalista da sociedade.

Indicada por Glória, surge uma cartomante que fazia trabalhos que quebravam “feitiço contra gente” (LISPECTOR, C.: 1998, p. 71). Ex-prostituta - deixara de exercer a profissão por causa da idade – ex-cafetina, jogava cartas escondida da polícia e enganava moças como Macabéa. Moradora de Olaria, sua casa era “(...) na esquina de um beco e entre as pedras do chão, crescia capim”, com “Matéria plástica amarela nas poltronas e nos sofás. E até flores de plástico”, que deixavam Macabéa impressionada com o luxo. Segundo Ana Aparecida Arguelho de Souza: “Todos esses ícones acabam por criar o clima propício para conferir o efeito de real ao episódio e, assim, mergulhar o leitor no âmago da contradição.” (SOUZA, A.A.: 2006, p. 127).

O destino de Macabéa passa a ser uma mercadoria nas mãos da charlatã. E o destino previsto por ela é promissor: um novo namorado, que traria a Macabéa uma boa situação financeira, a melhoria na estética do seu corpo, o aumento no volume de seus cabelos ralos, caso os lavasse com sabão Aristolino, tudo o que Macabéa jamais sonhara na vida, o que a faz sair dali completamente inebriada com a perspectiva que se anuncia:

Saiu da cartomante aos tropeços e parou no beco escurecido pelo crepúsculo – crepúsculo que é a hora de ninguém. Mas ela de olhos ofuscados como se o último final da tarde fosse mancha de sangue e ouro quase negro. Tanta riqueza de atmosfera a receber e o primeiro esgar da noite que, sim, sim, era funda e faustosa. Macabéa ficou um pouco aturdida sem saber se atravessaria a rua, pois sua vida já estava mudada. Uma pessoa grávida de futuro. (LISPECTOR, C.: 1998, p. 79).

Completamente absorvida com a possibilidade de melhorar de vida, ao sair da casa da cartomante, em direção ao futuro que se anunciava, num momento de hesitação ao atravessar a rua, é colhida por um carro. Um carro de luxo.

Então, ao dar o passo da descida da calçada para atravessar a rua, o Destino (explosão) sussurrou veloz e guloso: é agora, é já, chegou a minha vez! E enorme como um transatlântico, o Mercedes amarelo pegou-a e neste mesmo instante em algum lugar do mundo um cavalo como resposta empinou-se em gargalhada de relincho. (LISPECTOR, C.: 1998, p. 79).

Rodrigo S. M. , ao narrar a cena da morte de Macabéa, lhe dá, finalmente, em meio aos estertores, a dimensão da consciência de si mesma. Sua trajetória é retomada, a infância, sua vida em Alagoas, a tia malvada, a chegada ao Rio de Janeiro, Olímpico, o não-ter, a constatação do nada, numa construção epifânica majestosa.

Para Macabéa, a morte era ser. Para ela, a morte era a salvação de uma vida que fora eternamente vivida na margem, no limbo. A morte era redenção. E Rodrigo S.M. mata a personagem de forma lenta, gradual, como se quisesse demonstrar ao leitor o seu poder de salvá-la ou não. Em sua decisão, ele morre com ela. Segundo Ana Aparecida Arguelho de Souza:

Do ponto de vista do projeto estético, a frágil Macabéa não resiste à ficção, simbolizando com sua fragilidade, a falência da narrativa romanesca. Do ponto de vista ideológico, indicia a falência do humano na sociedade excludente. (SOUZA, A.A.: 2006, p. 139).

Em *A hora da estrela*, o talento de Clarice Lispector nos deixa entrever não só uma leitura da questão da mulher, que é pobre, ignorante, analfabeta, na sociedade capitalista, mas também desenvolve um profundo questionamento sobre o processo de criação e o papel de um escritor dentro da sociedade. Macabéa nos arrebatou, através de sua fragilidade, pela grandiosidade de sua construção, fazendo com que o romance seja, indiscutivelmente, um dos maiores romances da literatura universal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Existem inúmeras maneiras de se machucar uma mulher: revólveres, facas, surras, cárcere privado, torturas, o silêncio obrigatório perante um marido agressivo e violento, a ameaça contra os filhos. Ainda que, nos últimos anos, grupos feministas tenham denunciado a violência como uma das piores mazelas nacionais, a estrutura hierarquizada, alicerçada no patriarcalismo ao longo dos séculos, nas relações entre os gêneros resiste, revelando-nos que há múltiplas fontes que alimentam o ódio ao feminino.

