

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ - UNIOESTE
CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS
NÍVEL DE MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM E SOCIEDADE

O TRANÇADO DA MORTE NAS TRAMAS DO TEMPO:
uma leitura da condição feminina em *Cartilha do silêncio* e *A dança dos cabelos*

CASCVEL-PR

2008 ANDRÉ ADRIANO BRUN

O TRANÇADO DA MORTE NAS TRAMAS DO TEMPO:

uma leitura da condição feminina em *Cartilha do silêncio* e *A dança dos cabelos*

Dissertação apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, para obtenção do Título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, área de concentração em Linguagem e Sociedade. Linha de Pesquisa: Linguagem e Cultura.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Rita das Graças Felix Fortes

CASCADEL-PR

2008

**O TRANÇADO DA MORTE NAS TRAMAS DO TEMPO:
uma leitura da condição feminina em *Cartilha do silêncio* e *A dança dos cabelos***

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do Título de Mestre em Letras e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, nível de Mestrado da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, em 26 de fevereiro de 2008.

Prof.^ª. Dr.^ª. Lourdes Kaminski Alves (UNIOESTE)
Coordenadora

Apresentada à Comissão Examinadora, integrada pelos Professores:

Prof. Dr. Pedro Brum dos Santos (UFSM)
Membro Efetivo

Prof. Dr.^ª. Regina Coeli Machado e Silva (UNIOESTE)
Membro Efetivo

Prof.^ª. Dr.^ª. Rita das Graças Felix Fortes (UNIOESTE)
Orientadora

Cascavel, 26 de fevereiro de 2008.

Dedico este trabalho à minha mãe,
que, na sua sublime humildade
e no seu âmago, concentra um pouco
da essência de cada uma das personagens
femininas que povoam os livros
por mim aqui analisados.

AGRADECIMENTOS:

à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE; por, apesar das suas limitações e problemas inerentes às instituições públicas e periféricas, ter oportunizado as condições mínimas para meu crescimento intelectual e, principalmente, como pessoa;

ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras: Linguagem e Sociedade, nível de Mestrado, da UNIOESTE;

à CAPES, pela bolsa integral usufruída durante o Mestrado; à Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da UNIOESTE e à Fundação Araucária, pelas bolsas de Iniciação Científica;

à Professora Dr^a. Rita das Graças Felix Fortes, minha orientadora desde os tempos da graduação; por ter acreditado nas minhas potencialidades e, principalmente, por ter me apresentado, ao longo dos últimos quatro anos e meio, com uma orientação primorosa, baseada no respeito e no profissionalismo, marcas inconfundíveis do seu caráter; pela compreensão das minhas limitações, pelo apoio e conselhos profícuos, sobretudo, nos momentos em que alguns problemas de saúde quase me fizeram sucumbir e desistir parecia ser a solução mais fácil;

aos Professores do Programa de Mestrado, em especial, ao Professor Dr. Antônio Donizeti da Cruz que, além de profissional competente, é um ser humano fantástico e cativante, cujo espírito de abertura e de diálogo oportuniza momentos ímpares de crescimento e de reflexão; obrigado pela leitura atenta de parte do meu trabalho, pelas considerações críticas, pelas sugestões relevantes e pelos livros tomados de empréstimo;

ao Professor Dr. Stéfano Paschoal, pelo rigor e pelo interesse com que se voltou sobre o meu trabalho, abdicando, dessa maneira, de seus preciosos momentos livres para revisá-lo; pelo contagiante bom humor com que me brindou, ao abrir as portas de sua residência, não obstante a tarefa ser desgastante, demandar tempo e exigir extrema concentração;

à Professora Ms. Maria Beatriz Zanchet, por ter cedido, gentilmente, espaço para que pudesse desenvolver as atividades do Estágio Docente na graduação; pelo apoio, pela compreensão e pela avaliação crítica; pelo modelo docente no qual sempre busco – e buscarei – me inspirar, apesar da minha pouca experiência;

aos alunos da turma 2004/7 do Curso de Letras da UNIOESTE, *campus* de Marechal Cândido Rondon, que, também em época de estágio, souberam compreender a dificuldade e a tensão que subjazem às aulas supervisionadas;

à minha mãe pelo eterno incentivo, pelo ouvido sempre atento, pelas sábias palavras, pelas advertências e por, muitas vezes, fazer o que estava, até mesmo, além de suas forças para me ver bem e sorrindo; por ter contribuído decisivamente para mais esse passo significativo em minha vida;

ao Acácio, meu irmão, pelo auxílio financeiro – imprescindível ao longo da iniciação científica, quando as entradas não faziam sombra às “despesas” abundantes – e pelo estímulo contínuo – mais importante que o financeiro! –, de que só são capazes aqueles que se pautam e são guiados pelos princípios do amor e da fraternidade;

à Marcia Elisa Sbaraini Leitzke, responsável pela biblioteca da UNIOESTE, *campus* de Marechal Cândido Rondon; pelo registro catalográfico e pela formatação final do trabalho;

a todos que, de uma ou outra maneira, tiveram sua parcela de contribuição para a efetivação deste estudo.

*Trágica menina
escondendo a sina
em placidez de água parada.*

*Trágica princesa
de um reino de dois andares
azuis,
mimada até a ponta das unhas
que se fincariam na pele
do frustrado viver.*

*Trágica madona
quatrocentista municipal,
hermética,
fugindo a denunciar as lanças cravadas
no alabastro palpitante.*

*Trágica três vezes,
três vezes muda,
sem despedida; coragem.*

Carlos Drummond de Andrade

RESUMO

BRUN, André Adriano. *O trançado da morte nas tramas do tempo: uma leitura da condição feminina em Cartilha do silêncio e A dança dos cabelos*. 2008. 215 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE. Cascavel, 2008.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Rita das Graças Felix Fortes.
Defesa: 26 de fevereiro de 2008.

Nesta pesquisa, a partir de um viés analítico-teórico preponderantemente sociológico, objetivou-se analisar comparativamente a relação entre tempo, espaço e universo feminino, tendo como foco as representações das personagens protagonistas femininas dos romances pseudomemorialistas *Cartilha do silêncio* (1997), de Francisco Dantas, e *A dança dos cabelos* (2001), de Carlos Herculano Lopes. O primeiro capítulo, intitulado “Tempo, condição feminina e memória”, atém-se à relação entre as protagonistas femininas e o tempo, com ênfase nas categorias memória e destino. A memória é o recurso através do qual as protagonistas recorrem para explicar a força e a inexorabilidade dos seus trágicos destinos. A recorrência a ela, por meio do afluxo desordenado das lembranças e imagens remotas ou recentes, subverte e paralisa o presente das protagonistas, apontando para um futuro sem expectativas, obnubilado pelos espectros do passado e pela terrível condição presente. O segundo capítulo, cujo título é “Espaço, identidade feminina e reclusão”, aborda a relação de identidade entre as protagonistas femininas e o espaço no qual estão inseridas. A casa, de modo geral, e o quarto, em especial, são analisados com base nos discursos em voga nas épocas focalizadas, pautados na dupla moral patriarcal que promoveu, atrelada a uma distinção sexual muito rígida, a “espacialização” dos gêneros, vinculando o homem aos espaços exteriores e, a mulher, aos interiores. Intitulado “Erotismo, violência, loucura e morte”, o terceiro capítulo se propõe a analisar estes quatro elementos que, individual e coletivamente, identificam as cinco protagonistas femininas. Estes temas, sempre associados à natureza feminina, contribuíram, ao longo da história, para a relativa demonização da mulher. Para ocultar e subjugar esta faceta maligna, apresentava-se apenas uma saída às mulheres: dedicarem-se ao casamento e à maternidade, submetendo-se à engrenagem que movia a sociedade. As personagens das referidas obras procuram se ajustar a este programa ideológico impositivo, porém, seja pela violência/opressão a ele inerentes, seja pela simples curiosidade, não se submetem totalmente, sustentando, assim, as duas facetas – a da Virgem Maria e a da Eva pecadora – que, em geral, revestem grande parte dos mitos acerca da feminilidade. Quer pela crença na fatalidade e pelo afluxo de lembranças do passado, torturando o presente e obscurecendo o futuro das personagens; quer pela íntima ligação com o mesmo espaço; quer pelas características compartilhadas e repetidas ao longo das gerações que se sucedem; as cinco protagonistas se assemelham e se identificam, parecendo estagnadas no tempo e no espaço. É como se elas, geração após geração, tivessem tido lições pela mesma “cartilha” e tivessem seus destinos entrelaçados numa mesma trança, a despeito das distinções, inclusive de autores. Todas – cada uma a seu modo – “dançam” num mesmo ritmo, essencialmente circular, e com poucas variações quanto à coreografia.

PALAVRAS-CHAVE: *Cartilha do silêncio, A dança dos cabelos*, mulher, tempo, espaço e erotismo.

ABSTRACT

BRUN, André Adriano. *The braided of the death in the plots of the time: a reading of the feminine condition in Cartilha do silêncio and A dança dos cabelos*. 2008. 215 p. Dissertation (Master's degree in Letters) – Program of Masters degree in Letters, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE. Cascavel, 2008.

Supervisor: Rita das Graças Felix Fortes.
Presentation: 26-02-2008.

In this research, with base in a perspective analytic-theoretical sociological predominantly, it was aimed to analyze comparatively the relation among time, space and feminine universe, having as focus the representations of the characters' feminine protagonists of the romances "pseudomemorialistas" *Cartilha do silêncio* (1997), by Francisco Dantas, and *A dança dos cabelos* (2001), by Carlos Herculano Lopes. The first chapter, entitled "Time, feminine condition and memory", approach the relation between the feminine protagonists and the time, with emphasis in the categories memory and destiny. The memory is the resource through which the protagonists appeal to explain the force and the inexorability of their tragic destinies. The appeal to her, through the disordered affluence of the memories and images remote or recent, subverts and paralyzes the protagonists' present, appearing for a future without expectations, obscured for the ghosts of the past and for the terrible present condition. The second chapter, whose title is "Space, feminine identity and reclusion", approaches the identity relation among the feminine protagonists and the space in which are inserted. The house, in general, and the room, especially, they are analyzed with base in the speeches in vogue in the focalized times, ruled in the patriarchal moral couple that it promoted, harnessed to a very rigid sexual distinction, a space differentiation of the humankind, linking the man to the external spaces and, the woman, to the interiors. Entitled "Eroticism, violence, madness and death", the third chapter intends to analyze these four elements that, individual and collectively, they identify the five feminine protagonists. These themes, always associated to the feminine nature, they contributed, along the history, to exalt the woman's satanic face. To hide and to subdue this evil facet, it just presented a way to the women: to be dedicated to the marriage and the maternity, undergoing the gear that moved the society. The characters of the referred works try to adjust to this program ideological absolutist, however, be for the violence/oppression to it inherent, be for the simple curiosity, they don't totally submit, sustaining, like this, the two facets – the one of the Virgin Mary and the one of the Eva sinner – that, in general, they cover great part of the myths concerning the femininity. Be for the faith in the fatality and for the affluence of memories of the past, torturing the present and darkening the characters' future; be for the intimate connection with the same space; be for the shared characteristics and repeated along the generations that succeed; the five protagonists resemble each other and identify, being stagnated in the time and in the space. It is as if them, generation after generation, they had had lessons for the same "spelling book" and they had their destinies interlaced in a same braid, in spite of the distinctions, besides of authors. All - each one to her way - they "dance" in a same rhythm, essentially to circulate, and with few variations according to the choreography.

KEY-WORDS: *Cartilha do silêncio*, *A dança dos cabelos*, woman, time, space and eroticism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....

APRESENTAÇÃO.....

DOS ROMANCES.....

DO VIÉS DE ANÁLISE.....

CAPÍTULO I - TEMPO, CONDIÇÃO FEMININA E MEMÓRIA.....

1.1 SOBRE O TEMPO.....

1.2 NAS PROFUNDEZAS DA MEMÓRIA.....

1.2.1 O passado que tortura o presente e “anuvia” o futuro.....

1.2.2 Aspectos individuais e sociais da memória.....

1.2.3 Porquês e efeitos das lembranças das protagonistas.....

1.2.4 Tempo de rememorar e rastros do tempo.....

1.3 NAS TRAMAS DO DESTINO.....

1.3.1 Sob as malhas da fatalidade.....

1.3.2 Três trágicas fiandeiras.....

1.3.3 A triste condição feminina: um destino historicamente traçado.....

1.3.3.1 Dona Senhora e Arcanja: o casamento como norte.....

1.3.3.2 As três Isauras e o peso das mãos masculinas.....

1.4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....

CAPÍTULO II - ESPAÇO, IDENTIDADE FEMININA E RECLUSÃO.....

2.1 SOBRE O ESPAÇO.....

2.2 CASA VERSUS RUA.....

2.2.1 Cosmos contra a dissolução e o caos.....

2.2.2 Espaço feminino versus espaço masculino.....

2.3 LUGAR DE MULHER É NA...?.....

2.4 AS PROTAGONISTAS FEMININAS E O SEU ESPAÇO.....

2.4.1 Dona Senhora, a casa e o quarto dos prazeres e suplícios.....

2.4.2 Arcanja, a casa e o quarto derradeiro: entre a vida e a morte.....

2.4.3 As Isauras, a casa e a relação perturbada e visceral com o mesmo quarto.....

2.5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....

CAPÍTULO III - EROTISMO, VIOLÊNCIA, LOUCURA E MORTE.....

3.1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....

3.2 FOGO CRUZADO: ENTRE O INTERDITO E A TRANSGRESSÃO.....

3.3 MULHER, MITOS E DISCURSOS.....

3.4 A REPRESENTAÇÃO DAS PROTAGONISTAS FEMININAS.....

3.4.1 Dona Senhora e Arcanja: entre o pecado e a santidade.....

3.4.2 As três Isauras: entre o bem e o mal.....

3.5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....

CONCLUSÃO.....

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:.....

INTRODUÇÃO

A presente dissertação, intitulada *O trançado da morte nas tramas do tempo: uma leitura da condição feminina em Cartilha do silêncio e A dança dos cabelos*, apresenta os resultados e as discussões finais referentes ao projeto de pesquisa vinculado ao Programa de Mestrado em Letras, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, e à Linha de Pesquisa denominada Linguagem e Cultura, tendo recebido o apoio do Programa de Demanda Social da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal do Ensino Superior – CAPES.

Metodologicamente, a pesquisa segue procedimentos básicos que, comumente, dão sustentação às pesquisas de cunho bibliográfico. Aqui, no entanto, em vez de um capítulo teórico introdutório – usual neste tipo de pesquisa –, optou-se pela inclusão de um suporte bibliográfico concomitante à análise e à interpretação das obras, de acordo com os objetivos específicos de cada um dos três capítulos que compõem a dissertação.

O propósito fundamental deste estudo é analisar comparativamente, seguindo um viés analítico-teórico predominantemente sociológico¹, as representações acerca da mulher burguesa², ao longo de aproximadamente cem anos – entre a segunda metade do século XIX e

1 Sabe-se que o suporte teórico que embasa a pesquisa é eclético e, embora centrado numa base sociológica, recorre também a textos simbólicos, fenomenológicos e que possui, inclusive, textos aparentemente contraditórios, como, por exemplo, *Matéria e memória*, de Henri Bergson, que enfoca os mecanismos “neurológicos” da memória, e *Tempo e narrativa*, de Paul Ricoeur, muito mais simbólico e pautado na ficção. Entretanto, esta diversidade se deve ao fato de que se buscou uma análise mais temática – relação entre a mulher, tempo, o espaço e o erotismo –, sem que esta ficasse presa a um único enfoque analítico.

2 A palavra burguesa é empregada neste texto com a finalidade única de distinguir a mulher de condição abastada da pobre e/ou trabalhadora. E não para diferenciar o meio urbano do rural, como é de praxe.

a primeira do XX –, nos romances brasileiros contemporâneos e pseudomemorialistas *Cartilha do silêncio* (1997), do sergipano Francisco J. C. Dantas, e *A dança dos cabelos* (2001), do mineiro Carlos Herculano Lopes.

O foco da análise centra-se nas personagens protagonistas femininas dos referidos romances com vistas a discutir como se dá a relação entre as mesmas, o tempo e o espaço nos quais estão inseridas. A opção pela análise das categorias tempo e espaço deve-se à convicção de que, nas obras em análise, as personagens estão estreitamente atreladas ao seu espaço e aos condicionamentos históricos do seu tempo.

Com vistas à delimitação do objeto de pesquisa, a comparação entre as personagens nordestinas Dona Senhora e Arcanja – sogra e nora –, de *Cartilha do silêncio*, e as mineiras homônimas – Isaura avó, mãe e filha –, de *A dança dos cabelos*, justifica-se, basicamente, pelos seguintes motivos: todas, além de protagonistas, pertencem, no contexto de cada obra, a várias gerações de um mesmo tronco familiar abastado, embora em vias de decadência; sobre todas paira a sombra da desgraça, e esta se vincula, estreitamente, a seu gênero. É em função deste recorte que se optou por não se ater à Avelina, personagem feminina importante, embora secundária, da terceira e da quarta partes de *Cartilha do silêncio*, visto que ela, além de não estar sujeita às mesmas imposições sociais, não pertence à família protagonista.

Esta pesquisa parte do pressuposto de que as condições sociais e emocionais, tanto das protagonistas femininas de *Cartilha do silêncio* quanto das de *A dança dos cabelos*, não variam muito de geração para geração, assemelhando-as em termos de caracterização e de comportamentos. Todas elas estão presas aos condicionamentos sociais e familiares e estagnadas no tempo, apesar da sua fluidez e das transformações que ele opera sobre o espaço e sobre os homens.

Em *Cartilha do silêncio*, Dona Senhora e Arcanja, apesar de demonstrarem ímpetos e iniciativas desusadas, aparentando serem avançadas em relação ao contexto social no qual

estão inseridas, ainda têm no casamento a principal razão de sua existência, ou seja, ainda precisam ser representadas socialmente por seus maridos. No caso de Dona Senhora, esta representação é questão de sobrevivência. No caso de Arcanja, ela se sujeita a todos os devaneios do marido por ter vivenciado a condição de solteirona e, principalmente, por gratidão, por ter se casado com ela, a despeito de ela não ser mais virgem. Portanto, o que se objetiva estabelecer é quais contingências sociais, econômicas e afetivas ainda sustentam a plausibilidade de personagens como Arcanja e Dona Senhora.

Em *A dança dos cabelos*, as três Isauras, embora pertençam a três gerações diferentes, têm, além do mesmo nome, uma série de características e atitudes similares, capazes de confundi-las num mesmo ser identitário fragmentado, determinado pela condição feminina, que suplanta o inexorável fluir do tempo histórico. Embora sejam três personagens distintas e pertençam a três gerações, repetem ações e pensamentos ora pautados no seu erotismo exacerbado e traumaticamente reprimido, ora no seu mutismo, ora na sua loucura e/ou perturbação mental, ora na violência e na morte. A morte é o elemento de libertação das três e ocorre pela via do suicídio, e, antes dele, pelo assassinato ou pelo perdão negado: a avó, como uma forma de se vingar do marido moribundo, pelas humilhações sofridas e por ele ter assassinado sua família; a mãe, por ter sido explorada e preterida pelo marido; a filha, pelo peso imposto pelo pai de ter que cobrar o sangue do irmão morto.

A dissertação apresenta a seguinte estrutura: uma apresentação, na qual se contextualiza as duas obras em análise, apontando suas principais semelhanças e diferenças, e se justifica a adoção do viés analítico predominantemente sociológico; o primeiro capítulo, cujo principal foco é a relação entre o tempo e a trajetória das personagens; o segundo capítulo, em que se analisa a estreita relação entre o espaço e a condição feminina; o terceiro capítulo, centrado na estreita relação entre condição feminina, violência, erotismo, loucura e morte.

O primeiro capítulo, intitulado “Tempo, condição feminina e memória”, atém-se à análise da organização temporal dos referidos romances, do ponto de vista específico da relação entre tempo e protagonistas femininas e tem como principal suporte teórico as seguintes obras: *Matéria e memória*, de Henri Bergson (1990)³, *Memória e sociedade*, de Ecléa Bosi (1994), e *Confissões*, de Santo Agostinho (1984) – obras que têm como foco, de forma geral, a concepção de tempo, a constituição da memória e como esta é resgatada ao longo do tempo; *Tempo e narrativa*, de Paul Ricoeur (1997), *O tempo no romance*, de Jean Pouillon (1974), e *O fluxo de consciência*, de Robert Humphrey (1976) – pautadas na discussão da estruturação/organização do tempo e na apreensão do mesmo pelos homens, sob a forma de narrativas, e pelas personagens, em narrativas.

A análise da relação entre as protagonistas e o tempo ao qual estão sujeitas pauta-se nas categorias memória e destino, importantes na constituição das duas obras e na percepção temporal das protagonistas femininas. Estas duas categorias são marcantes e se inter-relacionam ao longo dos romances: é em função da crença na inexorabilidade do destino – entendido como fatalidade ou como força que impele as personagens à tragédia –, seja este uma realidade exterior ou interior, que as personagens se dedicam às recordações e à ruminação das lembranças que, ao emergirem desordenadamente, seguindo o movimento fluido da sua consciência e as livres associações, paralisam o presente e corroem as expectativas positivas quanto ao futuro. Este capítulo aborda, também, a análise da ideologia e do discurso da dupla moral patriarcal, os quais, ao apregoarem às mulheres o casamento, a maternidade e a submissão, condicionaram seu destino trágico, forçando-as ao silêncio e à anulação sócio-familiar.

O segundo capítulo, denominado “Espaço, identidade feminina e reclusão”, refere-se à

³ Nas citações e nas referências bibliográficas constam, apenas, as datas das publicações das obras utilizadas na dissertação e não as datas da primeira edição. Mesmo obras como *A odisséia*, de Homero, que remonta ao auge da civilização helênica, ou *Confissões*, de Santo Agostinho, escrita no início da Idade Média, trazem somente a data da edição do exemplar utilizado.

análise da estrutura espacial dos dois romances, dando ênfase à relação entre as protagonistas femininas e ao espaço no qual estão inseridas e com o qual se identificam. Inicialmente, partindo-se de *A poética do espaço*, de Gaston Bachelard (2000) – um suporte teórico fenomenológico sobre a relação entre espaço e imaginário –, são analisados os valores incorporados a casa, em contraste com o espaço da rua. Em seguida, com base num suporte sociológico específico a um determinado tipo de sociedade, como exemplificam *A casa & a rua*, de Roberto DaMatta (1991), *Casa-grande e senzala* e *Sobrados e mucambos*, de Gilberto Freyre (2004 e 2000), *As mulheres ou os silêncios da história*, de Michelle Perrot (2005), dentre outros, analisa-se a distinção ideológica sexo-espacial nos regimes sociais de cunho patriarcal, a qual associou o homem à mobilidade e à amplitude de contatos da rua – o mundo dos negócios – e a mulher, à estaticidade da casa. Além da associação identitária mulher/casa, analisa-se a vinculação afetiva e íntima – também ideológica – entre a mulher e a alcova.

O terceiro capítulo, intitulado “Erotismo, violência, loucura e morte”, pauta-se na análise da constituição da identidade fragmentada das protagonistas femininas em foco, buscando perceber como, a despeito de sua sujeição e do seu enquadramento em muitas das regras em vigor no seu tempo, elas, ao transgredirem outras, relativas à sua sexualidade e à morte, carregam o estigma de ter herdado de Eva a tendência à transgressão.

Este capítulo respalda-se, principalmente, em *O erotismo*, de Georges Bataille (1987), e *A dupla chama: amor e erotismo*, de Octavio Paz (1994), bem como em vários textos sobre a sexualidade feminina de uma forma geral e, em especial, no período colonial e no imperial brasileiros, dentre os quais se destacam: “Psiquiatria e feminilidade”, de Magali Engel (2004); *Trópico dos pecados* e “Homoerotismo feminino e Santo Ofício”, de Ronaldo Vainfas (1997 e 2004); *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir (1980a e 1980b); *Ao sul do corpo* e “Magia e medicina na Colônia: o corpo feminino”, de Mary Del Priore (1995 e 2004), dentre outros. São analisados os discursos autorizados, com destaque para o médico e o religioso, e a

ideologia que, para maior controle, submissão e adestramento do corpo e dos prazeres femininos – desde os mitos de criação da mulher –, associam a mulher às transgressões e às suas supostas conseqüências funestas.

Finalmente, são analisadas as protagonistas femininas, percebendo-se como elas, apesar de se ajustarem e se submeterem a certos padrões de comportamento exigidos da mulher burguesa, são estereotipadas e associadas, principalmente, aos signos do mal, pelas transgressões praticadas contra os tabus que regem a sexualidade feminina e a morte.

Na dissertação como um todo, ao se analisar as representações femininas, foi fundamental confrontá-las com as masculinas, uma vez que a principal motivação deste estudo é de caráter sociológico e que homens e mulheres têm suas identidades definidas a partir da identidade do outro.

Vale destacar ainda que, nesta pesquisa, não se pretende fazer um estudo de gêneros, nem uma análise pautada em textos escritos por mulheres. Analisar-se-á a representação feita sob a óptica de autores masculinos, brasileiros e contemporâneos, tendo sempre em vista o “descompromisso” da literatura com o factual, apesar de esta estar estreitamente vinculada ao contexto social no qual foi produzida e, em muitos casos, ao qual se reporta.

Ao se analisar o comportamento feminino burguês no patriarcalismo decadente, tendo como suporte textos como os clássicos de Gilberto Freyre – autor que, apesar de criticado por ter se restringido à elite, é fundamental para que se compreenda o processo de formação da sociedade brasileira –, parte-se do pressuposto de que o que interessa é o comportamento geral, e não as eventuais exceções.

Apesar de este estudo focalizar constantemente a submissão feminina no sistema patriarcal, não se pretende vitimizar a mulher. Pelo contrário, a análise proposta objetiva, ao reproduzir a situação da mulher, refletir sobre ela e sua divulgação reiterada ao longo de determinado período histórico.

Ressalta-se ainda que, a despeito do cunho comparatista deste estudo, o mesmo não se pauta nas relações entre “fonte” e “influência”, mas sim na discussão das similaridades e das diferenças existentes entre o romance de Francisco Dantas e o de Carlos Herculano Lopes, a partir da análise das representações do universo feminino burguês. Pretende-se, portanto, discutir como subjazem nas protagonistas femininas as duas faces que envolvem a maioria dos mitos – duais e complementares – acerca da feminilidade, disseminados ao longo dos séculos: “a bela e a fera”, embora, quase sempre, a primeira, apesar de louvada, tenha sido “devorada” pela segunda, repudiada, devido ao medo e ao perigo que esta representava, sobretudo, para as sociedades tradicionais e patriarcais.

APRESENTAÇÃO

DOS ROMANCES

O objetivo da presente dissertação é analisar a representação da condição feminina e sua relação com a organização temporal e espacial nos romances *Cartilha do silêncio* (1997), de Francisco José Costa Dantas, e *A dança dos cabelos* (2001), de Carlos Herculano de Oliveira Lopes, escritores brasileiros contemporâneos⁴. Ou seja, analisar a relação entre personagens femininas – Dona Senhora e Arcanja, sogra e nora, protagonistas de *Cartilha do silêncio*, e as três Isauras, avó, mãe e filha, protagonistas de *A dança dos cabelos* –, tempo e espaço no *corpus* supracitado.

Antes de se passar à análise, é necessário apresentar e contextualizar brevemente os dois romances, confrontando-os, com o intuito de indicar a situação temporal, a localização espacial e o enredo das duas narrativas⁵, bem como de tornar mais consistentes as argumentações apresentadas nos três capítulos seguintes. Após esta breve apresentação comparativa das obras que constituem o *corpus* da pesquisa, será necessário, ainda, explicar o viés analítico que a sustenta.

Cartilha do silêncio (1997) – terceiro romance do sergipano Francisco J. C. Dantas (1941), cuja obra compreende cinco títulos, excetuando-se os trabalhos científicos realizados pelo autor⁶ – divide-se em cinco partes. Cada uma tem como título o nome da protagonista à

4 Nas citações dos romances *Cartilha do silêncio* e *A dança dos cabelos* serão indicadas, apenas, a numeração das páginas e as siglas CS, para *Cartilha do silêncio* – DANTAS, Francisco J. C. *Cartilha do silêncio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997 –, e ADC, para *A dança dos cabelos* – LOPES, Carlos Herculano. *A dança dos cabelos*. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

5 Segundo a tendência narrativa do século XX, *Cartilha do silêncio* e *A dança dos cabelos* apresentam enredos intimistas, opostos ao cânone literário vigente até o início do século XX, o qual não prescindia de heróis e de enredos repletos de muita ação, em geral, encadeados linear e progressivamente do início ao epílogo dos textos. A prosa intimista “não visa jamais enfrentar o mundo pela ação; pelo contrário, evade-se, subjetivando o conflito eu-mundo” (BARROS, 2002, p. 15).

6 Em ordem cronológica, além de *Cartilha do silêncio* (1997), Dantas publicou: *Coivara da memória* (1991), pela Estação Liberdade, *Os desvalidos* (1993), pela Companhia das Letras, *Sob o peso das sombras* (2004) e

qual se reporta: “Dona Senhora” (1ª parte); “Arcanja” (2ª); “Remígio” (3ª); “Mané Piaba” (4ª); e “Cassiano Barroso” (5ª), e como subtítulo a data na qual a narrativa se situa temporalmente ao longo do século XX. A narrativa tem início na madrugada de 25 de agosto de 1915 e se desloca, na segunda parte, para a tarde de 06 de dezembro de 1951. Na terceira parte, desloca-se para a madrugada de 07 de julho de 1955; na quarta, para a manhã de 21 de agosto de 1964 e, finalmente, na quinta parte, para a noite de 27 de outubro de 1974.

O romance, devido às datas e à forma narrativa pseudomemorialista, lembra um extenso relatório e abarca o lapso temporal de 59 anos – compreendido entre 1915 e 1974. Entretanto, devido ao apelo memorialista e à utilização da estratégia narrativa do discurso indireto livre, este período de 59 anos tem suas fronteiras dissolvidas, pois as protagonistas de cada uma das partes do romance, ao se imiscuírem no discurso onisciente do narrador – em terceira pessoa –, fazem com que este regrida e/ou avance no tempo, ao sabor das suas divagações, que, aliás, são predominantemente passadas, porém sem deixar de fazer indagações quanto ao futuro, que se mostra sem expectativas.

A enunciação situa-se em cinco momentos definidos ao longo de seis décadas, durante as quais há o registro das memórias das protagonistas do romance, mas o período abarcado pelo enunciado é muito maior. Para ilustrar esta afirmação, tome-se o título e o subtítulo da primeira parte do romance, na qual há o registro das lembranças, constatações e conjecturas da protagonista Dona Senhora, na madrugada de 25 de agosto de 1915, enquanto ela se prepara para a viagem que implicará a destruição da sua vida. Neste momento da narrativa, a protagonista tem aproximadamente 40 anos, o que indica que boa parte de sua história ocorre nas últimas décadas do século XIX.

O lapso de tempo do registro narrativo das protagonistas, pseudomemorialista, situa-se, assim, ao longo de 59 anos do século XX. Entretanto, o período abarcado pelo enunciado –

Cabo Josino Viloso (2005), ambos pela Editora Planeta. Em 2000, Dantas recebeu, pelo conjunto da obra, – seus três primeiros títulos – o “Prêmio Internacional da União Latina de Literaturas Românicas”.

em que os fatos rememorados e/ou narrados ocorreram (e ocorrem) – é maior, rompendo as fronteiras desse período de seis décadas, abrangendo, aproximadamente, o de um século: entre a década de 70 do século XIX e a de 70, do século XX.

A situação temporal do narrador – inserido no final do século XX –, posterior ao registro das cinco narrativas em que o romance se divide, permite o livre trânsito do mesmo por vários momentos ao longo do século XX. Essa mobilidade narrativa e o conhecimento profundo das memórias e da trajetória de vida das personagens são possíveis apenas graças ao compartilhamento narrativo entre as protagonistas e o narrador, via discurso indireto livre.

O eixo temático do romance organiza-se a partir da narração das memórias da trajetória de três gerações masculinas e de duas femininas da decadente família Barroso. Além da decadência econômica que se abate sobre os Barroso ao longo do século XX, o romance tematiza e denuncia a relação dual e de exploração patrão *versus* empregado, a partir da representação da relação antagônica entre Cassiano Barroso – o filho de Dona Senhora, mulher de Romeu Caetano Barroso – e seu agregado Mané Piaba, marido de Avelina. A narrativa ambienta-se em Aracaju, capital do Sergipe: uma pequena província no limiar do século XX e, à medida que a narrativa avança pelo século, já uma cidade. Há, ainda, algumas incursões, por meio da memória, à fazenda da Varginha, de propriedade da família, situada no

cruzamento para Rio das Paridas⁷, bem como menções à cidade de Palmeira dos Índios, em Alagoas, onde residia o pai enfermo e idoso de Dona Senhora, após ter se mudado de Maceió – a capital de Alagoas –, onde vivera Dona Senhora quando solteira, então chamada de Rosário. O apelido de Dona Senhora fora posto pelo marido, logo após o casamento, como se, ao mudar de estado civil, ela tivesse, também, que mudar de nome: situação comum nos ritos de passagem.

A dança dos cabelos (2001) – romance inaugural do jornalista mineiro Carlos Herculano de Oliveira Lopes (1956) – foi publicado em 1987, após o escritor ter recebido, com os originais, em 1984, o “Prêmio Guimarães Rosa” de literatura brasileira⁸. O romance é narrado em primeira pessoa, por duas personagens de nome Isaura – mãe e filha –, que se alternam para contar suas histórias e as de uma terceira personagem, homônima – a avó. Há na narrativa o entrelaçamento dos fios que constituem a história da vida de cada uma das Isaúras, como a formar uma única trança, imagem que, ao se remeter a um dos mais arcaicos e tradicionais penteados femininos, metaforicamente, agrupa as três personagens em uma mesma condição ou identidade, atadas às tramas de um destino trágico.

Esta imagem da tessitura e das tramas do destino é imemorial e remete a contos e lendas nos quais, em geral, personagens femininas suportam e tentam distrair sua solidão, seja fiando ou bordando, seja tricotando ou entrelaçando fios, numa clara alusão às Moiras: alegoria mítica engendrada pelos gregos para tentar explicar aquilo que escapava de suas

7 O Rio das Paridas é uma constante na obra de Francisco J. C. Dantas: além de figurar nas memórias do narrador de *Cartilha do silêncio* (1997), constitui o espaço onde Coriolano – o narrador de *Os desvalidos* (1996) – ouve a notícia da morte de Lampião e, a partir de então, recorda sua sina trágica e a de seus companheiros Zerramo e Tio Filipe; é, também, o espaço onde o narrador de *Coivara da memória* (2001) possui residência contígua ao cartório em que trabalha e que herdara do avô, e no qual está encarcerado, e onde rememora sua trajetória e de sua família, também malsinada e decadente; Rio das Paridas é, ainda, o cenário no qual Justino Vieira – o narrador de *Sob o peso das sombras* (2004) – reside e trabalha no departamento de Mitologia de uma faculdade, e busca, em meio à relação conflituosa com seu superior – Jileu Bicalho Melão –, na tarefa de escritor, reaver seu passado, desde a infância em Alvide, na Bahia, para, pela narração de sua trajetória malograda, servir de exemplo ao contrário para as novas gerações.

8 Além do romance *A dança dos cabelos* (1987) e de várias participações em coletâneas, o escritor possui uma dezena de publicações exclusivas: *O sol nas paredes* (1980), *Memórias da sede* (1982) e *Coração aos pulos* (2001) – contos; *Sombras de julho* (1991), *O vestido* (2004) e *O último conhaque* (2005) – romances; *O pescador de latinhas* (2002), *Entre BH e Texas* (2004), *O chapéu do seu Aguiar* (2006) e *A ostra e o bode* (2007) – crônicas.

forças, porque, em geral, segundo acreditavam, pertencia ao plano do divino e/ou do mágico⁹.

Contudo, já que o romance é pseudomemorialista e, conseqüentemente, as personagens se sentem frágeis e impotentes, manipuladas tal qual marionetes à mercê da fatalidade, suas atividades constituem como que uma fiação às avessas, ou seja, uma recomposição dos fios soltos do esgarçado e roto tecido com o qual foram compostos seus destinos, suas trajetórias e fragmentadas suas identidades. Essa fiação ao contrário¹⁰ pode ser verificada no anseio constante das personagens em recompor o seu passado, pelo exercício da recordação das suas lembranças, buscando desesperadamente encontrar respostas para muitas indagações e pontos obscuros que caracterizam seus destinos.

O eixo temático de *A dança dos cabelos* – assim como o de *Cartilha do silêncio* – é denso, complexo, subjetivo e centra-se na narração memorialista da trajetória de três gerações – femininas e masculinas, com ênfase nas primeiras, todas de nome Isaura, cujos parceiros, irônica e coincidentemente, também têm o mesmo nome: Antônio¹¹. Neste romance, a

9 Desde os primórdios da humanidade, o homem tem recorrido a alegorias e símbolos para explicar aquilo que lhe é transcendental, como, por exemplo, em muitas civilizações indígenas, para explicar os fenômenos da natureza, os raios e tempestades são personificados e adquirem *status* de divindade. Riobaldo, o velho narrador de *Grande Sertão: veredas* (2001), tem uma tese sobre histórias que envolvem assombração e medo – passadas de “boca em boca” – que, segundo ele, beiram o fantástico e o inverossímil, cuja conclusão pode ser aplicada à questão dos mitos. Segundo ele, “parece que todo mundo carece disso” (ROSA, 2001, p. 90), ou seja, é uma necessidade própria do ser humano encontrar uma solução para aquilo que lhe incomoda ou lhe foge ao controle, cuja substância permanece incógnita.

10 A fiação das protagonistas de *A dança dos cabelos* difere da fiação de Penélope, do clássico épico *A Odisséia* (1979), de Homero, pois, enquanto as Isauras tentam recompor mentalmente os fios soltos do seu passado, sobre o qual não tinham muito controle, Penélope tenta manter o controle da situação, despistando o assédio de seus pretendentes, desmanchando à noite o que tecera durante o dia.

11 *A dança dos cabelos* possui várias afinidades temáticas com o romance *Cem anos de solidão* (2003), de Gabriel García Márquez: livro que rendeu ao colombiano o Prêmio Nobel de Literatura, em 1982. Além da solidão, verificam-se outros pontos intersticiais entre as duas obras, como a seqüência de gerações de uma mesma família, cujas atitudes e características se assemelham, a presença constante da morte, da violência, do erotismo, da loucura, do grotesco, da circularidade, dentre outras repetições. A repetição, em *A dança dos cabelos* (2001), não se limita às atitudes e nomes das personagens da estirpe focalizada, mas também, aos elementos que compõem o cenário e caracterizam as personagens: tranças, água, sangue, vento, cobras, cor vermelha, tempestades e outros. O grotesco forma um caso à parte, pois beira o ridículo e o risível, havendo, sempre, uma personagem com alguma imperfeição ou marca que a caracterize e a envolva em mistério, como “um homem que mancava de uma perna – ninguém o conhecia e jamais soube seu nome” (ADC, p. 12), “um médico que usava pernas mecânicas” e que “morreu afogado meses após haver examinado Isaura [a filha] em um dos seus períodos de melancolia” (ADC, p. 17), “um velho cheio de perebas” (ADC, p. 64), um tio com a face roída pelo câncer (vide ADC, p. 70), um “desconhecido de barbas brancas e um dos olhos vazados, [...], montado em um cavalo manco” (ADC, p. 102), um “homem magro que usava umas roupas rasgadas” (ADC, p. 76), “cujo rosto marcado por um corte”, lembrava “histórias de pistoleiros disfarçados em loucos ou mendigos com falsas doenças, contratados para matar” (ADC, p. 78). A diferença entre os dois romances reside no fato de que o colombiano prima pelo realismo fantástico, ao contrário do de Lopes, que apresenta apenas uma passagem que mistura elementos do plano existencial e do sobrenatural (vide ADC, p. 99).

decadência também é evidente e, além de econômica, é moral-psicológica, afetando a sanidade mental e o curso natural das protagonistas: as duas primeiras Isauras – avó e mãe – se matam e a filha pensa em se matar. Assim como Isaura-mãe havia matado o marido, Isaura-filha também matou o assassino de seu irmão, cumprindo a trágica incumbência que lhe fora imposta por seu pai.

A estória se ambienta em Santa Marta – uma fictícia cidade do interior de Minas Gerais¹² – cuja trajetória é similar à da maioria das cidadezinhas mineiras, marcadas, historicamente, pela disputa entre grupos políticos que se perpetuam no poder à força de suas próprias leis, como atesta o romance *O último conhaque* (2003), também de Lopes.

Diferentemente do romance de Dantas, o romance do escritor mineiro não possui uma delimitação temporal explícita, em termos de apresentação de datas. Entretanto, devido às pistas contextuais, é possível presumir-se, aproximadamente, o momento sócio-histórico em que as personagens protagonistas das três gerações se inserem. Isaura-avó¹³ e seu marido-dono situam-se na segunda metade do século XIX; Isaura-mãe e seu marido infiel, entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do XX; e Isaura-filha e seu parceiro, na metade do século XX.

Que indícios permitem identificar estas marcas temporais? Apesar das inúmeras repetições de traços que compõem a caracterização de cada uma dessas personagens, a resposta pode ser encontrada nas transformações, tanto espaciais quanto temporais, mas, principalmente, ideológicas, evidenciadas em seus costumes e comportamentos. Há ainda

12 Enquanto cidade mineira, Santa Marta não consta da listagem do Código de Endereçamento Postal – CEP – dos Correios. O rio Suaçuí, que atravessa Santa Marta no romance, existe de fato, bem como Diamantina – importante cidade histórica de Minas Gerais – e Santa Maria do Suaçuí, mencionadas ao longo da narrativa. Santa Marta é, também, o “palco” das memórias do narrador de *O último conhaque* (2003) que, após a morte do pai – brutalmente assassinado por questões políticas –, somente retornou à cidadezinha trinta anos depois, para o funeral da mãe, a qual, em vida, a única vez que o visitara em São Paulo e por cartas, lhe pedira que não retornasse àquele lugar, por temer que fosse imputado ao filho o mesmo destino trágico dado ao marido. Santa Marta figura também – por simples menção ou por constituir o cenário – em pelo menos, um quarto dos contos que integram o livro *Coração aos pulos* (2001).

13 Como as três protagonistas do romance *A dança dos cabelos* se chamam Isaura, para evitar equívocos futuros, elas serão chamadas, respectivamente, Isaura-avó, para indicar a matriarca, ou primeira geração, Isaura-mãe, para a filha da matriarca, ou segunda geração, e Isaura-filha, para a neta da matriarca, ou terceira geração.

indícios sócio-políticos que contribuem para a identificação, por exemplo, a violência com que Isaura-avó fora convertida em espólio de uma batalha travada entre seu pai e Antônio – tramada, covardemente, por este, que a tomara por mulher à força depois de matar toda sua família e incendiar a casa – que revela o arcaísmo e a rudeza arquetípicos do patriarcalismo rural agônico que, em algumas regiões do Brasil, ainda no século XIX, apresentava-se na sua forma primária; o sistema coronelista, da Primeira República ou República Velha, que marcou a última década do século XIX e as primeiras décadas do século XX – após os feitos do “Marechal de Ferro”¹⁴, mencionados ao longo do relato de Isaura-mãe –, que indica a localização sócio-temporal em que se inserem Isaura-mãe e o segundo Antônio, bastando, para isso, que se lembre o episódio do comício realizado na propriedade do casal depois de Antônio ter barganhado sua candidatura com deputados e o governo estadual: episódio que culminou com o aborto de Isaura-mãe; a extrema mobilidade de Isaura-filha, o fato de morar só, num apartamento, e de trabalhar fora, que indicam a sua inserção numa sociedade menos rural e mais urbana, embora ela carregue – no peso de vingar a morte do irmão assassinado – traumas da arcaica criação patriarcal.