Para falar sobre as representações das formas de opressão contra a mulher, não pude deixar de buscá-las no romance – importante modalidade de expressão da sociedade moderna –, que demonstra, através das personagens e do enredo, um retrato da sofisticada rede de contradições e conflitos existentes num mundo tão diversificado.

Se, por um lado, a literatura representa, através de suas personagens, o horror e as atrocidades que são o espelho de uma sociedade, por outro, não se pode esquecer de que assume um papel transformador, uma vez que remete o leitor a uma reflexão acerca dos temas que aborda.

Tendo em vista essa perspectiva, entendi que falar sobre a representação da violência contra a mulher na Literatura, através de romances de autores que se destacaram em suas épocas, foi apresentar novo viés de leitura do literário e, numa perspectiva multidisciplinar, produzir um diálogo entre literatura e cultura.

A escolha do tema representação ratificou a idéia de que a arte/literatura desempenha a função de dizer os impasses sociais; permitiu tornar visíveis as complexas relações entre o social e o literário, pois que, segundo Marisa Lajolo em “Sociedade e literatura: parceria sedutora e problemática”:

...a relação entre a sociedade e a literatura, além de exprimir-se nas representações do social presentes no texto literário, não se esgota nisso: expressa-se também nas diferentes formatações do aparelho cultural necessário à prescrição de certas representações simbólicas e à proscrição de outras, através de instituições nas quais se produzem, legitimam e põem em circulação os discursos legitimadores das diferentes representações simbólicas. (LAJOLO M.: 1997, p. 67).

Discutir a questão da mulher na sociedade brasileira foi adentrar espaços tortuosos, por onde se imbricou, o tempo todo, não só a questão social, mas toda a base histórica e cultural na qual foi alicerçada a nossa formação.

O tema central desta dissertação foi a abordagem da questão das representações da opressão feminina na literatura brasileira, a partir da análise de quatro romances: *Lucíola*, de José de Alencar, *A estrela sobe*, de Marques Rabelo, *Vidas secas*, de Graciliano Ramos e *A hora da estrela*, de Clarice Lispector.

Adentrar o universo de *Lucíola*, de José de Alencar, cuja personagem Maria da Glória/Lúcia, levada pelo desespero da salvação da família dizimada pela febre amarela, tem o seu destino marcado para sofrer os maiores preconceitos de uma sociedade, é mergulhar numa profunda reflexão em relação ao que a sociedade faz com as pessoas que são relegadas a uma vida marginal.

Enquadrada numa lei vigente de preceitos morais rígidos da burguesia, Lúcia, uma cortesã, não pode se permitir viver um amor verdadeiro com um rapaz recém-formado, não só por sua condição de prostituta, mas por ela ter muito mais recursos financeiros do que ele, o que seria um ultraje para um homem, no século XIX.

A sociedade burguesa do Rio de Janeiro, no período do Império, jamais aceitaria esse relacionamento, sendo traduzida essa perspectiva pelo autor, José de Alencar. As humilhações e rejeições por que Lúcia passa se traduzem na estreita aproximação da categoria gênero e as relações de poder. Tais relações são mediadas por uma ordem patriarcal proeminente na formação da sociedade brasileira, que atribui aos homens o direito de construir uma imagem pejorativa, negativa, em relação a uma mulher que saia dos padrões estabelecidos por uma mentalidade machista.

O olhar machista e preconceituoso, característica da sociedade brasileira, adentra o século XX e é mostrado por Marques Rebelo, em *A estrela sobe*, na história de Leniza, menina pobre que quer ascender socialmente, através do rádio, meio de comunicação importante, naquele momento da história das comunicações no Brasil.

Levada pela obsessão de tornar-se famosa e pelo desejo de poder propiciar uma vida melhor à sua mãe, entrega-se a homens inescrupulosos, que fazem com que seu corpo seja uma verdadeira moeda de troca, o que a torna absolutamente vulnerável a ser destruída por vários deles, inclusive o último de seus relacionamentos, um famoso empresário que, ao descobrir a sua gravidez, estimula-a a cometer um aborto que quase a leva à morte.

Mais uma vez, a visão para a questão do gênero é colocada como elemento importante de reflexão, tendo em vista que o homem se isentou de qualquer responsabilidade para com

aquela mulher, exercendo apenas o papel que lhe parecia ser o correto – o pagamento do aborto –, não se importando, em momento algum se aquilo seria um desejo dela e, até mesmo, com as questões de perigo em relação à sua saúde.