Em vista do acima exposto e, a despeito da alternância narrativa entre Isaura-mãe e Isaura-filha, depara-se com uma inserção temporal semelhante à de *Cartilha do silêncio*, cujo tempo da rememoração – enunciação – difere do lapso temporal que compreende a trajetória das protagonistas – enunciado. Ou seja, há uma marcante distinção entre o tempo da narrativa e o tempo do narrado. Estes diferem, ainda, do tempo do narrador, explícito no romance de Francisco Dantas, e implícito no de Carlos Herculano Lopes. Situação narrativa semelhante, por exemplo, à de *Crônica da casa assassinada* (2004), de Lúcio Cardoso que, conforme Marta Cavalcante de Barros (2002), tem o foco narrativo alternado por várias personagens-

¹⁴ Cognome atribuído ao marechal Floriano Peixoto – adversário, vice e sucessor de Deodoro da Fonseca, o primeiro presidente da República Federativa do Brasil, tendo renunciado antes de completar o mandato – que, em reação às revoltas da Armada e Federalista, ocorridas em 1893, durante seu governo, ordenou a reação violenta das tropas governistas, as quais cometeram toda sorte de atrocidades, como fuzilamentos sumários contra os insurgentes.

narradoras, mas pressupõe a existência de um narrador organizador/compilador do discurso romanesco global:

O romance inteiro escrito em primeira(s) pessoa(s) denuncia uma presença fortemente marcada que manipula esses discursos, não cedendo espaço às suas criaturas. Por um lado, as diferentes visões sobre um fato suscitadas criam uma falsa idéia de pluralidade; por outro, esse procedimento narrativo solicita uma grande consciência do caráter criador, construtivo do texto. / Nesse sentido, é evidente a presença de alguém que, perpassando pelas diferentes vozes, comanda todo o universo criado se transmutando em vozes narrativas diferentes, organizando cenas e sumários, presentificando-se até mesmo quando a narrativa parece contar-se a si mesma (BARROS, 2002, p. 39-40).

A presença deste narrador que organiza os vários fragmentos de relatos alternados em primeira pessoa que compõem *A dança dos cabelos* e que lhe deu este título simbólico – pois ora resgata a imagem do movimento dos cabelos trançados das três Isauras que vão se sucedendo em meio a uma dança, remetendo ao passar do tempo e à seqüência de gerações, ora às danças de roda, numa interpretação um pouco mais ousada, em que a tônica é o movimento em torno do próprio eixo, remetendo à repetição que caracteriza a trágica história das três personagens homônimas – pode ser percebida na epígrafe do romance. Aí, ao lado de uma citação do escritor argentino Jorge Luis Borges, extraída de *Sete noites*, há um trecho que se inicia e é terminado de forma reticente, abaixo do qual aparece a seguinte inscrição: “Anotações feitas por Isaura antes de sua última viagem” (ADC, p. 7), evidenciando essa presença onisciente e exterior às Isauras, apesar de o romance ser todo narrado em primeira pessoa.

Verifica-se, também, que as protagonistas de ambos os romances, apesar de pertencerem a gerações distintas, convivem e se relacionam em alguns momentos da sua trajetória. Dona Senhora e Arcanja, por exemplo, convivem à época da narração da primeira parte do romance – meados de 1915 –, mas, Dona Senhora, por este tempo, é uma mulher com cerca de quarenta anos e, Arcanja, uma mocinha. O mesmo acontece no caso das três

Isauras: Isaura-filha ouve da avó, quando ainda morava na casa paterna, a narração-recordação da sua história trágica e a reconta para o leitor na terceira parte do romance, indicando a convivência das três, em um determinado momento e espaço, apesar da diferença de idade que as distingue.

DO VIÉS DE ANÁLISE

O viés literário – correlacionado às contingências sociológicas – no qual este estudo se ancora para analisar as questões referentes à condição feminina, baseia-se nos pressupostos, discutidos por Antonio Candido (2000), acerca da interdependência e das sobre-determinações entre literatura e sociedade. A literatura – e a arte em geral –, enquanto parte integrante de determinado contexto, ou seja, produto de um autor – artista – fatalmente recebe e dialeticamente exerce influências da/na sociedade na qual se insere. Costumes, valores, normas, tradições, ideologia, linguagem, dentre outros elementos contextuais, podem ser verificados – explícita ou implicitamente – num texto literário que, a despeito do seu *status* ficcional e do descompromisso com a verossimilhança, apresenta marcas do contexto no qual se ambienta e ao qual se reporta.

Antonio Candido (2000), ao se posicionar em relação às perspectivas adotadas pela crítica literária até o início do século XX¹⁵, menciona que a integridade de uma obra não permite a dissociação entre elementos internos e externos à mesma, isto é, à adoção de uma perspectiva radical que considere, apenas, um ou outro aspecto. Para o autor, “o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*”

15 Uma corrente, denominada pelo autor de velho ponto de vista, pretendia explicar tudo o que dizia respeito à obra exclusivamente por meio dos fatores sociais, desconsiderando o texto propriamente dito e os elementos a ele imanentes. Outra se concentrava na estrutura textual e tentava interpretar o texto por meio dos fatores internos, como se fossem independentes e não “brotassem” do meio ou a ele se reportassem.

(CANDIDO, 2000, p. 4).

Isto significa que os fatores externos, ao serem considerados, convertem-se em parte integrante, em elementos constitutivos do processo de criação artístico-literária e, uma vez participantes da economia da obra, deixam-se transparecer, evidenciando-se na arquitetura da mesma. Assim sendo, de acordo com Antonio Candido, não basta, apenas, constatar ou indicar as referências sociais evidentes ou subjacentes ao texto, como usos, lugares, moda, conceito de vida, dentre outros, pois “apontá-las é tarefa de rotina e não basta para definir o caráter sociológico de um estudo” (CANDIDO, 2000, p. 6). Uma análise de cunho predominantemente sociológico deve levar

em conta o elemento social, não exteriormente, como referência que permite identificar, na matéria do livro, a expressão de uma certa época ou de uma sociedade determinada; nem como enquadramento, que permite situá-lo historicamente; mas como fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo (CANDIDO, 2000, p.7).

Nesse sentido, apenas apontar ou perceber os vestígios sociais da época do autor ou do momento que ele retrata, influenciando a caracterização das personagens, o enredo, o desenrolar da narrativa e o cenário não será o bastante: é preciso que se perceba analítica e concomitantemente à ilustração dos rastros como eles se integram e se apresentam no interior da obra.

A questão da decadência econômica – eixo temático que norteia a narração da trajetória das protagonistas dos romances em análise – e moral-psicológica, no de *A dança dos cabelos*, constitui o principal indicativo do momento sócio-ideológico em que as personagens se situam. Tal questão orienta e estimula não apenas a caracterização e as atitudes das personagens femininas e masculinas dos dois romances, mas também pode ser evidenciada na estrutura e na linguagem empregada nas duas obras.

A narrativa de *Cartilha do silêncio* estrutura-se nos moldes de um inventário pseudomemorialista, no qual as protagonistas arrolam os episódios mais importantes que, para

elas, deram tom a sua trajetória. Como a maioria destes episódios é marcada pela tragédia e pelo desespero, o conteúdo inventariado não é composto por bens ou por eventos grandiosos e heróicos, mas por um legado de grandes desgraças e infortúnios, que se espraia em tom sombrio ao longo da narrativa.

A angústia e o desânimo advindos de um estado de espírito abalado pela iminência da morte, pela desgraça e pela decadência, são evidentes em todo o romance, não apenas no que se refere à tematização, mas também em termos estruturais e lingüísticos. Uma análise estilística pormenorizada daria conta de comprovar esta assertiva. Entretanto, como este não é o objetivo deste trabalho, limitar-se-á a apresentar um exemplo que, superficialmente, ilustra o clima de morbidez que inflama as personagens. O trecho apresenta Arcanja enferma e acamada, ruminando e catalogando o passado,

outra vez em visita à tia [Dona Senhora] morta. Enxuga os suores com as mãozinhas rosa-brancas, de veias azuladas. Molha da saliva venenosa a pontinha do dedo descarnado, e esfrega-o no esmalte das unhas que sempre trazia aparadas devido ao piano herdado de tia Senhora. Agora está aí embaixo adormecido, sem nenhuma utilidade. Como Cassiano nunca se prestou a tocar, não tem bom ouvido, nem sabe ler a mais simples partitura; e Remígio, desentoadozinho, também não tem queda para a música – é bem provável que o velho instrumento de tantos anos, apesar de ainda bem afinado, nunca mais receba um manejo. Com o tampo das teclas solto, com o verniz descascado, nem servirá como enfeite pra adubar a mania do marido. Do mocho arredondado, nunca mais ela dedilhará as tristes árias para a sua própria voz. Desta tia singular, também lhe vieram os livros. Mas mesmo para uma frugal horinha de leitura, os olhos desmerecem alaranjados, se cansa fácil, entende com muita dificuldade (CS, p. 96).

A partir deste excerto e da situação aí registrada, pode-se depreender que a enfermidade de Arcanja – responsável pela sua debilidade física e pelo seu estado de espírito macambúzio – implica a “contaminação” das palavras do narrador, tornando-as sombrias e melancólicas, em sintonia com a tristeza mórbida da personagem. Entretanto, como este tom de lamúria – em maior ou menor intensidade – permanece ao longo de todo o romance, verifica-se que ele “contagia” todas as protagonistas e suas respectivas narrativas, partilhadas

com o narrador, independente de doença ou dor.

O romance de Carlos Herculano Lopes, embora também tangencie um inventário, pois passa em revisão o passado das três Isauras, assemelha-se, num primeiro momento, a um amontoado de peças que precisam ser encaixadas – como as de um quebra-cabeça embaralhado – ou como fios soltos que precisam ser enroscados numa mesma meada, já que contém doze partes – não numeradas – constituídas por uma série de parágrafos esparsos ou pequenos blocos – os quais, com frequência, “transitam” por assuntos os mais diversos. De um ponto de vista global, esses pequenos blocos, aparentemente isolados, imbricam-se, formando um todo e entrelaçando a história das três protagonistas femininas, cujas sinas se confundem, apesar das mudanças verificadas e do tempo que, fatalmente, avança e se precipita.

As imagens do quebra-cabeça desmontado e da trança são sintomáticas e evidenciam a introdução, no corpo do texto, dos elementos contingenciais e contextuais do período social ao qual o romance se reporta, isto é, a conversão/transposição dos elementos exteriores ao texto – idéia(s) ou fato(s) contextual(is) – em interiores, por meio da utilização de um recurso que os sintetize, neste caso, imagético-metafórico. A imagem fragmentada do quebra-cabeça presentifica e introduz na estrutura romanesca o “clima” de angústia decorrente da decadência moral e psicológica que acomete as protagonistas. Se a identidade das três Isauras é fragmentada, o texto também o é. Por outro lado, a unidade formada pelas peças aparentemente fragmentadas, ou fios soltos, demonstra a intersecção das sinas de cada uma das protagonistas, bem como a semelhança de condição e de identidade que as caracteriza. Se, apesar de autônomas e distintas, as três personagens se assimilam, (con)-fundindo-se numa mesma figura cuja identidade é fragmentada, o texto – de um ponto de vista mais abrangente – também é uma realidade integral, uma vez que congrega as várias peças ou fios narrativos, que, isolados, aparentam ser esparsos.

Outro índice do desassossego e da ansiedade que paira sobre as protagonistas de *A dança dos cabelos*, em consequência da situação em que se encontram, como apêndices dos respectivos parceiros e/ou pais, desconsideradas na sua individualidade, pode ser captado por meio do “ritmo” alucinado e frenético da narrativa, quase sem pausa, como se faltasse fôlego às três Isauras. Lendo em voz alta, é possível perceber mais claramente a frequência de coordenações e/ou subordinações entre as orações, bem como a alteração ou encadeamento brusco de temas aparentemente incongruentes ou diversos. Tais estratégias narrativas conotam o estado emocional das personagens, como se estas estivessem fazendo um desabafo, ou sendo coagidas a uma confissão. Por exemplo, na citação abaixo, Isaura-filha dá várias voltas até chegar ao assunto propriamente dito:

Muitos anos depois daquela viagem de vapor quando com meu avô, vovó Isaura subiu o São Francisco indo até a Bahia onde conheceram Bom Jesus da Lapa, e algum tempo após a passagem por Santa Marta do homem que trazia no bolso uma ordem assinada pela polícia para matar o sócio que havia lhe roubado os diamantes, e três dias antes de sua morte, quando cumprindo uma antiga promessa, vovó Isaura se jogou nas águas do Suaçuí, com a voz baixa, e assentada em sua cadeira de balanço, ela me rodeou de carinho, e enquanto o vento soprava do sul, eu, lixando as unhas – mas atenta a todos os seus movimentos – a ouvi contar a sua história e compreendi a razão do seu silêncio (ADC, p. 37).

O ritmo convulsivo com que as coordenações vêm à tona, numa velocidade desesperada, é um indicativo da ansiedade da personagem. O trecho seguinte reitera a perturbação e a angústia que se apoderam de quem assume a perspectiva da enunciação – neste caso, Isaura-mãe –, até encetar o fio da narrativa, comprovando a agitação e o alto grau de estresse enfrentados pela personagem ao rememorar os fatos de outrora:

Às vezes, estando ocupada na cozinha ou em outros afazeres, como remendar as calças que Antônio usava no campo, ou passando algum de seus ternos para as reuniões políticas, ou da maçonaria, ou ainda respondendo às cartas que os empregados recebiam dos parentes em São Paulo, ou fazendo as quitandas que nunca faltaram aqui em casa, assim como o café-com-leite que ainda tomamos antes de deitar, ou seja lá o que for, que nem sempre eu percebia a ausência de minha filha (ADC, p. 47).

Tanto a estrutura narrativa quanto os recursos lingüísticos – principalmente os sintáticos – encontram-se impregnados pela dimensão psicológica alterada das protagonistas narradoras, conseqüência da desgraça e da tragédia que pontuam e caracterizam as relações familiares e sociais degradadas das quais participam.

Em síntese, vale reiterar que, conforme assinala Candido (2000), o texto literário reflete e dá pistas tanto acerca do tempo de inserção do autor, como também apresenta – ou permite que se leia nas entrelinhas do que foi dito –, em muitos casos, em tributo à verossimilhança – com a qual não tem compromisso –, as marcas do tempo no qual o enredo e a trama se ambientam, que nem sempre coincide com o tempo presente da produção ficcional.

CAPÍTULO I

TEMPO, CONDIÇÃO FEMININA E MEMÓRIA

Forma da relação com o tempo e o espaço, a memória, assim como a existência de que ela é prolongamento, é profundamente sexuada.

Michelle Perrot

O destino da mulher é esperar pelo marido e, depois do marido, pelos filhos.

Dalton Trevisan

1.1 SOBRE O TEMPO

No livro *O tempo no romance*, Jean Pouillon (1974) assevera que descrever o tempo romanesco transcende a mera identificação da situação sócio-histórico-temporal em que as personagens estão inseridas, ou seja, seu lugar no tempo. Descrever o tempo seria, para o crítico francês, revelar as personagens, por isso, constitui a “chave” para qualquer análise que se proponha a desvendar e a esmiuçar o perfil e o caráter das mesmas, uma vez que não se concebem romances sem a tríade tempo, espaço e personagens¹⁶.

Em vista disso, como descrever o tempo, se ele é de difícil verbalização, por ser abstrato, fluídico e incorpóreo? Como postula o teólogo medieval Santo Agostinho – um dos primeiros pensadores a se debruçar sobre este assunto na era cristã: “O que é o tempo? Se ninguém me pergunta, eu sei; porém, se quero explicá-lo a quem me pergunta, então não sei”

¹⁶ Mesmo quando o autor não precisa o tempo e o espaço de inserção das personagens, estas estão situadas em determinado tempo e em um determinado lugar.

(AGOSTINHO, 1984, p. 317-8).

Para Santo Agostinho, apenas o presente constitui uma realidade concreta e, ainda assim, é difícil delimitá-lo e mensurá-lo, pois, ao existir, enquanto presente, já está passando à condição de passado, sendo, portanto, confinado à condição de memória. Apenas o presente constitui uma duração, no entender agostiniano, já que, em oposição ao passado e ao futuro, ele é uma realidade com a faculdade de estar passando ou ocorrendo. Para o autor, o futuro ainda não existe, é uma mera expectativa; e o passado já não existe mais, visto estar restrito à dimensão da memória¹⁷.

Por outro lado, para o escritor Jorge Luis Borges (1987), o presente, por não constituir um dado imediato para a consciência, inexistente, uma vez que ele concentra em si um pouco de passado e um pouco de futuro. “O presente está gradativamente tornando-se passado, transformando-se em futuro” (BORGES, 1987, p. 45).

Com o advento do sistema capitalista – resultante da Revolução Industrial, iniciada na Inglaterra, em meados do século XVIII – o tempo passou a assumir uma dimensão mais concreta e materializável em termos de medição, pois o tempo gasto pelo operário com sua força de trabalho começou a ser, institucionalmente, cambiado por espécies monetárias ou por mercadorias. Ou seja, o tempo converteu-se em dinheiro. Entretanto, apesar de comprável e vendável, o tempo, indubitavelmente, não se aparta das suas características essenciais, que o tornam praticamente inexprimível.

Segundo Santo Agostinho (1984), é difícil captar o presente porque, por exemplo, ao se tomar um lapso considerável de tempo, como este ano, apenas o mês presente será de fato presente; os demais, precedentes e posteriores, uns já passaram, e outros ainda não vieram.

17 Frederico García Lorca – um dos mais expressivos poetas espanhóis do século XX –, nas duas primeiras estrofes de “Pressentimento”, poema que integra a obra *Livro de poemas*, de 1921, dá conta de captar liricamente as essências do não ser mais – ou passado –, que, segundo Santo Agostinho (1984), atém-se ao plano da memória e pode ser presentificado pelas lembranças e do ainda não ser – ou futuro –, que é mera expectativa, podendo ser previsível pela contribuição das pistas ou sinais precursores que já existem. “O pressentimento / é a sonda da alma / no mistério. / Nariz do coração / que explora na treva / do tempo. / Ontem é o murcho. / O sentimento / e o campo funéreo / da recordação” (LORCA, 1990, p. 67).

Seguindo esse raciocínio, o mês atual não será de todo presente, pois é dividido em semanas, as quais, por sua vez, subdividem-se em dias, e estes em horas, e estas em minutos, e assim sucessivamente.

Neste ponto, o pensamento de Henri Bergson coincide com o de Santo Agostinho, embora não lhe atribua créditos. Da perspectiva bergsoniana, o presente é fugaz, pois quando se crê que ele está acontecendo, ainda não é ou já passou, como a imagem de um relâmpago, ou o espocar dos *flashes* de uma máquina fotográfica. “Na fração de segundo que dura a mais breve percepção possível de luz, trilhões de vibrações tiveram lugar, sendo que a primeira está separada da última por um intervalo enormemente dividido” (BERGSON, 1990, p. 123).

O processo de verbalização do tempo é dificultado, porém não impossibilitado, por duas de suas características: a efemeridade e a abstração. Todos estão submetidos ao tempo, inclusive as personagens romanescas. Ignorá-lo ou considerá-lo apenas uma categoria sem importância na trama e sem influência sobre as personagens implicaria ir contra uma das principais intenções e justificativas que sustentam o romance, isto é, “apresentar personagens visíveis no tempo contingente e significativo” (POUILLON, 1974, p. 23).

Frente ao dilema da fundamental importância da descrição temporal para a revelação das personagens romanescas e da paralela dificuldade de verbalização do tempo, é necessário solucionar este problema simultaneamente, tão filosófico e abstrato quanto concreto e fundamental, visto que a ele estamos sujeitos e não há homem nem arte totalmente atemporais. A saída encontrada para levar a efeito a análise a que se propõe este capítulo será a de se ater a dois pontos centrais que caracterizam os dois romances em análise e, principalmente, ditam a relação das protagonistas femininas – Dona Senhora, Arcanja e as três Isauras – com o tempo, quais sejam: a memória e o destino.

Estes dois pontos são fundamentais para que se compreenda como a memória e a fatalidade determinam a subversão do presente das protagonistas, atando-as pela ruminação

das recordações mais trágicas que pontuaram sua existência: ao passado. Estas rumações visam perceber o que condiciona(ou) o seu agir e o que as precipita em direção à morte. Nesse sentido, a partir deste ponto, serão analisadas estas duas questões capitais para o entendimento da organização temporal dos romances e, em especial, para a revelação das protagonistas femininas e de sua relação com o tempo.

Inicialmente, será enfatizada a memória e seus desdobramentos e, posteriormente, a crença das personagens no destino inexorável, vinculado à condição feminina nas sociedades fálico-patriarcais em que estão inseridas¹⁸. Esta crença é determinada tragicamente pela ideologia reinante e por discursos autorizados que fazem da mulher um ser cuja identidade é fragmentada e obnubilada pela sombra do elemento masculino ao qual está submetida, filial ou maritalmente¹⁹.

1.2 NAS PROFUNDEZAS DA MEMÓRIA

Em relação à ânsia memorialista das protagonistas femininas, discutir-se-á, inicialmente, como o presente, ao deixar espaço para que o passado emergja, por meio das recordações das personagens – despertadas pelo fluir da consciência –, “estrangula” as expectativas de futuro. Em seguida, analisar-se-á como as memórias das protagonistas são,

18 Embora analisadas isoladamente, é preciso esclarecer que, nos dois romances em análise, as categorias memória e destino não se dissociam ou são estanques. Pelo contrário, estão interligadas, a segunda determinando, dando sentido e existência à primeira. Recorreu-se a esta estratégia por motivos claramente didático-metodológicos, objetivando, dessa forma, facilitar e tornar mais objetiva a análise quanto ao aprofundamento das discussões de cada categoria.

19 Quando se discute a condição feminina no patriarcalismo e nos seus posteriores desdobramentos, é relevante destacar que sempre houve exceções, ou seja, que nem todas as normas e tradições que regiam os comportamentos das classes socialmente privilegiadas se aplicam à sociedade como um todo. Embora muitas vezes estes costumes tenham ultrapassado as fronteiras de classes e impregnado o comportamento das menos favorecidas, houve mulheres independentes que afrontaram a hegemonia patriarcal e mulheres que, por força das circunstâncias – viuvez, ida dos homens para a guerra, por exemplo – tiveram que gerir a fazenda e os negócios com “mãos de ferro”, como legítimas senhoras de braço e cutelo. Apesar do adendo contido na introdução deste trabalho, vale lembrar que o que se leva em conta, ao se analisar determinado objeto, é a sua condição de fato social enquanto norma, e não como patologia, conforme explicita Émile Durkheim (1971) em *As regras do método sociológico*.

simultaneamente, individuais e particulares, mas também fortemente influenciadas pela sociedade. Na seqüência, serão discutidas algumas das motivações e conseqüências mais evidentes da recordação, com base nos romances em análise e nas protagonistas femininas, percebendo como nem sempre estes dois fatores – razões e efeitos – estabelecem relação causal. Por último, verificar-se-á qual é a fase da vida e a perspectiva de inserção da narração das memórias das personagens e como, em *A dança dos cabelos*, os rastros e a memória de Isaura-avó se perpetuam, conservando-se ao longo das gerações que a sucedem, apontando para a circularidade e semelhança entre as personagens femininas, a despeito do fluir do tempo e das conseqüentes modificações que este fluir provoca.

1.2.1 O passado que tortura o presente e “anuvia” o futuro²⁰

Neste tópico, enfatizar-se-á aquilo que Agostinho (1984) chama de presente do passado, dentro do percurso que vai desde a percepção das imagens no presente propriamente dito, passando pelo seu arquivamento na memória, até o despertar das imagens, por meio da recordação das lembranças, pois é o passado presentificado pela lembrança das memórias que, tanto em *A dança dos cabelos* quanto em *Cartilha do silêncio*, toma conta do presente das protagonistas femininas, fazendo com que determinados fatos do passado se desdobrem, via recordação, corroendo o presente e comprometendo as expectativas de futuro. Nesse sentido, observa-se a subversão do tempo tradicional, pois o passado trágico impera sobre o presente decadente, apontando para um futuro incerto e sem saída.

Se, de acordo com Santo Agostinho, o passado não existe mais – pois sua existência é finda – e o futuro não existe ainda, visto que não se concretizou, como se explicam as

20 Frase extraída e adaptada do relato do narrador-protagonista do romance *Coivara da memória* (2001, p. 29), de Francisco Dantas, cuja capacidade de síntese expressa a matéria a ser analisada neste tópico. Esta mesma idéia pode ser encontrada nos seguintes versos da parte 2, do poema “País obscuro”, do escritor paranaense Miguel Sanchez Neto: “As lembranças me torturam, / querem escalar os muros, / roubar as frutas do futuro, / gastar a pedra do presente / mordendo o próprio dente, / com raiva e ruidosamente” (NETO, 2000, p. 12).

freqüentes referências a eles? Para o filósofo, fala-se impropriamente em passado, presente e futuro, embora se entenda o que se queira dizer, ao se referir a eles dessa maneira. Só existe o presente, ou um presente desdobrado em três: o presente propriamente dito – que é a visão –, o presente do passado – que é a memória – e o presente do futuro – que é a espera²¹.

Se futuro e passado existem, quero saber onde estão. Se ainda não consigo compreender, todavia sei que, onde quer que estejam, não serão futuro nem passado, mas presente. Se aí fosse futuro, não existiria ainda; se fosse passado, já não existiria. Por conseguinte, em qualquer parte onde estiverem, seja o que for, não podem existir senão no presente. Quando narramos os acontecimentos passados, que são verdadeiros, nós os tiramos da memória. Mas não são os fatos em si, uma vez que são passados, e sim as palavras que exprimem as imagens que os próprios fatos, passando pelos sentidos, deixaram impressas no espírito. Minha infância, que não existe mais, está no passado, que também não existe mais. Mas a imagem dela, quando a evoco e é objeto de alguma conversa, eu a vejo no presente, porque está ainda na minha memória (AGOSTINHO, 1984, p. 321-2).

Santo Agostinho, na citação supracitada, indica a relevância dos sentidos na apreensão e percepção dos fatos e imagens presentes, os quais podem conter pistas indicativas acerca do futuro que, fatalmente, se tornará passado, podendo ser atualizado, ou transportado do passado ao presente por meio da recordação. Também Henri Bergson (1990, p. 9) se atém ao papel dos sentidos, a partir dos quais se percebem as imagens, quando se está alerta. Entretanto, estas passam despercebidas quando se está “fechado” a elas. Isto é, quando se está num estado que não seja o de atenção, consciência ou inconsciência, como no sonho despovoado de sonhos.

Santo Agostinho (1984) menciona, também, que as imagens percebidas diariamente são arquivadas e conservadas em blocos, conforme os sentidos utilizados para percebê-las. E assim supostamente separadas e ordenadas, conforme a via de acesso, fica mais fácil recorrer a elas durante o exercício da recordação.

21 De acordo com Borges (1987), o conceito de triplo presente é anterior a Santo Agostinho, tendo sido formulado por Plotino – filósofo natural do Egito, mas cidadão romano, nascido por volta de 205 e falecido em torno de 270. Ele é considerado um dos fundadores do neoplatonismo, pois, apesar de místico, sua doutrina consiste em uma re-elaboração do pensamento de Platão e de alguns conceitos aristotélicos –, em quem, ou melhor, em cujo pensamento teriam se inspirado muitos dos teólogos medievais. Talvez resida aí a justificativa para o “plágio” de Santo Agostinho.

Em relação à percepção das imagens e do seu conseqüente armazenamento na memória, com base nos sentidos, merece destaque o romance *Coivara da memória* (2001), também de Dantas, e pseudomemorialista. Este romance, fazendo uma brincadeira com as palavras, “respira um gosto lumino-sonoro e tátil”, ou seja, verifica-se nele uma profusão de imagens que têm, sempre, um quê de aromático, de sensível ao tato e ao paladar, com uma intensidade ora de luminosidade, ora de brumas, e um apelo sonoro bem marcado. Muitas das recordações do narrador apontam para essa característica, deixando evidente que as imagens arquivadas em sua memória e despertadas pela sua lembrança mantêm um vínculo estreito com os sentidos, responsáveis pela percepção e arquivamento. Repare-se, neste excerto, por meio do qual o narrador, situado no tempo presente, retira do seu passado, pela lembrança, a memória imagética da atividade doméstica de sua avó:

Socava [a avó do narrador] os grãos de milho para o preparo do fubá de cheiro rijo que então saboreávamos, misturado ao mel-de-engenho do melhor partido de cana, do bem-bom da safra. Um mel sem precedentes, sonoro e encorpado, cujo aroma caudaloso se deflagra da raiz de minhas origens, e em cuja fundura continuo imerso, prolongando como posso o meu mergulho (DANTAS, 2001, p. 121).

O trecho acima pode ser acrescido de outro, que também versa sobre os trabalhos da avó. Ambas as citações se aplicam à teoria agostiniana e bergsoniana sobre a memória:

A memória se aviva em sensações que ainda me entram pelos sentidos. Escuto as suas mãos [da avó] a empilhar as peças num oleado de algodão, embrulhá-las aí tão cuidadosamente umas sobre as outras, que parecia embalar o aroma que se desprendia das grandes pétalas maceradas, tomar a pulsação da carne morta curtida, interessada em apalpar de antemão a sua febre. Dentro do embrulho, as postas jaziam amontoadas e completamente abafadas, se curtindo na quentura recíproca, até que entrassem em maturação e exalasses o áspero cheiro sazonado (DANTAS, 2001, p. 170).

Entretanto, apesar de arquivadas em blocos, de acordo com os sentidos utilizados para captar as imagens, o exercício das lembranças não é tão simples assim, porque o sujeito, conforme Agostinho (1984), não tem total autonomia sobre o afluxo das mesmas, apesar de

poder conclamá-las quando conseguir e de manipulá-las – aumentando-as ou diminuindo-as, enfim, alterando-as se este for seu caráter –, conforme sua intenção, ao utilizá-las.

Quando aí [“nos vastos palácios da memória”] me encontro, posso convocar as imagens que quero. Algumas se apresentam imediatamente; outras fazem-se esperar por mais tempo e parecem ser arrancadas de repositórios mais recônditos. Irrompem as outras em turbilhão no lugar daquela que procuro, pondo-se em evidência, como que a dizerem: “Não somos nós talvez o que procuras?” Afasto-as da memória com a mão do meu espírito; emerge então aquela que eu queria, surgindo das sombras. Outras sobrevivem dóceis, em grupos ordenados, à medida que as conclamo, uma após a outra, as primeiras cedendo lugar às seguintes, e desaparecendo para reaparecer quando quero (AGOSTINHO, 1984, p. 257-8).

Portanto, segundo Agostinho (1984), a memória funciona mais ou menos como um depósito no qual se guarda aquilo que se presenciou ou que se ouviu de outrem, com exceção daquilo que o esquecimento se encarregou de ocultar. Dessa forma, e por transportar mentalmente o passado para o presente, a lembrança permite o confronto entre aquilo que passou, aquilo que está ocorrendo e aquilo que poderá vir a ocorrer. Mais uma vez, emerge o conceito de triplo presente e, paralelamente, a noção de comparação ou confrontação entre os três presentes – do passado, do futuro e o próprio –, pela ação presente.

As questões da sobreposição das imagens e do afluxo desordenado das mesmas – apesar de armazenadas em compartimentos segundo os sentidos que foram utilizados para apreendê-las – podem ser evidenciadas tanto em *Cartilha do silêncio* como em *A dança dos cabelos*. Nos dois romances, verifica-se que as imagens do passado são despertadas pela lembrança das protagonistas, a partir da constatação do presente degradado e decadente, conforme o fluxo de consciência, a partir do qual uma imagem puxa a outra, sem que se tenha pleno controle e domínio sobre elas.

A ficção do fluxo de consciência, de acordo com Robert Humphrey (1976), caracteriza-se muito mais pelo seu conteúdo do que pelas suas técnicas variadas²², pela sua

22 Em *O fluxo da consciência*, Humphrey (1976) explicita as principais técnicas utilizadas para estruturar as narrativas do fluxo de consciência, sendo que as mais comuns são: o monólogo interior direto, o monólogo interior indireto, a descrição (por autor) onisciente e o solilóquio. Mas, como, ao longo de um texto literário, é

finalidade e temas abordados. Atendendo a um dos anseios da literatura e do homem do século XX – de revelar o íntimo e o interior das personagens e, por extensão, dele mesmo –, o conteúdo desta tendência ficcional centra-se na exploração dos vários níveis da consciência de uma ou mais personagens que, naturalmente, antecedem a fala, com o objetivo de revelar o(s) estado(s) psíquico(s) da(s) mesma(s).

O fluxo da consciência – conceito extraído da psicologia e cunhado por William James – visa revelar o âmago das personagens, e por isso constituiu uma novidade no início do século XX, ao ser incorporado à literatura por autores intimistas como Joyce, Proust, Faulkner e Woolf²³. Até então, a literatura primava pela descrição meramente exterior das atitudes e da caracterização das personagens.

De acordo com Humphrey, a principal estratégia utilizada “para controlar [literariamente] o movimento do fluxo da consciência tem sido uma aplicação dos princípios da livre associação psicológica”. Ou melhor, não tão livre assim, pois “como os níveis da pré-fala mais próximos à superfície são o tema da maior parte da ficção do fluxo de consciência, as correções e interferências ao fluxo vindas do mundo de fora tornam-se um fator importante”. (HUMPHREY, 1976, p. 38). Isto não exclui a afirmação de que o fluxo adentre e/ou atravesse os níveis mais próximos do estado inconsciente.

A livre associação é despertada, em geral, a partir de uma idéia ou imagem visualizada no presente da personagem que deixa sua consciência fluir. Esta imagem ou idéia traz à lembrança uma outra situação vivida – ou não, podendo ser desejada ou imaginada apenas –, que, por sua vez, solicita outra, esta, por seu turno, induz a outra, que requisita outra, e mais outra, e assim sucessivamente. Nesse entremeio, outra imagem, ou idéia presente, pode

possível verificar-se a coexistência de duas ou mais, limitar-se-á à constatação de que as técnicas são várias e podem ser empregadas isoladas e/ou paralelamente, com maior ou menor intensidade, conforme o interesse do(s) autor(es), e que objetivam revelar o íntimo das personagens, ou seja, seus anseios, angústias, pensamentos, idéias, enfim, tudo o que se passa no nível da consciência que antecede a fala das mesmas.

²³ No Brasil, a partir dos Anos Trinta, autores como Graciliano Ramos, em *Angústia* (2003), também vão recorrer com sucesso a esta estratégia narrativa. Esta tendência consolidou-se ao longo do século XX e, contemporaneamente, o romance *O fotógrafo* (2004), de Cristóvão Tezza, é um bom exemplo da consolidação desta tradição.

interferir no movimento fluido da consciência, despertando outras imagens que remetem a outras situações vividas – ou não. Em geral, as imagens ou idéias despertadas se interpõem num ritmo alucinado, mas isso não impede que a personagem se detenha e descreva pausadamente as situações pelas quais o movimento da consciência a conduz, atendo-se e concentrando-se em detalhes e pormenores.

Para Humphrey, “são três os fatores que controlam a associação: primeiro, a memória, que é sua base; segundo, os sentidos, que a guiam; e terceiro, a imaginação, que determina sua elasticidade” (1976, p. 38-9). Em *Cartilha do silêncio*, em virtude da extensão dos capítulos em que se dividem cada uma das cinco partes do romance, evidencia-se que a elasticidade ou pormenorização das situações despertadas pelo fluir da consciência é mais intensa. Já em *A dança dos cabelos*, também pelo tamanho dos capítulos/fragmentos das doze partes do romance, mas, principalmente, pelo ritmo e pela substituição abrupta de uma imagem por outra, que atravessam os mais diversos níveis da consciência das personagens, nota-se uma menor elasticidade das situações rememoradas e/ou imaginadas.

O que importa é saber que, seja qual for a estrutura, qualquer que seja a profundidade, o processo de livre associação psicológica é usado pelos escritores de fluxo de consciência para orientar a direção dos fluxos de seus personagens (HUMPHREY, 1976, p. 44).

Como a livre associação é mais frenética e celerada em *A dança dos cabelos* do que em *Cartilha do silêncio*, e determina a substituição rápida de uma idéia ou imagem por outra, pelas personagens-narradoras, pode ser considerada um exemplo capaz de ilustrar a recorrência desse estratagema apresentado por Humphrey. No trecho seguinte, extraído da nona parte do romance, Isaura-filha, ao narrar suas memórias, encontra-se só em seu apartamento, ouvindo música, bebendo vinho, beliscando queijo, enquanto espera um telefonema/convite de Antônio para sair ou que ele toque a campainha anunciando sua chegada, e também lembra das vezes em que fizeram sexo. Todavia, essas lembranças são

imediatamente substituídas por outras que se justapõem num ritmo abrupto. Veja-se:

também eu [Isaura-filha] penso naquelas formigas que em uma noite entraram no meu quarto por aberturas no teto e sem que eu nada pudesse fazer, [...], elas gastaram não sei quantas horas, mas julgo até o amanhecer, para matar o meu porquinho-da-índia, cujas manchas de sangue [...], eu tentaria inutilmente limpar. / E os seus guinchos de dor e os seus pêlos aveludados, que com tanta ternura eu acariciava, e as cenouras e folhas de alface que eu buscava para ele ou roubava nos armazéns quando em nossa casa tornavam-se escassas, jamais poderei esquecer. Pois aquele bichinho, que tanta inveja causou às minhas amigas, acostumadas somente a ver preás cinzentos ou lagartos que se arrastavam pelos quintais com ratos nas bocas e movidos por estranhos poderes de se tornarem invisíveis, foi me dado de presente por vovó Isaura, [...]. / Até então, eu não sabia que ela gostava tanto de mim! Mas se você visse, Antônio, e se assentasse aqui ao meu lado e repartisse comigo este vinho e esta música e tornasse mais amena a minha solidão, eu juro que lhe contaria tudo isto e muito mais: pois você saberia também daquele desconhecido de barbas brancas e um dos olhos vazados, que em uma tarde de pouco sol, chegou das bandas do Rio Vermelho, montado em um cavalo manco. / E daquele homem, que vendo morta sua mãe e todas as esperanças desfeitas, não seguiu o corpo serra adentro por uma estrada empoeirada, mas ficou mais algumas horas em sua casa, dentro do quarto e com um gravador na mão, porque ela, muitas vezes antes de morrer, havia lhe falado: Celso, no meu enterro, eu quero ouvir aquela música. / Também eu lhe falaria do homem e sua mulher que por não quererem matar os lobos [...] tiveram a engenhosa idéia de capturá-los em armadilhas, para em seguida atarem em seus pescoços estridentes cincerros, livrando-os da morte, mas também as suas cabras, que daí em diante, passariam a perceber com mais nitidez a presença do inimigo. / Mas eu sei que você não vem, por que é excessivamente egoísta para ouvir as minhas histórias, e tentar compreender esta mulher de cabelos negros, que bem nova resolveu deixar a casa de seus pais por pensar que assim conseguiria um ponto de lucidez, que não significasse a ruptura total. Mesmo sabendo que a morte daquele porquinho e as manchas do seu sangue, que no outro dia em vão eu tentaria limpar, e tantas outras coisas que eu gostaria de repartir com você, ficariam para sempre impregnadas em mim (ADC, p. 101-4).

Esta citação evidencia o ritmo alucinado em que se movem os pensamentos pela consciência da protagonista, alternando aleatoriamente imagens e/ou episódios passados, a partir da situação presente da mesma. Paralelamente a esta divagação consciente da personagem, observa-se a relação entre os presentes: do passado, o do futuro e o propriamente dito. Entretanto, além de confrontar os três presentes, o fluxo de consciência tem a capacidade de revelar o estado psíquico da personagem, ou seja, suas angústias, anseios, dúvidas, incertezas, dentre outras questões, reveladas graças ao mergulho no íntimo de sua mente. Pela

própria natureza da mente humana, o fluxo de consciência “exige um movimento que não acompanha o rígido avanço de um relógio. Ao invés disso, exige a liberdade de adiantar-se e retroceder, de misturar passado, presente e futuro imaginário” (HUMPHREY, 1976, p. 45).

Em *Cartilha do silêncio*, é patente a relação entre os três presentes, a despeito da preponderância do presente do passado. As personagens femininas – e não apenas elas, mas todas as personagens protagonistas – frente à constatação da sua condição presente, angustiante e/ou devastada por tragédias ou eventos traumáticos antecedentes, fazem emergir o passado, pelo exercício da lembrança. Ao fazê-lo, buscam as raízes da situação em que se encontram e, em meio a este exercício de recordação, fazem elucubrações e conjecturas pessimistas sobre o porvir.

Ante a falta de perspectivas futuras e em face do presente arruinado e embaciado pela proximidade da desgraça, da loucura e/ou da morte, o passado torna-se um ponto de evasão, mas também a fonte de onde jorra a desgraça presente. Exemplificando: Arcanja, na segunda parte do romance, à beira da morte, num quarto abafado e pouco ventilado, rememora a trajetória decadente de Romeu Caetano e Dona Senhora, seus sogros, bem como a de Cassiano, seu marido, e a sua própria, buscando explicações para a desgraça que lhes acontecera e ainda não findara, ao passo que se indaga temerosa acerca do futuro do filho, Remígio, que, brevemente será órfão de mãe e terá de conviver com um pai instável emocionalmente.

Largar o filho nesta terra envenenada a cobiça e avidez com apenas dezesseis anos! É muito triste. Meu menino de coração limpo! – comove-se Arcanja. Ainda ontem era um bebê fresco e rosado. É retentor de bom ensino no que concerne ao trabalho, embora jejuno e arredio em rumo da escola. E ainda muito verdinho para enfrentar os desmandos, essa largura de mundo sem cancela e sem portão. Não queria para ele o destino do marido Cassiano, que perdeu pai e mãe com apenas catorze primaverinhas, em volta de um ano só. Felizmente, Remígio ainda vai ficar sob a guarda fervorosa do pai. E os dois convivem tão bem, são tão ligados, se dão tanta liberdade no meio das caçadas, que tudo pode dar certo. Mas aí é que está! Se muitas vezes não se vence na vida cavucando dia e noite, na competência de algum trabalho honesto, imagine só a miserinha que se

ganha pondo as pilhérias de frente! Nada! Cansa de dizer a Cassiano: a gente tem de abrir mão do supérfluo, dos ócios facilitados. É se munir de coragem para enfrentar o penoso. Por outro lado, receia coisa pior, que tem ruminado muito: quem lhe garante que, após o seu passamento, Cassiano Barroso não torna a destrambelhar? Arcanja tem medo. Se o atontado, vira e torna, traz a cabeça vagando para longe dos assuntos! [...] Imagine o que será desse ente no ermo da viuvez! / [...] Arcanja teme por uma recaída, que ele torne a rolar pelo desânimo, de alma entorpecida, numa vida sem comando, e a desgraça se abata sobre o filho (CS, p. 106-7).

Também em *A dança dos cabelos*, as protagonistas dedicam-se a rememorar os fatos mais recônditos do seu passado e do das demais personagens com as quais conviveram. Concomitante a este exercício, elas se indagam sobre o que virá, ou o que farão face ao presente decadente e ao futuro que, pelas pistas presentes, mostra-se sem saída. Esta falta de expectativa futura, indubitavelmente, as conduz – por intermédio da memória – ao passado e às raízes da decadência presente. É o que se pode verificar, por exemplo, quando a personagem Isaura-filha, no desfecho do romance, com um revólver na mão, no mesmo quarto que fora o palco da escravização da avó e da menarca da mãe, repassa sua trajetória malsinada, ao mesmo tempo em que decide se irá ou não pôr fim a sua história.

1.2.2 Aspectos individuais e sociais da memória

Henri Bergson – citado por Ecléa Bosi (1994) –, ao estabelecer relações entre o corpo e o espírito, atém-se ao âmbito indivíduo-cérebro na análise da percepção, conservação e resgate das imagens, deixando de lado os aspectos sociais que conspirariam, atuando ou não, sobre ou ao lado do sujeito nesse exercício constante e diário. Isso significa que, Bergson não rejeita as influências sociais sobre a memória individual. Apenas não as contempla, limitando-se ao estudo do percurso fisiológico individual, ou seja, das conexões entre imagem e cérebro.

Neste estudo, parte-se, inicialmente, dos pressupostos bergsonianos, por se entender

que a relação corpo-mente – ou percurso físico da memória – constitui as bases e o ponto de partida para a compreensão e o estudo da memória, seja ela simbólica ou concreta, seja individual ou grupal.

No entanto, Bergson (1990) descreve e analisa a relação física e individual que abarca, desde a constatação até a rememoração do constatado, passando pelo seu armazenamento. No que diz respeito à memória, o autor distingue dois tipos fundamentais, teoricamente independentes e extremos: a memória-movimento – também denominada memória-ação ou memória-hábito – e as lembranças-imagens – também denominada memória-sonho. A primeira consiste na memória requerida para a satisfação imediata das necessidades e atitudes diárias, corriqueiras e repetitivas, como o ato de pegar um copo de água e beber. Esta centra-se na execução dos movimentos mais ou menos imprescindíveis para a sobrevivência humana e cotidiana, portanto, para a *práxis*; já a outra, contrária à primeira, e à natureza, é espontânea e é considerada por Bergson (1990, p. 64) como a memória por excelência, pois, entregue a si mesma, se opõe aos movimentos e ao caráter utilitário da ação presente, sendo, portanto, mais próxima do sonho e do “inútil”.

O passado parece efetivamente armazenar-se, conforme havíamos previsto, sob essas duas formas extremas, de um lado os mecanismos motores que o utilizam, de outro as imagens-lembranças pessoais que desenham todos os acontecimentos dele com seu contorno, sua cor e seu lugar no tempo (BERGSON, 1990, p. 68-9).

Personagens não são seres reais, mas são concebidas e representadas como tais, o que permite a utilização da teoria bergsoniana para a análise das mesmas e para que se evidencie o tipo de memória à qual se dedicam ao participar da narração de seu passado e do dos que a cercam(ram).

Tanto em *Cartilha do silêncio* quanto em *A dança dos cabelos*, verifica-se a predominância da memória-sonho, pois o que se busca enfatizar não são as atitudes presentes das personagens, mas o presente mórbido e paralisado, subjacente e imerso na ruminação dos

fatos e episódios do passado, os quais condicionam muitas das atitudes presentes, mas não, necessariamente, cotidianas e utilitárias.

No episódio que encerra *A dança dos cabelos*, por exemplo, Isaura-filha, no presente, impelida pela recordação do passado, permeado pela tragédia e pelo suicídio da avó e da mãe, poderá, também – dando seqüência à repetição que caracteriza a trajetória feminina da família – dar cabo da vida. Neste caso, as lembranças-imagens podem desencadear uma ação presente. Por um lado, convém ressaltar que o suicídio não é praticado pela maioria das pessoas, fazendo com que esse tipo de lembrança-imagem não seja requisitado cotidianamente e nem se caracterize como utilitário, do ponto de vista social. Por outro lado, ele sempre foi a última saída dos desesperados e, apesar do choque social que provoca e das tentativas religiosas, sociais e médicas no intuito de coibi-lo, ocorre com determinada freqüência.

Em *Cartilha do silêncio*, Dona Senhora, Arcanja e as demais protagonistas, ao recordarem o passado, objetivam alcançar algum benefício, como se verá mais adiante, entretanto, a rememoração não está voltada para a ação nem para o desempenho de qualquer tarefa. Arcanja, ao esquadrihar mentalmente o seu passado e o dos seus familiares – enquanto suporta o avançar da doença –, busca qualquer outra coisa não relacionada ou que lembre movimento. Sua rememoração funciona de forma semelhante à contemplação imaginária e comentada de um álbum de fotografias, cujas fotos estariam dispostas de forma aleatória. A partir destas, espontaneamente, e em sentido contrário à ação, sobrevém a lembrança de pessoas, tempos, coisas, lugares e fatos idos, que vão sendo evocados aleatoriamente, à medida que a recordação de um lugar faz lembrar uma pessoa; esta, um fato; este, um determinado tempo; e assim sucessivamente.

Os exemplos supracitados não excluem a evidência da ocorrência da memória-movimento, indispensável para o ato de narrar ou escrever as lembranças. Esta modalidade,

contudo, não chega a fazer sombra à outra, cuja predominância é inquestionável e constitui o eixo central organizador das narrativas dos romances em questão.

Se Bergson atém-se ao binômio corpo-espírito, Ecléa Bosi (1994), embora privilegie mais os aspectos sociais e a importância do coletivo na preservação e na lembrança do passado, contempla as duas instâncias, ou seja, os aspectos individuais e sociais da memória. A aceitação das duas hipóteses fica patente na fundamentação teórica de seu estudo sobre o relato das lembranças de velhos paulistas, realizado em forma de pesquisa participante.

Bosi apresenta e discute, de um lado, o pensamento bergsoniano, que se centra na perspectiva da memória individual e, de outro, relativiza o estudo de Bergson, apresentando a teoria psicossocial de Maurice Halbwachs, herdeiro e continuador dos estudos de Émile Durkheim, os quais “levaram à pesquisa de campo as hipóteses de Auguste Comte sobre a precedência do ‘fato social’ e do ‘sistema social’ sobre fenômenos de ordem psicológica, individual” (BOSI, 1994, p. 53). Paralelamente à apresentação da teoria de Halbwachs, a autora apresenta resumidamente o pensamento do psicólogo social Frederic Barlett, indicando afinidades e coincidências, por também privilegiar os “quadros sociais” da memória. Finalmente, estabelecendo uma espécie de ponte entre a vertente que focaliza o indivíduo e a que privilegia a coletividade, a autora apresenta as conclusões do trabalho de William Stern, o qual foi, segundo acredita:

um dos mais sutis analistas da memória, de um ponto de vista rigorosamente psicológico [...]. Do ponto de vista metodológico, parece haver em Stern um modelo combinado de uma psicologia tradicional, de cunho personalista, e uma psicologia objetiva, que aceita o peso das interações do corpo com a sociedade. Admitindo as mutações da pessoa e, ao mesmo tempo, a sua “unidade constante”, Stern concilia a suposição de que existe uma memória “pura”, mantida no inconsciente, com a suposição de que as lembranças são refeitas pelos valores do presente, no que se aproxima de Halbwachs e de Barlett (BOSI, 1994, p. 67-8).

O trabalho de Bosi situa-se “naquela fronteira em que se cruzam os modos de ser do indivíduo e da sua cultura”, pois a memória pessoal, no seu entendimento, “é também uma

memória social, familiar e grupal” (BOSI, 1994, p. 37). A recordação de imagens remotas, quase esquecidas, ou praticamente desconhecidas pelo sujeito que lembra, pode ser facilitada pelo auxílio de testemunhas. “Muitas recordações que incorporamos ao nosso passado não são nossas: simplesmente nos foram relatadas por nossos parentes e depois lembradas por nós” (BOSI, 1994, p. 407). Contudo, cabe aqui um adendo da própria autora: “por muito que deva à memória coletiva, é o indivíduo que recorda” (BOSI, 1994, p. 411). Isto é, o sujeito, ao contar suas memórias, retém e requisita aquilo que é significativo e importante para si, apesar de receber ajuda e/ou influências sociais e de não ter total domínio sobre o que lembra.

Desta perspectiva – transportando esse conhecimento para o plano da literatura – conclui-se que a narrativa pseudomemorialista das personagens dos romances em análise é influenciada pelo corpo social no qual estão integradas, pois, conforme os autores supracitados – Halbwachs, Barlett e Stern, imbricados no discurso de Bosí –, não há como dissociar a memória individual da coletiva. Nesse sentido, são notórias as marcas da memória coletiva, influenciando o lembrado e o contado – ou recontado – pelas protagonistas femininas.

Em *A dança dos cabelos*, a narrativa da história da avó – a matriarca falecida – é recontada ao leitor a partir da lembrança da neta, que se respalda na última conversa tida entre ambas, três dias antes daquela se suicidar. Conversa na qual a avó relatara tudo o que se passara com ela, desde o rapto de que fora vítima, o assassinato da família, o cárcere privado etc. A avó, em momento algum do romance, toma a palavra. No entanto, sua trágica história e a de seus pais brutalmente assassinados por questões de terra é do conhecimento de quem se imiscui na leitura do registro das lembranças de Isaura-filha, que compartilha a perspectiva narrativa do romance com Isaura-mãe.

Observa-se, também, várias outras passagens sobre parentes ou conhecidos das narradoras-protagonistas entremeando a narrativa principal e confirmando a dependência da

memória individual pela familiar, como a que segue, rememorada por Isaura-mãe: “Como a febre, que nos seus tempos de rapaz [Antônio, o pai da narradora], destruiu um povoado inteiro lá pelos lados da mata” (ADC, p. 20). Ou ainda, a citação abaixo, cujo foco narrativo centra-se, também, em Isaura-mãe:

Mas depois de se trancar [um médico ou um charlatão?] com a menina [Isaura-filha] por mais de duas horas ali no mesmo quarto onde ela estava e que em outras épocas – bem antes de mim – teria sido o refúgio de tia Maria, que após perder o noivo assassinado em uma destas curvas, nunca mais foi a mesma, passando o resto da vida com as mãos grudadas nos seios, para que não caíssem (ADC, p. 53).

O foco narrativo em terceira pessoa de *Cartilha do silêncio*, situado temporalmente em uma época posterior às datas que sub-intitulam cada uma das cinco partes do romance, ilustra a questão do aspecto social da memória permeando a memória individual. O narrador onisciente é sabedor das memórias de todas as personagens por ele criadas e representadas, tanto é assim que ele se encarrega de recontá-las. Isto é, várias narrativas individuais compõem a narrativa principal e a memória do narrador, que delas teve que se inteirar, senão não saberia como reproduzi-las verbalmente.

Mas, de acordo com Bosi (1994, p. 411), embora influenciado pelos que o circundam, é o sujeito que recorda, o que significa que ele tem autonomia sobre o que revela, por meio do exercício da recordação das memórias, no sentido de escolher o que contar e o que não contar. Trata-se de uma autonomia que não se verifica quando o esquecimento trabalha em sentido contrário, quando o sujeito quer lembrar para relatar, mas não consegue. A memória relatada, para Bosi (1994, p. 37), apresenta distorções e lacunas como qualquer outro texto que objetiva recontar uma história, pois se constitui, apenas, numa perspectiva da tal história, num ponto de vista acerca da mesma e não na verdade absoluta ou na totalidade dos fatos vivenciados por quem os viveu ou presenciou, ou que de alguma forma se inteirou sobre eles.

Para provar que a memória, assim como a história, se configura numa versão, ou

perspectiva, acerca do ocorrido, basta que se lembre das duas perspectivas distintas e extremas de Arcanja – na segunda parte do romance, em 1951 – e de Mané Piaba – na quarta parte, em 1964 – a propósito do comportamento de Dona Senhora, sogra de Arcanja e ex-patroa de Piaba²⁴. Arcanja demonstra extrema simpatia e solidariedade pela tia e sogra, a qual, segundo ela, fora mal recebida pela família carrancista do marido, quando, após o casamento, passara a integrar o clã dos Barroso. Mané Piaba, pelo contrário, sempre ressentido e despeitado, reprova e maldiz o comportamento da esposa de seu ex-patrão, Romeu Barroso. Mas sua reprovação ocorre, sempre, pelas costas de Remígio, seu atual patrão e neto de Dona Senhora, que, por saber das indiretas do agregado sobre o comportamento sexual da avó, propositalmente lhe perguntava sobre a mesma, só para vê-lo se desfazer em elogios e medidas, ou seja, rebaixando-se e contradizendo sua constante maledicência pelas costas do patrão.

Uma indecência. Saber se era saída! Ora, ora, foga era apelido. Aquilo balançava a anca feito égua travadeira. Só faltava mesmo era rinchar. Quando passava perto da gente, era um derrame de cheiro que deixava todo mundo embebedado. Em dia de chegada do major [Romeu], ela se embonecava como se fosse rezar missa. Dizia Dude copeira, achando ruim a conduta das outras criadas, que elas ficavam na moita, de olho grelhado em disfarces, no afincado de ouvirem as safadezas. E podia o major chegar meio-dia a pino, enfadado, suando em bicas, dona Senhora não dava perdão; de facho aceso, botava ele na frente e ela encambichava atrás, assim sem sutileza, até embocarem na camarinha. Iam pintar o diabo a quatro. De cá de fora, as empregadas colavam as orelhas na parede e, do rompe-rompe bulideiro, em bulha de fornicar, ouviam o tabuado da cama estalar, pegavam até os miados. A fidalga chiava na estrovenga enfincada. Era uma gata azougada! Daí se tira uma base (CS, p. 265).

24 Verifica-se, subjacente às duas perspectivas distintas sobre o comportamento de Dona Senhora, o antagonismo de classes, as contradições verificadas na “base material da sociedade” brasileira. Ao apresentar as mazelas e problemas sociais enfrentados pelos trabalhadores brasileiros, no caso, camponeses, à mercê da exploração patronal e latifundiária, o narrador assume uma postura decididamente marxista, assim como a assumida por Graciliano Ramos, segundo Antunes (2002, p. 131), em *Vidas secas*, por meio de alguns artifícios literários – e não através do “proselitismo político direto e aberto”, à moda do escritor baiano Jorge Amado, cuja trilogia *Os subterrâneos da liberdade* (1978) pode ser tomada como exemplo de literatura panfletária, aspirante à bíblia comunista. Ramos (2003), por meio da empáfia e truculência do soldado amarelo, que pisa no pé do indefeso Fabiano, e da arrogância do patrão, perante o qual o mesmo Fabiano não conseguira converter suas idéias em palavras para reivindicar seus direitos, dentre outros exemplos, denuncia que o maior problema que assola a população do sertão nordestino não está na suposta falta de vontade do sertanejo, tampouco nos prolongados períodos de estiagem, mas, sim, na estrutura e no modelo sócio-econômico vigente, o qual reproduz e multiplica a miséria e a pobreza, formando um ciclo vicioso.

A postura dupla de Mané Piaba revela que duas versões ou perspectivas de um mesmo fato podem conviver lado a lado, dependendo de quem fala e das circunstâncias em que se encontra ao falar. Em *Cartilha do silêncio*, a representação de Arcanja também é multifacetada e parcial, a despeito de o romance ser narrado em terceira pessoa. Há uma perspectiva quando Dona Senhora e a própria Arcanja se reportam a esta última, referindo-se a ela como uma personagem injustiçada pela educação repressora recebida do pai e pela sociedade, cujos costumes destoavam do seu temperamento arrojado e independente. Outra, completamente diferente, é a perspectiva quando Cassiano, na quinta parte do romance, escreve suas memórias e culpa a esposa, Arcanja – autoritária e sem respeito ao marido, segundo ele –, pela imagem distorcida que ela, juntamente com Remígio, seu filho, teriam passado dele para a sociedade. A representação de Arcanja, portanto, abarca as condições de vítima e algoz, conforme a perspectiva na qual estão centradas as partes do romance.

1.2.3 Porquês e efeitos das lembranças das protagonistas

Assim como se recorre à memória-hábito para a efetivação de alguma atividade motora no presente, muitas vezes não são gratuitas as evocações das lembranças em estado puro. Embora possa não ser fruto do acaso, o resultado desse exercício pode sê-lo. Por exemplo, se o sujeito está macambúzio, ele pode entregar-se às recordações visando amenizar a tristeza, mas a memória pode não responder a este apelo e intensificar o seu estado de espírito depressivo e sorumbático, provocando um efeito oposto ao desejado.

Em *A dança dos cabelos*, verifica-se que as narradoras – Isaura-mãe e Isaura-filha – ruminam suas lembranças visando encontrar respostas para certas coisas obscuras que aconteceram e ainda fazem parte de seu presente ou o influenciam. Assim confessa Isaura-

mãe, nas primeiras páginas do seu relato memorialista:

Reflito sobre estas coisas que tanto me marcaram. E com a mesma curiosidade dos meus quinze anos, ainda teimo em entender algumas delas, e várias outras passagens de minha vida. / Mas quase sempre não encontro respostas e a minha cabeça, com tudo girando descoordenado, começa a doer (ADC, p. 16).

Além da necessidade desenfreada e angustiante de buscar respostas para seus tormentos através das recordações, nota-se que as personagens visam amenizar a tristeza e a solidão que as acompanha e as caracteriza.

O primeiro motivo – encontrar respostas para os tormentos – pôde, de certa forma, ser suprido, isto é, ao recordar suas trajetórias, as personagens percebem a presença da repetição, permeando os atos e pensamentos de toda a família, principalmente, das mulheres, o que não deixa de ser uma resposta ou, pelo menos, um indicativo de algumas das inquietações. Enquanto recorda, Isaura filha chega à conclusão de que as três Isauras se (con)-fundiam numa só, entrelaçadas em termos de identidade e condição, assim como as três pernas com as quais se compõem uma trança: penteado favorito das três. “Sem que eu perceba, vai revivendo em mim a mulher que foi a minha avó” (ADC, p. 93). “Sou ao mesmo tempo as duas” (ADC, p. 96).

Apesar disso, as personagens conseguem apenas parcialmente minorar a tristeza e a solidão, visto que as recordações não conseguem livrá-las da profunda solidão à qual sempre estiveram presas. Em vez de funcionar como paliativo, anestesiando a angústia e o sofrimento de Isaura-filha, as lembranças trágicas induzem-na ao suicídio, sugerido apenas no desfecho do romance. O mesmo expediente é utilizado pela avó para dar cabo de sua vida – três dias após rememorar e narrar sua trajetória à neta – e pela mãe, pouco tempo depois de ter assassinado o marido que, por mais de vinte anos, a abandonara e vagara pelo mundo, gastando sua fortuna com amantes e com uma vida dissoluta.

Em *Cartilha do silêncio*, tanto Dona Senhora quanto Arcanja, à beira da morte – a

primeira ainda sem o saber e a segunda plenamente consciente – revisam seu passado. Nos dois casos, elas se rendem às recordações face à angústia presente: a primeira, punida pelo marido, por estar irritado com ela em função de uma visita ao sogro; a segunda, atormentada pela consciência do fim resultante da tuberculose que a fragilizava e a afastava do convívio com outras personagens, inclusive do filho.

As lembranças de Dona Senhora ora produzem nela um sentimento de inutilidade ora de contentamento, sendo que o primeiro impera sobre o segundo. O segundo se verifica nos poucos momentos em que a personagem se compraz, por exemplo, em recordar as horas de arrebatamento sexual entre ela e seu marido Romeu. O primeiro se apresenta quando a personagem constata o peso de sua situação presente, casada há cerca de quinze anos, marcada pela debilidade e impotência frente aos ditames do marido. Debilidade que remonta aos primeiros anos de casada, quando Romeu já prenunciava puni-la, ao instruí-la nas artes do sexo, para castigá-la posteriormente. Apesar de sua ótima condição econômica e social, da felicidade conjugal e do intenso erotismo, Dona Senhora tem consciência da triste condição feminina – condição historicamente moldada para maior usufruto do elemento masculino –, ao tecer comentários acerca dos privilégios masculinos *versus* privações femininas até na hora de montar a cavalo.

Até nisso a mulher é sofredora. Enquanto o homem, de calças, pode se escanchar no cavalo largamente à vontade, astuciaram para nós estes costumes pesados, em folhos, e que recobrem até o tornozelo. Essa amontação em sela de banda, numa precária condição desconfortável, com a perna esquerda caída do gancho da sela para a direita – é uma derrota. Tudo isso por ciúmeira dos homens. Inventadores de todos os entraves, de todas as barreiras que impedem a mulher de se igualar. Mulher escanchada, de virilhas abertas, pernas arreganhadas? Mas nunca, minha gente. Os mandadores se pelam de ciúmes, e temem que machuque ou que se lasque a frutinha que, enquanto donos, eles mais gostam de passar a mão e se apossar. (CS, p. 52-3).

Subjacente a este discurso memorialista e questionador, há a ironia e o traquejo de uma personagem que, apesar de inserida no patriarcalismo agônico, recebera instrução

apurada e mantinha intacta sua dimensão erótica, apesar da vigilância e do controle familiar e institucional da Igreja: sempre zelosa da “moral” e dos “bons costumes”.

Já as lembranças de Arcanja, motivadas pela sua enfermidade, objetivam reduzir o seu sofrimento e localizar as causas e conseqüências da desventura da família Barroso. Não há como concluir se estas amenizam o sofrimento da personagem, visto que o mesmo é intenso. Mas, indiscutivelmente, suas recordações são um alento ante a angustiante espera pela morte iminente. A recordação, neste caso, contribui para manter acesa, na agonizante Arcanja, a lucidez, visto que ela se mantém entretida em tecer os fios do passado, apesar dos traumas e adversidades enfrentados.

Os motivos e as conseqüências da recordação são variados e nem sempre estabelecem relação causal, já que podem produzir efeito oposto ao desejado. Acima, com base na representação das protagonistas femininas, buscou-se evidenciar os mais recorrentes. Entretanto, eles ultrapassam os elencados acima. No entanto, de uma forma ou de outra, eles estão vinculados e se relacionam com a aporia do tríplice presente agostiniano.

Cabe ressaltar ainda que, atrelado ao desejo e à atividade de lembrar das protagonistas estão: o registro escrito das memórias – por Isaura-filha²⁵, em *A dança dos cabelos* –, o tom confessional e a suposição de um possível ouvinte-interlocutor. Estes três elementos possuem em comum a intencionalidade, mesmo que inconsciente, de operar a catarse por meio do relato da memória, sobretudo dos fatos mais recônditos e considerados inconfessáveis

25 A personagem masculina Cassiano Barroso, de *Cartilha do silêncio*, na quinta parte do romance, também se põe a escrever, registrando sua memória autobiográfica. Ele se entrega a esta atividade com a finalidade explícita de passar a limpo sua trajetória, desfazendo os nós e equívocos que, segundo ele, Remígio, seu filho, e Arcanja, sua mulher, disseminaram a seu respeito. Em outros romances de Dantas, como *Coivara da memória* (2001), e *Sob o peso das sombras* (2004), os narradores-protagonistas também são personagens que se dispõem a escrever. O primeiro, enquanto espera o julgamento do crime que lhe fora imputado, o segundo, para servir de exemplo a não ser seguido, de personagem que, por ser medrosa, sofreu horrores, principalmente, nas mãos de quem lhe era superior. Também Coriolano, narrador-protagonista de *Os desvalidos* (1996), intenta passar para o papel, em forma de cordel, a história da saga de violência protagonizada por ele e por seus colegas, Zerramo e Tio Filipe, barbaramente atacados por Virgulino Ferreira da Silva – o Lampião. Em todos estes casos, trata-se de personagens masculinas, entretanto, subjacente à nítida intenção de exemplaridade que a escrita assume está a intenção de purificação, por meio do esclarecimento, da argumentação, da explicação narrativo-memorialista do passado que poderia ficar oculto. Entretanto, o desespero da situação presente impele as personagens a esta atividade como derradeiro alento, como forma de redenção daquilo que carregam como fardo do passado e lhes atormenta psicologicamente.

socialmente – principalmente no contexto repressor em que as personagens se situam –, como o erotismo, a masturbação, a menstruação, a perda da virgindade, a homossexualidade, o assassinato e o desejo de suicídio.

Entre a confissão, escrita – no caso de Isaura-filha – e a pressuposição de um interlocutor – capaz de ouvir e, principalmente, de perdoar, mesmo sem proferir palavra alguma – evidencia-se a busca implícita e desesperada pela libertação, pelo desafogo, pela redenção e pela catarse dos males que afligem as protagonistas em questão, enfim, pelo desejo do reencontro consigo mesmas.

Freyre (2000) chamou a atenção para o fator higienização mental assumido pelo confessor – e mais tarde pelo médico – sobre as sinhás e sinhazinhas, praticamente enclausuradas no limitado espaço doméstico, isoladas do convívio com as pessoas exteriores àquele ambiente. Por meio da confissão, no caso do padre, e da consulta dialogada, no caso do médico.

A ‘confissão’ expressa um caráter penitencial, de transformação de um eu passado em um eu presente, e com a qual se pretende a absolvição divina (ou, no caso da literatura, do leitor). Além disso, podemos dizer que a confissão possui também uma feitura de relato psicanalítico, através do qual a personagem tenta encontrar explicações dos males que assolam seu eu (BARROS, 2002, p. 69-70).

Entretanto, embora prevaleça o tom confessional, as protagonistas dos romances em questão não estão se confessando no sentido estrito da palavra, e não se sabe se os interlocutores aos quais elas se dirigem durante o relato são reais ou imaginários. Estes interlocutores têm, contudo, uma função estética relevante na narrativa.

Ainda que monologares, observa-se que os relatos memorialistas adquirem um grave tom de desabafo, que engloba tudo aquilo que sufoca as personagens, como se as mesmas estivessem diante de alguém, confessando seu passado, à espera de que fossem perdoadas e de que se operasse uma profunda catarse sobre seus pensamentos e corpos: perturbados pelas

privações, pela violência verbal – em alguns casos física – e pelas normas morais rígidas do sistema social e familiar ao qual se sentem agrilhoadas.

A fala, ao ser transcrita para o papel, assume uma dimensão mais grave e mais durável, uma vez que a fala se perde e os signos escritos, pelo contrário, materializam-se fisicamente e são muito mais perenes. Uma confissão adquire valor definitivo e irrefutável a partir do momento em que é escrita, pois a escrita é a assinatura do indivíduo, como comprova a grafologia. O papel em branco e uma caneta ou lápis, muitas vezes, para um exilado e para um preso ameaçado pelos parceiros de cela, adquirem uma significância muito além de dois meros objetos: expressam o desabafo das saudades, no primeiro caso, e o desabafo da opressão sofrida – um pedido de socorro –, no segundo. A mesma relação íntima se estabelece entre o diário e um viajante solitário, ou uma adolescente. Mas, como toda confissão, além de aliviar o “pecador”, ou portador de um segredo, o relato das memórias consideradas inconfessáveis socialmente, antes de ser proferido ou entregue ao interlocutor, se escrito, é precedido pelo ritual que envolve a angústia, o receio e a indecisão. É o que se percebe no caso de Isaura-filha que, antes de enviar suas anotações a Antônio, hesita: “É infinita a solidão que sinto agora que acabei de fazer estas anotações que ainda não sei se irei mandar para você” (ADC, p. 115).

1.2.4 Tempo de rememorar e rastros do tempo

De acordo com Ecléa Bosi (1994), nas tribos antigas, o ancião tinha lugar de honra e era o guardião das tradições e segredos que garantiam a sobrevivência da comunidade e contribuía – através da experiência adquirida de seus ancestrais –, significativamente, para as decisões que deveriam ser tomadas pela tribo, sobre a qual exercia uma função sacerdotal, ou de chefia, como o cacique, ou o pajé, entre os indígenas. Dado seu papel e a importância dos

segredos e das tradições para a tomada de decisões, o ancião, constantemente, recorria à lembrança do arcabouço espiritual da comunidade – a tradição – do qual era guardião, para orientar não apenas os próprios passos, mas também os de todos ao seu redor.

Conforme Bosi, no capitalismo industrial – contexto no qual seu trabalho se ambienta –, também são os velhos os mais propensos ao exercício de afloração da memória pura, no sentido bergsoniano, em oposição à memória-movimento, graças às recordações das lembranças passadas, da infância e da mocidade até as mais recentes. Geralmente, por estarem à margem do sistema produtivo, estes se devotam com maior facilidade à recordação, tentando unir mentalmente as duas pontas da vida. “O ancião não sonha quando rememora: desempenha uma função para a qual está maduro, a religiosa função de unir o começo ao fim, de tranquilizar as águas do presente alargando suas margens” (BOSI, 1994, p. 82)²⁶.

De acordo com esta perspectiva, é provável que o sujeito esteja mais vulnerável aos apelos da memória na velhice, entretanto, não se pode afirmar que, por ser velho, ele não faça mais uso da memória-movimento, ou que o sujeito, não sendo ainda velho, não possa se inebriar, entregando-se à memória-sonho.

Nos dois romances em análise, observa-se que apenas as Isauras avó e mãe, quando lembram, podem ser consideradas velhas, segundo os parâmetros atuais. Entretanto, não se verifica nenhuma relação entre memória, velhice e exclusão do sistema produtivo, uma vez que estas se inserem num modelo agrário e patriarcal. Tampouco relação entre velhice e cargos de honra, como nas sociedades primitivas. Mas, se todas as protagonistas não são velhas, no momento do registro de suas narrativas pessoais, que são também familiares, as três, indiscutivelmente, cogitam sobre a própria morte, consciente ou inconscientemente.

26 No romance *Dom Casmurro* (1992), de Machado de Assis, tem-se um exemplo modelar de uma atitude extremista em relação a esta suposta propensão, ou capacidade anciã de que trata Bosi (1994), quando o protagonista Bento Santiago propõe-se a reconstruir na velhice a casa da sua infância. Entretanto, a tentativa da personagem não se respalda, estando fadada ao fracasso, já que nem o tempo nem a história se voltam sobre si, embora se parafraseiem. “A recomposição do passado através da memória parece ser o caminho para a reconstituição do que foi definitivamente perdido. Mas o reconstruir, o recompor não é ter de volta, é apenas uma substituição” (BARROS, 2002, p. 45).

Vale reiterar que isso não significa que todas são velhas. Isaura-avó, quando da narração das suas lembranças à neta, já era uma velha que vivia a maior parte do tempo com os olhos embaciados e presos no horizonte; emudecida e tricotando, sentada numa cadeira-de-rodas. Isaura-mãe, quando narra sua sina, também está velha, reumática e dividida entre o presente e o passado, ou seja, entre a dor do dilema de amputar ou não as pernas – “optar pela vida ou pela morte” (ADC, p. 86) – ou deixar a gangrena evoluir até a morte. Neste estado físico e emocional, ela se põe a ruminar a trajetória de seus antepassados, “quantos já mortos, ou tragados pelas veredas que nos trouxeram a este Vale e a sina me assentou neste banco, onde não faço outra coisa a não ser acender um cigarro após o outro – tomar cafezinhos – e ruminar minhas recordações!” (ADC, p. 84). Isaura-filha, pelo contrário, não é velha, mas, apesar de moça, também “mergulha” no processo de rememorar, o que, além de a identificar com suas antecessoras, faz do seu presente uma realidade fantasmagórica, não obstante a grande mobilidade que a caracteriza.

Dona Senhora não é velha, para os parâmetros de hoje, quando do registro de suas lembranças, e suas memórias não são puro sonho: muito daquilo que recorda é motivado pela abstinência sexual que o marido lhe impingira e pela iminência da viagem à casa paterna – a última por sinal, pois esta, ao ser consumada, culmina com a morte do marido. Esta morte provocará sua loucura e morte precoce. No entanto, quando ela rememora, não tem a menor noção ou intuição de que sua vida caminha para um trágico fim. Apesar de ignorar isso, o registro de suas lembranças remete ao fim de sua vida, como acontece com Arcanja, no mesmo romance – mas, neste caso, ela tem plena consciência da proximidade do fim –, e com as três Isauras, do romance de Lopes.

A dança dos cabelos inicia com a constatação da iminência da morte por Isaura-mãe, certeza que é reiterada pela protagonista em vários momentos ao longo da narrativa:

Mesmo sabendo que aos poucos eu apodreço e que em breve não serei mais

que um monte de ossos em uma cova qualquer onde talvez nasçam umas margaridas ou em alguma manhã venham pousar os canários, e, por mais definitiva que seja esta certeza, pelo fascínio cada vez mais forte que em mim exercem as águas cujo canto, em horas de calma, se mistura ao das acauãs que tornaram a voar ao redor da minha janela, eu ainda insisto em desvendar o obscuro de certas coisas que me aconteceram e ainda acontecem (ADC, p. 11).

Ao relembrar o passado trágico, as protagonistas, ao invés de confortarem e de aumentarem as perspectivas do seu presente, em sintonia com a idéia de que velhice implica serenidade, sentem-se sufocadas pelas marcas do passado e sem esperanças no porvir. No caso das três Isauras, por exemplo, face a um presente impregnado pelos espectros do pretérito, as duas primeiras – a avó e a mãe – não hesitam em se suicidar, e a última – a filha – demonstra que irá imitar a atitude de suas antepassadas, cortando toda e qualquer esperança de futuro, ao sugerir seu suicídio no desfecho da narrativa.

Nos referidos romances, verifica-se que o passado é tão constante no presente das protagonistas femininas, em especial em *A dança dos cabelos*, que o momento presente é comprometido pela memória do já perdido. Esta quase indistinção entre o que foi e o que é deve-se aos rastros da avó, os quais vão se perpetuando, identificando e confundindo a avó com a mãe e com a filha, herdeiras dos rastros de seu trágico passado. O prolongamento do passado através dos rastros deixados pela avó é percebido por Isaura-filha quando ela, em um de seus vários momentos de solidão, reflexão e angústia, identifica em si a repetição das privações que caracterizaram o destino de sua avó e de sua mãe. Sentada numa pedra, no cimo de uma serra,

e, com os olhos em outros horizontes, penso em minha mãe e em minha avó, que também aqui, com certeza, já estiveram. Cada uma dentro de seu mundo: vovó, não por prazer, remoendo o massacre de sua família. Nem mamãe, por gosto, pensando em sua sorte, ou quem sabe, em dias passados e mais amenos de sua infância, [...]. / E por que me privar destes sonhos, se sou ao mesmo tempo as duas, embora em meu coração, em diferentes mas cadenciados compassos, pulse a vida de uma terceira mulher que também se chama Isaura e que como elas nasceu em Santa Marta, onde me foram feitas as primeiras tranças (ADC, p. 96).

Os vestígios do percurso trágico da avó, verificáveis em Isaura-mãe e Isaura-filha, parecem vir se perpetuando desde os tempos e as gerações mais remotos de sua família. As atitudes da avó, em consequência da tragédia protagonizada por ela, além de repercutir nas suas herdeiras, rastreiam os dramas protagonizados por seus antepassados próximos ou distantes. A história da estirpe é toda ela marcada pela desgraça, pela tragédia, pela loucura e pela morte, como se um terrível mal – “o mesmo que em épocas remotas teria se apoderado de alguém em nossa família” (ADC, p. 53) – se perpetuasse e respondesse pelo que acontece de horrendo a todos os membros da família. A história das três Isauras é permeada pelos signos da violência, do silêncio, da tristeza, das perturbações e pelo erotismo transgressor dos costumes além da morte, sob denominações distintas: suicídio e assassinato.

De acordo com Paul Ricoeur (1997), o conceito de rastro está intimamente atrelado às noções de arquivo e documento, pois o mesmo, assim como o arquivo, é algo que se conserva, embora, na maioria das vezes, esta prática seja inconsciente e não se vincule a nenhuma instituição. Da mesma maneira que o documento, o rastro tem o duplo sentido de ensinamento e de testemunho, pois contém informações acerca de alguma coisa, genericamente, ou de algum ser ou animal, em específico. Sinônimo de vestígio, “o rastro indica *aqui*, portanto no espaço, e *agora*, portanto no presente, a passagem passada dos vivos” (RICOEUR, 1997, p. 201, grifos do autor).

Além de os rastros constituírem as marcas ou os vestígios que indicam a passagem de alguém num determinado tempo e lugar, ou seja, sua localização sócio-espaco-temporal, eles possuem uma outra significação. Eles também indicam e confirmam a conservação, ou perpetuação dos rastros, ao longo do tempo e das gerações.

Essa dupla tendência do rastro, longe de revelar uma ambigüidade, constitui o rastro como conector de dois regimes de pensamento e, por implicação, de duas perspectivas sobre o tempo: na própria medida em que o rastro marca no espaço a passagem do objeto da busca, é no tempo do calendário e, para além dele, no tempo astral que o rastro marca. É com essa condição que o rastro, conservado e não mais deixado, torna-se documento datado

(RICOUER, 1997, p. 202).

Além dos rastros de Isaura-avó não se extinguirem, perpetuando-se e estendendo-se às mulheres que a sucedem, verifica-se que ela também perpetua os rastros de seus antepassados, em especial, das mulheres de sua família.

Os vestígios de Isaura-avó, à medida que se conservam e se perpetuam ao longo das gerações, além de perpetuarem a memória da personagem, aproximam as três gerações femininas da família pelos laços da repetição, formando uma identidade única. Isaura-filha, como já se mencionou, demonstra ter plena ciência de que as três são muito parecidas – não apenas no nome e na aparência, mas também nas atitudes e no destino traumático. É como se fossem uma única pessoa, marcada pela solidão, pelo erotismo, pela violência, pela loucura e/ou perturbação mental e pela iminência da morte. A certeza da repetição e da desgraça que paira sobre as mulheres de sua estirpe constitui a mola propulsora que leva a personagem a romper os laços que a unem às outras e que a identificam com elas, bem como a vagar pelos mais diversos lugares e países, errante, sem itinerário definido, fugindo desesperadamente dos rastros da avó que, ao se prolongarem no tempo, impregnaram a mãe e estão também impregnando e definindo a sua identidade, em consonância com a das suas predecessoras.

E era por pensar em tudo isto e nas gerações de mulheres de minha família ainda hoje sem muitas mudanças e por não querer ser herdeira das mesmas cicatrizes, que ali naquela praia desconhecida, enquanto o vento soprava nas mangueiras, e nas ruas passeava o silêncio, eu acariciava os cabelos daquele homem que dormia ao meu lado. E com as pernas abertas, as tranças desfeitas, e pronta para entregar-me a ele, ingenuamente eu acreditava que havia começado a se romper o abismo que existia entre nós (ADC, p. 112-3).

É evidente em Isaura-filha a intenção de romper com o ciclo de repetições, ao desfazer as tranças que, metaforicamente, identificavam e confundiam as três num mesmo ser identitário. Contudo, apesar do esforço, a personagem reconhece que fora ingênua ao lutar contra a fatalidade que ditava a desventura das três. É esta questão da fatalidade, enquanto

força maior, que controla os rumos e a vida das personagens, como se estas fossem marionetes, ou fantoches, que será analisada a partir de agora, por meio do segundo ponto importante que caracteriza a relação entre o tempo e as protagonistas femininas dos romances *Cartilha do silêncio* e *A dança dos cabelos*; dois típicos romances de destino, na acepção de Pouillon (1974).

1.3 NAS TRAMAS DO DESTINO

Outro ponto fundamental que organiza a relação entre o tempo e as protagonistas femininas dos dois romances é a crença no destino como força inexorável, que faz germinar a tragédia e que condiciona e precipita o agir e o pensar das mesmas. Além da crença na fatalidade, analisar-se-á, ainda, a relação intertextual – consoante e subversiva – entre as três Isauras e o clássico mito das fiandeiras, e como a condição feminina, nas sociedades semipatriarcais e patriarcais é tristemente moldada para maior usufruto e para a consolidação da hegemonia masculina, por meio dos discursos autorizados e da ideologia da dupla moral.

1.3.1 Sob as malhas da fatalidade

Tanto Dona Senhora quanto Arcanja, de *Cartilha do silêncio*, bem como as três Isauras, de *A dança dos cabelos*, são, ou melhor, acreditam-se determinadas pela idéia do destino. Crer-se à mercê do destino e estar-se impelido(a) por ele é ilusão, mas, ainda assim, isso constitui a justificativa dos romances de destino, pois é graças “à impressão de estar sujeito a um destino, que o tempo se revela à pessoa [personagem] que o está vivendo” (POUILLON, 1974, p. 151).

O tempo se revela de forma ilusória porque a personagem acredita-se influenciada, em

seu presente, pelo seu passado, não reconhecendo que é ela “quem atribui a esse passado o seu sentido e o seu valor determinante” (POUILLON, 1974, p. 151). Ou seja, é a personagem que se imagina determinada e agindo de acordo com as coordenadas ditadas pelo passado, e não, necessariamente, o contrário.

Conforme Pouillon, o destino é uma manifestação da psicologia particular, porque não constitui a estrutura geral do tempo, “pesando” ou incidindo sobre todos os viventes, no caso, personagens. Incidindo sobre as personagens que se crêem condicionadas por algum evento ou episódio traumático, o destino pode, segundo Pouillon (1974), revelar-se às personagens e aos leitores tanto *a priori* quanto *a posteriori*. Em ambas as situações, este se constituirá uma realidade interior e/ou exterior às personagens.

Diz-se que o destino é revelado *a priori* quando a personagem se crê determinada desde o início do encadeamento dos fatos, como exemplificam as personagens Arcanja, de *Cartilha do silêncio*, Isaura-avó e Isaura-filha, de *A dança dos cabelos*. Estas três personagens são marcadas por um acontecimento traumático que, verificado no início da narrativa, as envolve e compõe a trama romanesca.

No caso de Arcanja, um dos acontecimentos que marcam e condicionam sua trajetória é a perda da virgindade na adolescência, constituindo um dos principais motivos que a conduzem a um casamento por conveniência com o aluado Cassiano Barroso, cujo temperamento inconstante e cheio de manias beiram à loucura. No que se refere à Isaura-avó, a destruição da casa paterna, a morte da família e a violência sexual da qual ela foi alvo constituem os acontecimentos que a marcam e a ensombram desde o início, condicionando toda a sua trajetória. Quanto à Isaura-filha, são também acontecimentos ocorridos na infância-adolescência que determinam sua trajetória, bem como os rastros herdados da mãe que, por sua vez, herdara-os da avó. As atitudes autodestrutivas e autopunitivas de Isaura-filha na infância implicam seu internamento numa escola para moças. Entretanto, ela sempre levará

consigo o peso de cobrar o sangue do irmão assassinado para honrar o nome do pai, e isso lhe impinge um destino traçado *a priori*.

Denomina-se destino *a posteriori* aquele que se revela às personagens e aos leitores “gradativamente durante a progressão romanesca, para estampar no final um destino que esclareça retrospectivamente todo o romance” (POUILLON, 1974, p. 152). Esta forma de apresentação do destino combina com a das personagens Dona Senhora e Isaura-mãe.

O destino vai sendo esboçado e revelado às duas personagens e ao leitor no decorrer da sucessão temporal e no desenrolar dos episódios que integram o enredo, porém sua certificação ocorre somente no final da trajetória das duas. Dona Senhora enlouquece e morre depois da morte do marido, ao qual ela se entregara incondicionalmente, concebendo a vida apenas por meio dele, que a representava em termos sociais e identitários. Isaura-mãe suporta a traição do marido – sem concordar com ela –, enquanto viviam juntos e, depois de uma longa estada do marido fora de casa, ela o recolhe abandonado, cuida de suas feridas físicas e emocionais para, posteriormente, depois de uma noite dedicada ao sexo e ao prazer, matá-lo, conforme havia planejado minuciosamente. Ou seja, ela se converte em uma assassina vingativa, cuja fúria lembra a da personagem Medéia, da peça homônima, de Eurípedes (2005). Medéia, para ferir Jazão, mata seus filhos. Isaura, porém, mata Antonio. De acordo com Pouillon:

pode-se estar diante ou de um destino exterior ou de um destino interior, segundo fique patenteada a dependência do ser com relação ao ambiente ou sua incapacidade para livrar-se daquilo que foi e do que fez. Em outras palavras, o que me determina, num caso, é o mundo exterior e no outro é o meu passado que, em certo sentido, desprende-se de mim, só existindo entretanto por seu intermédio sendo-me interior, neste sentido (POUILLON, 1974, p. 153).

Ao destino exterior dá-se o nome de fatalidade, pois este consiste na conspiração de forças externas, do ambiente, do além e do acaso, determinando a representação e ditando os pensamentos e ações das personagens que se acreditam motivadas por ele. Desta perspectiva,

as personagens crêem-se totalmente impotentes, visto estarem sujeitas à inexorabilidade, ou seja, o que acontece é que as determina ou condiciona. Este destino se deve a alguma força superior, perante a qual se sentem fragilizadas e incapazes de esboçar a menor resistência, como expressam as expressões populares “está escrito”, “Deus quis assim” ou “Deus escreve certo por linhas tortas”.