O drama de Leniza é, na verdade, uma amostra do que pode acontecer com as meninas pobres que buscam, desesperadamente, um meio de melhorar de vida. Publicado em 1939, o livro antecipa, na verdade, um enredo que, infelizmente, se repete hoje com meninas que buscam o estrelato na televisão.

Em *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, pretendi mostrar que, independente do espaço social em que a mulher esteja inserida, ela sofrerá imposições machistas da mesma forma. Ambientada no sertão do Nordeste, em meio a uma seca sem precedentes, sinhá Vitória é uma representação do que a mulher nordestina é capaz, em meio às dificuldades e o drama da fome.

Pudemos, inclusive, traçar um perfil antitético entre Fabiano e Sinhá Vitória. Ele, sem forças para reagir a determinados males que o incomodam, como a falta de capacidade de articular-se numa linguagem compreensível, o que se traduz para ele como uma inexorável confirmação de que seu destino jamais será mudado, perante aos mais poderosos. Ela, nunca se dá por vencida, sonha em mudar de vida e, finalmente, ter a sua “cama com lastro de couro”, reafirmando, assim, a personalidade forte de uma mulher que quer fazer com que sua família tenha dias melhores.

Em *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, Macabéa é uma personagem que retrata o que um sistema capitalista pode fazer com pessoas que não têm condições de ascender socialmente, por causa de sua incapacidade de alcançar o que a cidade grande oferece.

Destratada desde criança por uma tia, Macabéa vive a inexorabilidade de seu destino de agruras. Ao sair do Nordeste para vir morar no Rio de Janeiro, não consegue ler os códigos daquela cidade grande que a ela se apresentam, vivenciando toda a sorte de humilhações e maus tratos, não só por parte de seu patrão, que a considera uma ignorante, mas também pelo amor de sua vida, que não consegue sequer enxergar a sua feminilidade, já que era ela destituída de quaisquer atributos positivos.

Analisar a história dessas personagens é fazer com que reflexões acerca do papel da mulher dentro da sociedade brasileira sejam feitas, tendo em vista que, lamentavelmente, a situação de opressão de gênero não deixou de existir. A literatura, através das representações abordadas nesta dissertação, ratifica esse ponto de vista.

Certamente, um tema bastante explorado, tendo em vista a vasta produção literária no Brasil, que trouxe à tona tão delicado assunto. É evidente que ele não se esgotou aqui, uma

vez que vários autores não analisados nesta dissertação não se fizeram presentes, por uma questão de delimitação de espaço.

Minha intenção foi a de mostrar, através desses autores, que, independente da época e do meio social no qual as personagens estão inseridas, ratificam-se as representações de opressão e violência contra a mulher na literatura brasileira, assegurando-lhes sempre um papel subjugado aos homens, conforme atesta Simone de Beauvoir: “O homem representa o positivo e o neutro, a ponto de dizermos ‘os homens’ para designar os seres humanos (...). A mulher aparece como o negativo, de modo que toda determinação lhe é imputada como limitação, sem reciprocidade”. (BEAUVOIR, S.: 1980, p.9).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBUQUERQUE, M. M. *Pequena história da formação social brasileira*. 4^a. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1986.
- ALENCAR, José. *Lucíola*. São Paulo: Editora Moderna, 1993.
- . As asas de um anjo. In: ---. *Obra completa*. 2^a ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1964. v. IV, p. 213-290.
- ALMEIDA, Cândido Mendes de. (ed.). *Código Filipino ou Ordenações e leis do reino de Portugal recopiladas por mandado del-rei dom Felipe I*. 14^a. ed. Rio de Janeiro. Instituto Filomático, 1870, livro 5, título 3, parágrafo 1.
- ALMEIDA, Isabel Mendes de. *Masculino/feminino: tensão insolúvel*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- ARAÚJO. Emanuel. A arte da sedução: sexualidade feminina na Colônia. In.: *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Ed. Contexto, 2004, p. 46.
- ARCENIAGA, Manuel de. *Método práctico de hacer fructuosamente confesión general*. Madri: Ramon Ruiz, 1724. p. 447.
- ARÊAS, Vilma. *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Madri: Aguilar, 1982.
- . *A política*. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. *100 anos de Graciliano Ramos*. Paraíba: CCHLA/Idéia, 1992.
- BADINTER, Elisabeth. *Um é o outro. Relações entre homens e mulheres*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- . *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética*. São Paulo: Hucitec, 1988.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BERNARDO, Gustavo & Sandroni, Laura Sandroni. *Novas seletas – José de Alencar*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