Por outro lado, o destino é interior quando as personagens constatarem que elas, pelas atitudes tomadas no passado e ao longo de sua trajetória, não estão totalmente à mercê de forças alheias, mas, também, são responsáveis, ou têm parcela de responsabilidade em relação ao que lhes ocorre no presente ou irá ocorrer no futuro.

O primeiro caso lembra a imagem de uma marionete, cujos movimentos são impelidos e decididos pelo manipulador dos cordéis situados num extremo do brinquedo. O segundo pode ser associado a um ator cênico, responsável pela peça, mas que poderá alterá-la ao longo da encenação.

Verifica-se em *Cartilha do silêncio* que são predominantemente exteriores os destinos de Dona Senhora e Arcanja. No caso da primeira, são totalmente externas as forças que se imiscuem no seu destino, sendo responsáveis pelo seu desnorteio, assim que o marido falece. Quanto à Arcanja, evidencia-se que seu destino também é parcialmente interno, ou seja, a personagem, além de ser impelida pela fatalidade, acaba tomando algumas iniciativas que revelam sua parcela de responsabilidade pelos rumos a serem seguidos, mesmo que estas iniciativas sejam motivadas por forças externas. O trauma gerado pela perda da virgindade constitui um fator externo que incide sobre os rumos da trajetória de Arcanja, mas sua iniciativa de abandonar o lar paterno, pelo fato de o pai não ter se manifestado contra os desmandos de Belisário, o qual estava usurpando a herança de Dona Senhora e Cassiano, após a morte de Romeu, revela ímpeto, iniciativa, posicionamento e decisão sobre os rumos a serem tomados naquela ocasião. Todavia, há que se destacar que esta postura de Arcanja será

obnubilada pela necessidade desesperada de se casar, para fugir da maledicência social que pairava sobre as moças que viviam sós e se sustentavam, no semipatriarcalismo, e da intolerância familiar e social para com as moças que, apesar de solteiras, não eram mais virgens.

Em *A dança dos cabelos*, evidencia-se que os destinos de Isaura-avó, Isaura-mãe e Isaura-filha são, em princípio e em sua predominância, impelidos por forças externas. Entretanto, elas não deixam de apresentar, na seqüência e em conseqüência às forças externas que as impele e sobre as quais não têm domínio, em maior ou menor quantidade, indícios de forças interiores, ou seja, atitudes mais ou menos conscientes que, associadas àquelas – às forças externas –, contribuem para acelerar a consumação da sua desventura e dor.

No caso de Isaura-avó, seu destino é, também, impelido por forças externas, haja vista que ela era uma frágil menina quando fora capturada, violentada e escravizada por Antônio que, impiedosamente, matara sua família, pelo fato de seu pai ter se negado a vender suas terras. A única participação de Isaura-avó em relação ao encaminhamento do seu destino é o suicídio que cometera, mas este é totalmente justificável pelo histórico de traumas e pela violência de que fora vítima, ao longo dos anos. Ou seja, face a um destino trágico resta-lhe, apenas, agir sobre si mesma como se fosse a moira Átropos: aquela que corta o fio do destino humano.

O destino de Isaura-mãe, inicialmente, também é traçado por forças alheias, como exemplificam as traições do marido, a exploração, o aborto pelo excesso de trabalho e pela violência de que ela fora alvo, até que, finalmente, ele a abandona, indo vagar pelo mundo, gastando desregradamente sua fortuna. Todos esses fatos determinarão as atitudes vingativas posteriores de Isaura-mãe que, primeiro, busca notícias do marido e infiel dissoluto, depois, o recolhe doente, na miséria, decaído qual um mendigo. Após acolhê-lo, alimentá-lo e cuidar de suas feridas físicas e emocionais, ela lhe “concede” uma noite de amor, promete que eles

ficarão juntos até a morte e, no final da noite, ela o mata com uma navalha²⁷, retalha o corpo do infiel e o enterra num canteiro do quintal da casa onde vivia. Também aqui há uma correlação com a moira Átropos, só que, desta vez, Isaura-mãe corta o fio do destino do marido infiel. Finalmente, para completar a premeditada vingança, ironicamente, a personagem rega, duas ou três vezes por semana, ritualmente, o canteiro onde enterrara o marido assassinado. Em vista disso, nota-se que existem forças interiores capazes de impulsionar e mover vingativamente a personagem. Entretanto, essas forças são condicionadas por contingências exteriores que se sobrepõem, ditando o tom de sua sina, mesmo que a personagem tenha se vingado do marido e se suicidado pouco tempo depois de sua vingança.

O destino de Isaura-filha, assim como o da avó e o da mãe, é prescrito por outrem, quando seus pais resolvem puni-la, na infância/adolescência, pelas atitudes que consideravam anormais e satânicas. Seu comportamento desregrado implicará seu confinamento num colégio – o mesmo onde estudara a mãe. Seu destino fora de fato traçado, contudo, por seu pai, quando este, na impossibilidade de vingar a morte do filho assassinado, delega à filha a responsabilidade de ter que vingá-lo. Este pesado fardo, ao que tudo indica, fora devidamente cumprido pela personagem. Isaura-filha, assim como a avó e a mãe, dá a entender, no desfecho do romance, que irá pôr fim a sua vida e à história de violência que caracteriza a sua família sempre “unida na tragédia” (ADC, p. 20), por meio do suicídio, que também pode ser justificado pelo histórico de imposições e traumas sofridos pela personagem. Destaca-se ainda que, embora condicionada pelo passado, tal atitude é tomada, deixando entrever que, assim como as Moiras, Isaura-filha também atua sobre o seu próprio destino, como ocorrera com a avó e com a mãe, que se vingara do marido, matando-o.

Apesar de diferir quanto à maior ou menor participação/responsabilidade das

²⁷ Uma arma tipicamente masculina, se é que se pode referir assim, pois, tanto no folclore quanto na literatura, verifica-se que as “armas” ou artimanhas que caracterizam a vingança feminina são muito mais sutis e requintadas, como exemplifica a estratégia de servir homeopaticamente à vítima comida ou bebida envenenada.

personagens sobre o seu destino – pois a presença e a intensidade das forças exteriores em todos os casos analisados são evidentes – e quanto à forma de apresentação do mesmo – se *a priori* ou *a posteriori* –, nota-se que o destino das protagonistas femininas se configura trágico e sinistro²⁸, aproximando-as e unificando-as pelos signos e pela proximidade da morte, da loucura e das perturbações vinculadas à sexualidade e à prepotência fálico-patriarcal, ou seja, o destino das personagens em questão, nos tempos e espaços em que se situam, encontra-se traçado historicamente pela triste condição feminina, ideologicamente cultuada e moldada para maior benefício do elemento dominante, para o qual todas as possibilidades sociais eram favorecidas, em detrimento da anulação da individualidade e da identidade femininas.

1.3.2 Três trágicas fiandeiras

Em *A dança dos cabelos*, para não deixar dúvidas quanto à crença nas forças do destino, o autor recorre à imagem mítica clássica das moiras – que permeia a literatura universal e a história humana desde seus primórdios, adaptando-se à cor e à cultura locais em que se atualiza e se perpetua – para associá-la às três Isauras. Segundo Hughes Liborel:

a história humana começou com os mitos; e, dentre outros, aquele que nos prende ainda à dinâmica imaginária mais fecunda é o mito das Fiandeiras. / Primeiras figuras com caráter divino, elas alimentam em nós a inesgotável compreensão do desenrolar de toda existência, enquadrada pelo nascimento e pela morte (LIBOREL, 1997, p. 370).

De acordo com Liborel, as fiandeiras são representadas, quase sempre, pelo número três – um número de caráter simbólico –, que alude às três estações conhecidas e distinguidas pelos povos antigos: o inverno, a primavera e o verão. Embora as idades e feições das fiandeiras, nos mais diversos contos e lendas, orais ou escritos, sejam quase sempre ocultadas, poder-se-ia, no caso das Isauras, associá-las às três fases primordiais da existência: infância, 28 Segundo Pouillon (1974, p. 169), o destino nem sempre assume a feição trágica, podendo ser, ao invés de deprimente e sem saída, exultante e jubiloso.

maturidade e velhice. As estações e as gerações aludem, ainda, à idéia de nascimento, desenvolvimento e morte: tarefas às quais se dedicam as três Moiras, da tradição grega:

A primeira, Cloto, fiava o fio da vida em sua roca, determinando o nascimento. A segunda, Láquesis, enrolava o fio, definindo o decorrer da vida. A terceira, Átropos, cortava o fio, determinando a morte. As três Moiras nunca mudavam de idéia. Em seu palácio, o destino estava gravado em ferro e bronze, de modo que nada podia apagá-lo (AS MAIS..., 2000, p. 152).

Pelo número três – assim como as três pernas de uma trança –, pela fiação, pela repetição e pelas etapas que cada uma representa, as Isauras também remetem à imagem cíclica do eterno recomeço vital, pois, de acordo com Gilbert Durand (2001), tanto “os instrumentos” quanto “os produtos da *tecedura* e da *fiação* são universalmente simbólicos do devir” (DURAND, 2001, p. 321, grifos do autor). Embora as três Isauras abarquem, simbolicamente, a totalidade do existir, completando o ciclo vital, e o tecido – produto da fiação – oponha-se à descontinuidade, à ruptura e ao rasgo, bem como a roda – e as engrenagens –, que movimenta a fiação, seja “sempre símbolo da totalidade temporal [...] emblema do devir cíclico, resumo mágico que permite o domínio do tempo, ou seja, a predição do futuro” (DURAND, 2001, p. 323), verifica-se que a terceira aponta para o rompimento do movimento circular, para o fim de um ciclo, uma vez que ela não tem filhos e está predisposta a se suicidar. Ou seja, não poderá dar seqüência à trágica história iniciada com Isaura-avó, que tivera quatorze filhos, mas o leitor apenas se intera do nome de dois, Demerval – assassinado – e Isaura-mãe. Esta, por sua vez, também tem dois filhos, Ricardo – também assassinado como o tio – e Isaura-filha, a responsável, ao que tudo indica, pelo decreto – *consumatus est* – da morte/extinção de seu tronco familiar.

O exposto acima se respalda na seguinte afirmação de Durand: “todo símbolo ligado ao ciclo possui, ao mesmo tempo, a sua parte de trevas e a sua parte de luz” (DURAND, 2001, p. 328). O ciclo vital não comporta vida e morte, começo e fim, alfa e ômega, claro e

escuro? E a seqüência de três gerações de uma estirpe, atrelada à trágica repetição que acentua a noção de circularidade e voltas sobre o próprio eixo, não aponta para a continuidade? Assim, também, a terceira geração das Isauras, ao rejeitar a concepção e optar pelo suicídio, rompe qualquer possibilidade de continuidade²⁹.

Assim como no mito das três Moiras, as três Isauras dedicam o seu presente a tecer fios e a entrelaçá-los, sobretudo à noite ou ao entardecer. A diferença reside no fato de que, enquanto aquelas são responsáveis pela tessitura – trama – do destino dos deuses e de todos os homens, as protagonistas do romance buscam, por meio do entrelaçamento de fios imaginários, desvendar os porquês do próprio destino. É rememorando o passado que as personagens tentam entender o presente e desvencilhar-se do futuro, visto ser este um desdobramento daquele.

Em meio à solidão – característica paralela à atividade das fiandeiras –, Isaura-filha constata que, gradativamente, à medida que recorda o passado, vai unindo e vão se emendando, pela força da recordação, os fios soltos e fiapos esgarçados do seu passado ao das suas antepassadas, formando, dessa maneira, um novelo emendado que, à medida que os pontos obscuros – fios desencontrados – vão se esclarecendo, convertem-se num todo indissociável, com a resistência de um arame capaz de cercar propriedades. Essa emenda metálica sugere a conexão, a confusão e a união sólida e forçosa do destino das três protagonistas, apesar das diferenças e do tempo que as distancia fisicamente. Entretanto, não pela recordação, cujo exercício se confunde, metaforicamente, à atividade da fiação, do bordado, do tricô, da costura, dentre outras atividades similares, histórica e miticamente femininas³⁰.

29 O tronco das Isauras está fadado à extinção e à destruição, assim como ocorrera à estirpe Buendía e à cidade de Macondo, de *Cem anos de solidão* (2003), que vão se destruindo aos poucos, ora pela violência, ora pela loucura, ora pela tirania, e, finalmente pelo incesto que ata o fim do ciclo da família à sua origem transgressora. Entretanto, em *A dança dos cabelos*, apesar da repetição de nomes e características, não se verifica a prática do incesto.

30 Em *Coivara da memória* (2001), o tricô ou o crochê elaborados pela solteirona tia Justina – a única parente viva com a qual o narrador-protagonista ainda mantinha certo vínculo afetivo e dividia a casa –, também se mesclam e se confundem ao exercício da lembrança. Além disso, observa-se que é por intermédio dessa

Vou restaurando aqui dentro pequenos fios e unindo-os a outros e a mais alguns que vão surgindo e que talvez um dia se transformem em barbantes ou quem sabe em cordas. E, por que não, em uns daqueles fios que meu pai comprava para cercar os seus domínios e ser cada vez mais senhor de seus campos (ADC, 2001, p. 106-7).

Em algumas versões, o mito das fiandeiras funde as três numa única figura, ou seja, a tríade se dissolve formando uma unidade, como ocorre em alguns ciclos – estações arcaicas – e fenômenos – relâmpago, trovão, raio – naturais e sobrenaturais, como exemplifica a Santíssima Trindade, que é Pai, Filho e Espírito Santo a um só tempo. O próprio fio, em algumas técnicas de tecelagem mais precisas, segundo Liborel (1997), resulta do entrançamento ou fusão de três fios menores.

A imagem do fio tripartido e da roda de fiar – associada à roca e ao fuso –, movida pela tríade das fiandeiras, vincula-se, em *A dança dos cabelos*, à imagem da trança das três Isauras – o penteado que as caracteriza – e ao entrelaçamento, ou à circularidade do destino das mesmas, marcado pela repetição, como se o tempo, ao invés de fluir, desse voltas sobre si mesmo. A perspectiva narrativa do romance, embora seja compartilhada apenas por Isaura-mãe e Isaura-filha – contempla e abarca os fios que representam a história da trajetória de cada uma das três protagonistas, alternando-se e entrecruzando-se, de forma a lembrar um trançado único, devidamente elaborado, apesar dos fios que teimam em se desprender.

Segundo Liborel (1997), a atividade de fiar é, reconhecidamente, desde seus primórdios, uma atividade vinculada ao feminino, ao doméstico e à solidão. Ainda conforme o autor, na maioria dos contos e lendas, os momentos prediletos das fiandeiras, ou os mais propícios à fiação, são o cair da tarde e a noite, quando o fim do dia evoca, também, a morte.

associação entre mulher-fiação e lembrança, que episódios do passado emergem, no capítulo 18, para o narrador, conotando a relação visceral e primordial entre mulher e fiação. Ou seja, tia Justina, enquanto manipula suas agulhas, narra algumas lembranças ao sobrinho que, dessa maneira, vai lembrando e/ou se inteirando acerca dos fatos idos, vivenciados ou não, numa tentativa fracassada de definir sua identidade. “Enquanto cruza e recruza as longas agulhas [...] tia Justina vai desdobrando as suas lembranças, comprazendo-se em reviver a antiga cena retalhada, e urdindo com as suas cores a teia de um tempo já despojado de suas amarras, em cuja ausência venho procurando em vão os fiapos de minha face” (DANTAS, 2001, p. 179).

Também é no final da tarde e à noite que as três Isauras rememoram e narram suas trajetórias antes de tomar uma decisão que pode ser final: a avó narra à neta sua história três dias antes de se suicidar; a mãe relata suas memórias, indecisa entre morrer de gangrena ou amputar a perna; a filha está indecisa se puxa ou não o gatilho da arma que empunha, pondo fim a sua vida e à continuidade da família, concluindo, não só sua narrativa, mas o trágico ciclo das três Isauras. É à tardinha e à noite, face à proximidade da morte, que as Isauras estão mais vulneráveis à ruminação e ao solitário e repetitivo ato de “tecer os fios” desconstruídos de seu passado, no intuito de tentar explicar as fontes de seus trágicos destinos.

O tecer das personagens, em vez de ter – como no mito – qualquer função mágico-religiosa de prescrição do destino de outrem, reveste-se da intenção memorialista de desvendar as determinações do seu destino, se bem que o próprio evocar é, conforme Liborel (1997), uma das características intrínsecas à ocupação das fiandeiras.

Embora eu [Isaura-mãe] saiba que aos poucos vou me definhando e já não me espante com a presença da morte que, nas asas de algum pássaro ou nas dobras de alguma sombra que zanza pelos corredores, ronda a minha solidão, eu ainda insisto e para isto quero ter uma resposta [...]. / Mas quase sempre não encontro respostas, me quedo em porquês e a minha cabeça, com tudo girando descoordenado, começa a doer; eu vou ficando nervosa, não vejo uma saída e acendo outro cigarro, mesmo sabendo que mais tarde sentirei falta de ar, quando, antes de me deitar e de tomar o chá que faço todas as noites, eu me puser novamente, por mais esquisito que isto possa parecer, a olhar retrato por retrato, na esperança de encontrar algum sinal que traduza vida neste velho álbum de família. / E embora, quase sempre sem coragem para encará-lo, outra vez me deparo com a austera imagem do meu avô, cujas sobrancelhas negras e bigodes retorcidos resistem às investidas do tempo e das traças, que insistem em roer estas memórias às quais, sem outra alternativa, me entrego. Até que a forte dor de cabeça, que cotidianamente me persegue, me impeça de prosseguir em minhas divagações e neste ruminar que é o meu existir (ADC, p. 15-7).

Conforme o exposto, fica evidente o resgate e a re-elaboração do mito das fiandeiras – também conhecidas como Moiras ou Parcas –, no romance *A dança dos cabelos*, porém, em vez de tramar os fios do destino dos deuses e da humanidade, as personagens re-encetam os fios do seu passado e de seus familiares, pelo exercício constante, repetitivo e solitário da

lembrança, conforme dito anteriormente.

A leitura das pseudomemórias das personagens traz à baila, também, a percepção de que, nesse universo familiar circunscrito e abaixo dos deuses, as três Isauras, quais Moiras, ou Parcas, são agentes parciais do seu destino, ao acelerarem – ou não – a própria morte. Entretanto, quem as induz a isso é, sempre, o elemento masculino: seja o marido e violentador, no caso de Isaura-avó, seja o marido, algoz, mas também vítima, no caso de Isaura-mãe, seja o pai, que impõe um destino pesado demais a Isaura-filha. Ou seja, verifica-se, concomitante à alusão ao mito das Fiandeiras, a inversão dos valores, pois de agentes do destino de todos, inclusive dos seres divinais, como acontece com as Moiras, as personagens convertem-se, num primeiro momento, em vítimas das tramas e artimanhas sociais e familiares, por último, em agentes da extinção da sua vida.

1.3.3 A triste condição feminina: um destino historicamente traçado

Como o contexto social no qual se inserem a(s) primeira(s) geração(ões) feminina(s) de cada tronco familiar em análise é o patriarcalismo rural brasileiro e, no caso da última geração, o semipatriarcalismo, cabe discutir os discursos e a ideologia vigentes nestes dois sistemas sequenciais e complementares, que contribuíram para fazer da mulher um ser moldado física e psicologicamente pelas forças e vontades masculinas, em cujas mãos estava centrado o poder.

Com base no exposto acima, analisar-se-á, primeiramente, como as protagonistas Dona Senhora e Arcanja, de *Cartilha do silêncio*, apesar do tempo que as separa, têm suas identidades definidas a partir da idéia e da realização do matrimônio. Tanto é assim que a primeira enlouquece e morre quando o marido falece, e a segunda se casa para superar o trauma de ter sido desvirginada na adolescência e para se livrar das pechas impostas às moças

solteiras e independentes. A seguir, analisar-se-á como as três Isauras, de *A dança dos cabelos*, a despeito da diferença de gerações, são triste e tragicamente condicionadas, tendo seus destinos traçados pelo peso das mãos e pelas palavras fortes e/ou contundentes dos homens que respondem por elas, seja como pais, na infância, seja como maridos, quando adultas. Esta condição será determinante na perturbação mental e/ou loucura que, em maior ou menor grau, induz ao suicídio, mas também, no caso de Isuara-mãe e Isaura-filha, ao crime. O suicídio – confirmado ou prenunciado – funciona como a válvula de escape para a solidão e para o sofrimento enfrentados por elas ao longo da existência.

1.3.3.1 Dona Senhora e Arcanja: o casamento como norte

Nas sociedades patriarcais em que se situam Dona Senhora e Arcanja, o matrimônio constituía um marco a partir do qual a identidade de uma mulher – principalmente burguesa – era definida. A mulher, em se casando, era bem vista socialmente por estar cumprindo o dever/sina de sua condição. Já as que não conseguissem se casar, mesmo se o desejassem, eram estigmatizadas e consideradas párias sociais, pois, mesmo que indiretamente, afrontavam as normas da rígida moral³¹.

Vários estereótipos femininos recorrentes na literatura brasileira expressam o sentido e o valor ideológico do casamento para a sociedade em geral, porém mais ainda para as mulheres. Basta que se lembre das pálidas e melancólicas donzelas loureiras – também conhecidas por moças casadoiras, virgens blindadas ou janeleiras –, das viúvas cobertas de

31 A expressão popular “casamento e mortalha no céu se talham” é característica desse período, sintetizando de forma lapidar os pressupostos ideológicos patriarcais e o valor/peso atribuído ao matrimônio. Subjacente a ele, a maternidade, enquanto destino inexorável feminino. Apregoava-se como verdade irrefutável que, além da morte, o fim de todos os seres vivos, o destino feminino passava, impreterivelmente, pela idéia de casamento. Ao passo que o homem, em virtude do padrão duplo de moralidade, não sofria da mesma “sorte” que a mulher, pois se não se casasse, ou não se casasse cedo, não era estigmatizado, a menos que apresentasse um comportamento por demais semelhante ao feminino, destoando do ideal da especialização dos gêneros: a tônica que distinguia os sexos entre o forte e o fraco.

negro dos pés à cabeça, das esclerosadas solteironas e das matronas leitosas³².

Dos tipos arrolados acima, fazem parte as mulheres que, de uma forma ou de outra, se enquadravam ou não nos parâmetros ideológico-matrimoniais do contexto patriarcal, estando circunscritas à esfera da casa, sob o domínio masculino. Claro que houve, sobretudo no semi-patriarcalismo, mulheres ousadas que, pela afronta à “sagrada” instituição do matrimônio, se rebelaram contra o poder patriarcal dentro de casa, mas, principalmente, extrapolando suas fronteiras (*vide* BASSANEZI, 2004)³³. Estas, também definidas pelo casamento – por se oporem a ele –, constituíram parcela pequena, mas em ascensão a partir de então, se comparadas às mulheres burguesas que se mantiveram sob a guarida patriarcal e sob os auspícios da tradição conjugal.

De acordo com Simone de Beauvoir (1980b), nas sociedades de orientação fálica, como é o caso da brasileira,

a mulher, em se casando, adquire como feudo uma parcela do mundo; garantias legais protegem-na contra os caprichos do homem; mas ela torna-se vassala dêle. Economicamente ele é o chefe da comunidade, é portanto êle quem a encarna aos olhos da sociedade. Ela toma-lhe o nome, associa-se a seu culto, integra-se em sua classe, em seu meio; pertence à família dêle, fica sendo sua “metade” (BEAUVOIR, 1980b, p. 169).

Ou seja, a mulher, em se casando, passava a ser socialmente representada pelo marido

32 As donzelas loureiras eram as moças em idade conveniente para se casar, ou seja, aquelas que ainda não haviam atingido os 18 anos e mantinham a castidade e o pudor, circunscritas à casa, podendo vislumbrar o pretendente à distância, da janela do sobrado ou quando este viesse pedir a mão a seu pai. Saía de casa sempre acompanhada, em geral, para ir à igreja ou à casa de uma amiga, evitando-se, dessa maneira, o perigo da tentação representado pela rua. Aquelas que ultrapassavam esta idade sem se casar, eram consideradas solteironas. Associadas à feiúra e à loucura, eram estigmatizadas, por não terem cumprido com o dever imposto à mulher pela natureza. Matronas leitosas era o que virariam as primeiras no futuro, com seus 30 ou 40 anos, tendo parido numerosa prole e se alimentado com uma dieta toda especial – gordurosa e doce, conforme Freyre (2000) –, capaz de deixá-la volumosa, molenga e “ancuda”, para maior distinção sexual e satisfação do *pater familias*. As viúvas, por um lado, eram respeitadas, pelo fato de já terem realizado seu “dever”, por outro lado, se não se casassem novamente – o que era muito comum –, inspiravam dó e piedade, pois, entregues a um luto cerrado, pareciam ter rompido com a vida, juntamente com a morte de seus maridos, cuja memória devia ser respeitada.

33 A historiadora e cientista social Carla Bassanezi analisa a representação feminina a partir do discurso sobre a mulher, nos Anos Dourados – décadas de 50/60 do século XX –, tendo como *corpus* revistas e suplementos especializados dirigidos a este público. A autora detecta que, naquele período, apesar da urbanização e de novas tendências, a sociedade estava, ainda, fortemente influenciada pela dupla moral patriarcal, a qual apregoava, via vários discursos, o casamento e a maternidade como características intrínsecas à mulher.

e assumia uma nova identidade – de mulher dona-de-casa –, deixando de conceber a vida por meio do pai ou dos irmãos mais velhos. Quando ainda os tinha. Mudava-se o nome do comandante – do pai ao marido –, mas a relação de domínio continuava praticamente inalterada (cf. BEAUVOIR, 1980b, p. 67). Isto é, ao casar-se e incorporar o sobrenome do cônjuge, a mulher, até então representada socialmente pelo pai, passava a ser de responsabilidade do marido, mesmo que, de fato, ela fosse o sustentáculo da família, como Arcanja.

Apesar de extremamente erotizada e de parecer socialmente avançada em relação a sua época, Dona Senhora, nas duas primeiras décadas do século XX, apresenta uma identidade fortemente marcada pela idéia de casamento. Tanto é assim que, poucos meses depois do falecimento prematuro do marido – por causa de uma epidemia de peste bubônica –, a personagem passa por um processo, não menos violento, de definhamento e de alucinação, que culmina com sua morte. Segundo o narrador, a morte do marido de Dona Senhora significou o “começo do fim” (CS, p. 118), ou seja, constituiu o germe da decadência, instalando-se no “corpo” de uma família que atravessava um de seus melhores momentos, gozando de extremada “saúde” financeira e estabilidade emocional³⁴.

O fim trágico e abrupto de Romeu ocasionara uma desagregação veloz e completa em Dona Senhora. Ela, que outrora esbanjava saúde e beleza³⁵, que chocava a família do marido – que se vangloriava de “uma incerta nobreza nordestina, pautada nuns modos austeros, na palavra recolhida, na esfumaçada e duvidosa linhagem que ainda precisa se conferir” (CS, p.

34 A morte do patriarca, ou do marido, no Brasil patriarcal, parece ter sido um dos principais motivos – senão o principal – da desestruturação e decadência de inúmeras famílias abastadas, pois, conforme evidencia Freyre (2000), o homem centralizava o poder de decisão e mando sobre todos os eventos que envolviam os negócios e os bens da família, com exceção das lidas da casa. Assim como o narrador de *Cartilha do silêncio* atribui à morte de Romeu o princípio da derrocada dos Barroso, a narradora-protagonista Angela, de *O vestido* (2006, p. 96), de Carlos Herculano Lopes, também credita à morte do pai o principal foco da destruição e da desgraça que se abatera sobre a sua trajetória e a de sua família.

35 A saúde e a opulência eram estereótipos que se vinculavam à mulher burguesa casada, ao passo que a beleza e fragilidade eram “qualidades” muito cultuadas nas mocinhas e jovens candidatas ao casamento no Brasil patriarcal, de acordo com Freyre (2000), como na França, segundo Yvonne Knibiehler (1991), no século XIX. Nos dois casos, entretanto, a suposta saúde das matronas e a beleza pálida das donzelas estavam envoltas, indiscutivelmente, por uma aura profunda de morbidez.

98) – e escandalizava, também, a sociedade provinciana, com seu erotismo quase incontido, definha sem oferecer muita resistência. Apenas Arcanja admirava sua ousadia e despudor.

Em pouco tempo – menos de um ano depois da morte do marido –, a personagem que sempre fora mal vista, mas tolerada com respeito por imposição de Romeu, primeiro definha, convertendo-se em uma figura trágica e espectral, “envolta nuns crepes de mortalha, com a bela cabeleira metida num fichu” (CS, p. 143), em seguida, enlouquece e, num desfecho ainda mais trágico, morre³⁶.

Um dia, deu uma finta nas precauções mantidas por esta Arcanja, [...], e saiu porta afora, até alcançar a rua Japarutuba, desparafusada e espalhafatosa, tão carregada de despropósitos que provocou o diabo da mangação. Os transeuntes se riam, apontavam com o dedo. Trazia uns vestidos enfiados sobre os outros, inteiramente descalça, com o retrato de suas bodas agarrado na canhota. Parava homens e mulheres, embocava nos becos e nas lojas, mendigava com as mãos abertas se mexendo ante o rosto dos pasmados conhecidos, requeria o paradeiro de Romeu. Contava do seu sumiço, clamava que o procurassem... e na mesma hora se inculpava, chorando descabelada. Envilecera em tamanha alucinação que dava pra duvidar: a uns, causava um incômodo medonho; a outros, servia de chamariz a infames zombarias (CS, p. 144)³⁷.

Dona Senhora, cuja identidade estava estreitamente vinculada ao marido, não consegue aceitar a condição de viúva, sobre a qual pairava certa distinção, visto a viúva já ter cumprido sua missão. Dona Senhora reage tão mal à viuvez que esta se assemelha ao seu

36 A morte da esposa subsequente à do marido, e em decorrência desta, também pode ser verificada no romance *Coivara da memória* (2001), por meio da seguinte lembrança do narrador-protagonista e neto da personagem que, assim como Dona Senhora, morrera pouco tempo após o esposo, pelo fato de não ter conseguido manter-se solitária e sem o auxílio do mesmo: “a esse passamento [do marido], minha avó sobreviveria apenas nove meses – o tempo exato de uma gestação [...]. Nesse pequeno intervalo, engoliu o diabo que só as viúvas sabem, a ponto de se dizer desamparada sem o homem que a resguardara de desgostos que ela nunca pudera imaginar” (DANTAS, 2001, p. 175).

37 A andança alucinada de Dona Senhora lembra a da narradora-protagonista Angela, do romance *O vestido*, de Carlos Herculano Lopes (2006) – inspirado no poema “Caso do vestido”, d’ *A rosa do povo*, de Carlos Drummond de Andrade –, que serviu de argumento para o filme homônimo, do diretor Paulo Tiago. No romance de Lopes, a personagem Angela, assim como fizera Dona Senhora, de *Cartilha do silêncio*, parte tresvariada, em carreira desabalada, qual uma demente, à procura do seu homem. Porém, entre Angela e Dona Senhora há o diferencial de que Ulisses – o marido de Angela – não morrera, mas a trocara por Bárbara, após ter feito a esposa humilhar-se e implorar à amante que se deitasse com ele e usasse o seu vestido, para melhor agradá-lo. Outro diferencial reside no fato de Ulisses, após ter descoberto as mentiras e se enfadado de Bárbara, retornar à casa e à mulher, após uma longa estada fora, enquanto vivera com a outra. Angela, também em sintonia com os parâmetros patriarcais, o recebe sem retrucar ou oferecer resistência e, ao contar a história do vestido, pendurado na parede, às filhas, Ritinha e Fátima, toma o cuidado de sussurrar a história da traição para que o marido não escute e não se aborreça. Esta é contada como um segredo de família, que não poderia ser revelado a não ser de forma velada, motivo de vergonha para ela, a traída, e não para o marido traidor.

temor, quando jovem, de “ficar pra titia”. Ou seja, desde mocinha, ela não consegue conceber a vida sem homem.

Ah, a ansiedade que a triturava em solteira, o tormento que sentia de não lhe chegar nunca o homem esperado. Ficar pra moça velha encalhada? Pra torradeira de mamona? Deambular por aí mamando dedo? Ter destino de titia? Não sair de vitalina? Morrer virgem encanecida? Sem ter comércio com homem? Sem transitar com ninguém, condenada ao inferno? [...] Ah, Virgem de Guadalupe! [...] Já que não pudera lhe advir o mundo do teatro, com sua roda de admiradores, o mais certo era casar. Havia alguma outra escapatória? Como esquecer o exemplo das solteironas cheias de distúrbios, enervadas? (CS, p. 33)³⁸.

Sobre a solteirona pairava o estigma do fracasso, por não ter cumprido com a sina de toda mulher, dando vazão ao curso “natural” da feminilidade, ou seja, casar, ter filhos e devotar-se a eles e ao marido. Se as mulheres casadas e as mocinhas em idade de casar, conforme Freyre (2000), sofriam demasiadamente por causa das limitações e privações impingidas pela especialização dos gêneros, pelos papéis que a elas era imposto, mais sofredora e explorada ainda era a solteirona,

abusada não só pelos homens, como pelas mulheres casadas. Era ela quem nos dias comuns como nos de festa ficava em casa o tempo todo, meio governante, meio parente-pobre, tomando conta dos meninos, botando sentido nas escravas, cosendo, cerzindo meia, enquanto as casadas e as moças casaduras iam ao teatro ou à igreja. Nos dias de aniversário ou de batizado, quase não aparecia às visitas [...]. Sua situação de dependência econômica absoluta fazia dela a criatura mais obediente da casa. Obedecendo até às meninas e hesitando em dar ordens mais severas às mucamas. (FREYRE, 2000, p. 158)³⁹.

38 A máxima popular “Aos quinze um príncipe é o que a mulher quer, aos vinte um homem decente, aos trinta um diabo qualquer”, bem como as expressões “ficar pra titia”, “passada do ponto”, “serrar moça velha”, “ficar para semente”, “solteirona” ou “titia velha”, típicas do patriarcalismo, traduzem o sentimento negativo e o escárnio social que pairavam sobre as mulheres que não se casavam em idade mais ou menos convencional.

39 Na literatura brasileira abundam exemplos de personagens romanescas representadas como solteironas e acometidas por distúrbios psicológicos: basta que se lembre de Neném e Marta, do romance *Fogo morto* (1999), de José Lins do Rego, de Nhá-Biló, do romance *Os tambores de São Luiz* (2003), de Josué Montello, e de Biela, do romance *Uma vida em segredo* (2000), de Autran Dourado, todas solteironas e, por extensão, consideradas loucas, embora não se saiba se todas o sejam de fato, como é o caso de Biela – vide Brun e Fortes (2007) –, uma personagem muito mais incompreendida pela nova família e pela sociedade citadina – ela viera da fazenda, após a morte do pai –, devido à brusca mudança que fizera, do que louca propriamente dita. Quanto à lírica, Drummond, na vertente memorialista de sua obra – dedicada a temas comuns ao tempo da sua infância –, deixou poemas emblemáticos sobre esta temática, como os estrutural e semanticamente bem construídos “Sina” e “Vida vidinha”, de *Boitempo II* (1998). Rita Felix Fortes (1994), em “Drummond e o tempo de lembrar”, analisa os poemas citados do poeta, indicando como, em termos semânticos, sintáticos, rítmicos e de coloração, eles apontam para a solidão, a tristeza, a monotonia e a circularidade que caracterizam a falta de perspectivas e de

Embora a personagem Arcanja pertença a uma geração posterior à de Dona Senhora, ou seja, à fase decadente do patriarcalismo que, no caso de Aracaju, estendeu-se pela primeira metade do século XX⁴⁰, ela parece situar-se no mesmo momento. Ou seja, as duas personagens guardam características similares no que se refere ao casamento e têm, por meio da sua entrega a ele, a idéia de integração e de conformidade/consonância com as normas e a ideologia social, apesar de estarem, indireta e inconscientemente, contribuindo para fazer circular a engrenagem que as submete e aprisiona sob o jugo do poder masculino⁴¹.

Ao contrário de Dona Senhora, Arcanja, em função de um trauma, não tem um erotismo marcante. Um dos motivos que leva a personagem ao casamento é a condição aviltante de solteirona, mesmo que independente. O fato de ela ser economicamente independente e viver sozinha, sem qualquer proteção masculina, ao contrário de protegê-la, torna-a ainda mais sujeita ao escárnio e à maledicência.

Apesar de sua profissão – professora de piano – ser a mais conservadora e feminina possível, Arcanja é alvo de toda sorte de comentários maldosos e insinuantes sobre sua condição de mulher independente ou “emancipada”⁴², já que vive às custas de seu trabalho, brilho das solteironas, como se estivessem socialmente enterradas vivas.

40 Em outros lugares, como é o caso do Rio de Janeiro, o semipatriarcalismo teve lugar e atingiu seu ápice ainda no século XIX. Para isso servem de exemplo os romances urbanos, de José de Alencar, e os realistas, também urbanos, de Machado de Assis. Já no início do século XX, o Rio de Janeiro era uma cidade densamente povoada e mais aberta às influências européias. Segundo Marins (1998), no início do século XX, o Rio foi palco de uma revitalização urbana, promovida pelo prefeito de então, Pereira Passos, que remodelou o centro da cidade, “higienizando-a”, à sombra das idéias do sanitarista Osvaldo Cruz, mediante a destruição dos cortiços, que ali abundavam, e o afastamento da sua população para a periferia. Este autor, por meio deste e de vários outros exemplos, constata como a capital do Brasil, em tal período, estava em franco crescimento e expansão, passando por revitalizações e adaptações sócio-estruturais, ao passo que, como se nota a partir de *Cartilha do silêncio*, outras capitais de estados brasileiros ainda eram provincianas e pouco urbanizadas.

41 No patriarcalismo, conforme Beauvoir, o destino feminino encontrava-se traçado desde a infância. Na juventude, “enquanto o adolescente se encaminha ativamente para a idade adulta, a jovem aguarda o início desse período novo, imprevisível, cuja trama já se acha traçada e para o qual o tempo a arrasta. [...] De uma maneira mais ou menos velada, sua juventude consome-se na espera. Ela aguarda o Homem” (BEAUVOIR, 1980b, p. 66). Ou seja, a espera do marido, o casamento e, posteriormente, a maternidade, resumem o seu destino. Enquanto a mulher será apenas um elemento a mais na vida do jovem, o homem constituía elemento essencial na vida da jovem, a partir do qual ela concebia sua existência.

42 É importante lembrar que Arcanja abandonara o lar paterno não por vontade, mas porque se agastara com o pai – um ortodoxo e metódico funcionário público, extremamente religioso e crente no poder vingativo de Deus –, que se recusara a ajudar Dona Senhora contra os desmandos de Belisário – escrivão e irmão de Romeu, marido de Dona Senhora –, o qual para espoliá-la dos bens herdados, fê-la acreditar que estava louca e que fora a única responsável pela morte do marido. Arcanja também saíra, provavelmente, porque temia as duras

numa pensão. De acordo com Freyre (2000), causava ojeriza à sociedade patriarcal – e, por extensão, à semipatriarcal – uma mulher assemelhar-se demasiado a um homem, em termos de atitudes, iniciativas e agilidade, como também a recíproca era verdadeira⁴³. Subjaz, segundo o autor, à inclinação pela diferenciação ou especialização dos sexos, típica deste momento, o desejo de “afastar-se a possível competição da mulher no domínio, econômico e político, exercido pelo homem” (FREYRE, 2000, p. 125).

A necessidade de proteger-se da maledicência alheia, bem como de superar o trauma representado pela perda da virgindade na adolescência – em meio a uma brincadeira de esconde-esconde –, levam Arcanja a agarrar-se ao matrimônio como a mais tradicional das mocinhas casadoiras. Entretanto, é ela, numa atitude incomum, quem toma a iniciativa de propor casamento a Cassiano, o desnordeado e alienado filho de Romeu e Dona Senhora. Ao propor o casamento, ela leva ao “pé da letra” o pedido de Dona Senhora para que cuidasse de Cassiano quando ela já não estivesse mais em condições de fazê-lo, já pressentindo seu fim próximo, depois da súbita morte de Romeu. Dentre os motivos elencados por Arcanja para que eles se casem está o de ajudar o primo a ter algum senso prático que garanta a sua sobrevivência, ou seja, ajudá-lo a reagir contra os desmandos do algoz Belisário, irmão de Romeu que se apossara da maioria dos bens do sobrinho e que havia contribuído para a loucura e morte de Dona Senhora.

A proposta de Arcanja é um arranjo que não passa, necessariamente, pelo amor romântico⁴⁴. Ela visa ajudar Cassiano, mas também objetiva ter um marido, já que, por não ser mais virgem, não poderia se casar sem declarar sua condição de moça “desonrada”, além do que, estava cansada de ser alvo de maledicência pública pelo fato de viver só. Cassiano,

conseqüências caso o pai descobrisse que não era mais virgem, antecipando-se a sua provável expulsão. Segundo ela, “caso o venerável suspeitasse, decerto que ia inquiri-la a força de pancadas. Pressentia-lhe, nas linhas da intransigente conduta, que era ele destelhar o seu segredo, e corrê-la porta a fora, sem jamais um dia recebê-la, conceder o seu perdão” (CS, p. 162).

43 Conforme Michelle Perrot, que analisa a ideologia e as relações homem/mulher no contexto social francês do século XIX, “a virilidade é guerreira, mas produtiva. A feminilidade é doçura lânguida. E sempre a afeminação ameaça enviscar as sociedades” de tipo fático-patriarcal (PERROT, 2005, p. 267).

44 Sobre o amor romântico em oposição ao amor tradicional vide D’Incao (2004).

diante da fraqueza e da triste condição de Arcanja, aceita a proposta. Conforme Maria Ângela D’Incao (2004), a virgindade feminina adquiria o valor de um patrimônio, de um bem valioso, pois era a partir ou não da conservação da mesma que o acordo entre os pais dos noivos era – ou não – selado no sistema patriarcal. Mesmo no semipatriarcalismo, quando “a escolha matrimonial não cabia mais aos pais e sim aos enamorados” (BASANEZI, 2004, p. 616), a opinião dos pais ainda exercia forte influência e acreditava-se que a felicidade do casal e o sucesso do casamento só seriam possíveis se o mesmo fosse realizado com a aprovação paterna.

Nos casamentos das classes altas, a respeito dos quais temos documentos e informações, a virgindade feminina era um requisito fundamental. Independente de ter sido ou não praticada como um valor ético propriamente dito, a virgindade funcionava como um dispositivo para manter o *status* da noiva como objeto de valor econômico e político, sobre o qual se assentaria o sistema de herança de propriedade que garantia linhagem da parentela (D’INCAO, 2004, p. 235).

No limiar do século XXI, o Código Civil Brasileiro – recentemente reformulado, tendo entrado em vigor em janeiro de 2003 –, ainda trazia uma cláusula que previa a possibilidade de anulação do matrimônio pelo marido, caso este constatasse que a noiva não era mais virgem, demonstrando, dessa maneira, a perpetuação de uma cultura e de uma tradição marcadamente falocêntricas. Por outro lado, a mulher poderia pedir a anulação, caso o casamento não se consumasse num determinado período de tempo, cultura que, no Brasil, remonta aos primeiros séculos de colonização, fortemente marcada pela tradição patriarcal européia. Freyre, a propósito das doenças venéreas contraídas devido à promiscuidade patriarcal, menciona:

que o filho do senhor de engenho contraía [a sífilis] quase brincando entre negras e mulatas ao desvirginar-se precocemente aos doze ou treze anos. Pouco depois dessa idade já o menino era donzelão. Ridicularizado por não conhecer mulher e levado na troça por não ter marca de sífilis no corpo. A marca da sífilis, notou Martius que o brasileiro a ostentava como quem ostentasse uma ferida de guerra (FREYRE, 2004, p. 109).

Por um lado, o menino-rapaz gozava de total liberdade sexual, enquanto a menina-moça devia conservar a castidade, preparando-se para o matrimônio e, caso não se portasse adequadamente, corria sérios riscos de tornar-se mal falada, estando sujeita à violência patriarcal. “A virgindade [feminina] é tão valorizada em muitos meios que perdê-la fora do casamento legítimo parece um verdadeiro desastre. A jovem que cede por fraqueza ou surpresa pensa que se acha desonrada” (BEAUVOIR, 1980b, p. 118). É nestas contingências sociais que se baseia Dantas ao criar a personagem Arcanja, ou seja, é por não suportar o peso social que ela busca se redimir através do casamento com o primo desajustado e avesso aos costumes de Aracaju, devido à orfandade, à neurose e ao exílio precoce.

A última questão à qual se deterá, concluindo a análise da triste condição feminina de Dona Senhora e Arcanja – cujo comportamento se assemelha, apesar do lapso temporal que as separa –, é a da aceitação da traição marital. Esta, quando descoberta, deveria ser relevada, ao passo que, a feminina, caso se tornasse pública, conforme assinala Renato Pinto Venâncio (2004), implicava sérias conseqüências. A traição feminina não era apenas proibida, mas também passível de punição exemplar. Não raro, as mulheres casadas burguesas que dessem à luz filhos bastardos recorriam ao enjeitamento infantil – expediente recorrente nos primeiros séculos de colonização, sobretudo entre a população mais carente, impelida pela miséria –, pois sobre as mesmas pesava uma “condenação moral e familiar” (VENÂNCIO, 2004, p. 192) muito forte devido ao padrão duplo de moralidade, que tolhia a liberdade feminina e incentivava a masculina.

A dupla moral patriarcal quanto ao incentivo sexual masculino e a fidelidade feminina, antes do casamento, não cessava quando este se realizasse. Normalmente, pairava um silêncio tácito em relação à traição conjugal masculina, pois se acreditava que o homem, devido a sua “natureza”, estava mais propenso à prática do ato sexual. Como as mulheres casadas não

deviam ostentar muita ousadia, nem muito interesse pelo sexo – posturas contrárias ao culto da santa mãezinha, discutido por Del Priore (1995) –, era dado aos maridos o direito de buscar prazeres também fora do “casto leito conjugal”⁴⁵. O que há de dissonante e escandaloso em Dona Senhora é seu quase incontido gosto pelo sexo e desejo pelo marido, comportamento que pode ser considerado uma fonte de escândalos para a família.

Com o casamento, o homem não perdia, na prática, o direito a ter as “liberdades” terminantemente negadas às suas esposas. O argumento principal baseava-se na idéia de que os homens tinham necessidades sexuais diferentes e bem maiores se comparadas com as das mulheres (BASSANEZI, 2004, p. 632).

Tanto Dona Senhora quanto Arcanja silenciam quando das traições dos respectivos maridos. Esporádicas e não totalmente confirmadas, no caso de Romeu, marido de Dona Senhora, e recorrentes, num determinado período, no caso de Cassiano, marido de Arcanja. O que, por si só, se configura num indício forte da permanência da dupla moral ao longo das gerações que se sucedem no romance, ditando o destino das personagens, sobretudo o das mulheres, obrigadas a aceitar – sem demonstrar muita resistência e alarde – a infidelidade conjugal.

Frente às idas freqüentes do marido às “casas de tolerância” (CS, p. 170 e 172), Arcanja calava-se, sem fazer cobranças explícitas, apesar do seu descontentamento e de o marido ser um sujeito alienado e imaturo. Seu silêncio devia-se, principalmente, à gratidão devotada a Cassiano, pelo fato de ele a ter desposado, mesmo ela não sendo virgem, e de jamais ter feito qualquer cobrança sobre isto, como era de praxe. Já Dona Senhora, quando tomou conhecimento da traição de Romeu, inicialmente, demonstrou ímpetos de avançar sobre o marido, furiosa, exigindo-lhe explicações, e de traí-lo ou abandoná-lo. Foram, contudo, apenas ganas de reagir. Assim como Arcanja, Dona Senhora se calou, pois tinha consciência de que não saberia conduzir sua vida sozinha, caso cortasse os laços com Romeu,

45 Cf. também Stein (1984, p. 33).

de quem era dependente até então, e à moda patriarcal.

Já mais tarde, passada a fervura da maldita descoberta, foi lhe acudindo a certeza de que, habituada a viver desde cedo pelas mãos dos pais e, depois, menina inexperiente entregue a Romeu, não sabia dar um passo para desfazer em prática a sua mui digna convicção. [...] / Já não estava certa de como enfrentar de maneira adequada a nova situação. Se achava despreparada. Era a primeira vez que se via nesse apuro, não tinha experiência em tal ramo de enfrentamento (CS, p. 69-70).

Logo, era conveniente a Dona Senhora, como, posteriormente, a Arcanja, o silêncio, ou seja, aceitar sem questionar muito a dupla moral e entrar na sua bitola, mantendo-se casadas e aceitando o destino que lhes estava reservado socialmente.

1.3.3.2 As três Isauras e o peso das mãos masculinas

Já se vislumbrou, anteriormente, que o destino das três Isauras, d'*A dança dos cabelos*, é ditado, predominantemente, por forças exteriores a elas. Tais forças parecem se perpetuar, como se fossem meramente obra do acaso, distantes ou até abstratas. Mas, na verdade, estão muito próximas a elas, e são concretas, como é característico do regime patriarcal e de seus desdobramentos, nos quais o poder estava centrado em mãos masculinas. Assim, a mulher estava fadada à obediência ao pai ou ao marido, conforme fosse solteira ou casada⁴⁶.

Embora exterior, porém longe de ser moldado por forças do além ou do acaso, o destino das personagens femininas de *A dança dos cabelos*, apesar do tempo e das gerações que as separam, é traçado pelos discursos dominantes e autorizados e pela ideologia da dupla moral patriarcal, que fez da mulher um ser o mais distinto do homem possível, como analisa

Gilberto Freyre:

46 Mesmo que Isaura-filha, quando adulta, pertença a uma sociedade e tenha um estilo de vida mais urbanizada e móvel, sua representação – perturbada e desequilibrada – é condicionada, principalmente, por um episódio marcante ocorrido na sua infância, no velório de seu irmão Ricardo, que fora assassinado. Sentir as mãos pesadas e o som forte da voz do pai soando em seus ouvidos indica, simbolicamente, que caía sobre ela a responsabilidade de fazer justiça, e vingar a honra do pai, em detrimento da sua anulação e da sua condição feminina.

À exploração da mulher pelo homem, característica de outros tipos de sociedade ou de organização social, mas notadamente do tipo patriarcal-agrário – tal como o que dominou longo tempo no Brasil – convém a extrema especialização ou diferenciação dos sexos (FREYRE, 2000, p. 125).

Verifica-se que a individualidade e a identidade das protagonistas femininas do romance de Lopes são anuladas e sufocadas em nome da honra e da afirmação soberana do patriarca, no caso de Isaura-filha, e do marido, nos de Isaura-avó e Isaura-mãe, aos quais as personagens estiveram atreladas durante boa parte da vida, mesmo que, no caso de Isaura-avó, essa união fosse contrária a sua vontade, e Isaura-filha tenha deixado bem cedo a família.

O percurso trágico de Isaura-avó revela um tipo de destino e uma violência exacerbada em relação à mulher que, apesar de raro, seria passível de acontecer – por isso, verossímil – em se tratando do sistema patriarcal agônico brasileiro⁴⁷. Tamanha truculência contra a mulher, aos olhos da sociedade contemporânea, parece absurda, embora esta seja notícia freqüente e existam delegacias especializadas para cuidar exclusivamente desses casos.

A forma violenta e prepotente como Isaura-avó fora capturada à força e convertida em, inicialmente, prisioneira e, posteriormente, em esposa por Antônio, revela a objetificação da personagem, tomada como espólio de guerra⁴⁸.

Acrescente-se a isso a escravização sexual e econômica a que a personagem fora

47 Comportamentos bárbaros, certamente, não constituíram regra nem na fase mais primitiva do patriarcalismo rural, mas este conservou sua face sádica, principalmente, em relação às mulheres e os filhos, como se pode depreender a partir dos exemplos citados por Freyre (2000; 2004), Candido (1951) e Stein (1984): do caso de um senhor de engenho que mandou matar um filho por este ter tido relações sexuais com a escrava de sua preferência; de um pai que mandou matar a filha, apenas, por suspeitar que ela estava abanando o lenço para algum amante, quando, de fato, ela estava colocando-o para secar; e dos maridos que exilavam suas esposas em conventos para melhor usufruir do convívio com suas amantes.

48 Paralelamente à objetificação de Isaura-avó, os horrores cometidos por Antônio revelam a barbárie e o caos instalados no sertão mineiro pelos coronéis e pelos assassinos de aluguel, os quais, em nome da ganância e da perpetuação do seu poderio, colocavam-se acima da polícia e das leis, não hesitando em matar ou morrer. Um outro bom exemplo de violência exacerbada, motivada por questões de terra, pode ser extraído do romance *Sombras de julho* (2003), também de Carlos Herculano Lopes. Outro, por rixas políticas, pela sustentação e perpetuação de uma mesma família no poder local, pode ser verificado em *O último conhaque* (2003), do mesmo autor, quando os Lima – naturais de Santa Marta – matam o pai do narrador – um médico forasteiro com a popularidade em ascensão –, o qual ameaçava destroná-los caso colocasse seu nome à disposição do partido adversário para as eleições. Trinta anos depois, quando o narrador retorna à cidade – havia ido para São Paulo após a morte do pai e nunca mais tinha voltado – a família Lima faz de tudo para expulsá-lo imediatamente da cidade, temerosa que ele colocasse em prática algum plano de vingança.

submetida, no período em que ficara trancafiada em cárcere privado, tendo, obrigatoriamente, que trançar peneiras que eram recolhidas todos os dias por uma negra, juntamente com o urinol no qual fazia necessidades. Além de forma de trabalho, Isaura-avó é, também convertida em escrava sexual, tendo que aceitar, sem oferecer resistência, o algoz de sua família a possuindo de forma quase animalesca, sem consultá-la ou saber se estava disposta.

Noite adentro, [Antônio] cruzava aquele pequeno espaço. E, com as chaves nas mãos, destrancava a porta do quarto, onde a mantinha presa [Isaura-avó]. E sem dizer uma só palavra, assim como estava vestido – e às vezes sem tirar as esporas – ele a obrigava a dizer, eu te amo. Eu quero o seu amor. Enquanto, como um louco, se atirava sobre aquela mulher que não tinha outra alternativa a não ser fechar os olhos e cumprir sua vontade. Sentindo no entanto o mesmo desejo de morte daquele dia em que vendo tanta desgraça, se apoderou do seu coração: ela teve que se dobrar de joelhos, implorar por sua vida e entregar-se àquele homem que, atrás de umas pedras, deixaria em seu ventre o primeiro dos quatorze filhos (ADC, p. 45-6).

Paralelamente à violência patriarcal, verifica-se, a partir da citação acima, outra forma de manifestação do poder masculino, característica desse tipo de regime social: a constituição de numerosa prole, por meio da objetificação sexual feminina. Ter filhos ano a ano parece ter sido a sina da maioria das mulheres casadas⁴⁹, conforme assinala Freyre. Era freqüente, por isso, o óbito de “mães cujo ventre apodrecesse moço de tanto gerar, agredido pelo membro viril do marido patriarcal com uma freqüência que era uma das ostentações de poder do macho sobre a fêmea, do sexo forte sobre o fraco” (FREYRE, 2000, p. 152). Embora Isaura-avó não tenha morrido por gerar prole numerosa, a violência e a freqüência com que era submetida ao coito, apesar de odiá-lo, revelam a sua completa submissão às vontades do marido que, para tamanha ferocidade, encontrava respaldo no “chamado padrão duplo de moralidade”, o qual dava “ao homem todas as liberdades de gozo físico do amor e” limitava “o da mulher a ir para a cama, toda a santa noite que ele estiver disposto a procriar”

49 Não raro, ao se vasculhar o passado de muitas famílias brasileiras, encontrar-se-ão registros de mulheres que geraram mais de uma dezena de filhos e com uma diferença de idade muito pequena entre eles, em torno de um ano.

(FREYRE, 2000, p. 125).

Ao se analisar Isaura-mãe, também casada com um Antônio, não se pode perder de vista que ela, embora tenha assassinado o marido pelo sofrimento que este lhe causara, insere-se, tal qual sua mãe, numa sociedade patriarcal-agrária, o que permite que se compreendam os rumos de sua trajetória malsinada. O fato de ter assassinado seu marido faz de Isaura-mãe uma personagem incomum, se comparada às mulheres da época, obrigadas a se calar frente aos mandos e desmandos de seus parceiros, aos quais era permitido extrapolar as fronteiras do “sagrado leito conjugal”.

Um dos motivos alegados por Antônio, dentre vários outros, quando ele anunciou que ia abandonar a casa, a mulher e a filha – Ricardo já estava morto –, foi que Isaura-mãe não o satisfazia como homem, ou seja, conforme as palavras do mesmo, reproduzidas por Isaura-mãe, por meio do discurso indireto: “Eu não gosto, nunca gostei de você, que jamais me completou como homem e que simplesmente – e isso não basta – rezou e abriu as pernas” (ADC, p. 29)⁵⁰.

O motivo acima é contraditório, porém, consoante com a ideologia patriarcal. Por um lado, Antônio exigia da mulher um comportamento recatado, não permitindo à mesma certas liberdades, inclusive, no plano sexual. Ela, contudo, imagina poder praticar tais liberdades com o marido ao rememorar as leituras feitas na adolescência. Por outro lado, a abnegação, a devoção aos afazeres domésticos, a submissão e o recato sexual de Isaura-mãe em relação ao marido não são suficientes para mantê-lo fiel e preso ao lar. Triste paradoxo: ao mesmo tempo em que não se permitiam excessos à mulher casada – devido ao culto da santa mãezinha –, estes eram desejados e motivo de busca fora de casa.

50 Além de “somente rezar e abrir as pernas”, Isaura-mãe, como as sinhás citadas por Freyre (2000; 2004), mourejara nos serviços domésticos para melhor agradar e servir ao marido, estando ao seu lado em todas as épocas e circunstâncias, como sua mãe estivera ao lado do seu pai, apesar de nutrir por ele um ódio profundo. Prova da submissão e da parceria de Isaura-mãe para com Antônio pode ser extraída do episódio do comício realizado no antigo curral da fazenda do casal, no qual, após preparar mais de duzentos frangos e servir a mesma mesa pela quarta vez, dias depois de ter levado um chute do marido – quando mais uma vez tentara fazê-lo desistir da disputa, porque ela, grávida, não agüentaria o transtorno e o trabalho que lhe seria imposto, por causa do pleito –, a personagem desmaiara e abortara.

Porque você [Antônio], até deixar de me procurar, fantasiando encontros meus com outros homens que nunca existiram, e se ligar a outras mulheres, que foram tantas, sempre zombou dos meus peitos caídos ou da gordura que aos poucos, sem que eu tivesse controle, foi tomando conta de mim. Enquanto você, com algumas daquelas rameiras, até aqui dentro de casa se encontrava, e eu fingia não perceber. Mas sabia muito bem o que te esperava, quando, depois de dar uma desculpa qualquer, como ir olhar se as porteiras estavam fechadas ou outra coisa sem sentido, você me deixava entre lençóis frios, para ir se deitar com a amante que talvez lhe fizesse as mesmas coisas que eu gostava, mas que nem sempre me foram permitidas. Porque, sendo a sua esposa, às vezes achava que eu não devia ultrapassar certos limites. (ADC, p. 20-1).

Esta citação, além de evidenciar que Isaura-mãe, enquanto Antônio esteve morando com ela, desempenhava muito bem seu papel de mulher casada – não questionando as aventuras extraconjugais do marido –, indica que a personagem estava acostumada a portar-se recatadamente no leito conjugal, servindo como boneca de carne do marido. “Ultrapassar certos limites”, sendo espontânea em relação ao sexo, era um comportamento usualmente atribuído às prostitutas ou às amantes fixas, às quais uma “mulher honesta” não deveria se assemelhar em termos de comportamento, para não ser tida na cota de devassa ou lasciva.

Enquanto se fazia vista grossa à traição masculina, a simples suspeição de uma traição feminina podia incitar à violência. A memória familiar de Isaura-mãe dá conta de expressar este perigo: a personagem lembra-se de ter ouvido da mãe o caso de uma “conhecida sua que nos tempos das grandes estiagens foi morta a facadas porque o seu marido, em uma noite, sonhou que ela, de braços abertos, corria ao encontro de um desconhecido” (ADC, p. 15).

De acordo com Emanuel Araújo, reportando-se ao Código Filipino no Brasil-Colônia – ordenações do Reino de Portugal, compiladas por mandado expedido por dom Filipe I:

a mulher arriscava-se muito ao cometer o adultério. Arriscava, aliás, a vida, porque a própria lei permitia que ‘achando o homem casado sua mulher em adultério, licitamente poderá matar assim a ela como o adúltero’. Mas a carne era fraca e a paixão com certeza forte, e não faltam exemplos de casos que acabaram em tragédia (ARAÚJO, 2004, p. 59)⁵¹.

51 Ver também Stein (1984, p. 29).

Ao que tudo indica, Isaura-mãe não traíra Antônio com a personagem Valter, apesar de ter sido alvo do assédio daquele⁵². Já em relação à Marcela de Aguillar, não há como confirmar se as experiências homossexuais de Isaura-mãe com aquela existiram de fato, ou eram, apenas, fantasias onanistas, durante as quais ela imaginava estar com a bailarina da caixinha de música: sua companheira de solidão e de prazeres. Mas, pelo menos na fantasia, há em Isaura-mãe o desejo de experiências homossexuais.

Araújo, ao analisar “A arte da sedução: sexualidade feminina na colônia”, atenta para o papel da Igreja na disseminação da ideologia do adestramento sexual feminino no Brasil patriarcal, e conclui que, apesar das pressões da Igreja e da sociedade, ocorria toda sorte de transgressões e desvios⁵³. Contudo, há que se destacar que a repressão da identidade sexual feminina prevaleceu dentro daquele sistema antagônico de privilégios masculinos *versus* privações femininas.

Apesar de comungar em vários sentidos com o papel/destino reservado à mulher no regime patriarcal, deve-se salientar que Isaura-mãe é uma personagem transgressora dos costumes e da tradição, pois além de manter relações homossexuais, reais ou imaginárias, enquanto o marido esteve ausente, ela se empenhara em obter informações sobre ele e suas amantes enquanto planejava sua vingança.

Em vista disso, não restam dúvidas quanto ao caráter transgressor de Isaura-mãe. Todavia, após assassinar seu carrasco, ela se mata⁵⁴, conforme as memórias de sua filha (cf. ADC, p. 124). Esta atitude derradeira da personagem indica que, apesar de transgressora, Isaura-mãe imita/rastreia os passos de Isaura-avó que, como já se mencionou, suicidou-se em

52 Vide (ADC, p. 33).

53 Nesse sentido, concorda-se com Michel Foucault (1979), quando este afirma que o poder não apenas reprime. Para o autor, poder é verbo, ação, ou seja, se explicita nas relações que se estabelecem bem próximas dos sujeitos, cotidianamente, sejam elas conjugais, amistosas, profissionais, escolares. O poder, no ato de reprimir, libera, isto é, as represálias irão suscitar uma manifestação de contrapartida. O contraponto do poder é a afronta. A parcela oprimida irá revidar afrontando, mesmo que inconscientemente, o(s) opressor(es) e suas práticas, ou seja, as práticas que se pretendem eliminar ou combater através da repressão são altamente incitadas.

54 O texto deixa em suspenso se ela amputa a perna ou deixa a gangrena evoluir, ou, ainda, se faz uso de outro mecanismo para o suicídio.

busca de uma liberdade jamais experimentada durante a vida, e deixa rastros para que Isaura-filha, provavelmente, trilhe o mesmo caminho. Este último ímpeto da personagem evidencia que sua trajetória passou por três grandes momentos: primeiro, de submissão ao marido; segundo, de vingança; terceiro, de alucinação ou descontentamento, uma vez que nenhum dos dois anteriores aplacaram-na completamente, embora consumir a vingança seja “lamber, frio, o que o outro cozinhou quente demais”, conforme menciona Riobaldo – o narrador de *Grande sertão: veredas* (ROSA, 2001, p. 110).

Além de resgatar e repetir a derradeira atitude de sua progenitora, o suicídio talvez represente a última saída para o desespero de Isaura-mãe, que, apesar de ter “saboreado o banquete da vingança”, mostrava-se ainda completamente abalada pela opressão sofrida. Por outro lado, não se pode esquecer que o suicídio representava um ato altamente transgressor e malvisto pela Igreja Católica e pela sociedade nas primeiras décadas do século XX, época em que o autor situa temporalmente a personagem⁵⁵.

Ao se vingar do marido, matando-o, Isaura-mãe repete, só que de outra forma, a vingança de Isaura-avó, que se recusara a perdoar o marido em seu leito de morte, mesmo que este o tenha implorado por intermédio da filha. Na raiz de todas as coisas que aconteceram à

55 A Igreja, administradora, no passado, da maior parte dos cemitérios – que, em geral, se localizavam nos fundos ou nos porões de seus templos ou capelas –, proibia terminantemente o enterro de um suicida, alegando que este teria cometido o pior dos atentados contra Deus, “o autor da vida e senhor da morte”. Um exemplo desta proibição pode ser verificado no romance *Cem anos de solidão* (2003), quando o padre Nicanor Reyna se recusa a officiar as exéquias de Pietro Crespi, que se suicidara, opondo-se também ao seu sepultamento. Entretanto, Úrsula Iguarán – mulher de José Arcádio Buendia e uma das fundadoras da comunidade de Macondo, sobre a qual gozava imenso prestígio – resolveu enfrentá-lo e o enterro foi realizado, mesmo contra a vontade do padre e os preceitos que este defendia, em nome da Igreja. Paralelamente ao enfrentamento de Úrsula e à realização do enterro de Crespi subjaz uma crítica ao dobramento de joelhos da Igreja em face dos que detinham o poder e/ou eram abastados. Em *A dança dos cabelos*, o enterro de Isaura-mãe, que se suicidara, não ocorre no campo-santo, apesar das ordens do bispo, favoráveis ao enterro, porém destoantes da doutrina da instituição que ele representava. O padre de Santa Marta, comungando com o pensamento tradicional da Igreja, opõe-se ao bispo e não realiza o sepultamento não apenas de Isaura-mãe, mas também o de Antônio, “pelo ato profano que praticaram e cuja história é conhecida por todos” (ADC, p. 124). Ainda hoje, apesar de realizar o enterro de quem se mata, a Igreja não vê com bons olhos o suicídio, pois, conforme estabelece em seu Catecismo, o mesmo é contrário à inclinação natural do ser humano à perpetuação e conservação da vida, ao amor próprio, ao amor ao próximo e a Deus. Considera, também, que o suicídio exemplar, sobretudo para cooptar jovens, é ainda mais grave, escandaloso e imoral. Mas, diferentemente de outrora, prevê que, em casos de “distúrbios psíquicos graves, a angústia ou o medo grave da provação, do sofrimento ou da tortura podem diminuir a responsabilidade do suicida” (CATECISMO..., 1993, p. 518). Além disso, prescreve que não se deve entrar em desespero quanto à salvação daqueles que se mataram, pois Deus pode “dar-lhes ocasião de um arrependimento salutar” (IBIDEM, p. 518), e conclui afirmando que ora por aqueles que atentaram contra a própria vida.

Isaura-mãe e que a levaram a assassinar seu marido estão, indiscutivelmente, a exploração e a traição marital, o que permite chegar à conclusão de que toda a trajetória da personagem é condicionada a partir daquilo que, neste trabalho, se denominou chamar de peso das “mãos” masculinas. Seja o peso físico da violência destas mãos, seja a trágica trajetória imposta por elas às mulheres, elas respaldam-se na força dos discursos e da ideologia da dupla moral patriarcal.

A mão pesada do pai pousada nos ombros de Isaura-filha, ainda adolescente, durante o velório e o enterro de Ricardo, seu irmão, bem como a força e intensidade da frase, “veja, filha!, olhe bem para ele! E nunca se esqueça do que lhe fizeram!” (ADC, p. 55), proferida repetidas vezes por Antônio, tem um forte impacto sobre ela e dita os rumos do seu destino errante. Isto é, as palavras do pai levam-na a ser infinitamente mais móvel que as suas antecessoras e a não se prender a um espaço fixo, na busca desenfreada pela vingança, embora, no final, ela volte para o mesmo quarto onde ocorreram alguns dos episódios mais marcantes da sua vida, da de sua avó e da de sua mãe. Este episódio – no qual as palavras repetidas tocaram fundo e as unhas da mão paterna fincaram as carnes de Isaura-filha – é marcante na representação da personagem e indica que a ideologia da sociedade patriarcal, na qual passara a infância, marca-a para toda a vida.

A mão no ombro e as frases reiteradas pelo pai têm um valor simbólico relevante. Muito mais que meras exclamações e interrogações acerca da morte de Ricardo, estas revelam o peso do fardo que Isaura-filha passara a carregar, após a morte do irmão, por ser a única filha restante do casal. O comportamento do pai impõe à personagem o dever de, na falta de um filho, fazer justiça à morte do irmão e lavar a honra da família com sangue. Conforme já mencionado, no patriarcalismo rural imperavam a violência e as vinganças pessoais, à revelia da lei e da ordem vigentes. Estas asseguravam, além da propriedade, o *status* e a honra do patriarca, indicando o poder e a tradição patriarcais⁵⁶.

56 O fardo da vingança, por meio do cobrar o sangue de um ente assassinado, ou simplesmente por meio do

De acordo com Brun e Fortes (2005), a propósito do filme *Abril despedaçado*, no regime patriarcal-agrário, os filhos eram desconsiderados e tinham sua individualidade negada pelo *pater familias*, que se via no direito de exercer sobre os mesmos o poder de vida e morte.

Os patriarcas – o Ferreira e o Breves – julgam-se no direito de exercer sobre seus filhos o direito de vida e de morte, tanto é assim que, para manter a ordem patriarcal, a honra, a posse das terras, eles subjagam e anulam a individualidade de seus filhos, fazendo com que estes lutem e morram em nome da tradição e do passado. (BRUN; FORTES, 2005, p. 48-9).

Isaura-mãe, assim como a personagem Tonho, protagonista do filme supracitado, vê-se pressionada a cobrar o sangue do irmão assassinado e a arriscar, por isso, a própria vida. Cumprir tal sina é garantir o zelo e a afirmação do nome e da honra do pai, o qual, com a morte de Ricardo e a subsequente não cobrança de seu sangue derramado, primeiro, emudecera e se entristecera. Por fim, não vendo outra alternativa para tamanha afronta à sua soberania e autoridade, abandona a família e parte para outro lugar, onde não soubessem que ele fraquejara. “Isso não pode ficar assim, porque senão eu me arrebento” (ADC, p. 64).

Ser filho homem era algo não muito vantajoso no Brasil patriarcal, conforme assinalam Freyre (2000) e Venâncio (2004), devido às concepções que nele imperavam⁵⁷, motivadoras de práticas ou de exclusão – dentro e fora do âmbito do lar – ou de pura violência. Ser filha, então, tornava-se um empecilho a mais⁵⁸, uma vez que pairava sobre a mulher os estigmas da inferioridade e da indução ao pecado e do mal que este encerra. Desde

assassinato de um indisposto político ou rival, recaía, freqüentemente, no contexto agrário e patriarcal brasileiros, sobre um filho adulto – em geral, o primogênito, caso não estivesse morto – da família que se sentia ultrajada, como se pode depreender a partir da leitura dos romances *Sombras de julho* (2003) e *O último conhaque* (2003), ambos de Lopes, e do filme *Abril despedaçado* (2001), dirigido por Walter Salles.

57 Sobre as concepções de menino-anjo e menino-capeta ver também “Maternidade negada”, de Renato Pinto Venâncio (2004).

58 Segundo Freyre (2004) e Yvonne Knibiehler (1991), no patriarcalismo agônico, não apenas os homens, mas também muitas mães manifestaram sinais evidentes de decepção pelo nascimento de um filho do sexo feminino. Elena Belotti (1983) analisa, também no contexto patriarcal, a questão do desapontamento dos pais pelo nascimento de uma filha e a felicidade pelo nascimento de um varão, mostrando que o imaginário popular e folclórico está repleto de simpatias voltadas para a concepção de um uma criança do sexo masculino, quase todas atreladas à idéia do lado direito, pois o esquerdo cabia, “naturalmente”, ao sexo feminino. Exemplo de frustração, no plano da ficção, pode ser encontrado em Elpidio – o pai de Arcanja – e em Mané Piaba – agregado dos Barroso –, os quais, apesar da distinção social entre ambos, viviam aborrecidos e zangados com suas esposas por não lhes terem dado um só filho macho, tamanho o prestígio do homem sobre a mulher.

os mitos da criação, as personagens Eva e Pandora, conforme Beauvoir (1980a) e Schmitt-Pantel (2003), são suas legítimas representantes.

Em *A dança dos cabelos*, Isaura-filha demonstra ter consciência de que é a última na escala afetiva do pai, tanto que, ao ver Antônio, apesar de desesperado, sisudo, duro e imune às lágrimas no velório do filho assassinado, ela se indaga: “por que o meu pai não chora se gostava tanto de Ricardo e um dia me fazendo inveja deu-lhe de presente um cavalo arreado e uma bola de futebol?” (ADC, p. 58-9). Provavelmente, Antônio não tenha chorado porque, como rezava a tradição patriarcal, “homem não chora”, ou seja, não demonstra publicamente sua fragilidade.

Se Isaura-filha é desconsiderada enquanto filha, sua condição de inferioridade é sublimada quando o pai passa a ter nela o único instrumento possível para vingar o filho morto. Ou seja, por não ter outra alternativa, de sem importância e frágil donzela, Isaura-filha ascende ao *status* de moça guerreira, capaz de perpetrar uma vingança que, usualmente, seria da alçada masculina. Contudo, sua “ascensão” não é motivo de glória ou consideração. Ao contrário, Isaura-filha é solicitada para executar uma vingança que recairá, também, sobre ela, visto que transtornará para sempre sua trajetória.

A personagem dá a entender que cumprira a missão que lhe fora imposta pelo pai, matando o assassino do irmão, e que este fato a deixara ainda mais transtornada do que sempre fora. Ao se ver sem outra alternativa senão a de cumprir a ordem paterna de vingar a morte do irmão, Isaura-filha dá mostras de que suas atitudes estão em conformidade com o dever dos filhos no regime patriarcal, e que, assim como a mãe e a avó – apesar de levar uma vida infinitamente mais móvel que a delas – também ela está aprisionada à tradição, usos, costumes, normas e valores do referido sistema.

A extrema mobilidade da personagem simboliza, ainda, além de desespero, sua fragmentação identitária, herdada da trágica história da mãe e da avó. Ou seja, enraizada na

fragmentação da avó, cuja base familiar se dissolvera com o assassinato de toda a sua família praticado por Antônio e seus capangas, e da mãe, que, na despedida violenta de Antônio, se enxergara refletida nos estilhaço do espelho, destruído por ele, e espalhados pelo chão do quarto. “E deu [Antônio] um murro no espelho, os cacos se espalharam pelo chão, e eu me vi refletida em todos eles” (ADC, p. 29). A imagem refletida de Isaura-mãe, desmontada ou despedaçada, como partes de um quebra-cabeça, e espalhada pelo chão, como se estivesse nele prostrada, pode ser tomada como a imagem ou reflexo da identidade fragmentada da personagem, a qual encontra raízes na da mãe, se enraíza com a da filha, confundindo-se, como se as três fossem uma só, apesar do tempo que as separa.

1.4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Face à dificuldade de verbalizar o tempo e da certeza de que descrevê-lo é indispensável para qualquer análise que se proponha a desvendar o caráter de personagens romanescas, concentrou-se neste capítulo na análise de dois aspectos fundamentais que caracterizam a relação entre as protagonistas femininas dos romances *Cartilha do silêncio* e *A dança dos cabelos* e o seu tempo: a memória e a crença no destino.

Quanto ao primeiro aspecto, verificou-se que: as protagonistas se dedicam preponderantemente à ruminação do passado, fazendo uso da memória pura no sentido bergsoniano; todas se voltam a este exercício contemplativo estando situadas, consciente ou inconscientemente, no final de sua existência, ou seja, rememoram em face da morte que se avizinha; dando vazão ao fluxo de sua consciência, as protagonistas partem, mentalmente, do presente degradado em direção ao passado, percebendo-se à mercê de um futuro sem grandes possibilidades, o que aponta para a suplantação do presente propriamente dito pela presentificação do passado, via lembranças; a memória das personagens femininas apresenta

aspectos individuais e sociais; e, finalmente, as conseqüências da sua ruminação nem sempre coincidem com as suas motivações, surtindo efeito oposto ao desejado.

No que se refere ao segundo aspecto, observou-se que: as protagonistas femininas acreditam-se influenciadas pela fatalidade, a qual, por meio de alguns episódios traumáticos – ocorridos seja no começo seja no final –, acelerou os rumos da sua trajetória em direção à destruição e à morte; o romance *A dança dos cabelos* estabelece relação intertextual com o mito das fiandeiras, assemelhando-se em alguns pontos, diferindo em outros, o que corrobora a idéia da presença do destino inexorável enquanto força que as controla; a representação tanto de Dona Senhora e de Arcanja quanto a das três Isauras está em sintonia com a ideologia e os discursos institucionais e hegemônicos, característicos do sistema patriarcal.

Assim sendo, verificou-se que as personagens protagonistas analisadas estão em conformidade com a triste condição feminina, histórica e discursivamente modelada pela ideologia da dupla moral que dava ao homem todas as possibilidades enquanto tolhia as da mulher. Apesar das gerações que separam e distinguem as personagens femininas de cada um dos romances, elas apresentam vários pontos em comum, como se o tempo desse voltas em torno do próprio eixo, ou o passado se perpetuasse, impregnando o presente. Mesmo havendo o prenúncio de transformações ao longo das gerações femininas, elas são tão sutis, que não chegam a fazer sombra ao peso da triste condição que as unifica.

CAPÍTULO II

ESPAÇO, IDENTIDADE FEMININA E RECLUSÃO

*Convém à mulher sair de casa somente
em três ocasiões durante toda a vida:
para se batizar, para se casar
e para ser enterrada.*

ditado popular

2.1 SOBRE O ESPAÇO

No primeiro capítulo analisou-se a relação entre o tempo e as personagens femininas nos romances *Cartilha do silêncio* (1997) e *A dança dos cabelos* (2001), considerando-se as especificidades contextuais das duas obras. Neste, enfatizar-se-á a relação entre as protagonistas femininas dos referidos romances e o seu espaço de identificação, circulação e/ou realização. Naturalmente, assim como aconteceu no capítulo precedente, simultaneamente ao estudo dos elementos em destaque – o espaço e as protagonistas femininas –, referir-se-á ao elemento que os acompanha e lhes dá sustentação – o tempo –, pois não há tempo sem espaço, nem espaço sem tempo. Assim como não há personagens sem algum tipo de localização ou situação sócio-espaço-temporal.

O tempo, conforme postulado por Jean Pouillon (1974), constitui categoria indispensável à análise de personagens romanescas, já que as mesmas estão inseridas nele e a

ele submetidas. Assim também é o espaço, seu elemento complementar, pois constitui o cenário através do qual as personagens romanescas transitam pelo tempo. À medida que o tempo avança, flui ou se precipita, incidindo sobre as personagens e as modificando, observam-se transformações também no seu espaço de inserção.

Osman Lins (1976), num estudo sobre o espaço no romance *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, de Lima Barreto, cita vários exemplos sobre a estruturação/disposição do elemento espacial na prosa romanesca ocidental. Sua intenção não é estabelecer uma tipologia do espaço, mas sim discutir como as inserções espaciais

constituem uma ilustração das suas possibilidades; reforçam, simultaneamente, a importância que pode ter na ficção esse elemento estrutural e indicam as proporções que eventualmente alcança o fator espacial numa determinada narrativa, chegando a ser, em alguns casos, o móvel, o fulcro, a fonte da ação (LINS, 1976, 67)⁵⁹.

Em *Cartilha do silêncio* e *A dança dos cabelos*, o espaço, atrelado ao tempo fugaz, desempenha função determinante na representação das personagens tanto femininas quanto masculinas, delineando suas identidades por meio de sua mobilidade ou por suas condições quase estáticas. Entretanto, a relação entre a ação ou inação das personagens e o espaço não é uma determinação que emana deste último como se poderia pensar *a priori*. O que identifica as personagens, condicionando sua paralisação ou mobilidade, é algo muito mais simbólico e ideológico do que o espaço propriamente dito, com seus limites, enquanto elemento meramente físico, natural, ou construído por mãos humanas.

Roberto DaMatta (1991) menciona que tempo e espaço são categorias construídas

59 Embora o espaço seja um elemento fundamental à obra romanesca, tanto Lins (1976), quanto Dimas (1985), bem como Fortes (2001) reconhecem que a crítica, de um modo específico, tem dedicado pouca atenção a este elemento essencial à narrativa, em privilégio de outros como o tempo, por exemplo. Apesar da bibliografia pouco numerosa, procura-se aqui sanar este problema devido ao caráter revelador e à importância que o espaço assume na integralidade de uma obra literária, valendo-se, para isso, de um aporte não tão específico, mas consideravelmente importante no tocante a este tema.

socialmente, pois adquirem valor diferenciado e sobretudo simbólico, de acordo com a sociedade que os organiza ou os constrói como categorias. Ao analisar esta questão, o sociólogo alerta, também, para a interação entre espaço e tempo e sua concomitância:

O fato é que tempo e espaço constroem e, ao mesmo tempo, são construídos pela sociedade dos homens. Sobretudo o tempo que *é* e simultaneamente *passa*, confundindo a nossa sensibilidade e, ao mesmo tempo, obrigando a sua elaboração sociológica. Por tudo isso, não há sistema social onde não exista uma noção de tempo e outra de espaço (DAMATTA, 1991, p. 37).

Há culturas nas quais as categorias tempo e espaço se fundem, como exemplificam os casos da tribo dos nueres, do Sudão, e dos apinayés da região central do Brasil, citados pelo autor. Ambos os povos, ao falarem de um tempo passado, reportam-se a um elemento concreto, social ou ecológico, capaz de situar o tempo no espaço, caracterizando-o ou sintetizando-o. Existem, também, sociedades que possuem uma gramática ou código capaz de normatizar os vários tempos e os espaços, como é o caso da brasileira que, segundo Damatta (1991), apresenta diferentes espaços e vários tempos, que distinguem os acontecimentos em duas categorias básicas: a dos eventos ordinários e a dos extraordinários.

O espaço, diferentemente do tempo, caracteriza-se por ser concreto e perene. Isto, por si só, facilitaria o trabalho dos analistas literários, dos antropólogos, dos sociólogos e dos historiadores, dentre outros pesquisadores que, em sua atividade investigativa, não tendo o espaço como o principal objeto de pesquisa, têm de, necessariamente, passá-lo em revista para perceber todas as suas implicações sobre ou ao lado dos elementos que consideram essenciais.

No entanto, tamanha concretude pode ser perigosa e alienante, principalmente para aquele que se encontra inserido no espaço a ser analisado. Para aquele que está de fora, a tarefa de análise e/ou verificação do espaço pode ser mais simples, devido ao distanciamento para se analisar o objeto de estudo com imparcialidade. Em geral, devido à proximidade/intimidade entre o pesquisador e seu trabalho e às “paixões” que aquele carrega,

algumas questões podem passar despercebidas:

O espaço é como o ar que se respira. Sabemos que sem ar morremos, mas não vemos nem sentimos a atmosfera que nos nutre de força e vida. Para sentir o ar é preciso situar-se, meter-se numa certa perspectiva. No avião sabemos que o ar existe não só como coisa inefável, mas como força e densidade, já que é ele que sustenta o aeroplano de várias toneladas que nos conduz em viagem rápida para onde desejamos. / Do mesmo modo, para que se possa “ver” e “sentir” o espaço, torna-se necessário situar-se (DAMATTA, 1991, p. 33).

O analista literário, ao focar sua atenção no espaço/ambiente em que se movem as personagens romanescas, teria, necessariamente, de assumir uma postura similar à requerida do pesquisador da sociologia do cotidiano. Este, segundo Pais (2003), deve assumir uma atitude/postura de estranhamento em relação aos fatos e à vida cotidiana, ou seja, deve posicionar-se como se estivesse na pele de um estrangeiro para, assim, captar todas as peculiaridades e pormenores que caracterizam a rotina dos sujeitos, isentando-se de enxergar apenas os fatos e elementos extraordinários, incomuns e episódicos.

O olhar de fora, muitas vezes, consegue captar aquilo que não se costuma enxergar quando se está inserido em determinado contexto espacial, mas que, para a sociologia do cotidiano, representa algo muito importante e revelador acerca daquilo que organiza e se passa na vida social diária. Internamente, há envolvimento em tal proporção com as pessoas, fatos e coisas circundantes que mal se percebe o valor que se lhes atribui ou aquilo que representam.

Segundo Pais (2003, p. 60), “a realidade é enigmática porque escapa às palavras e aos conceitos”, ou seja, “crer [ou querer] ver as coisas através do ponto de vista de quem as vive é confundir as coisas, em si mesmas, com as representações que delas se têm”. Daí a importância da isenção e do distanciamento para poder enxergar as coisas com as quais estamos envolvidos e não nos damos conta, ou nos damos conta, mas não lhes atribuímos o devido valor.

Esse distanciamento é fundamental, pois permite que se perceba com maior nitidez, além do valor simbólico e das categorizações sociais que definem a relação homem-espço, o papel que cada personagem representa/desempenha na vida familiar e social, bem como a ideologia responsável por esta categorização espacial vinculada à delimitação de papéis.

Como a casa e, dentro dela, o quarto, são os espaços a partir dos quais é definida a identidade das protagonistas Dona Senhora e Arcanja, de *Cartilha do silêncio*, e das três Isauras, de *A dança dos cabelos*, cabe, antes de se passar à análise propriamente dita da relação entre cada personagem e seu espaço, discutir algumas questões fundamentais acerca desses espaços com base no que foi exposto no parágrafo acima, ou seja, discutir e analisar o valor simbólico e a gramaticalidade social da casa em oposição ao espaço da rua, bem como a relação íntima quarto/mulher.

Para a análise do simbolismo da casa, independentemente de gênero sexual, concentrar-se-á nos pressupostos discutidos pelo filósofo francês Gaston Bachelard (2000) acerca da relação entre o ser humano e a casa, e na análise de Eliade, feita por Fortes (2001). Para a análise da oposição casa/rua, consideradas categorias sociais, nos regimes patriarcal e semipatriarcal, apoiar-se-á na distinção descrita pelo sociólogo Roberto DaMatta (1991), e nos estudos de Perrot (2005), Freyre (2000), Stein (1984), Rocha-Coutinho (1994), dentre outros, a propósito da vinculação entre distinção espacial e especialização dos gêneros. Finalmente, para a análise do quarto, entendido como espaço de intimidade, solidão e identidade feminina, a base serão estudos de D’Incao (2004), Knibiehler (1991) e Schapochnik (2001).

2.2 CASA VERSUS RUA

2.2.1 Cosmos contra a dissolução e o caos

De um ponto de vista prático, é redundante “falar” da proteção e da segurança que a casa oferece ao ser humano, por constituir um espaço que o abriga das intempéries e dos fenômenos climático-naturais, isto é, dos perigos representados pela natureza quando revolta. Isso não significa, contudo, que a casa representa proteção total, pois, dependendo das circunstâncias, por exemplo, da força ou da violência da natureza ou dos materiais com os quais a casa é edificada, esta pode se converter também em ameaça. Entretanto, via de regra, a casa representa, ainda que parcialmente, um ponto de abrigo contra o sol, a chuva, o frio, os ventos, a neve, dentre outros similares e, num plano mais profundo, contra a dissolução representada pela vastidão “ilimitada” do mundo.

Em oposição à relativa segurança da casa, a rua esconde toda a sorte de perigos, constituindo um convite ao movimento e à agitação ou turbulência. Inúmeros são os dramas, antigos e atuais, envolvendo heróis – no cinema, na televisão e nos romances/contos –, “em que o espaço da casa é violado e alguém que pertence a esse espaço é atirado à rua para, depois de mil peripécias e sofrimentos, voltar ao lar com todos os prêmios a que faz jus” (DAMATTA, 1991, p. 62-3)⁶⁰.