- BOECHAT, Maria Cecília. *Paraísos Artificiais: Romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- BORDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. RJ: Bertrand Brasil, 2005.
- BORELLI, Andréa. *Adultério e a mulher: considerações sobre a condição feminina no Direito da Família*. São Paulo. Editora Celso Bastos, 2002.
- BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. In: *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. pp. 118-135.
- . Cultura brasileira e culturas brasileiras. In: *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. pp.308-345.
- . *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo. Cultrix, 1981.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis. Ed. Vozes. 1993.
- CÂNDIDO, Antonio. Literatura de dois gumes. In.: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p.163-180.
- . Os três Alencares. In.: *Formação da Literatura Brasileira*. V. 2. pp. 200-211. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.
- _____ . Os bichos do subterrâneo. In: *Tese e antítese*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora Ouro sobre Azul, 2006. pp. 97-139.
- _____. & ROSENFELD, Anatol [et alii] . *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- . *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985.
- CHARTIER, Roger, A “nova” história cultural existe?. In: *História e linguagens: texto, imagem, oralidade e representações*. PESAVENTO, Sandra; LOPES, Antonio H.; VELLOSO, Mônica P. (Orgs.) Rio de Janeiro. 7 Letras, 2006.
- COLASANTI, Marina. *Eu sei, mas não devia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996, p. 9.
- COSTA, J. Freire. *Ordem médica e norma familiar*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- CRISTÓVÃO Fernando Alves. *Graciliano Ramos – Estrutura e valores de um modo de narrar*. Rio de Janeiro: Ed. Brasília/Rio, 1977.
- D’ABBEVILLE, C. *História da missão dos padres capuchinhos na ilha do Maranhão*. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo, Edusp, 1975. p. 223.

DE MARCO, Valéria. *O império da cortesã. Lucíola: um perfil de mulher*. SP: Martins Fontes, 1986.

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In.: *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Ed. Contexto, 2004, p. 227.

DUBY, Georges. *Idade Média, idade dos homens: do amor e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras. 1989.

EL-JAICK, Sylmar Lannes. *Graciliano Ramos: a narrativa social como reflexão*. Niterói, UFF, 2006. (Tese de Doutorado), p. 58.

FALCI, Miridam Knox. Mulheres do sertão nordestino. In.: *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Ed. Contexto, 2004.

FARIA, João Roberto - *José de Alencar e o Teatro*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

FELDMANN, Helmut. *Graciliano Ramos: Reflexos de sua personalidade na obra*. Trad. de Luiz Gonzaga Mendes Chaves & José Gomes Magalhães. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1967.

FOUCAULT, M. *Vigiar e punir*. Trad. de Lúcia Vassalo 5^a. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

-----*Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. 17^a. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FRANCHETTO, Bruna et alii. *Perspectivas antropológicas da mulher*. RJ: Zahar Editores, 1981.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mocambos. Decadência do patriarcado rural e desenvolvimento urbano*. RJ: Livraria José Olympio, 1963, v.2. p. 598-599.

-----*. Casa grande & senzala*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1987.

-----*. Manifesto Regionalista de 1926*. Recife: Região, 1952, 78p.

GOMES, Renato Cordeiro & MARGATO, Izabel - *Literatura/Política/Cultura (1994-2004)*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

----- Lucíola - Canto para uma dama/ mulher-dama sem camélias. *Artefato – Jornal de Cultura*. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial do Estado do Rio de Janeiro Ano I no. 2, Junho/1978.