Estar privado do conforto e da tranquilidade da casa familiar – ou de qualquer outro elemento que simbolize essa idéia –, geralmente, constitui um problema em torno do qual giram questões simbólico-sentimentais intensas e dramáticas, ainda mais se a casa for a da infância, ou se se foi expulso, achando-se o indivíduo, além de privado do lar, injustiçado. A

⁶⁰ Um bom exemplo de violação do espaço da casa pode ser encontrado no romance *O moço loiro*, de Joaquim Manuel de Macedo (1993), ao longo do qual a personagem Lauro de Mendonça é acusada e expulsa de casa injustamente por, supostamente, ter roubado a tradicional Cruz da Família. Após uma série de peripécias e de ter recorrido a inúmeros disfarces, a personagem, no desfecho do romance, consegue provar sua inocência e retornar ao espaço sacralizado da casa e ao convívio da família, através do casamento com Honorina, a heroína do romance. Outro exemplo pode ser encontrado no romance *A viuvinha*, de José de Alencar (1993), quando a personagem Jorge, na noite de núpcias, não consuma o casamento com Carolina, e fingindo suicidar-se, abandona a casa, a família e o leito nupcial para, no anonimato, honrar os compromissos contábeis herdados do pai, já falecido. Anos mais tarde, após ter saldado as dívidas paternas, Jorge retorna aos braços de Carolina, conhecida socialmente como a *viuvinha*, por ter se mantido fiel ao marido supostamente falecido durante os anos em que este estivera ausente.

casa e a terra natal – esta última também pode simbolizar a casa – foram e ainda são amplamente evocadas por poetas brasileiros desde o século XVIII, quando, com o advento do Romantismo, tornou-se romântico exaltar a natureza pátria, em todas as suas acepções: natureza, casa, indianismo, passado histórico, dentre outros conceitos⁶¹.

De acordo com o sociólogo Roberto DaMatta,

a casa distingue esse espaço de calma, repouso, recuperação e hospitalidade, enfim, de tudo aquilo que soma e define a nossa idéia de “amor”, “carinho” e “calor humano”, a rua é um espaço definido precisamente ao inverso. Terra que pertence ao “governo” ou ao “povo” e que está sempre repleta de fluidez e movimento. A rua é um local perigoso (DAMATTA, 1991, p. 63).

Na citação acima, além de uma distinção mais prática – casa/estaticidade *versus* rua/movimento –, embora ainda ideológica e socialmente, verifica-se expresso, também, o valor simbólico que, usualmente, o imaginário coletivo atribui a casa em oposição à rua.

Bachelard (2000), a propósito do simbolismo da casa, menciona que ela confere ao ser humano seu lugar no mundo. Em outras palavras, é o seu ponto fixo, o norte que o livra do anonimato e da insegurança representados pelo ameaçador e “ilimitado” espaço da rua.

Sem ela [a casa] o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É corpo e é alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser “jogado no mundo”, [...], o homem é colocado no berço da casa. E sempre, nos nossos devaneios, ela é um grande berço. [...]. A vida começa bem, começa fechada, protegida, agasalhada no regaço da casa (BACHELARD, 2000, p. 26).

Além do valor sócio-econômico representado pela casa, ela confere ao homem o estatuto e a dignidade humanos que – não obstante muitos animais constroem e/ou terem

61 A “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias – um dos “hinos” do Romantismo brasileiro –, escrita em Coimbra, em julho de 1843, explicita, por meio do recurso da oposição dêitica aqui *versus* lá – entre o espaço do exílio e o da terra natal –, esse misto de frustração e de saudosismo concomitantes, que se apossam do eu-lírico quando este lembra e louva poeticamente o objeto do qual está privado e sente saudades. O poema mais conhecido de Gonçalves Dias e, talvez, da literatura brasileira, tem sido alvo de inúmeras adaptações intertextuais desde que foi lançado, o que comprova a atualidade do simbolismo positivo da pátria e, também, da casa natais, quando delas se está distante ou apartado. “O papel da *Canção do exílio* como intertexto atravessa o tempo – de Casimiro aos dias de hoje – e o oceano, encontrando-se estilizações do poema em Portugal e Goa”, muitas das quais podem ser conferidas em Camargo (2000, p. 179).

algum tipo de abrigo – o diferencia dos outros animais, os quais, normalmente, têm no relento o seu *habitat*. A casa, considerada ponto fixo, também diferencia o homem “comum” e “pacato”, das hordas de bandidos e de jagunços que, ao espalharem o caos e a violência indiscriminadamente, violam as leis e a ordem, desrespeitando, muitas vezes, esse espaço constitucionalmente considerado o “asilo inviolável do indivíduo” (BRASIL, 2006, p. 150)⁶².

De acordo com Suzi Frankl Sperber (1976), o sertão descrito e representado por Guimarães Rosa em *Grande sertão: veredas* – na acepção de espaço onde vigora a “lei” do “olho por olho dente por dente”, isto é, espaço no qual as vontades personalistas dos fazendeiros e coronéis se sobrepõem à lei e à ordem, por meio do uso indiscriminado da violência, da força e do medo impostos, seja pelas próprias mãos ou pelas mãos da violência alugada – corresponderia à idéia de caos primordial concomitantemente à de caos cristão, no sentido de inferno. Para a autora,

caos não tem apenas o sentido (a significação) de *caos primordial*. Caos também é o inferno cristão. Caos passa a referir-se a dois conceitos diferentes, a bem dizer, opostos, um pagão e outro cristão. No primeiro caso, está isento da valoração moral. No segundo não. Porém o significado é o mesmo. A partir daí entendemos que a mesma entidade, quando mentalmente referida ao caos primordial, assimila a noção não apenas de caos primordial, senão também a noção cristã dada para caos: caos infernal (SPERBER, 1976, p. 113).

Portanto, a casa “é um verdadeiro cosmos” (BACHELARD, 2000, p. 24). Ela confere localização e proteção ao homem contra a vastidão e a dissolução caótica que a rua e o sertão representam. O sentimento de desnorsteio, de vacuidade, de falta de um ponto fixo que confira localização e abrigo ao homem, é comum, por exemplo, nas personagens do escritor paulista João Antônio. Em muitos dos contos do autor, situados temporalmente durante os anos de ditadura militar no Brasil, grande parte das personagens vaga, “sem eira nem beira”, soltas e dispersas, pelas ruas das grandes metrópoles brasileiras⁶³. João Antônio, ao tratar de

62 Inciso XI, art. 5º, Cap. I, Título II, da Constituição da República Federativa do Brasil, de 1988.

63 O extenso conto “Malagueta, Perus e Bacanaço” (1977), do livro homônimo de 1963 – obra inaugural de João Antônio e uma das mais conhecidas do autor –, por exemplo, narra a trajetória viandante de três personagens

personagens sem um canto no mundo, além de denunciar as mazelas e as contradições existentes na sociedade brasileira, atém-se ao trauma da privação do valor simbólico implícito à casa e à cabana, discutido por Bachelard⁶⁴. O simbolismo positivo vinculado à casa encontra-se ameaçado para as personagens de João Antônio, uma vez que elas, usualmente, estão na rua, sujeitas à violência e ao desconforto.

Em *Cartilha do silêncio*, a iminência da viagem à casa paterna inspira em Dona Senhora temores que traduzem a idéia de desconforto e de caos que a rua inspira, em oposição ao sentido de cosmos do qual sua casa está investida. Na madrugada de 25 de agosto de 1915, Dona Senhora, insone por causa da viagem que se realizaria na manhã posterior, e

excluídas socialmente, cujos apelidos dão título ao conto e ao livro. Temporalmente, o conto abarca o lapso de tempo de um dia qualquer na vida destas personagens, cujas idades são díspares: Malagueta é velho, Perus é um menino e Bacanaço, um homem formado. Esta disparidade etária, atrelada à sina errante das protagonistas, além de apontar para a formação de um ciclo vicioso de miséria que se propaga há séculos na sociedade brasileira, aponta para a perda gradativa e crescente do referencial simbólico positivo que a casa representa para o imaginário, de quem se encontra em situação de pobreza e exclusão, ou seja, à margem do sistema. Não só as personagens masculinas estão sujeitas à marginalização. O mesmo se aplica, por exemplo, à protagonista do conto “Mariazinha Tiro a Esmo” (1986), de cujo título já se tira uma base da trajetória “a esmo” a que a personagem é condenada a vagar e da forma como ela é representada, ou seja, uma personagem solta no mundo, destituída do valor simbólico implícito a casa. Segundo Fortes (2007), nos contos “Maria de Jesus de Souza” e “Guardador”, bem como em outros contos do autor, observa-se o anseio que as protagonistas sem teto têm de encontrar um espaço onde possam se fixar, inserindo-se, dessa maneira, mesmo que de forma tênue, na sociedade. “As personagens, por não terem um lugar no mundo, não conseguem se sentir plenamente humanas” (p. 237), ou seja, “não se situar em nenhum ponto fixo é estar solto em um mundo caótico e com a identidade e a condição humana ameaçada, visto que são indissociáveis as relações entre homem e casa” (p. 239).

64 Segundo Bachelard (2000) até mesmo a mais rústica e simples cabana inspira valores positivos, revestindo-se do valor simbólico de proteção e abrigo que as casas, requintadas e luxuosas, são capazes de evocar. A casa e a cabana também estabelecem laços de sentido com a imagem do ninho, a qual suscita devaneios de intimidade e aconchego maternos. Na literatura brasileira, existem vários poemas que enfocam a temática da casa. E, ao pô-la em evidência, em contraste com o espaço caótico da rua, traduzem aquilo que ela representa para o imaginário social, ou seja, a idéia de ninho e de abrigo. No poema “Rústica”, de Francisca Júlia (2004, p. 399), por exemplo, a “casinha” sem pintura, na qual o eu-lírico habita é o seu “ninho feliz”, um “ambiente morno”, enfim, um ambiente calmo e aconchegante, mesmo sendo pequeno e modesto. Ao ser iluminada pela luz solar, a casinha brilha refletindo-se na água do ribeirão. À noite, a luz da clarabóia, ao iluminar os objetos do recinto, transforma as mais singelas coisas, como um simples dedal, em algo brilhante e lindo “com pretensão de jóia”. A casinha, nesse sentido, para quem a possui e nela habita, é o seu lugar no mundo, é um ninho, algo frágil, do ponto de vista estrutural e econômico, porém, dourado e valioso, do ponto de vista sentimental, equivalente a um gigantesco palácio, de valor incomensurável. No poema “Voltando a casa”, de Padre Antonio Tomaz (2004, p. 382), o eu-lírico, ao passar “um mês, um mês inteiro, fora” da sua casa, não vê o tempo passar: “Cruel, longa demora!”. E, no caminho de regresso, apressa-se para divisá-la. Quando a vê, e ainda não pode aconchegar-se nela, sente-se ainda distante e dilacerado. Todavia, ao passo em que se tortura por não poder ainda usufruí-la, já se sente venturoso. “Oh! que ventura / Eu sinto na alma ao ir-me aproximando!”. No poema “Visita à casa paterna”, de Luís Guimarães Júnior (2004, p. 279), o eu-lírico adualto descreve uma visita sua de regresso ao lar paterno, o seu “ninho antigo”, o “seu primeiro e virginal abrigo”, “depois de um longo e tenebroso inverno”. Além de evocar a imagem do ninho, a casa da infância do eu-lírico associa-se, como quer Bachelard (2000), à lembrança e à saudade que as imagens materna e feminina inspiram. “O fantasma, talvez, do amor materno, / Tomou-me as mãos, olhou-me grave e terno, / E, passo a passo, caminhou comigo”. Há, ainda, no poema “Bucólica nostálgica”, de Adélia Prado (1996, p. 42), o mesmo sentimento de que o ser humano precisa de muito pouco para valorizar a vida e dar graças a Deus.

descontrolada emocionalmente pela privação sexual impingida pelo marido – contrariado pela realização da mesma viagem, programada pela esposa contra sua vontade – constata e reflete, enquanto a madrugada lentamente se esvai:

Só se prontificou a essa ida, assujeitada aos cravos da tortura [teria de atravessar o São Francisco e tinha pavor de andar de barco], pra não encher de desgosto o velho pai, tão desgastado pela força da idade. Queria mesmo era ficar instalada em seu conforto, regendo mansamente a madorra de sua casa. Mas é de obrigação atender ao rogo do seu benévolo patriarca, abatido pela enfermidade, a quem nenhum facultativo põe sarado. [...]. / A tais aporrinhações, se ajunta o apego de dona Senhora a esta casa a que está bem habituada: são lembranças, queixumes, segredinhos e tudo mais que comporta e que lhe dá sentido à vida, vindo primeiro a cama guarnecida de dossel, a rede do cochilinho. Assim fora do eixo, e amanhã desabitada, esta sua morada, o seu doce aconchego, ganha um bafejo de alma entaipada e só lhe falta falar. Aqui é o seu abrigo, o lugar a que deu vida, povoando-o com miúdas besteirinhas, o seu gosto pessoal. É o nascedouro do filho, o passado e o presente partilhados com Romeu. [...]. De forma que essa alteração mistura o seu normal e lhe tumultua as idéias, acudindo-lhe os destinos erradios, o saibro das desterradas. É como se, trancando a porta da frente, fosse se deparar com o vazio, enfrentar o desconhecido, se indo embora pra sempre, de cabeça amedrontada. A toda vez que sai daqui, é sempre a mesma consumição (CS, p. 14).

É certo que a abstinência sexual imposta pelo marido contribui muito para a melancolia e o descontrole emocional de Dona Senhora. Entretanto, a citação acima evidencia que a personagem também está fragilizada pela iminente viagem e pelos transtornos que ela acarretará, desregulando, não apenas o ritmo pachorrento da casa, mas também o de seus pensamentos e do tempo da espera que, em conseqüência da angústia e do medo, transforma a madrugada num verdadeiro tormento.

Também o aborrecimento de Romeu – marido de Dona Senhora – pode sugerir angústia antecipada em relação à viagem. Contudo, deve-se mais à suposta iniciativa da esposa que, nesse pormenor, assumia as “rédeas” da situação e organizava a rotina a ser cumprida. Acreditando que o homem devia ser senhor das decisões, Romeu se aborrecia com o fato de a mulher estar “colocando as asinhas de fora”. Conforme analisado no primeiro capítulo, a mulher, no patriarcalismo, devia comportar-se e mostrar-se recatada para não

afrontar a tradição e ameaçar a ordem vigente. Há que se destacar, contudo, que a iniciativa de Dona Senhora é o acato de uma filha que, apesar de casada, ainda se achava no dever de atender ao chamado do pai enfermo.

Em *A dança dos cabelos*, a errância desesperada de Isaura-filha pode ser entendida como índice de fragmentação e dissolução identitárias. A rua exerce sobre a personagem uma espécie de desconforto e uma sensação de não-pertencimento, inspirando o seu constante deslocamento, como se fosse uma andarilha “sem eira nem beira”, como muitas das personagens de João Antônio. Diferentemente daquelas, todavia, o vagar de Isaura-filha – por pertencer a uma família tradicional e socialmente abastada – resulta não das contingências econômicas, mas das sociais e ideológicas implícitas à relação pais/filhas no patriarcalismo rural⁶⁵, tema a ser abordado posteriormente na análise da relação entre a personagem e o seu espaço. Por hora, limitar-se-á à constatação de que, independente do motivo que a leva a errar pelos mais diversos sítios, o simbolismo implícito a casa e à rua estão presentes, mesmo que indiretamente, uma vez que povoam o imaginário social.

Rita Felix Fortes (2001), com base na obra *O sagrado e o Profano*, de Mircea Eliade, ao analisar comparativamente a relação entre tempo, espaço e decadência em uma obra ficcional norte-americana e três brasileiras, aponta para a permanência, no homem contemporâneo – tão distante no tempo do homem religioso –, de reminiscências simbólicas do valor cosmogônico implícito a casa, em oposição à dissolução caótica da rua.

No homem burguês, ainda subsistem algumas marcas do homem primordial que, amalgamadas ao imaginário cristão e aos valores socioeconômicos do Estado burguês, sobrevivem nas estruturas mais profundas do imaginário do homem moderno. / De acordo com a análise de Mircea Eliade, a *imago mundi* representava, para o homem religioso, o centro do mundo. Os templos, as cidades sagradas, situar-se-iam nestes espaços sacralizados. Mas as construções primitivas estariam também investidas desse valor

65 É relevante destacar que, tanto para as personagens de João Antônio quanto para Isaura-filha, o vagar é motivado por contingências, sejam sociais e ideológicas, sejam econômicas, e não exclusivamente pelo simbolismo implícito a casa e à rua, vistas como fatores de aconchego e de insegurança, respectivamente. Contudo, nos dois casos, estes valores simbólicos são inerentes e perpassam, mesmo que subliminarmente, toda a relação entre as referidas personagens e estes espaços.

cosmogônico, na medida em que, simbolicamente, repetiriam a criação do mundo pelos deuses e se oporiam ao caos anterior à criação. O desejo do homem religioso de situar-se, sempre, neste centro, fazia com que sua casa também fosse investida deste valor simbólico. Embora o homem profano tenha, há muito, se distanciado ou renegado estes valores místicos, em seu inconsciente ainda subsiste o desejo de atribuir aos espaços por ele ocupado e às construções por ele erigidas, um valor cósmico fundador que guardaria reminiscências do valor simbólico da *imago mundi* (FORTES, 2001, p. 25).

Tanto Bachelard quanto Eliade – este último discutido por Fortes – apontam a casa como elemento ordenador e estabilizador para o imaginário social. Sem ela, o homem, além de destituído de um bem material que o abriga das forças da natureza, sente-se privado do valor simbólico que lhe confere identidade, segurança e aconchego contra o caos da rua, com suas dimensões “ilimitadas” e sua forte impessoalidade.

2.2.2 Espaço feminino *versus* espaço masculino

Uma vez analisado o simbolismo inerente à imagem da casa e da rua, entendidas como espaços complementares, ainda que opostos, discutir-se-á, neste tópico, a vinculação sócio-ideológica entre elas e a situação social de homens e mulheres nos regimes patriarcal e semipatriarcais, representativos dos momentos em que as personagens de *Cartilha do silêncio* e de *A dança dos cabelos* se inserem ou se inseriram, num passado recente, quando crianças, guardando marcas e/ou vestígios significativos, quando adultas, como é o caso de Isaura-filha, representante da terceira e última geração feminina da família protagonista d'*A dança dos cabelos*.

É característico do sistema patriarcal o homem fazer da mulher um ser submisso ao seu mando e poder em todos os âmbitos. Para alimentar esta submissão, como já se mencionou no capítulo anterior, disseminou-se, ideologicamente – por meio de vários discursos, baseados no padrão duplo de moralidade –, a especialização dos gêneros. A extrema diferenciação sexual foi responsável pela codificação dos espaços de circulação,

identificação e/ou realização convenientes a cada sexo. Ou seja, atrelada à rigorosa distinção sexual, havia uma distinção espacial também muito rígida, delimitadora dos espaços de circulação dos gêneros, especialmente do feminino:

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

Na época patriarcal, portanto, os espaços, categorizados sexualmente, demarcavam as possibilidades de cada sexo e os horizontes permitidos a eles: o espaço doméstico – limitado, fechado e circular – estava ligado à idéia do feminino; por outro lado, os espaços da rua e da fazenda – exteriores, amplos, móveis e de inúmeros contatos –, para além dos limites da sede, estavam vinculados ao universo masculino.

Com a decadência do patriarcalismo – período de transição do regime das casas-grandes para o dos sobrados –, verificou-se uma pequena modificação no tocante a esta codificação, dando à mulher burguesa uma maior mobilidade. Permitiu-se que ela saísse, circulasse pela cidade e transitasse pelas lojas; que visitasse as amigas, parentes e vizinhas e que freqüentasse saraus, bailes e teatros. Assim, ao lado do “abandono” temporário do recinto doméstico está a visita a outros lugares e sua conseqüente apreciação. Segundo D’Incao (2004, p. 228), DaMatta (1991, p. 57 e 62) e Perrot (2005, p. 462), os sobrados urbanos, com seus salões e salas de visitas, eram os mais propícios a estas atividades. Nestes espaços, a mulher devia fazer valer o título de “rainha do lar” (vide BASSANEZI, 2004) e representar o papel reservado a ela: de ótima administradora dos serviços domésticos, de recatada esposa e de boa mãe. Nos espaços “arruados” da casa, bem como na rua, segundo D’Incao (2004), persistia certa vigilância sobre a mulher que, na condição de dona-de-casa asseada, bem vestida e prendada, devia zelar para manter social e publicamente uma boa imagem do marido

que, “naturalmente”, era o mantenedor da casa⁶⁶.

Num certo sentido, os homens eram bastante dependentes da imagem que suas mulheres pudessem traduzir para o restante das pessoas do seu grupo de convívio. Em outras palavras, significavam um capital simbólico importante, embora a autoridade familiar se mantivesse em mãos masculinas, do pai ou do marido. Esposas, tias, filhas, irmãs, sobrinhas (e serviçais) cuidavam da imagem do homem público; esse homem aparentemente autônomo, envolto em questões de política e economia, estava na verdade rodeado por um conjunto de mulheres das quais esperava que o ajudassem a manter sua posição social (D’INCAO, 2004, p. 229-30)⁶⁷.

A citação acima pode ser associada à imagem de Isaura-mãe, d’*A dança dos cabelos*, sempre trabalhando feito uma “escrava”; servindo refeições ao eleitorado do marido, no comício realizado em sua casa; fazendo sala às visitas; recebendo os padrinhos/apadrinhados políticos; indo, muitas vezes, com o marido, às reuniões que muito a aborreciam. Sempre estava ao lado de Antônio, zelando, nos bastidores – à custa de sua consumição e estafa – para que ele fosse bem sucedido e aclamado, embora contrária a sua candidatura. Tamanho zelo em prol da imagem social do marido implica sua anulação como personagem em proveito da afirmação do poder do marido. Segundo Rocha-Coutinho (1994, p. 33), obrigar moralmente a mulher a ser para os outros e através dos outros é negar-lhe a possibilidade de ser ela mesma.

Há que se destacar ainda que, com a transição da família patriarcal rural para a semipatriarcal urbana, embora se tenham verificado um abrandamento em termos de costumes e uma ampliação em termos de mobilidade feminina, a dupla moral, em seu cerne, permaneceu extremamente rígida. “Apesar de um alargamento do universo sócio-cultural de seu componentes [todos eles, não apenas a mulher], no entanto, a posição do pai como cabeça da família continuou indiscutível” (STEIN, 1984, p. 22).

Ao se referir ao carnaval e aos bailes de máscaras cariocas do tempo do Império,

66 Sobre isto vide também Stein (1984, p. 23) e Perrot (2005, p. 34).

67 Este suposto poder feminino sobre o homem é apenas simbólico e aparente, é uma forma de dizer, um modo de expressão. Diz-se de uma maneira, quando, na verdade, o sentido que se pretende alcançar é bem o contrário. Fazer a mulher zelar e se desdobrar para manter uma imagem de poder e de prestígio social do homem é a forma, talvez, mais sutil, de opressão, pois, por trás de uma falsa idéia de integração social ou de participação feminina efetiva na sociedade, está a sua completa sujeição e anulação identitária.

Freyre (2000) aponta para as funções de higienização mental e de libertação – muito parecidas com a outrora exercida pelo confessor – que estes exerceram, sobretudo nas mulheres face às rígidas normas de comportamento.

Com esse tipo semipatriarcal de vida mais mundana para a gente elegante de sobrado, alargou-se a paisagem social de muita iaiá brasileira no sentido de maior variedade de contatos com a vida extradoméstica. Esse alargamento se fez por meio do teatro, do romance, da janela, do estudo de dança, de música, de francês. (FREYRE, 2000, p. 143).

Apesar do maior contato da mulher com a vida exterior, a ideologia patriarcal continuava esforçando-se para mantê-la presa à casa, aos filhos e ao marido, se fosse casada; e ao pai, se solteira. Isto é, circunscrita aos limites estreitos do ambiente doméstico.

Mas os meios de expressão da mulher ainda patriarcal e já burguesa, suas oportunidades de intervenção nas atividades extradomésticas, continuaram no Brasil da primeira metade do século XIX, mesmo nas áreas onde se antecipou, entre nós, a urbanização do sistema patriarcal, insignificantes. Reduzidas a formas graciosas. Graciosas e inócuas. (FREYRE, 2000, p. 143).

Com o passar do tempo, a intervenção feminina extra-lar foi absorvendo as atividades vinculadas à filantropia, visto que a prática da caridade por parte das mulheres era louvada pelos discursos hegemônicos que, na tentativa de fazê-las crerem-se participantes e atuantes na sociedade, permitiam que elas realizassem – fora da “gaiola dourada do lar” – tarefas que se constituíam num desdobramento das práticas domésticas. Da mesma forma que cuidar dos filhos e zelar pelo bem-estar do marido, algumas mulheres passaram a atender aos mendigos, aos velhos, doentes e abandonados. Eis o modelo francês pós-Revolução, inspirador de muitas práticas adotadas no Brasil:

O privado, do qual os homens continuam a ser os senhores em última instância, é, no entanto, deixado mais para as mulheres, cujo papel doméstico e familiar se vê revalorizado e até mesmo exaltado. O século 19 não nega o valor das mulheres, bem ao contrário; apela-se para suas qualidades específicas no interesse de todos. Na segunda metade do século, sobretudo, elas são exortadas a exercer seu poder fora de casa: a controlar os

bons costumes e as desigualdades por meio da filantropia, gestão privada da “questão social”. Certos setores lhes são destinados: as crianças, os doentes, os pobres... Elas serão as pioneiras do trabalho social. A casa burguesa não é nem um harém nem um gineceu. Ela se abre para o mundo. E é conveniente sair dela. (PERROT, 2005, p. 269).

É inegável que, com o desenvolvimento das cidades, a mulher burguesa – cujo campo de ação estivera restrito ao espaço doméstico – ganhou maior mobilidade. Embora a mulher participasse da vida cultural e social, indo a teatros e exercendo atividades beneficentes, o ideal romântico e burguês de probidade pregava a valorização da intimidade, ou seja, a devoção irrestrita da mulher ao lar, que devia se dedicar de forma abnegada ao marido e aos filhos (vide D’INCAO, 2004). Aí reside um triste paradoxo: na mesma velocidade com que os horizontes se ampliavam, várias portas se fechavam.

Via de regra, embora existissem raras exceções,

ao homem ficavam destinadas as atividades fora do âmbito caseiro – contatos da vida pública, comercial, política e cultural –, enquanto à mulher as estritamente ligadas à casa. [...]. Esta divisão de campo de atividades era considerada “natural”, como também se era de opinião que, “por natureza”, os homens eram seres ativos, menos dados a sentimentos, com instinto sexual mais acentuado, e as mulheres, indivíduos submissos, puros, bondosos, de sexualidade menos desenvolvida e destinadas principalmente a ser mães e esposas (STEIN, 1984, p. 23-4).

Embora o homem tivesse trânsito livre pelos espaços da casa e da rua e a mulher, com o advento das cidades, ampliasse seus espaços de circulação, estes continuavam ideologicamente investidos de uma normatização rígida e estanque, considerada “natural”. O discurso em vigor era de que a mulher, em virtude de sua constituição física e mental, identificava-se, exclusivamente, com o ambiente doméstico, e o homem, com o inverso, ou seja, com o espaço da rua, onde os contatos prosperavam, onde se deliberava e onde se travavam as mais acaloradas disputas retóricas, como vem sendo feito desde a Grécia Antiga:

O mundo público, sobretudo econômico e político, é destinado aos homens e é o mundo que conta. Esta definição dos papéis, clara e voluntarista, traduziu-se por uma retirada das mulheres de certos locais: a Bolsa, o Banco,

os grandes mercados de negócios, o Parlamento, os clubes, círculos e cafés, grandes locais de sociabilidade masculina, e até mesmo as bibliotecas públicas (PERROT, 2005, p. 34).

A rua abarca as esferas social, econômica, política e ideologicamente consideradas de maior importância e valor, nas quais são tomadas decisões referentes aos rumos da sociedade e da nação. A casa, pelo contrário, caracteriza-se como o espaço de realização e identidade femininas, pois concentra as atividades – embora também fundamentais à sociedade – consideradas menos visíveis socialmente.

No entanto, é sobretudo a partir do surgimento da sociedade industrializada moderna que se acentuou a cisão entre as funções domésticas e sociais, fundidas até então. As mudanças econômicas implicaram o desaparecimento da família tradicional, pautada numa ampla estrutura de parentesco. Com isso,

os dois âmbitos do cotidiano dos sujeitos – o público e o privado – começam a desenvolver lógicas próprias, cujos eixos básicos são a afetividade no mundo doméstico e a racionalidade, a inteligência e a eficácia no exercício do poder no mundo público. [...]. Aos homens passa a caber o espaço público da produção, das grandes decisões e do poder, e às mulheres é, então, atribuída a responsabilidade da reprodução, em todas as suas formas, no seio da família. Seu trabalho como “reprodutora” é naturalizado e à mulher passa a caber a execução e a supervisão de uma série de tarefas conhecidas como “trabalho doméstico” que se realizam no âmbito da unidade familiar. (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 32-3).

Segundo a mesma autora, embora social – uma vez que contribui para a manutenção e satisfação de uma necessidade social – o trabalho doméstico feminino não era reconhecido como trabalho, por não estar revestido de prestígio. Assim sendo, a dona-de-casa desconhecia os benefícios que a sociedade capitalista nascente, aos poucos, conferia aos trabalhadores em geral, cujas atividades passavam a ser reconhecidas legalmente. Os benefícios somente lhes chegavam de forma indireta, por meio do homem, de quem dependiam. Uma vez isoladas das esferas e dos espaços do poder econômico, as mulheres, com raras exceções, enfrentavam dificuldades de organização coletiva. Dessa maneira,

elas passam a ser e a viver para os outros e não para si mesmas e sua afirmação pessoal consiste precisamente em negar-se como pessoa. / [...]. Elas são, portanto, confinadas neste mundo privado marcado pela sentimentalização e considerado socialmente como subalterno, de retaguarda, local onde as características de produtividade, poder organizacional e potencialidade cognitiva do mundo público estão ausentes. / É neste sentido que podemos afirmar que os mecanismos de naturalização da desigualdade entre os gêneros na sociedade moderna os inscrevem em um processo mais amplo de naturalização, o que se refere à divisão entre os mundos público e privado. Estas esferas antinômicas passam a operar a partir de racionalidades opostas, produzindo uma divisão da sociedade em duas modalidades sociais regidas por racionalidades diferentes, a partir das quais seus espaços, produções e atores ficam enredados em uma lógica que subordina uma racionalidade à outra, um espaço ao outro (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 33-4).

Nesse sentido, quem está ligado ao espaço do privado, do sentimental, das práticas manuais e cotidianas, enfim, das “minudências”, encontra-se subordinado a quem domina o espaço do público e das decisões importantes, e é também o senhor da casa, tendo nela a última palavra, embora, tradicionalmente, este espaço seja socialmente de competência da mulher.

O que foi discutido anteriormente a propósito do livre trânsito do homem pelos espaços duplamente antagônicos e complementares – o sagrado e o profano – e a respeito da circunscrição feminina burguesa ao lar – em consequência da ideologia da dupla moral – aplica-se aos casos de Dona Senhora e Arcanja, de *Cartilha do silêncio*, e Isaura-mãe, de *A dança dos cabelos*, bem como aos seus respectivos cônjuges. Enquanto elas permanecem fiéis, depois do casamento, eles não hesitam em recorrer a outras mulheres, como Maria Lapo-Lapo, no caso de Romeu, marido de Dona Senhora; e a outras, como no caso de Cassiano, marido de Arcanja e filho de Romeu e Dona Senhora; e no caso de Penha, cigana pela qual Antônio deixara Isaura-mãe⁶⁸:

68 Isaura-mãe, após ter sido rejeitada e trocada por outra, por somente “abrir as pernas e rezar” (cfme. ADC, p. 29), o que, no entender de Antônio, não era suficiente, apesar de concordar com a ideologia vigente, vinga-se do marido, matando-o, após uma noite de intenso prazer carnal, episódio que, além de aludir às instintivas viúvas negras e às míticas Danaides, aponta para uma transgressão, ou quebra da ordem estabelecida. Todavia, enquanto Isaura-mãe se suicida, as cinquenta Danaides – com exceção de Hipermnestra –, por terem apunhalado cada qual o seu marido na noite de núpcias, são lançadas no Tártaro – o lugar mais profundo do Hades – e castigadas “à tarefa interminável de encher de água um tonel perfurado, o tonel das Danaides” (AS MAIS..., 2000, p. 153). O

Uma vez que à mulher de classe privilegiada não se permitia qualquer espécie de experiência sexual antes [nem depois, fora] do casamento, as relações que os homens desta classe via de regra mantinham davam-se, forçosamente com mulheres das camadas sociais mais pobres: escravas, empregadas, prostitutas (STEIN, 1984, p. 33)⁶⁹.

Os exemplos de Jorge, do romance *A viuvinha* (1993), de Alencar, e de Lauro, d'*O moço loiro* (1993), de Joaquim Manuel de Macedo, já citados, evidenciam que o livre trânsito masculino entre a casa e a rua não se restringia, apenas, à moral sexual. Já o romance *Lucíola*, de José de Alencar (1981), toca diretamente a questão da dupla moral sexual burguesa, vinculada aos espaços, embora a protagonista seja pobre, quando faz o caminho da casa para a rua⁷⁰. Este romance, por meio da morte da protagonista no seu desfecho, demonstra que o livre trânsito não se aplica às personagens femininas, ficando evidente que, para a mulher, a passagem da casa à rua é uma via de mão única, para a qual não há retorno.

Maria da Glória/Lúcia pode ser enquadrada no grupo de mulheres que, de acordo com Stein (1984), eram procuradas pelos homens, em geral, social e economicamente privilegiados. Se, sendo pobre, a personagem não conseguira se redimir do seu “erro”, bem situada economicamente, ela teria ainda menos chances, devido à forte vigilância que a sociedade se achava no direito de prescrever e exercer sobre as mulheres abastadas e de “boa família”⁷¹.

Cabe acrescentar, como última observação, a seguinte asseveração de Michelle Perrot:

suicídio, no romance, e o castigo, no mito grego, sugerem como a civilização ocidental, em dois momentos distintos e distantes da história, sempre tiveram uma queda maior para censurar a iniciativa vingativa das mulheres, ao passo que a masculina não apenas era consentida, como também incentivada.

69 Sobre isto conferir também Bassanezi (2004, p. 613).

70 Conforme já foi mencionado, as regras de comportamento burguesas, por diversas vezes, ultrapassaram os limites de classe, impondo-se às menos favorecidas.

71 A personagem Lúcia/Maria da Glória, ao tentar apagar seu “erro”, ou “pecado”, por meio do casamento, simbolicamente, acaba morrendo no desfecho do romance. O romance de Alencar, em sintonia com o momento em que escrito, indica que a restituição da moral e do caráter de uma mulher era praticamente impossível de ser efetivado, caso se considerassem a transgressão e a violação do sacralizado espaço doméstico. “Em *Lucíola* (1981), Alencar estabelece uma evidente oposição entre o espaço sagrado do lar, ‘privilégio’ das fiéis e castas donzelas, e o espaço público da rua, destinado às ‘mulheres perdidas’” (FORTES, 2004, p. 98). Embora esta proibição se aplicasse mais às mulheres burguesas, de “boa família”, a antítese expressa em *Lucíola* e o desfecho trágico do romance indicam que, tendo a mulher percorrido o caminho da casa para a rua, este era definitivo e de mão única, ou seja, sem retorno.

A separação das esferas é muito mais sutil do que parece. Não somente exclusão, enclausuramento, fechamento; mas também distinção, utilização, limites. Por outro lado, não há adequação entre os sexos e as esferas. Nem todo o público é masculino, ou o privado é feminino. A espacialização faz fortemente o seu papel, no entanto, ela não comanda tudo. O exercício do poder não se reduz evidentemente a uma geografia (PERROT, 2005, p. 269).

A citação acima corrobora a idéia, de que não se deve generalizar quando se está tomando como objeto, dentro de um *corpus* social e de uma época delimitados, o universo feminino e, a seu lado, mesmo porque não há como tomá-los isoladamente, o universo masculino. “Nem todo o público é masculino, ou o privado é feminino”. Evidentemente, há exceções. Utiliza-se a regra, a generalidade, embora se saiba que existem exceções e estas também importam. Entretanto, não se poderia, num estudo como o proposto aqui, tomar o contrário como parâmetro, isto é, a exceção pela regra.

A citação expõe, também, que não é exclusivamente do espaço e de seus limites que emana a distinção sexual e a subordinação do sexo dominado pelo dominante, mas sim de uma série de fatores ligados à ideologia em voga e ao poder hegemônico, fatores que contribuem para criar esta categorização e levá-la a efeito, gerando seqüelas e o seu sutil prolongamento até a metade do século XX.

2.3 LUGAR DE MULHER É NA...?

Embora, a partir do final do século XIX, o combalido sistema patriarcal tenha entrado em franco processo de decadência, ditos populares representativos da ideologia daquele modelo de organização social e familiar ainda têm lugar e conservam seus resquícios nos dias atuais, demonstrando sua sutil permanência, em especial nos discursos humorísticos e publicitários, às vezes de forma velada, outras, de forma explícita. Não raro, ao se lidar com textos dessa natureza, depara-se com expressões ou imagens que fazem referência a frases

jocosas como: “lugar de mulher é na cozinha”; “mulher é piloto de fogão”; “a melhor maneira de prender um homem é pelo estômago”; “mulher no volante perigo constante”; as quais refletem, além de preconceitos contra a mulher, a perpetuação da idéia de que lugar de mulher é em casa, em especial, na cozinha.

No contexto semipatriarcal das primeiras décadas do século XX, época na qual se situam algumas das personagens femininas em análise, dentre os cômodos da casa, será mesmo a cozinha o espaço de identidade da mulher burguesa? Apesar de os discursos apregoarem que sim, são poucas as Bielas⁷² que se misturam com as empregadas e escravas e as ajudam no preparo das refeições e de outros alimentos, como se pertencessem à mesma classe social. Em geral, sobretudo no semipatriarcalismo, a dona-de-casa dava ordens e fiscalizava o trabalho das escravas e, depois da abolição, das empregadas, na cozinha, ou seja, o serviço e a permanência, neste cômodo, ficava limitado, quase que exclusivamente, a estas últimas.

Não que a cozinha tenha perdido sua importância pelo que foi mencionado. Mesmo não sendo o espaço mais caro e onde as burguesas permaneciam por mais tempo, ela permaneceu sendo útil e discursivamente apregoada como espaço feminino “por excelência”, como convinha às normas do sistema. Dentro do claustro doméstico, o quarto constituiu-se o espaço no qual as mulheres burguesas passavam mais tempo e com o qual mais se identificavam. Entretanto, por ele se configurar como um recinto onde sensações duplamente opostas – sagradas e profanas – podiam vicejar, era viável e menos arriscado calar sobre ele. Daí o fato da utilização discursiva reiterada da cozinha como “reino” das mulheres burguesas.

Nas obras em análise, dentre os espaços da casa, o quarto será o “universo” mais

72 Biela, protagonista do romance *Uma vida em segredo*, de Autran Dourado (2000), após a morte do pai, muda-se da Fazenda do Fundão, onde fora criada, para a casa dos tios, Conrado e Constança, na cidade. Apesar de abastada e após passar por situações constrangedoras, impostas pela tia, com as quais objetivava mudar o seu comportamento de moça “sem encanto” e simples, Biela refugia-se na cozinha, passa a conviver e se sente mais à vontade com a escrava Joviana e os outros empregados, como se pertencessem à mesma condição social. Inicialmente, os empregados acharam estranha a sua presença e o seu comportamento servil na cozinha, mas, aos poucos, foram se acostumando, até que aquela presença passou a não os surpreender mais.

íntimo e fundamental às protagonistas femininas. Na iconografia e na literatura, é possível extrair inúmeros exemplos dessa proximidade⁷³. Por ser tão caro às mulheres burguesas, mas, principalmente, por manter relação visceral com as personagens femininas dos dois romances em análise, concentrar-se-á, neste momento, na discussão da significação e do papel que o quarto desempenhava e assumia no cotidiano das personagens, quando jovens ou adultas.

Assim como a rua não é um espaço exclusivamente masculino, e a casa, feminino, o quarto representa para o imaginário coletivo, independente de gênero sexual, uma fonte de “intimidade inolvidável” (BACHELARD, 2000, p. 42). Segundo o autor, na literatura em geral, um quarto não é um aposento qualquer, mas, ao contrário, evoca no imaginário do leitor a sensação de intimidade e a recordação do quarto da infância, tamanha a capacidade que sua imagem tem de canalizar a imaginação em direção ao sonho ou às lembranças. Além de intimidade, proteção e aconchego, o quarto evoca também a solidão e o isolamento (vide BACHELARD, 2000, p. 33)⁷⁴.

De acordo com Nelson Schapochnik (2001, p. 508-9), os quartos instituídos no padrão de habitação burguês entre o final do século XIX e as primeiras décadas do XX ascenderam à condição de verdadeiros templos de culto à privacidade, expressa ou materializada na saturação de marcas espalhadas por ele, como: objetos de decoração e móveis funcionais, além de roupas adornadas com monogramas que identificavam o domínio do privativo e

73 Nos livros *História das mulheres no ocidente* (1991) e *História das mulheres no Brasil* (2004), encontram-se algumas estampas de pintores que se dedicaram à representação da relação íntima e solitária mulher/alcova. Corroborando a idéia de que o quarto se constituía, para muitas mulheres, no núcleo da casa, ou seja, no espaço que, num plano microcósmico, sintetizaria a sensação de proteção e intimidade que a casa, num plano macrocósmico, representaria. Semelhante simbolismo pode ser percebido no poema “Aspectos de uma casa”, de Drummond, no qual o eu-lírico apresenta, estrofe por estrofe, os cômodos da casa de Maria. Na estrofe dedicada à apresentação do quarto da “protagonista” do poema lêem-se os seguintes versos: “Toda casa aqui se resume: / a idéia torna-se perfume” (DRUMMOND, 1990, p.126), os quais, sinteticamente, simbolizariam o sentido de força centrípeta do qual o quarto se reveste para muitas mulheres, já que, no mesmo poema, o quarto de Pedro e o dos meninos revestem-se de outros sentidos, opostos aos de intimidade e de afetividade, representados pelo quarto de Maria.

74 Esta dupla sensação é vivida pelas personagens que habitam a casa da Chácara dos Menezes, de *Crônica da casa assassinada* (2004), de Lúcio Cardoso, para as quais os quartos representam “um refúgio, uma forma de isolamento que permite a reflexão e assim acentua a sensação de insulamento entre os membros daquela família” (BARROS, 2002, p. 57) e “conservam uma atmosfera de penumbra, de pouca claridade, o que sugere sua relação com o útero materno: lugar de aconchego e segurança; constituindo uma das partes mais íntimas da casa” (BARROS, 2002, p. 58).

acentuavam os traços da personalidade do ocupante.

É no quarto que a donzela se dedica à escrita do diário, descrevendo suas confidências, seus desejos secretos e que suspira pelo príncipe encantado que um dia há de vir buscá-la; é no quarto da noite de núpcias que o casamento se consuma; é no quarto, dependendo da ignorância sexual da moça, muito cultuada no patriarcalismo – segundo Beauvoir (1980b) – que, dependendo da indelicadeza do marido, terão início muitos traumas que a acompanharão pela vida de casada; também é no quarto que a casada dá à luz e é perscrutada pelo médico⁷⁵; será ouvida pelo confessor; conduzida sexualmente pelo “marido-domador”; é no quarto, por fim, que a solteirona verte suas lágrimas, sendo ocultada, nos dias de festa, pelos parentes, segundo Freyre (2000). Os exemplos acima visam ilustrar a freqüente utilização e a incidência do quarto como palco onde se desenvolvem alguns dos acontecimentos mais importantes na vida da mulher burguesa:

As alcovas, espaço do segredo e da individualidade, forneciam toda a privacidade necessária para a explosão dos sentimentos: lágrimas de dor ou ciúmes, saudades, declarações amorosas, cartinhas afetuosas e leitura de romances pouco recomendáveis (D’INCAO, 2004, p. 229).