- . *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- GOTLIB, Nádia Batella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.
- GRAHAM, Maria. *Diário de uma viagem ao Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985.
- GUIDIN, Márcia Ligia. *Roteiro de leitura: a hora da estrela de Clarice Lispector*. São Paulo: Ed. Ática, 1996.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976.
- KRAMER, Heinrich & SPRENGER, Jakob. *O martelo das feiticeiras*. Rio de Janeiro. Rosa dos tempos, 991, p. 116.
- KOLLANTAL, Alexandra (1872-1953). *A nova mulher e a moral sexual*. SP: Expressão Popular Ltda., 2005.
- LAJOLO, Marisa. *Sociedade e Literatura: parceria sedutora e problemática*. In: ORLANDI, Eni Puccinelli (org.). *Sociedade e Linguagem*. Campinas: Unicamp, 1997, pp. 63-92.
- LEENHARDT, J.&PESAVENTO, Sandra Jatahy. (Orgs.) *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1998.
- LEITE, Dante Moreira. *O amor romântico e outros temas*. São Paulo: Editora Nacional: Ed. da Universidade de São Paulo, 1979.
- LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- LINS, Álvaro. *Valores e misérias das "Vidas secas"*. In: RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 27. ed. São Paulo: Martins, 1970.
- LINS, Ronaldo Lima. *Violência e literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- . *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- MARCO, Valéria de. *O império da cortesã - Lucíola: um perfil de Alencar*. São Paulo: Martins Fontes, 1986, p. 153.
- MARTINS, Maria Teresinha. *O ser do narrador nos romances de Clarice Lispector*. Goiânia: Cerne, 1988.

- MATTA, Roberto da. *A casa & e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. São Paulo: Cultrix, 2001.
- MORICONI, Ítalo. A hora da estrela ou a hora do lixo de Clarice Lispector In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *Nenhum Brasil existe. Pequena Enciclopédia*. Rio de Janeiro. Topbooks, 2003, p. 719-727.
- NOVAES, Adauto (Org.). *Civilização e barbárie*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- NUNES, Benedito. *O drama da linguagem*. São Paulo: Ática, 1989. São Paulo: Ática, 1998.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- PEIXOTO, Marta. *Ficções apaixonadas. Gênero, narrativa e violência em Clarice Lispector*. Trad. De Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2004.
- PINTO, Maria Cecília Queiroz de Moraes. *Alencar e a França*. Perfis. SP: Annablume, 1999.
- PINTO, Rolando Morel. *Graciliano Ramos, Autor e Ator*. Assis: FFCL, 1962
- PONTIERI, Regina Lucia - *A voragem do olhar*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1988.
- PRADO, Caio Jr. *Formação do Brasil contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PRIORE, Mary Del.(org.) *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Ed. Contexto, 2004.
- Ao sul do corpo: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil colônia*. Rio de Janeiro: José Olympo, 1993, p. 46.
- RAMINELLI, Ronald. Eva Tupinambá. In.: *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Ed. Contexto, 2004, p. 20.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- REBELLO, Marques. *A estrela sobe*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- ROCHA, Gilmar. 'O sistema da fama': rádio, gênero e malandragem no Brasil dos anos 1940. Rio de Janeiro. Revista ALCEU – v.7 – n.13 – p. 134 a 148 – jul./dez. 2006.
- RODRIGUES, Antonio Edmilson Martim Rodrigues. *José de Alencar – O poeta armado do século XIX*. Rio de Janeiro: Ed. FGV., 2001.

- ROSEMBAUM, Yudith. *Metamorfoses do mal em Clarice Lispector* – Prefácio de Vilma Arêas: São Paulo, EDUSP, 1999.
- SAMARA, Eni de Mesquita. *A família brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 59).
- SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- . *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- SCHWARZ, R. A importação do romance e suas contradições em Alencar. In: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo, Duas Cidades, Ed. 34, 2004.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SILVA, H. Pereira da Silva. *O Rio de Janeiro na obra de José de Alencar*. Rio de Janeiro: Alcance, 1991.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira – seus fundamentos econômicos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- SOIHET, Rachel. *Condição feminina e formas de violência: mulheres pobres e ordem urbana. 1890-1920*. RJ: Forense Universitária, 1989.
- . Mulheres pobres e violência no Brasil urbano. In.: *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2004.
- SOUZA, Ana Aparecida Arguelho de. *O humanismo em Clarice Lispector. Um estudo do ser social em A hora da estrela*. São Paulo: Musa Editora, 2006.
- SWAIN, Tania Navarro. *Feminismo e recortes do tempo presente: mulheres em revistas “femininas”*. São Paulo: Perspectiva. v. 15, n. 3, 2001. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo>. Acesso em: 07 Jan 2008.
- TELLES, N. Escritoras, escritas, escrituras. In.: *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Ed. Contexto, 2004, p. 408.
- VARIN, Claire. *Línguas de fogo – ensaios sobre Clarice Lispector*. Trad. de Lucia Peixoto Cherem. São Paulo, Ed. Limiar, 2002.
- WALDMAN, Berta. *Clarice Lispector: a paixão segundo C.L.* São Paulo: Ed. Escuta, 2006.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.