As alcovas constituíam e reproduziam em escala microcós mica a proteção, a intimidade, o sentimentalismo e a solidão que a casa representava em maior escala. Já as alcovas dos internatos, nos quais as moças – e também os rapazes – eram confinadas para receberem educação – eles instrução⁷⁶–, eram, em geral, compartilhadas, o que propiciava o

⁷⁵ Dar à luz no quarto é uma imagem representativa das práticas vinculadas à maternidade no período patriarcal brasileiro. No poema “A casa”, de José Paulo Paes, quando o eu-lírico adulto põe-se a recordar, “revisitando” os cômodos da casa da infância, ao mentalizar um quarto qualquer, instantaneamente, emerge a imagem emblemática de uma mãe parindo. “No quarto, uma mãe que está sempre parindo a última filha” (PAES, 2003, p. 182).

⁷⁶ Michelle Perrot, em “Os silêncios do corpo da mulher”, menciona que é preciso saber distinguir educação de instrução. “Esta é o acesso ao saber: tem alguma utilidade? O século XIX responde que não para as meninas do povo e dá um sim reticente e bem dosado para as da alta sociedade. A educação, pelo contrário, que é a formação dos bons hábitos e produz boas esposas, mães e donas de casa, parece essencial” (PERROT, 2003, p. 22). Em *As mulheres ou os silêncios da história*, afirma que “os planos de educação são geralmente sexistas”, pois “ligam as moças ao fuso e à roda, limitando a sua escolarização ao estritamente necessário” (PERROT, 2005, 459), em preparação para o matrimônio. A escolarização masculina, conforme Stein (1984), era muito mais abrangente, ou seja, possuía um conteúdo programático mais vasto e desenvolvido, e voltava-se para a transmissão/aquisição de conhecimentos úteis ao aprendizado de uma profissão, pois o homem, com o casamento, assumia o papel de chefe e mantenedor do lar.

despertar de práticas homoafetivas, as quais, por serem repudiadas socialmente, causavam repulsa na maioria das jovens. Eis o que o quarto – da casa paterna – e, ao lado dele, o diário, significavam para as moças burguesas que haviam estudado em escolas internas na França do final do século XIX:

As raparigas, essas, gostam muito simplesmente de dispor de um quarto só para si. Nenhuma delas alguma vez disse ter saudades da quente promiscuidade das antigas fratrias. O quarto, onde se guardam as velhas bonecas, onde se escondem recordações, onde se fecham para sonhar ou chorar, é o refúgio de uma autonomia nascente, o primeiro espaço onde se exprime a personalidade. O diário íntimo é outra afirmação de si mesma. O seu uso não é uma novidade, mas agora expande-se e muda de significado. No início do século domina ainda o exame de consciência, prática cristã ligada ao espírito de penitência: as meninas inventariam por escrito os seus pecados, as suas tentações, e tomam boas resoluções. Mas depressa a diarista se exercita na meditação, na descoberta de si mesma, na introspecção, como dizem já os psicólogos. As jovens exprimem a sua angústia face ao futuro, ou a sua revolta, o seu desejo de independência, [...]. Quando mulheres adultas se mantêm fiéis ao seu diário é frequentemente para preencher uma espécie de vazio interior, para recuperar dias que se escoam sem deixar rasto (KNIBIEHLER, 1991, p. 383-4).

À medida que certas atividades – especialmente aquelas consideradas subversivas, como a escrita do diário – proporcionaram, em meio à solidão dos quartos, a afirmação cada vez maior da personalidade e da autonomia das jovens, sua recorrência acentua o confinamento da mulher ao espaço mais recôndito da casa, exceto o porão e o sótão. É no quarto que se consolida a assimilação de uma identidade cada vez mais restrita ao estreito universo doméstico. Ou seja, o ato de contestar acaba se convertendo no combustível que alimenta o motor que move o sistema: a contrapartida da autonomia, neste caso, indica uma dependência maior.

Conforme Schapochnik, a intimidade, a autonomia e a solidão dos quartos favoreciam – além de reflexões individuais, solilóquios e de preces individualizadas – o gozo pessoal de sensações dicotômicas, como o desenvolvimento de sonhos e pesadelos, alegrias e dores, desejos e frustrações, bem como formavam terreno propício para a explosão e manutenção de práticas transgressoras como: “as práticas sexuais solitárias, [...], as práticas da escrita

consagradas nos diários íntimos e correspondências, a leitura de livros surrupiados da biblioteca paterna” (SCHAPOCHNIK, 2001, p. 510), práticas estas que suscitaram a vigilância e a adoção de estratégias disciplinares, por parte dos pais, na educação dos filhos.

O controle, a ameaça e as punições que foram impingidas pela mãe sobre Isaura-filha, que apresentava, na puberdade, um comportamento, embora comum, tido como transgressor serve de exemplo para ilustrar essa questão: a descoberta de uma prática considerada transgressora e abominável levou Isaura-mãe, primeiramente, a ameaçar Isaura-filha com o internamento e a trancá-la de castigo no quarto; em seguida, a constatação da reincidência da transgressão, no quarto, levou a mãe a trancá-lo definitivamente e a enviar a filha para o internato.

2.4 AS PROTAGONISTAS FEMININAS E O SEU ESPAÇO

Tendo-se em vista as discussões anteriores sobre a distinção espacial casa *versus* rua – espaço feminino *versus* masculino –, em voga nas sociedades retratadas ao longo dos dois romances, e a propósito do quarto, entendido como “o” espaço dentro do espaço de realização e identidade feminina, analisar-se-á a relação espaço-protagonistas, obedecendo à seguinte ordem: Dona Senhora e Arcanja, de *Cartilha do silêncio*, isoladamente e, por último, e em bloco, as três Isauras, d’*A dança dos cabelos*.

2.4.1 Dona Senhora, a casa e o quarto dos prazeres e suplícios

Há, em *Cartilha do silêncio*, uma relação fundamental entre a personagem Dona Senhora e o espaço da casa, embora, aparentemente, e aos olhos da sociedade aracajuense do

início do século XX, ela se caracterize por fazer oposição à casa e ao casamento. A leitura da relação entre a personagem e a casa contribui sensivelmente para que se descreva ou se capte a identidade da personagem em todos os seus aspectos, inclusive, nos que se ocultam, mas que também são significativos.

A despeito de ser uma personagem sensual e erotizada desde a adolescência, e de esta característica ter se mantido e se acentuado ainda mais com o casamento, a identidade da personagem, por meio do casamento e da rotina que ele exige cumprir, não sem contestar algumas vezes, como ocorre geralmente em processos lentos de adaptação, vai paulatinamente se afeiçoando aos horizontes estreitos do lar, irmanando-se a ele, até fundirem-se completamente, como se a casa, com o tempo, se amalgamasse à identidade de Dona Senhora.

Os nomes de solteira e de casada sugerem o imbricamento entre o espaço e a representação da personagem. O nome é o primeiro registro identitário do ser humano e Rosário – nome de solteira da personagem – está em sintonia com a sua condição de moça de família abastada, cujo norte era o casamento, e a castidade, o bem maior. O rosário é uma das imagens associadas à Virgem Maria, na tradição católica. Há bem poucos anos, ele constituía o conjunto da oração de três terços – atualmente são quatro –, por meio dos quais se meditam, além dos mistérios da vida de Jesus, os mistérios envoltos na abnegação de Maria, destinada a conceber e dar à luz o filho de Deus, mesmo sendo virgem. Por isso, passou a ser cultuada e louvada como modelo a ser seguido pelas moças e pelas mulheres casadas nos regimes fálicos dos quais este trabalho trata.

Por outro lado, o “título” de “Dona Senhora”, outorgado por Romeu após o casamento, além de ser um indicativo de distinção social, indica a perfeita sintonia entre a identidade da personagem e o espaço da casa de casada: o seu novo reduto, onde, dali por diante, ela reinaria absoluta, submissa, apenas ao marido. Ou seja, seu novo nome reitera sua nova identidade, estreitamente vinculada ao seu estado civil de mulher casada, dona-de-casa,

parceria sexual do marido e, posteriormente, mãe. Ao se desmembrar o nome composto, tem-se: “Dona” de dona-de-casa, indicando a sua nova condição social, e de bens e de agregados, indicando a sua condição econômica; e “Senhora” de fidalga, índice de poder e de posses, e de dona-de-casa, novamente, ou seja, senhora da casa, do espaço doméstico e feminino “por excelência”.

Apesar dos arroubos sexuais, a própria personagem, imiscuída na voz do narrador, demonstra consciência e conformação com a sua condição de mulher dona-de-casa. Esta aceitação pode ser percebida quando ela, insone, ao divagar na madrugada de 25 de agosto de 1915, constata e afirma para si mesma que, gradativamente, a lida diária foi se entranhando e fazendo parte de sua vida e de sua identidade, de tal maneira a se confundir com ela, como se a casa fosse uma extensão, ou parte de si. Apesar do erotismo quase incontido – mal visto pela sociedade –, aos poucos a personagem foi se identificando e tomando gosto pelas miudezas desse universo doméstico, tão avesso à sua natureza e identidade juvenis, pautadas no desejo de aventurar-se pelo mundo como artista⁷⁷. Antes da viagem à casa do pai enfermo, enquanto padece por falta de sexo e de atenção por parte do marido, irritado por viajar a contragosto, Dona Senhora reflete sobre a sua condição de dona-de-casa e sobre o processo que permitiu a ela, com o passar do tempo, ajustar-se a casa e se sentir como se tivesse nascido para se realizar ali, naquele lugar.

Por todas essas coisas mortas, já decantadas no tempo, aprendeu a ter uma reverência, como se fossem humanas. Nunca enxergou bem como esse sentimento doméstico da mais entranhada devoção, da mais pacata matrona, veio se instalando nela, caladamente, nas costas dos anos, a ponto de quase lhe desbancar da memória os ímpetos que tinha na mocidade, o anseio mais de uma vez revelado de ser artista de palco, correndo o mundo-destino. Outrora, se munira de planos alheios a esse ranço caseiro, e agora, ainda no meio da vida, veio redundar cativa das mais tolas convenções. Não havia quem dissesse... / De tal modo que, tirante o jejum eventual que Romeu lhe impõe a muque, hoje em dia se sente uma criatura apaziguada. Será aferro do hábito, conjugado aos olhos da idade? De onde é que veio apanhando

⁷⁷ O narrador insinua, de uma forma estereotipada, que o erotismo e a sensualidade da personagem provêm da sua raça, ou seja, do seu sangue “caliente” (CS, p. 40) de família espanhola. “Trazia o calor de todas as espanhas” (CS, p. 61). Agia “arrastada pelo sangue” (CS, p. 59).

essas tintas de sentimentalona, a ponto de se achar irmanada com a mobília, plantas, bugiaria, se em solteira fora avessa a tudo isso? Decerto que são apegos de dona de casa já madura. A verdade é que esses entulhos de arrolhada mudez, essas mundanas tolicinhas, são pedacinhos da gente (CS, p. 16).

A própria Dona Senhora se surpreende com a rapidez com que ela se acostumara ao papel de mulher casada e dona-de-casa, incorporando os hábitos que regiam o ritmo pachorrento da casa e da cidade provinciana, segundo ela, sem atrativos, como que parada no tempo⁷⁸. Ela que, na adolescência, nutria o sonho de ser artista, cujas motivações eram diametralmente opostas à vida caseira e familiar que levava. O único elemento dissonante em relação às mulheres mais tradicionais era o incontido erotismo que, a despeito de seu comportamento de senhora “distinta”, saltava aos olhos, principalmente da conservadora família de seu marido. Entretanto, Dona Senhora estava integrada a esta vida de reclusão e de poucos contatos, apesar de ainda manter praticamente inalterado e evidente o seu erotismo exacerbado.

O sentimento de pertencimento e de comunhão da personagem com a casa pode ser identificado, por exemplo, no tom sentimental e carinhoso com que o narrador – e, por trás dele, Dona Senhora – descreve e arrola as “plantinhas” que a personagem cultivava rente à casa. Ao passá-las em revista, na véspera da viagem à casa paterna, as plantas são nomeadas uma a uma, como se a personagem estivesse se despedindo delas e deixando para trás uma parte ou algo muito importante de si. Convém ressaltar que a nomeação das plantas é feita por meio da utilização excessiva da derivação sufixal diminutiva, revelando a intimidade e o carinho devotados pela dona às miudezas que faziam parte da casa e de seu entorno.

78 No terceiro capítulo da segunda parte de *Cartilha do silêncio*, Arcanja, referindo-se à monotonia que ditava o ritmo do tempo em Aracaju, na época de Dona Senhora, menciona: “Aqui o tempo era um jumento atado a um pau, obrigando as pessoas a rodar em cima de seus cascos, indo e tornando na mesma terra amassada” (CS, p. 98). Imagem semelhante pode ser captada no filme *Abril despedaçado*, de Walter Salles (2001), quando Pacú – o menino sem nome, narrador e protagonista da trágica e violenta história de sua família decadente –, ao constatar que os bois estão girando sozinhos, condicionados pelo movimento rotatório da bolandeira, após esta ter sido desativada, menciona: “a gente é que nem os boi, roda, roda e nunca sai do lugar”, percebendo que o mundo rural patriarcal no qual ele se encontra é pequeno, monótono, preso ao passado, às tradições, valores e costumes, enfim, praticamente fechado às novas influências.

E aí fora, no quintal, renteando o galinheiro, perto dos carrapichos, a *moitinha* de mantastro, a groselheira onde habita o caga-sebo, na *moradinha* entrançada a fiapos de pano e garranchos, dependurada de um galho, a jeito de um coador de café; o pé de sabugueiro e o lima-de-umbigo, ainda de uns três anos, mas já *carregadinho* que ajunta água na boca, com pencas de dúzia, arreadas com as *embigudinhas*. Tem também os *canteirinhos* de junto do quarador, sob o cordão abaulado do estendedouro das roupas, que ondulam quando venta. E no fresco rebordo do tanque d'água, os *craveirinhos* metidos nas panelas, as samambaias atrepadas, que se orvalham com o *barrufinho* da bica. E as suas mudas, vacinadas na semana retrasada, e metidas nos caqueiros, será que não vão ficar empapadas com as derradeiras chuvaradas desse inverno? Estão de saída tão prometedora, estreladas de *brotinhos*, que faz pena se perderem. Mais encostado ao pé da parede encipadoado num fio de arame, está o estefanote, alastrado de flores brancas; suspeitosas, com um quê de recato feminino que lembra certas mocinhas, elas só exalam protegidas pelas sombras, a partir de *escurecerzinha* (CS, p. 17, grifos nossos).

É certo que há diminutivos e outras derivações – bem ao estilo rosiano⁷⁹ – ao longo de todo o romance, e que os diminutivos variam de significado, conforme o caso e o contexto⁸⁰. Em muitos dos empregos, na citação acima, há a intenção de conotar pouca quantidade, intensidade e/ou tamanho. Mas, será somente isto? Neste parágrafo, destoante dos demais, há uma abundância de diminutivos, principalmente daqueles que se vinculam à atividade de cultivar plantas, característica comum às donas-de-casa. Implícito a este hábito há uma relação afetiva que conota a integração da personagem às tarefas e ações cotidianas e prosaicamente domésticas. Conforme já mencionado a propósito da distinção casa *versus* rua, ideologicamente, a casa se caracteriza pelo seu aspecto sentimental, oposto à racionalidade da

79 No ensaio “A lição rosiana”, apresentado no encerramento do II Seminário Internacional Guimarães Rosa, em agosto de 2001, na PUC Minas, em Belo Horizonte, e publicado na revista *Scripta*, em 2002, Francisco Dantas faz uma reflexão sobre como Graciliano Ramos lê Guimarães Rosa e de que maneiras estes dois escritores influenciaram a sua produção literária. Dentre as muitas influências, Dantas destaca a invencionice lingüística de Rosa, reprovada a princípio, mas, com o passar do tempo, melhor absorvida e elogiada por Graciliano Ramos. Maiores informações sobre a produção de Francisco Dantas, inclusive, sobre as influências desses autores consagrados pela crítica sobre a sua obra, podem ser encontradas no artigo “Coivaras, palimpsestos & novas lavouras”, de Antônio Donizeti Pires, publicado na revista *Terra roxa e outras terras*, em 2005. No artigo, o autor assinala a postura literária assumida por Dantas de se situar estrategicamente entre o dado e o novo na literatura brasileira contemporânea. O título do artigo sintetiza a proposta do escritor sergipano de lançar um novo olhar sobre o estabelecido, sem deixar de aproveitá-lo, ou seja, de “coivarar” o terreno, como fazem muitos agricultores e faziam os índios, ou preparar o tablete, como faziam os copistas medievais, para “replantar” ou reescrever a história ficcionalmente, aliando os resquícios do passado – a tradição – com sua inventividade e sua singularidade de autor.

80 Dependendo do emprego, além de afeição, eles podem indicar também tamanho pequeno, pouca idade, ironia, pouca quantidade e intensidade, dentre outros.

rua. Isto se aplica com precisão à questão dos diminutivos ligados às coisas da casa, pois eles ilustram o apego de Dona Senhora ao seu microcosmos.

A distinção espacial vinculada aos sexos é marcante na primeira geração da família Barroso – representada, no romance, por Dona Senhora e Romeu Caetano –, quando, no primeiro quartel do século XX, Romeu desfruta do direito de ir e vir pelos espaços da rua e da casa, mantendo voz ativa no universo doméstico. Por outro lado, Dona Senhora praticamente está circunscrita a casa e a seus limites próximos, como o quintal. Ela mesma, depois do casamento, demonstra não fazer muita questão de romper estes limites, pois considerava ultrapassado e sem graça tudo o que convinha à provinciana sociedade de Aracaju, o que a aborrecia:

Os seus limites são as paredes da casa, com as mais comezinhas obrigações, e onde só detém a última palavra quando Romeu não está. No mais, é nunca descuidar dos afazeres, olhar pelo filho, ter zelo pelo marido, que os acrescentamentos provêm desses aí, e só lhe chegam por tabela. Vidinha dentro da bitola, diminuída a mínguas de tão aguada. [...]. Ele ainda tem o gamão, a roda de amigos, o armazém da rua Aurora, o comércio da Japarutuba, os bichos e agregados lá na Varginha, os negócios avulsos, e as viagens para resolvê-los. E o que fará por aí afora com esse rol de andanças? E a ela, que não é beata de igreja, não é rueira pra perambular na vizinhança, o que resta? Apenas bocejar? Ler o Chernoviz para estancar as doenças da família? Pendurar a cabeça na janela para distrair-se com as areias? Tomar fresca de cadeira na porta, vendo as pessoas pela calçada passearem? Ir à matriz para a benção e o terço das tardinhas? Esperar dezembro para correr os presépios? A máquina Singer para pedalar? Ir a Varginha ver os porcos fuçando no monturo? Isso não é passatempo, mas matatempo, no sentido de pessoa embrutecida, enterrada ainda em vida. [...]. Atormentada com a retidão sem fim dos mesmos dias, com a insipidez da terra, o destino do horizontezinho minguado e doméstico, a falta de relacionamento, saras de meia-tigela – dona Senhora se trepa em cima dos livros. E para não se perder arrebatada por um tufo de fumaça, procura ser prática, endereçando a imaginação para as suas noitadas com Romeu (CS, p. 30-1).

A citação acima também deixa claro que, a despeito do apego de Dona Senhora ao lar e de sua integração a ele, a rotina e a monotonia em que estava inserida, por vezes a aborreciam. Apesar de reconhecer que, com o passar dos anos, ela se habituava ao ritmo doméstico, este ainda não dava conta de suprir todas as suas necessidades. Ou seja, mesmo

integrada a casa e ao que ela encerra, e mesmo reconhecendo isto, Dona Senhora mantinha acesa a chama primitiva do prazer que ainda a incendiava, apesar da vigilância social. Entretanto, sua insatisfação se evidencia, principalmente, durante as viagens do marido, ou nos períodos em que ele, para puni-la por alguma razão, fazia a ela privações sexuais.

Mantendo acesa esta chama, é nos livros que a personagem se ampara, como é característico das mulheres burguesas desde o século XIX, pois é no espaço do lar que aquelas, comumente, cultivavam este hábito como forma de passar o tempo, ao lado de outros, resultantes do arrefecimento do patriarcalismo rural e do surgimento de uma incipiente sociedade urbana.

As leituras animadas pelos encontros sociais, ou feitas à sombra das árvores ou na mornidão das alcovas, geraram um público leitor eminentemente feminino. A possibilidade do ócio entre as mulheres de elite incentivou a absorção das novelas românticas e sentimentais consumidas entre um bordado e outro, receitas de doces e confidências entre amigas (D'INCAO, 2004, p. 229).

Entretanto, várias foram as vozes no século XIX – tanto na França, segundo Gabrielle Houbre (2007), quanto no Brasil, de acordo com Freyre (2000, p. 141 e 163) e Bassanezi (2004, p. 610)⁸¹ – que se esforçaram para manter as mulheres, sobretudo, as moças, afastadas da leitura de certos romances. Estes eram considerados de extrema periculosidade, já que exaltavam o amor moderno, em oposição ao tradicional, determinado e selado pelos pais. Nos romances, as alusões à sexualidade feminina, por mais veladas que fossem, poderiam desgarrar a alma e macular a pureza das donzelas educadas para levar uma vida de castidade e inocência, na juventude, em preparação para o casamento e a maternidade, seu destino “natural”. É por isso que a educação das jovens, nesse período, caracterizou-se como moralizante e prática, “em detrimento da aquisição de conhecimento, que permanece sumária para as meninas, se comparada àquela destinada aos meninos” (HOUBRE, 2007, p. 12), nos

81 Bassanezi refere-se aos Anos Dourados do século XX, que se caracterizaram pelo resgate dos valores rígidos cultuados pela sociedade burguesa no século precedente.

pensionatos e/ou escolas religiosas⁸².

O romance pode corromper a jovem, mergulhando-a em devaneios lânguidos ou exaltações febris; privando-a de sua inocência, faz-lhe perder a alma e põe em risco sua educação. [...]. Em uníssono, pedagogos e moralistas voltam o dedo para o “espírito romanesco”: todos julgam-no nocivo, pois ele pode afastar as jovens das realidades sentimentais que acompanham seu casamento (casamento por conveniência, que sela alianças entre duas famílias, e não casamento por inclinação, no qual o sentimento seria efetivamente levado em conta) e, portanto, corre o risco de tornar este último mais delicado de ser aceito. [...]. Pois esse descompasso é fatalmente fonte de infortúnios, à medida que afeta jovens que poderiam embriagar-se com os amores etéreos oferecidos por suas leituras e que, por conseguinte, teriam dificuldade de aceitar a fria materialidade de uma união calculada (HOUBRE, 2007, p. 14-6).

Longe de desviar Dona Senhora dos limites leito conjugal, suas leituras servem para aplacar o seu intenso apetite sexual, enquanto permanece irrequieta e atormentada, à espera de que o marido ponha fim ao jejum que lhe fora imposto. As leituras funcionam como válvula de escape para canalizar a angústia e a sofreguidão, advindas da punição⁸³. Se as leituras exercessem algum efeito sobre Dona Senhora, no sentido de desviá-la do “bom caminho” e da “santidade” do casamento, ela poderia, na primeira oportunidade que lhe aparecera, sucumbir ao assédio do padre de Rio-das-Paridas, que a visitara, com o intuito de pedir prendas para a festa da padroeira. Como Romeu estivesse ausente,

então, ela teve de fazer sala ao visitante, como aprendeu no manual de civilidade. Só que o padrego, um mocetão tamancudo, confundiu sua gentileza de mulher tratável, e pegou a lhe dar entrada, afogueado, sem a menor cerimônia. Falaram de livros e ele se interessou muito, indagativo. Já ouvira dizer que ela era afeita à leitura. E quando se certificou de alguns títulos que ela possuía, listados no índice, e de quanto isso ali era anormal – aí então, em vez de admoestá-la com brandura, em ofício de bom pastor, exortando-a às obras pias, abriu o rosto exultante e corado, pregou-lhe o olhar guloso, e se passou a tão doidamente atrapalhado, que mal acertava encarrear as palavras. Enfim, só faltou mesmo lhe amostrar o que ia por debaixo da batina. / Dona Senhora se fez de desentendida, despistou, pediu licença, e de lá dentro mandou lhe servir, com ironias na salva de prata, o

82 Voltar-se-á ao tema a propósito da análise do internamento da personagem Isaura-filha, d'*A dança dos cabelos*.

83 É importante observar que Romeu somente se mostrava emburrado com as viagens programadas por Dona Senhora e não com as que ele realizava a negócios. Sua implicância é em relação a ter de se submeter às vontades da mulher e do sogro, sendo que, nestas ocasiões o pai de Dona Senhora – velho e doente – passa a ter primazia sobre o marido, ameaçando sua autoridade.

copázio de refresco de maracujá, para o padre se conter (CS, p. 54).

Apesar de ser uma mulher extravagante e aparentemente liberal – pelo menos da perspectiva da reacionária família do marido –, Dona Senhora, ao contrário do que o padre de Rio-das-Paridas pensara e a sociedade imaginava, não sucumbia à “influência maléfica” dos livros. A personagem os utilizava, apenas, com o intuito de não se desligar do marido, enquanto estava sedenta por sexo e este, no seu entender, não cumpria com as obrigações de homem casado. Dona Senhora demonstra, portanto, ser uma mulher consciente de seu papel de dona-de-casa e não está sujeita às influências externas, sejam estas reais, como o padre, ou ficcionais, como os livros.

Dona Senhora não permite que as leituras alterem seu comportamento, pois tem consciência de que, se praticasse uma traição – tema recorrente em Machado de Assis e Eça de Queirós⁸⁴, por exemplo –, e esta fosse descoberta, isso implicaria a difícil e dolorosa tarefa de fazer o caminho da casa para a rua, já que, no contexto em que se insere, como já se mencionou, era proibida e passível de punição a traição feminina. Abandonar a casa ou ser jogada no “olho da rua”, ou, em casos mais radicais, ser morta, eram as punições adotadas pelos maridos que tivessem sua honra ultrajada pela infidelidade feminina. Dona Senhora, portanto, esforçava-se para controlar seus instintos e impedir que os episódios apimentados dos romances, por pura inspiração, fizessem-na cair em tentação. Há ainda que se destacar que seu intenso interesse sexual estava canalizado apenas para o marido:

Não que assuma o devaneio das personagens, as ligações perigosas que são chamariços no papel. Isso não. Que às vezes se sente arrebatada por um ou outro lanço, isso não adianta negar, sobretudo quando Romeu a põe em situação assim de abandono. Mas chegar as vias de fato, a ponto de traí-lo com outro? Nem pensar! Isso é coisa a bom tempo decidida. Desse sabor clandestino, sabe que jamais irá provar. Aprendeu que não tem o que resguardar em si mesma que valha a pena enfrentar a vida de mulher largada. Isso é loucura. Será que se conduz assim, pelo cativo do matrimônio indissolúvel, pelos laços afetivos, pelo medo do escândalo, da

84 Além destes, a personagem possuía exemplares de Cervantes, Juan Valera, Emília Pardo Bazán, Fernão Lopes, Dumas Fils, Paul Borget, Eugène Sue, Zola e algumas brochuras de poesia (vide CS, p. 57).

vingança de Romeu, ou simplesmente porque não tem estofa próprio, fibra de mulher que sabe viver sozinha? Embora, muitas vezes, o desgraçado faça por merecer. E se o traísse em segredo, será que definharia de remorso, ou viveria em paz com ela mesma? E bem que tem tido ocasião. Não! Vire-se pra lá. Que a fabulação, pois, fique socada aí dentro dos romances (CS, p. 53-4).

O simples pensamento e a dúvida quanto ao que aconteceria caso transportasse a ficção para a realidade era motivo de arrepio e levava a personagem a desviar o pensamento e a esconjurar o pecado da tentação. O trecho “Não! Vire-se pra lá. Que a fabulação, pois, fique socada aí dentro dos romances” indica o receio e a consciência da personagem de que, caso cedesse às influências romanescas, o próximo passo seria abdicar sua condição atual, de mulher casada, à qual estava perfeitamente ajustada e social, familiar e sexualmente satisfeita, excetuando-se, é claro, os períodos de abstinência impostos pelo marido.

A morte repentina do marido, quando da última viagem imposta por Dona Senhora, conduz a personagem à condição de mulher sozinha, que ela sempre temera. Ao perder o marido, Dona Senhora perde aquele que a representava socialmente e o vínculo que a mantinha livre do desconforto e das ameaças do universo exterior. Ademais, a personagem perde o referencial que a ligava ao espaço doméstico, tanto que, ao se ver desamparada, ela se atira à rua, em carreira desabalada e enlouquecida, à procura do marido morto: seu ponto de apoio e lucidez e seu senhor na casa e na rua. A loucura, o internamento no sanatório em Recife e a morte da dona-de-casa que, até então esbanjava saúde, vigor e alegria, são os indícios que atestam que Dona Senhora, junto com o marido, perde outro referencial importante: a estabilidade da casa.

No plano interno da casa, verifica-se que é com o quarto que Dona Senhora estabelece maior afinidade e identificação. É no quarto, na madrugada e véspera da última viagem empreendida por Dona Senhora e Romeu, que o leitor surpreende a personagem recordando e narrando as emoções passadas e presentes, vivenciadas naquele ambiente, ao lado do marido. Emoções extremadas e opostas, uma vez que é ali que o erotismo da personagem é saciado em

noites ardentes de intensa e prazerosa comunhão carnal. Ou, então, ainda mais inflamado, quando o marido falocentricamente a pune, privando-a de sexo para reiterar seu poder e coibir as iniciativas da mulher para além do universo doméstico, como a última viagem que ela lhe impusera.

Fora no quarto que Romeu, astuciosamente, acostumara Dona Senhora a aplacar sua incandescente sede de sexo, e é também nele que ela se consome insone e perturbada emocionalmente pelo jejum imposto que, muitas vezes, a impelira a tomar atitudes desesperadas, consideradas em sua época como socialmente indecorosas e um tanto quanto tragicômicas, como a que segue:

E nisto se foram duas semanas com horas de mais de ano... Senão quando, de certa feita, no decurso dessa jornada de jejum inacabável, lá pelas tantas, a desoras, dona Senhora, com uns cálices de vinho do Porto nos couros, encabritou-se, traída pelo facho de fogo a devorá-la, e mandou os brios às favas, [...]. E cegamente, às tontas, sem dizer palavra, e como se trouxesse o último bote preparado – despropositou. Tampou-se em cima de Romeu, e ferrou-lhe um beijo na boca. / Num golpe de sobressalto, o ofendido a rechaçou. Sopapou-se cama abaixo e, para infelicidade de dona Senhora, ainda destroncou o diacho de um joelho. Gemeu. Vejam só as artes do inimigo! E ela nem teve o gosto de dizer: – bem feito, você recebeu o pago merecido! – Pois foi caída pra lá e tamancada pra cá. Ele apertou a mão em cima do machucado, e partiu para a agressão. Achava aquilo um abuso, uma indecência. E antes de se passar a outro quarto de dormir, já puxando duma perna, resvalou no grito, desancando a intrusa: / – Tome acento, descarada! Tão cedo... e já perdeu a vergonha! / Ah, dona Senhora, essa sua frágil alma corporal! (CS, p. 27-8).

A citação revela que a iniciativa feminina e a demonstração explícita dos desejos sexuais sabiam a falta de decoro e de pudor, pois ameaçavam o domínio masculino sobre a mulher. Revela também que, pelo fato de Dona Senhora ter sido habituada ao gozo sexual, a falta de relações com o marido a deixavam extremamente desequilibrada e convertiam o quarto, usualmente cenário de satisfação e de harmonia, em palco de agonia e de sua mortificação.

2.4.2 Arcanja, a casa e o quarto derradeiro: entre a vida e a morte

Além da utilização de datas, para evidenciar que Arcanja se insere numa geração posterior à da sogra e tia – Dona Senhora –, o narrador recorre à descrição das transformações espaciais ocorridas entre 1915, época da narrativa de Dona Senhora, e 1951, época da narrativa de Arcanja. Por meio da voz de Arcanja, mesclada à do narrador, o leitor se interessa pelas transformações ocorridas ao longo da primeira metade do século XX:

Aracaju progrediu muito da época de tio Romeu para cá. Em que veio a se tornar aquela antiga praça do Palácio! Não havia quem dissesse! Já nem lembra o quadrado de terra embrejado em mangue de rio-mar. Ganhou outra apresentação. Desta janela, que dista as mesmas passadas do Sul-Americano ou do Rubina, hotéis que naquele tempo não existiam, o progresso se reflete em tudo: o trecho da amurada da rua da Frente; a ponte do Imperador, em cimento armada e reformada; a biblioteca; mais outros prédios; os bangalôs, o renque de palmeiras imperiais, agora bem crescidas... a praça toda feita e arborizada, os ficus onde fazem ponto as marinetes. Nada disso existia desenhado assim naquele tempo. Que diria tia Senhora se chegasse a se deparar com esta cidade contaminada de tanto movimento, desdobrada nos quarteirões planos e quadrados, em metragem certinha e alinhada? As ruas se espalharam numa apressada extensão urbana que engoliu muitos arredores. Desde o Santo Antônio, na beirada do rio e aí pra baixo, indo para a praia ou descendo pelo Siqueira, está tudo habitado. [...]. Comércio cheio e sortido. Como se comportaria a desenvoltura irrefreável de tia Senhora ante tanta diversão? São cinemas, teatros, clubes, recitais, o *footing* da rua João Pessoa, clareada com os grandes anúncios luminosos. Fica difícil até se imaginar (CS, p. 89-90)⁸⁵.

Não apenas as transformações do espaço exterior, mas também o sobrado, no qual vivem Arcanja e Cassiano, pode ser tomado como indicativo do momento de transição em que

85 O Brasil dos anos 50, parafraseando Carla Bassanezi (2004), viveu o *boom* da classe média. Segundo a autora, com o fim da Segunda Grande Guerra, o país assistiu, com otimismo, a um surto crescente de urbanização e de industrialização, responsável por maiores possibilidades educacionais e de emprego para ambos os sexos. Democratização e participação, segundo a autora, foram palavras de ordem nos discursos políticos da época. Os brasileiros, em geral, tiveram maior acesso ao lazer, às informações e ao consumo. Diminuíram as distâncias entre homens e mulheres graças às novas condições de vida nas cidades. Também sofreram modificações muitas das práticas sociais ligadas ao namoro e à intimidade familiar. Uma dessas novidades era o *footing*, que constituía o principal entretenimento dos jovens dos anos 50 e 60 no Brasil e, geralmente, era realizado em praças, seja de cidades interioranas ou de bairros de cidades grandes que, evidentemente, possuíam igreja próxima. Entretanto, cabe ressaltar que, à medida que o país se modificava em alguns aspectos relacionados à vida social e avançava, principalmente em termos de infra-estrutura, concomitantemente e navegando contra a correnteza, muitas das questões ideológicas, vinculadas à moral e ao gênero, re-descobriram as concepções e práticas recorrentes e conservadoras do século XIX.

se situam e das condições sócio-econômicas da família: o semipatrivalismo que adentrou o século XX, estendendo-se até a década de 1950.

O sobrado – tipo de construção que, já no século XIX, com o declínio do regime monocultor, latifundiário e escravocrata rural, caracterizou-se por substituir arquitetônica e funcionalmente a casa-grande – indica o estágio seguinte ao apogeu do patriarcalismo. Significa, no contexto do romance, uma fase de transição entre a glória e os estertores da família Barroso. Esse período intermediário é marcado por fortes resquícios do momento anterior, uma vez que os membros da família, sobretudo Cassiano, tentam manter o *status* e a pose, enquanto o cabedal se dissipa gradativamente. Por outro lado, embora a família ainda seja economicamente privilegiada, conforme indica a rebuscada casa de Cassiano, já há prenúncios da decadência que se abaterá sobre a família, cuja bancarrota se consumará no desfecho do romance, na década de 1970.

Viu-se, no capítulo anterior, que a história de Arcanja está intimamente ligada à concretização do matrimônio, após ela ter vivido alguns anos sozinha, sem a “proteção” do pai, mantendo-se como professora. Diferentemente da sogra e tia, para quem a vida independente constituía apenas um sonho de juventude, para Arcanja, ela constituiu uma realidade repleta de transtornos e de aborrecimentos. Por isso, o casamento e, com ele, o regresso à convencional unidade familiar da casa mostrou-se como a única saída capaz de reintegrá-la socialmente.

Tão estreita é a relação entre casa e casamento que o imaginário popular encarregou-se de expressá-la por meio de um provérbio ainda atual: “quem casa quer casa”. Etimologicamente, a palavra casamento provém de casa. “De casa vêm também *casamento*, *casadouro* e *casal*, palavras que denotam atos e situações relacionais, plenamente coerentes com a nossa idéia de morada e residência” (DAMATTA, 1991, p. 60, grifos do autor).

Dois dos motivos que levaram Arcanja a “pedir a mão” de Cassiano em casamento

foram o asilo e a proteção que só um marido e um teto convencional – e não a casa de uma moça solteira – poderiam proporcionar. O casamento e a casa, no caso de Arcanja, simbolizam sua redenção, ou seja, a regeneração de uma moça que, ao viver só e se sustentar, afrontava não apenas a família, como também a sociedade.

Além de o casamento proporcionar à personagem o asilo de um lar e a proteção de um marido, ele representa uma permuta. Enquanto Arcanja abdica sua liberdade para ajudar Cassiano a se defender e a adquirir senso prático, ao aceitá-la, ele abdica sua “honra” e os direitos de casar-se com uma mulher ainda virgem. Apesar de os dois abdicarem, de ambos cederem, o esforço/concessão de Cassiano parece ser maior, caso se considere que o destino “natural” da mulher, mesmo no semipatriarcalismo, era o casamento e a maternidade, e para isso, ela devia manter-se pura até a consumação do mesmo.

A “nobreza” do ato de Cassiano é reconhecida por Arcanja: “De todo o coração era grata a Cassiano que, [...], nunca lhe fez qualquer cobrança, ou lhe passou lama na cara, sequer a mais leve alusão ao erro dela; e, pelo que lhe consta, jamais triscou, com alguém, nessa desgraça trancada” (CS, p. 180). Dessa maneira, a personagem demonstra conformismo com sua condição e atribui maior peso à renúncia do marido, embora seja ela quem tenha de conviver com um marido desajustado e cheio de manias estúrdias.

Ao se casar, assim como Dona Senhora, embora pertença a uma geração posterior, Arcanja incorpora a rotina das atividades domésticas, devota-se abnegada e incondicionalmente à casa, ao marido e à maternidade. Seu espaço, outrora amplo, visto que morava só, trabalhava e se sustentava, reduz-se consideravelmente. Passa a ser delimitado pelas paredes do sobrado. Já Cassiano transita ora pela fazenda, ora pelas ruas, sem destino e sem horário, principalmente quando está aborrecido com a esposa pelo fato de ela lhe cobrar atitude e implorar que abra mão das manias:

Nas conversas com ela, qualquer assunto prático e a prumo o irritava, a mais

leve cobrança sobre o trabalho na Varginha o reconduzia ao alheamento. Enfastiava-se. Metia o chapéu na cabeça, perfilava-se diante do espelho, e saía porta a fora a deambular sozinho. É certo que arrefecera dos lupanares, da sordidez dos cassinos – e isso já era muito. Deixara para trás os tempos do boa Vista, do Imperial. Mas todas as noites se aprontava do mesmo jeito, e ganhava o Bar Esporte, ou o Ponto Certo. Nos domingos, se metia nos paramentos mais finos, se perfumava, e saía manejando a bengalinha, sem jamais a convidar! Não perdia o *footing* da rua Japaratuba, se demorava lesando pelas calçadas. Ficava de parte, na frente das vitrinas iluminadas, espiando o movimento, ou perto do guichê do Rio Branco, onde comprava bilhete pra assistir a fita na derradeira seção. / Mais de uma vez, amolado pelos conselhos dela trazerem-no ao bom caminho, o desnastrado acolhia-os como ralhos, se enfurecia, batia a porta; ia direto ao Ponto Certo, caía no pileque. A princípio, houve até noites esticadas pelas ruas, não voltava para casa, ia dormir no Marozzi, pagando uma fortuna. No outro dia chegava ressecado, todo condoído. E as línguas alheias batiam multiplicadas em marteladas terríveis. A cidade inteira vivia desses comentos. E ela, casada já madurona, aceitou o sacrificio. Encolheu a cabeça sob a asa, e se habituou aos maus tratos, sem querer prejudicá-lo com algum barulho (CS, p. 180).

Na condição de mulher casada, parecia mais fácil para Arcanja relevar os “comentários” alheios, do que quando era solteira e sem a proteção de uma família. Quando solteira, agüentar o falatório era um obstáculo difícil de suportar, uma vez que pesava sobre ela o estigma de transgressora e de perturbadora da ordem. Enquanto casada, o peso do falatório torna-se muito mais brando, já que nem ela – a suposta traída – nem o marido – o suposto traidor – ameaçam desequilibrar o sistema. Para Arcanja, é muito mais fácil suportar toda sorte de comentários maldosos e ter que morar numa casa que, de tão rebuscada, torna-se *kitsch*, do que voltar à condição de mulher solteira. Ou seja, a casa de Cassiano, apesar de exagerada, ainda é melhor para ela do que enfrentar a sociedade sozinha, pois a protege das adversidades sociais e morais de uma sociedade que, embora cidadina, continuava arraigadamente apegada aos valores tradicionais.

Assim como a sogra, Arcanja também mantém uma relação de proximidade maior com a alcova do que com os outros cômodos da casa. E é justamente aí, envolta numa atmosfera mórbida e de exclusão imposta pela doença terminal, que a personagem rememora os fatos passados, constata a gravidade da situação presente e teme pelo futuro do marido e, principalmente, do filho. Entretanto, a relação mantida entre as duas personagens femininas e

o quarto é motivada por razões distintas. Enquanto Dona Senhora ora se refestela com sexo, ora se aborrece pela falta dele, Arcanja⁸⁶ tem sua sina ligada ao quarto pela tuberculose que a privava do convívio familiar, até mesmo de uma relação mais íntima com o marido.

A tuberculose foi uma doença muito comum até a metade do século XX, quando da descoberta da penicilina e, dentre as maiores vítimas, segundo Gilberto Freyre (2000), estavam as mulheres⁸⁷, pois, desde muito cedo, por conveniências sociais, eram obrigadas a se comportarem com parcimônia e a vestirem-se de modo a acentuar a especialização dos gêneros:

Vestuário compressor, menos exercício durante a meninice do que o homem, maiores restrições à atividade física e à vida ao ar livre. / Essas influências sociais, mais a alimentação deficiente, se fizeram sentir, com a maior intensidade, sobre a menina de sobrado. Menina aos onze anos já iaiazinha era, desde idade ainda mais verde, obrigada a “bom comportamento” tão rigoroso que lhe tirava, ainda mais que ao menino, toda a liberdade de brincar, de pular, de saltar, de subir nas mangueiras, de viver no fundo do sítio, de correr no quintal e ao ar livre. Desde os treze anos obrigavam-na a vestir-se como moça, abafada em sedas, babados e rendas; ou a usar decote, para ir ao teatro ou a algum baile. Daí tantas tísicas entre elas; tantas anêmicas (FREYRE, 2000, p. 149).

Há ainda de se fazer menção ao uso exagerado do espartilho que, ao modelar os

86 Diferentemente de Dona Senhora, para Arcanja – e o nome da personagem é um indicativo disto, pois arcanjo significa o anjo dos anjos, o representante da corte angelical e, talvez, o símbolo-mor da pureza – falar de sexo é um tabu, pois sua história se associa direta e tragicamente à perda abrupta e inesperada da virgindade na adolescência, ou seja, à perda daquilo que garantia socialmente que sua pureza permanecia intacta, imaculada. Mais difícil que falar de sexo é falar da violência sexual feminina, pois “o abuso sexual, o incesto, do qual, muito mais do que os meninos, são as meninas as maiores vítimas [...], enterram-se na obscuridade dos lares. É necessária muita coragem, por parte dos interessados e mesmo da mãe para ousar falar. Acima de tudo, porque é difícil provar que houve estupro. De acordo com a lei, um homem sozinho não consegue vencer a resistência de uma mulher. Isso significa que a estuprada é necessariamente conivente e, portanto, não se trata de um estupro. Só se reconhece o estupro quando cometido por vários homens, em grupo. E a maior parte das denúncias é rejeitada e arquivada sem processo [a autora está se referindo ao contexto francês do século XIX]. Conseqüentemente, apresentar queixa é muito dissuasivo, mesmo porque pressupõe revelar o que há de mais secreto nas mulheres, sua intimidade sexual. Por isso elas se calam. Já não se atrevem a denunciar nem mesmo quando espancadas” (PERROT, 2003, p. 18-9).

87 Entretanto, no âmbito da literatura – amplamente dominado pelos homens –, são os poetas da segunda geração romântica – Casimiro de Abreu, Fagundes Varela, Álvares de Azevedo – que irão render, liricamente, culto ao *mal du siècle*, que não era uma doença propriamente dita, mas, sim, um estado de espírito pessimista decorrente do “choque entre as aspirações e desejos excessivos da vida e dos sonhos e a impossibilidade de realização” (FACIOLI, 1996, p. 11) dos mesmos. Encantados pelo *mal du siècle* e influenciados por poetas europeus como Byron e Musset, os poetas supracitados recorreram exemplarmente a temáticas que apregoavam o escapismo, por meio da morte, como possibilidade de libertação do dilema que lhes afligia. Nesse sentido, tornou-se romântico desejar a doença e a morte. Esse desejo, muitas vezes, ultrapassando as páginas literárias, transformou-se em realidade para vários dos poetas desse momento. Muitos deles, ao se dedicarem excessivamente à boemia e aos porres sucessivos, acabaram contraindo o bacilo da tuberculose e falecendo muito cedo, por volta dos vinte ou trinta anos, em média.

corpos, comprimia os pulmões e as vísceras de suas adeptas. A maior incidência da tuberculose entre as mulheres não foi exclusividade brasileira, pois, além de ser, na Europa, a “doença mais mortífera” do século XIX, “de uma maneira geral, ataca duas vezes mais as raparigas que os rapazes” (KNIBIEHLER, 1991, p. 361). E, assim como no Brasil, suas causas estão diretamente vinculadas à educação das moças que, desde cedo, impunha-lhes certos padrões de comportamento que prejudicavam e comprometiam, sobremaneira, sua saúde respiratória.

O romance de Dantas não lança nenhuma hipótese sobre as causas da doença de Arcanja. Assim, pouco poderia ser afirmado a este respeito. Optou-se, aqui, ainda que sinteticamente, por mencionar a maior incidência da tuberculose entre mulheres, no século XIX, e as contingências sociais implícitas à aquisição da moléstia pelas mesmas, haja vista que isso, muito mais do que transmitir um dado estatístico, revela as conseqüências da ideologia e das rígidas normas patriarcais impostas ao dito “sexo frágil”.

Vitimada pela tuberculose, Arcanja, sob prescrição, afasta-se do convívio íntimo com a família e com os conhecidos. Permaneceu reclusa no quarto, ao qual o filho, o marido e outros conhecidos não tinham acesso, pois a doença era altamente contagiosa. Apenas a socorria, para as necessidades vitais e quando solicitada, Verdiana, a empregada da casa, que, por sua condição social, era obrigada a enfrentar e tolerar esse tipo de exposição.

Diferentemente de Dona Senhora, cuja relação com o quarto fora de desejo e aflição, para Arcanja ele representa tudo que há de mais aterrador e fúnebre. Seu quarto é deserto e triste, e a sua exclusão e seu confinamento trazem à tona a aterradora imagem da proximidade da morte, como acontece com o eu-lírico enfermo, no poema “Este quarto”, de Mário Quintana, cujo quarto, como o de Arcanja, é deserto e inspira uma breve reflexão sobre a trágica e violenta presença da morte⁸⁸.

88 “Este quarto de enfermo, tão deserto / de tudo, pois nem livros eu já leio / e a própria vida eu a deixei no meio / como um romance que ficasse aberto. // que me importa este quarto, em que desperto / como se despertasse em quarto alheio? / Eu olho é o céu! imensamente perto, / o céu que me descansa como um seio. // Pois só o céu é

2.4.3 As Isauras, a casa e a relação perturbada e visceral com o mesmo quarto.

Assim como Dona Senhora e Arcaña, de *Cartilha do silêncio*, as três gerações de protagonistas femininas d'*A dança dos cabelos* mantêm uma estreita relação de identidade com o espaço doméstico e, dentre os cômodos da casa, com o quarto. No que se refere à casa, esta afirmação procede na medida em que ela for considerada marco divisório ou elemento central a partir do qual a identidade das três protagonistas é definida, seja em cárcere ou comunhão com ele, como exemplificam as duas primeiras gerações, seja em oposição a ele, como é o caso de Isaura-filha, cuja sina é marcadamente errante e caracterizada pelo antagonismo à casa paterna.

Embora Isaura-avó, após a união conjugal forçada de que fora vítima, também seja definida e caracterizada pela sua relação de incondicional devoção e apego ao “santuário” doméstico, ela vive como se fosse uma estranha àquele ambiente, como uma estrangeira distante da terra natal. Enfim, como se este domínio, apesar do aparente apego a ele, não lhe pertencesse. A casa de casada, na qual permanece até a velhice, ao invés de realizá-la, inspira o seu padecimento, o rancor em relação ao marido e a alusão à sua condição inicial de presidiária condenada aos trabalhos forçados e aos estupros constantes.

A queima da casa e a morte da família da personagem – ainda adolescente – são significativas e simbólicas, pois representam a perda das bases que a constituíam como parte integrante – filha – de um universo familiar. Esses dois fatos demonstram o apagamento, a anulação de alguns valores que a constituíam como um ser: é como se sua identidade de filha fosse convertida em cinzas e não restassem mais vínculos positivos aos quais se apegar.

que está perto, sim, / tão perto e tão amigo que parece / um grande olhar azul pousando em mim. // A morte deveria ser assim: / um céu que pouco a pouco anoitecesse / e a gente nem soubesse que era o fim...” (QUINTANA, 2005, p. 53).

Ao perder suas duas principais bases emocionais e simbólicas, a casa e a família, Isaura-avó é trasladada para outro espaço – a casa de Antônio, algoz de sua família e seu raptor –, no qual é convertida em escrava sexual e, posteriormente, em esposa. Neste espaço, depois de dez anos de completa escravidão e aprisionamento num quarto pequeno e abafado, a personagem passa ao regime de senhora, de dona-de-casa, embora este título seja mera “fachada”, pois, no contexto ao qual o romance se reporta, quem detém a autoridade e dá a última palavra, conforme se discutiu anteriormente, é o homem.

Apesar do ódio incondicional devotado ao marido, Isaura-avó, como dona-de-casa, desempenha bem o papel que sua nova condição exige. Ela se mantém confinada ao restrito espaço do lar, dedica-se à maternidade, criando prole numerosa – quatorze filhos –, labuta ao lado do marido e faz de tudo para que ele prospere, em sintonia com os padrões de comportamento exigidos da mulher. Ou seja, trabalha e anula sua identidade em prol do prestígio e da aclamação da autoridade de Antônio. Ao contar sua história à neta, três dias antes do suicídio, a personagem deixa entrever, ao lado da prepotência de Antônio e do ódio por ele nutrido, que jamais deixara de servi-lo e de zelar pelo seu bem-estar, quer em público, quer em casa.

Ódio [...] durante anos por ele nutri, apesar de ser a sua companheira e estar ao seu lado em todas as épocas – nas temporadas de plantio, por exemplo, quando, por nossas mãos, as sementes eram guardadas na terra. Também em intermináveis dias de seca e trincas abertas nos vales onde morriam as criações e as ossadas davam a estes lugares um sinistro aspecto de abandono. Ainda, em vésperas de eleições, quando com as suas visitas, fossem simples cabos eleitorais ou candidatos importantes, eu conversava sobre todos os assuntos relacionados ou não aos jogos do poder que sempre detestei, mas em que, por imposição sua, sempre estive metida. No entanto, Isaura, a nenhum dos meus filhos e principalmente à sua mãe, pois ela crescia uma criança nervosa, deixei transparecer a verdadeira face daquele homem e rico senhor: herdeiro das melhores terras e de centenas de cabeças de gado que mais tarde – quem sabe por culpa – viria a me enfeitar com as mais caras jóias e a me apresentar como a sua esposa (ADC, p. 40).

De escrava, Isaura-avó “ascende” à condição de esposa e “rainha do lar”. Ainda assim,

ela permanece desorientada e profundamente ressentida, devido à brutal violência com que sua casa e sua família foram destruídas e à forma como fora raptada, mas, principalmente, devido à falta de afeto e de consideração do seu algoz/marido por sua individualidade feminina. Prova de que ela nunca se encontrou no novo espaço, no qual fora convertida em senhora – apesar de se submeter às imposições implícitas à sua condição –, é o suicídio que sempre fora sua meta final. Este representa o único e derradeiro expediente encontrado por ela para escapar da condição na qual, mesmo alforriada do quarto e tendo se tornado esposa de Antônio, sempre se sentira explorada e subjugada.

A relação entre Isaura-mãe e a casa também é muito estreita. Para percebê-la, basta que se considere uma ou outra atividade a qual ela se dedica, ao recordar e narrar algumas passagens de suas memórias. Segundo Michelle Perrot, conforme já foi analisado, a memória feminina constitui-se em uma memória familiar e privada, ou seja, vinculada aos estreitos domínios do lar. No século XIX, as mulheres, devido a sua condição e posição sócio-familiar, foram as testemunhas e as cronistas da “felicidade imóvel, cujo palco é a casa, os atores, os membros da família” (PERROT, 2005, p. 38).

Os modos de registro das mulheres estão ligados à sua condição, ao seu lugar na família e na sociedade. O mesmo acontece com seu modo de rememoração, da encenação propriamente dita do teatro da memória. Por força das coisas, ao menos para as mulheres de outrora e para o que resta do passado nas mulheres de hoje (e que não é pouco), é uma memória do privado, voltada para a família e para o íntimo, aos quais elas estão de certa forma relegadas por convenção e posição (PERROT, 2005, p. 39).

Enquanto narra, Isaura-mãe ora deixa escapar que está regando uma planta – ou o marido –, ora passando café, ora cerzindo ou remendando uma peça de roupa, ora bordando, enfim, está sempre às voltas com uma ou outra tarefa do universo doméstico. Atividades que se contrapõem ao mundo dos negócios e do lucro e, por isso, tidas como invisíveis ou irrelevantes.

Enquanto eu arranjava a cozinha ou cerzia uma ou outra calça para Antônio ou algum dos vaqueiros e pensava em tantas passagens de minha vida, desde que me casei e vim deixar minha marca nesta casa, o que Isaura [filha] mais gostava era ficar ao meu lado, com uma lata de biscoitos no colo e contando para mim – com detalhes e gestos bem seus – as aventuras nas quais se metera durante o ano (ADC, p. 75).

Além das tarefas às quais Isaura-mãe se dedicava usualmente – todas elas consideradas femininas “por excelência”, visto que ligadas ao âmbito doméstico e familiar, como arrumar a cozinha, consertar calças e dar atenção aos filhos –, a citação anterior revela que estas se vinculam à condição feminina de servir ao outro, quer seja o marido, os filhos, os agregados etc. Somente em último caso elas objetivam satisfazer às necessidades de quem as realiza. Além disso, a citação soa como uma profissão de fé, por meio da qual a personagem se assume integrada e confundida com a casa, como se formassem uma unidade, um único ser identitário: a casa de casada possui a sua feição, a marca do seu eu, já não é uma casa qualquer, mas a casa de Isaura-mãe, aquela que vive para o lar, ou seja, na casa, para o marido e os filhos.

E é na casa de casada e no leito conjugal que Isaura-mãe decide, após ter sido traída e abandonada, pôr em prática o seu plano de vingança – ao que tudo indica minuciosa e calmamente elaborado –, matando Antônio e enterrando-o junto a uma árvore no quintal. É como se, finalmente, ela o prendesse definitivamente ao espaço da casa, visto que o jardim e o quintal, pela localização e funcionalidade, são considerados sua extensão. Espaço que Antônio profanara ao abandonar a mulher e a filha para se perder no mundo em busca de aventuras. Embora, deva-se ressaltar que, uma outra possibilidade de leitura resulta do fato de o padre de Santa Marta ter proibido que Antônio fosse enterrado no campo-santo.

Não obstante Freyre (2004) citar inúmeros exemplos de sadismo feminino motivados pelos ciúmes das senhoras em relação às escravas, e existirem exemplos literários, como os de Medéia – no contexto clássico – e de Dona Guidinha do Poço – no contexto naturalista do

final do século XIX – do romance homônimo, de Manuel de Oliveira Paiva (1973)⁸⁹, a propósito da vingança feminina, o fato é que esta não figura nos arquivos do crime com a mesma intensidade que a masculina, conforme Michelle Perrot (2005), no caso específico da França do século XIX e, muito provavelmente, no brasileiro. As hipóteses para isso são as seguintes: ou a vingança não assumiu iguais proporções entre os sexos, ou as cifras enganam. Perrot defende a segunda delas, pois paira um silêncio muito grande em relação a tudo o que é próprio do feminino nos registros oficiais e públicos. Estas esferas, como já se mencionou, eram dominadas pelos homens e a sua crônica, conseqüentemente, era registrada por eles. “Olhar de homens sobre homens, os arquivos públicos calam as mulheres” (PERROT, 2005, p. 35)⁹⁰. Mas, há que se destacar que, no contexto brasileiro, as vinganças masculinas foram recorrentes e as femininas – se existiram e foram apagadas – certamente, serão em menor número, devido à histórica condição de sua submissão.

Independentemente da ocorrência com que foi praticada a vingança feminina, sua narração já implica uma ruptura. Entretanto, apesar de se constituir numa transgressão, há que

89 Supostamente inspirado em um fato real, que teria ocorrido em Quixeramobim, no Ceará, o romance de Oliveira Paiva narra a história de Dona Guidinha, herdeira e senhora de barão e cutelo da Fazenda do Poço da Moita. A personagem, após o casamento com uma personagem mais velha que ela – Joaquim –, condicionada pela educação permissiva recebida na infância, pela sua natureza de mulher independente e pela natureza luxuriante que explodia a sua volta, segundo Fortes (2006), põe em prática o adultério com um sobrinho do marido. Quando este descobre, resolve processá-la pela traição e, assim, ficar com a fazenda herdada pela esposa. Ao inteirar-se das intenções do marido, Guida trama o assassinato do mesmo, é descoberta e presa. Segundo a autora, com base em Gilberto Freyre, “Guidinha, além de voluntariosa e prepotente – características combatidas nas crianças em geral, e nas meninas, em especial – não se enquadra nos arquétipos de beleza e comportamento padrão patriarcal. Ao contrário, ela é descrita como: ‘feiosa, baixa, entroncada, carrancuda ao menor enfado’ (p. 29). Em conseqüência da ‘má educação’, seu comportamento é dissonante. ‘Aos catorze anos, quando as meninas são feitas de amor e de susto, Guidinha atravessou o impetuoso Curimataú, de margem a margem, só porque uma outra duvidou. (...) Nadava como os homens e não como as mulheres’ (p. 28). / Entretanto, seu comportamento dissonante é verossímil, visto que, mesmo no período mais empedido do patriarcalismo, havia algumas mulheres que destoavam dos estereótipos das sinhazinhas, frágeis, lânguidas, etéreas, assustadas, obedientes e muitas vezes mórbidas. [...] Guidinha, ao contrário [destes estereótipos], é uma personagem inspirada em um restrito grupo de mulheres que, esporadicamente, ao longo de todo o período patriarcal, agiram com uma determinação e energia comum a muitos senhores rurais” (FORTES, 2006, p. 89).

90 As mulheres, por estarem confinadas ao lar, dedicavam-se mais à escrita dos diários, nos quais redigiam, além dos acontecimentos corriqueiros e vinculados a casa, a confissão de paixões muitas vezes não correspondidas, devaneios, segredos, desejos, enfim, aspectos da vida íntima e considerados socialmente impúblicáveis. “Como a leitura, a escrita é, freqüentemente, para as mulheres, um fruto proibido” (PERROT, 2005, p. 36), não raro “as mulheres freqüentemente apagam de si mesmas as marcas tênues de seus passos neste mundo, como se sua aparição fosse uma ofensa à ordem” (PERROT, 2005, p. 37). Não é por acaso, portanto, o receio e a indecisão demonstrados por Isaura-filha quanto ao envio de suas memórias-confissões a Antônio, quando do tempo da enunciação das mesmas.

se destacar que a violenta e racional vingança de Isaura-mãe – como se discutiu no capítulo anterior – tem como ponto inicial um acontecimento traumático anterior e exterior à personagem e é seguida, ou arrematada, pelo suicídio da mesma. Estes fatores ofuscam consideravelmente esta sua iniciativa, qualificando-a, embora planejada, como uma atitude condicionada, em resposta a uma fatalidade que lhe ocorrera anteriormente – a traição e o abandono por parte do marido.

Outro fator que merece destaque a propósito da relação personagens-casa, em *A dança dos cabelos*, é a questão do internamento, na adolescência, em educandários femininos, tema que se atém à questão da educação formal feminina, responsável pelo encaminhamento e pela formação das moças. Os internatos, além de funcionar como escolas de preparação para as moças – para os “ofícios” de dona-de-casa e da maternidade –, eram, eventualmente, tidos como espaços de punição para as filhas transgressoras e desobedientes. Nestes casos, os colégios, mais do que formadores, funcionavam como instituições de repressão e remodelação feminina.

A trajetória de Isaura-mãe e de Isaura-filha é marcada, na adolescência, guardadas as distâncias de tempo e a seqüencialidade de geração, pelo internamento na mesma instituição – espécie de escola-convento –, voltada para a educação de moças. Isto significa que ambas passaram, na adolescência, um longo período de tempo fora de casa, voltado à preparação da moça burguesa para o casamento, embora Isaura-filha tenha sido enviada para o internato como uma punição, para que ela superasse seu comportamento autodestrutivo, com o qual assustava a família.

O colégio interno feminino era a única possibilidade de educação formal para as moças abastadas do século XIX e XX, cujas famílias moravam longe dos grandes centros, e sua principal finalidade era preparar as moças para o casamento. De acordo com Ingrid Stein (1984), este tipo de ensino pautava-se na aprendizagem de regras de etiqueta e de serviços

manuais e artísticos, como trabalhos de agulha, tocar piano, falar francês. Além de preparar as moças para o casamento e de indicar a distinção da família da moça, tais conteúdos auxiliavam a mulher, ao receber visitas, a ostentar socialmente uma imagem positiva de felicidade conjugal e de êxito do marido.

Este sistema educacional, pautado no culto à moça distinta e prendada, voltada para a *práxis* e para os serviços domésticos, porém ignorante em questões que exigissem maior abstração e raciocínio, vinculadas aos saberes considerados profanos, imperou na França⁹¹, segundo Françoise Mayeur (1991), até um século após a Revolução Francesa:

em princípio, a Revolução deveria ter feito triunfar um modelo laico na instrução das raparigas, uma vez que fechou os conventos que a ela se consagravam e provocou a dispersão das congregações de ensino. No plano dos factos, a educação feminina continuou a fazer-se segundo os usos anteriores, o que foi tanto mais fácil quanto ela escapava ainda largamente à escola (MAYEUR, 1991, p. 278).

No Brasil, o modelo laico de educação feminina foi introduzido tardiamente, no limiar do século XX. O modelo estabelecido, baseado nos costumes, na tradição e na ideologia reinante, preconizava a separação dos sexos: escolas somente para mocinhas, sob a tutela de freiras, e exclusivas para meninos, sob a vigilância de padres. Mas antes disso, e por muito tempo, houve apenas escolas voltadas para o ensino de meninos⁹².

Quer pela pedagogia sádica, quer pelas transgressões vinculadas à sexualidade que, ao

91 Com frequência, ao longo deste estudo, são feitas referências ao contexto francês. Isto se justifica pelo fato da França ter inspirado e servido de modelo para a cultura brasileira da época. No romance *Cartilha do silêncio*, sobretudo na primeira parte, na qual são narradas as memórias de Dona Senhora, abundam palavras com a grafia em francês, destacadas em itálico. Estilisticamente, isto comprova as influências e incorporações não apenas lingüísticas, mas também de hábitos e comportamentos, principalmente no *modus vivendi* da incipiente sociedade burguesa situada entre o final do século XIX e o início do XX, no período denominado, em francês, de *Belle Époque* brasileira.

92 Conforme se lê em Freyre (2000, p. 100), a pedagogia norteadora da educação ministrada nas escolas de meninos constituiu uma extensão daquela extremamente sádica, posta em prática nas casas-grandes, quando tutores, tios-padres e capelães, além do patriarca, exerciam a autoridade, buscando ensinar e moralizar as crianças. Exemplo dessa forma de ensinar, baseada nos castigos regidos pela vara de marmelo e pela palmatória, pode ser encontrado em *Coivara da memória* (2001), de Francisco Dantas, quando o narrador recorda seus tempos de internato, deixando entrever o sadismo que era exercido nele. Também em *Infância* (2002), de Graciliano Ramos, o narrador, ao recordar seus tempos de menino, refere-se à violência e a rispidez da educação exercida em casa pelo patriarca e na escola pelos mestres, sendo que esta última, no seu entendimento, foi um pouco mais dolorosa se comparada àquela, deixando-lhe marcas profundas.

que parece, abundavam nos colégios internos, qualquer alusão ao confinamento em internatos como forma de punição suscitava o medo na maioria das “moças de boa família”, conforme se depreende da leitura de *A dança dos cabelos*.

Ao não se referir abertamente às práticas condenadas socialmente – que, muito possivelmente, abundavam nos bastidores dos internatos e que Isaura-mãe inclusive protagonizara quando estivera internada – e utilizá-las como forma de ameaça à filha, ao vê-la comportando-se em desacordo com o esperado, Isaura-mãe demonstra pleno conhecimento de que muitas moças, ao serem ameaçadas, sentiam pavor à interdição social destas práticas – vinculadas à sexualidade – e demonstra também uma certa dose de constrangimento e/ou de perturbação pelo fato de ter sido a protagonista das mesmas⁹³.

O medo provocado nas moças pela idéia do internamento ancora-se nos tabus ligados ao despertar da sexualidade e do erotismo na adolescência. A questão do erotismo como interdito será analisada com maior ênfase no próximo capítulo. Aqui, vale destacar – com base na sabedoria popular, a qual apregoa que “tudo o que é proibido é mais gostoso”, e em Foucault (1979), para quem o poder gera uma manifestação de contra-poder – que, o que se pretendia evitar, com o internamento de moças – e também de rapazes –, em escolas exclusivas, poderia, eventualmente, tornar-se um facilitador. Ou seja, ao isolá-las do contato mundano com rapazes e da leitura de romances ditos pecaminosos, em pleno despertar da sexualidade, criava-se terreno propício para que esta se afluísse e que eclodisse, também, o desejo pelo mesmo sexo, e não apenas pelo sexo oposto que, embora proibido devido à valorização da castidade, era mais aceitável do que as manifestações homossexuais, recorrentes tanto em internatos femininos quanto masculinos. Apesar do controle nos colégios católicos, a amizade homossexual disseminou-se, segundo Yvonne Knibiehler, devido à

93 Esta maneira de se referir, sem ir direto ao ponto, por meio de alusões, ao contrário de vaga, é direta e objetiva, e revela a partilha, entre os interlocutores, dos vários fatores que implicam no estabelecimento da coerência textual, como as inferências, o conhecimento de mundo, os fatores de contextualização, o conhecimento partilhado, dentre outros, discutidos e apontados por Koch & Travaglia (1993).

facilitação da intimidade entre os jovens nos mais diversos recintos das escolas, mas, principalmente, nos quartos coletivos, onde a vigilância era mais difícil.

Muitas adolescentes descobriam no internato a alegria das companhias, a fraternidade no feminino. Não era raro que dois corações juvenis se ligassem por uma amizade apaixonada, tornando-se inseparáveis, trocando juras, retratos, cabelos entretecidos e entrelaçados, anéis, pulseiras, símbolos de afeição eterna. Nos conventos católicos, uma vigilância atenta impedia as <<práticas culposas>>, mas não tratava as efusões sentimentais. Nos países anglo-saxônicos a liberdade parece ter sido sem limites: as cartas trocadas revelam que as jovens internas inglesas ou americanas podem viver numa intimidade total, trocando as roupas, dormindo na mesma cama, cozinhando uma para a outra, refugiando-se num <<snug little room>> (quartinho aconchegado) para tocar música (KNIBIEHLER, 1991, p. 386).

Em *A dança dos cabelos*, tais práticas deixavam as moças burguesas de Santa Marta, que ainda não tinham sido internadas, em pânico. O medo se justifica por causa da moral tradicional, que condenava as práticas que ela mesma incitava. Veja-se o trecho no qual Isaura-mãe, que já tinha passado pelo colégio, ameaça a filha com o castigo do internamento, caso ela não cessasse suas atitudes estranhas e autodestrutivas:

Mas se você insistir neste absurdo que é ficar no meio dos porcos, enquanto existem coisas mais interessantes, o que lhe acontecerá será pior, pois mandaremos você para o internato, onde eu e sua tia Judite estudamos e onde acontecem aquelas coisinhas que você já sabe (ADC, p. 51).

Como Isaura-filha continuara manifestando tais atitudes que, além de autodestrutivas e estranhas, eram prazerosas, fora internada no colégio onde a mãe estudara e, segundo ela, aconteciam “aquelas coisas”, numa clara alusão às manifestações que, apesar de proibidas, ocorriam.

No colégio, Isaura-filha experimenta “aquelas” tais “coisinhas” de que sua mãe lhe falara. Justo a mãe que, apesar das “tais coisas” que faziam medo às moças de Santa Marta, nele, passara o melhor período de sua vida, segundo ela mesma recorda e relata. Isto evidencia que Isaura-mãe, apesar de ter gostado do internato, ao ameaçar a filha, incorpora o

tradicional papel de mãe e os valores sociais da época. Já Isaura-filha, diferentemente da mãe, ao experimentá-las, sente-se incomodada e foge,

por não suportar beijando a minha boca e os meus seios, uma menina que me chamava de minha querida, só queria estar ao meu lado e um dia deixou debaixo do meu travesseiro com uma marca de batom, um bilhete onde se lia: eu quero você só para mim. Mas ela, depois de muita confusão e comentários no colégio e na cidade, acabou sendo expulsa quando a irmã a encontrou no corredor, ou dentro de um banheiro, cheirando lança-perfume e lambendo as pernas de uma menina como eu, que daí em diante passou a enxergar as coisas de uma maneira diferente (ADC, p. 91-2).

Passar a enxergar as coisas de outra maneira não significa, necessariamente, gostar ou ter prazer, ou o contrário, ter ojeriza. Mas, pelo fato de ter fugido do colégio, pode-se inferir que as relações homossexuais não apraziam Isaura-filha, apesar de repetir quase todas as atitudes apresentadas pela mãe, outrora, que, no caso, extraía prazer das relações homossexuais.

Independente de ter gostado ou não, o certo é que Isaura-filha, como a mãe, fora mandada para um internato e este é mais um indicativo não apenas da permanência, na adolescência da filha, da ideologia da época da adolescência da mãe, mas é também o espaço do “exílio” ou confinamento das meninas em fase escolar como parte de um programa educacional que visava à formação de mulheres dóceis, submissas e prontas para se anular por meio do matrimônio e da maternidade ao limitado e circular espaço doméstico.

Embora tenha recebido uma educação rígida, voltada para o casamento, Isaura-filha abandona o lar paterno antes de assumir qualquer compromisso afetivo com um homem. Há duas razões que explicam a opção por uma vida nada convencional e fadada à errância. A primeira deve-se à sua obediência filial, de atender o desejo do pai, manifestado diante do cadáver do filho Ricardo, de que ela – na falta de um filho homem – fizesse justiça à honra e ao sangue da família, cobrando também com o sangue o assassino do irmão. A segunda razão justifica-se pelo desejo de libertação da personagem e pela contestação ao casamento e à

maternidade como único destino de realização feminina. Contestação manifestada não apenas pelo vagar errante de Isaura-filha, mas também por suas atitudes sadomasoquistas.

As atitudes automutilatórias, vistas como estratégia de contestação e de antecipação ao sofrimento que o casamento impunha, serão analisadas no capítulo seguinte. No entanto, a fuga de casa e a errância desesperada se aplicam aqui, pois, assim como as atitudes sadomasoquistas, constituem uma contestação do destino feminino socialmente imposto e uma antecipação do sofrimento, já que, devido à ânsia desesperada por libertar-se daquilo que estava prescrito, a personagem se atira no mundo e isto ocasiona o seu dilaceramento identitário.

Segundo Beauvoir, assim como eram usuais e proibidas às moças burguesas – ser pega em flagrante delito constituía enorme vergonha – as práticas autodestrutivas, o vagar a esmo, sem destino, a evasão parcial, imaginária ou real, pelos bosques, campos, veredas e caminhos, próximos à casa paterna, constituiu uma atividade recorrente, em busca de refúgio contra a rotina, a tradição, os costumes e as normas que imperavam dentro de casa. A adolescente encontra socorro nos campos e bosques, pois “na casa paterna reinam a mãe, as leis, o costume, a rotina e ela quer arrancar-se desse passado; quer tornar-se por sua vez um sujeito soberano” (BEAUVOIR, 1980, p. 102).

No contato com a natureza, numa evasão quase mística e transcendente, a jovem requer o preenchimento do seu ser, busca autonomia, sente-se livre, adulta. Todavia, ela “socialmente só atinge sua vida de adulto fazendo-se mulher” (BEAUVOIR, 1980, p. 102), ou seja, participando e integrando-se à “engrenagem” que movimenta a sociedade, pelo casamento, como outrora fizera a mãe, abdicando sua independência, ou seja, assumindo e enfrentando o fardo que a sociedade impõe à sua condição. Caso contrário, ao invés de integrar-se, irá se desintegrar. Este é o exemplo de Isaura-filha, “que bem nova resolveu deixar a casa de seus pais por pensar que assim conseguiria um ponto de lucidez, que não

significasse a ruptura total” (ADC, 103).

Em vez de lucidez, contudo, a ruptura parcial com o passado e com a família deixa a personagem ainda mais desestruturada emocionalmente e desnordeada, tanto que, qual uma andorinha⁹⁴, ela retorna ao seio da casa, ao “ninho” de onde partira para se reencontrar com o passado. Tarde demais: o tempo e a história não voltam mais, a família já se foi, a solidão é intensa e os fantasmas que povoam a casa deserta e marcada pela tragédia não permitem esta reconciliação. A solução encontrada, então, vem a ser o suicídio, prenunciado no desfecho do romance, num assomo derradeiro pela liberdade almejada – porém não usufruída plenamente –, quando a personagem retorna ao lar paterno e ao quarto da sua infância, abandonados muito cedo.

Verifica-se, em *A dança dos cabelos*, que o quarto é o ponto de partida e o ponto de chegada – o alfa e o ômega –, e é a partir dele que se desenvolveram as mais variadas histórias, envolvendo amor e ódio, interdições e transgressões, brigas e reconciliações, vida e morte, enfim, toda a sorte de dualidades que caracterizam o percurso de vida das três gerações de Isauras e, conforme Schapochnik (2001), a relação íntima e privativa do indivíduo com o quarto burguês.

As três protagonistas estabelecem, por força das circunstâncias, não apenas com a casa, de um modo geral, mas com o quarto, em particular, uma relação visceral, como se

94 Em *A dança dos cabelos*, a imagem de uma revoada de andorinhas é utilizada, metaforicamente, por uma amiga de Isaura-mãe, para adverti-la da necessidade que os filhos sentem, com frequência, como as andorinhas, que são aves migratórias, de buscarem outros rumos. Além de metáfora, a imagem funciona como uma espécie de previsão da iminência da partida de Isaura-filha (vide ADC, p. 66). Esta, como as andorinhas – porém não em bando –, parte em busca de outros horizontes. Todavia, como “uma andorinha só não faz verão”, conforme assevera a expressão popular, Isaura-filha retorna ao “ninho” que deixara. Outro exemplo de relação metafórica entre andorinhas e seres humanos, na ânsia pela migração e pela necessidade de retorno, pode ser extraído de uma música bem antiga do cancioneiro popular brasileiro: “As andorinhas voltaram / e eu também voltei / pousar no velho ninho / que um dia aqui deixei. // Nós somos andorinhas / que vão e que vem / à procura do amor. // Às vezes volta cansada / ferida machucada / mas volta pra casa / batendo suas asas com grande dor. // Igual à andorinha / eu parti sonhando / mas foi tudo em vão. // Voltei sem felicidade / porque na verdade / uma andorinha / voando sozinha / não faz verão” (ALVES *et al.*, 2000). Manuel Bandeira, no singelo poema “Andorinha”, também realiza esta comparação metafórica. Isaura-filha, do romance em análise, poderia ser comparada à voz melancólica do eu-lírico do poema bandeiriano, que assume, ao comparar um dia qualquer da vida de uma andorinha com toda a sua existência, ser sua cantiga mais triste que a do pequeno pássaro. “Andorinha lá fora está dizendo: / – ‘Passei o dia à toa, à toa!’ // Andorinha, andorinha, minha cantiga é mais triste! / Passei a vida à toa, à toa...” (BANDEIRA, 2002, p. 81).

estivessem ligadas a ele por um vínculo tão estreito como é o do cordão umbilical com o útero materno.

Isaura-avó, após a captura e a destruição da casa e da família paternas, é presa no quarto, em regime de escravidão econômica e exploração sexual: expedientes recorrentes no patriarcalismo, embora causem espanto à sociedade contemporânea. Com Isaura-avó e tendo o quarto como palco da sua tragédia, inicia-se a história trágica que terá continuidade com a sua filha, Isaura-mãe, e encerrará com sua neta, Isaura-filha, quando esta decide, no quarto ao qual elas estão amarradas simbolicamente, suicidar-se, em busca e em nome de uma suposta liberdade. Mesmo após sair do quarto, depois de dez anos de cárcere privado, Isaura-avó permanece ligada a ele, conforme se lê no relato de Isaura-filha, sua neta, quando narra o episódio da morte de seu porquinho-da-índia, que ganhara de “vovó Isaura, [...] em uma das raríssimas vezes que saiu do quarto, onde estava há tanto tempo” (ADC, p. 102). É como se ela não conseguisse romper as amarras simbólicas que a acorrentam a este espaço que, ao longo de uma década, constituiu sua prisão imposta pela truculência de Antônio.

A saga feminina relacionada ao quarto tem continuidade com Isaura-mãe que, não obstante pertencer a outra geração, também padece horrores neste ambiente. É no quarto que Isaura-mãe tem de portar-se recatada e comedidamente no leito conjugal, porque não era de bom tom uma mulher exceder-se em relação ao sexo. É no quarto que a personagem é espancada pelo marido, ou seja, protagoniza a violência contra a mulher, tão recorrente quanto invisível no sistema patriarcal, devido ao medo de represálias e à vergonha que sentiam as mulheres, caso fizessem denúncias, tornando pública sua intimidade, e aos códigos de honra que nele imperavam, favorecedores da impunidade e do sono letárgico das autoridades. Por fim, é no quarto que a personagem é abandonada pelo marido e é neste mesmo lugar que ela, depois de muitos anos, decide consumir a vingança. Inicialmente, curando as feridas e as doenças que Antônio trouxera de suas vivências mundanas, para,

assim que ele se restabelecesse, viver com ele uma noite de gozo pleno de tudo que ela desejara e que ele vivera com outras mulheres. É no quarto, no final desta noite, que ela o mata, retalhando com uma navalha “em golpes profundos o seu corpo” (ADC, p. 36), tendo-o, finalmente, junto de si. Dessa forma, Isaura-mãe experimenta os sentimentos opostos de dor/satisfação no privativo espaço do quarto.

Encerrando o ciclo trágico feminino-familiar, iniciado no quarto, é para ele que Isaura-filha converge, após uma longa e errante jornada fora da casa paterna, para reencontrar-se consigo e com os fantasmas do passado, fundindo-se com eles por meio do suicídio e pondo um ponto final ao romance, à história da sua relação e das suas antecessoras com o mesmo quarto e com a mesma casa. Na infância, a personagem é castigada no quarto, após ter sido flagrada cometendo algumas atitudes consideradas estranhas e proibidas socialmente. Reincide no “erro”, cometendo outras práticas subversivas e é novamente punida, sendo enviada ao colégio interno. Retorna e é flagrada novamente. O quarto é fechado definitivamente para ser reaberto somente no desfecho do romance, pela própria personagem, para encerrar de vez o ciclo de traumas e prazeres que vinha se prolongando desde os tempos da avó.

Enfim, todos os fatos marcantes da vida das protagonistas d’*A dança dos cabelos* aconteceram no quarto, que se caracteriza por ser o espaço nuclear da casa e o ponto de partida e de chegada de todos os acontecimentos marcantes da trajetória e da identidade das referidas personagens.

2.5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Verificou-se, no presente capítulo, que o espaço, assim como o tempo, além de

desempenhar papel relevante na constituição de uma obra romanesca, ao ser relacionado às personagens, contribui sensivelmente para que se revelem várias questões, seja de caráter simbólico, seja social e ideológico. Notou-se, conforme Roberto DaMatta (1991), que, para apreendê-lo em todas as suas nuances e pormenores, é necessário assumir outra perspectiva, posicionar-se na “pele” de um estrangeiro, evitando, dessa maneira, que o envolvimento e a proximidade “ceguem” o pesquisador.

Na seqüência, considerando um raciocínio que vai do geral ao particular, procedeu-se, primeiramente, à discussão teórica do simbolismo positivo de segurança que a casa e a cabana representam para o imaginário coletivo, em oposição ao caos e a vastidão do universo da rua. Em segundo lugar, discutiu-se a questão da categorização social e ideológica dos espaços nos regimes sociais que servem de pano de fundo às duas narrativas que integram o *corpus* da pesquisa, ou seja, a vinculação entre especialização dos gêneros e distinção espacial, cabendo ao homem o livre trânsito entre a casa e a rua e, à mulher, o confinamento nesta última. Em terceiro lugar, verificou-se que a mulher burguesa, dentre os cômodos da casa e até mais do que a cozinha, identificou-se com o espaço da alcova, cuja atmosfera de intimidade e solidão favoreceu o surgimento de sensações duais, entre o sagrado e o profano, entre a vida e a morte, o amor e o ódio, dentre outros pares dicotômicos.

Na continuidade, analisou-se a relação fundamental de identidade entre as protagonistas dos dois romances com a casa, seja em comunhão – como exemplificam as duas primeiras gerações dos dois romances – seja em contraste com ela – como é o caso de Isaura-filha, a representante da terceira geração, em *A dança dos cabelos*. Entretanto, esta, ao fazer oposição à casa, quer para atender ao desejo do pai, quer em busca de liberdade, é representada como se fosse uma personagem itinerante e desencontrada, o que sugere que esta aversão à casa é um fator determinante ao seu desajuste. Verificou-se ainda que, também estreita e fundamental, no interior da casa, é a relação que todas as protagonistas mantêm com

o quarto: o palco dos acontecimentos mais importantes, íntimos e antagônicos da sua existência.

Assim sendo, conclui-se que as protagonistas femininas, ao se identificarem com a circularidade da casa – ou ao fazer, como Isaura-filha, oposição a ela e perceber-se desencontrada – e com a intimidade e a solidão do quarto, demonstram perfeita sintonia com os valores em voga nas sociedades de que participam, as quais, apesar de subseqüentes e distintas em alguns aspectos, apresentam e repetem vários pontos em comum, como se o tempo não fluísse e não fosse possível a percepção de grandes ou significativas rupturas, apesar de sua existência.

CAPÍTULO III

EROTISMO, VIOLÊNCIA, LOUCURA E MORTE

*Minha mulher
tem outra mulher com várias mulheres sob a
pele.
Tecelãs, pastoras, princesas
afloram de seus lábios e cabelos.
Dispo-a com amor, ela suspira.
E é aí que fadas e dragões se batem
e em nossos corpos
a fantasia da carne
– delira.*

Affonso Romano de Sant'Anna

3.1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Nos dois capítulos anteriores, tendo-se como foco as protagonistas femininas de *Cartilha do silêncio* e *A dança dos cabelos*, analisou-se o tempo e o espaço: elementos fundamentais à análise romanesca nos moldes propostos pelo presente trabalho. No primeiro capítulo, enfatizou-se a relação entre tempo e protagonistas femininas e, no segundo, a relação entre estas e o espaço. Neste capítulo, será analisada apenas a representação da identidade das protagonistas femininas, com base nas características mais evidentes inerentes à sua condição no contexto patriarcal e semipatriarcal. Ou seja, serão analisadas Dona Senhora e Arcanja, de *Cartilha do silêncio* (1997), e as três Isauras – avó, mãe e filha –, de *A dança dos cabelos* (2001), considerando-se alguns dos aspectos que as caracteriza individual e conjuntamente⁹⁵,

⁹⁵ Apesar de o enfoque incidir preponderantemente sobre a representação das protagonistas femininas dos dois romances em análise, com base nas suas características mais evidentes, verifica-se que é impossível proceder a esta análise sem se levar em consideração, mesmo que subliminarmente, o tempo e o espaço no qual elas estão inseridas. Tempo e espaço, nesse sentido, permeiam a análise da representação da identidade das protagonistas femininas, ajudando a elucidar o compartilhamento de características que as tornam semelhantes e as subjagam,

a saber: o erotismo, a loucura/perturbação e a morte e, subjacente a estes, a violência.

As personagens em questão são representadas, ou influenciadas, por dois ou mais desses aspectos mencionados no parágrafo anterior que, embora distintos, constituem peças de um mesmo “quebra-cabeça”. Estas características, simultaneamente individuais e conjuntas, planificam e aproximam as cinco personagens, a despeito das gerações que as distinguem, das diferenças narrativas e de linguagem dos dois autores e das peculiaridades dos contextos aos quais os dois romances se reportam. Em vista disso, primeiramente, será analisada a relação dos quatro elementos entre si, com base nos pressupostos teóricos apresentados e discutidos por Georges Bataille (1987) e Octavio Paz (1994), uma vez que, ao que tudo indica, erotismo, violência e morte – assim como a loucura – estabelecem conexões muito estreitas, que giram em torno da dicotomia tabu/transgressão, a qual caracteriza as fronteiras flutuantes e permeáveis dos códigos ético-morais que normatizam a vida social.

Uma vez estabelecidas as interligações entre erotismo, violência, loucura e morte, analisar-se-á a relação entre estes elementos e a mulher inserida nos regimes fálico-patriarcais que servem de pano de fundo para a narrativa dos dois romances em análise. A mulher, nesse contexto social, por intermédio dos discursos dominantes, foi considerada uma eterna doente, uma histérica – histeria, naqueles tempos era entendida como demência – incurável, e temida como agente de satã, perpetuadora do mal, do pecado e da morte, instaurados no mundo por Eva ou Pandora míticas. Esteve envolta em mistério e sob suspeita, pois se temia que, com sua lascívia exagerada, podia pôr o homem em perigo, simplesmente pelo fato de ser mulher, isto é, pelo fato de portar um corpo frágil, sobre o qual não se tinha muito conhecimento e controle. A análise destes aspectos se pautará nos estudos de Beauvoir (1980a), Del Priore (2007, 2004 e 1995), Vainfas (2004 e 1997), Araújo (2004) e Engel (2004), dentre outros.

Por último, serão analisadas as personagens femininas com vistas a apreender as nuances que caracterizam sua representação identitária, bem como os porquês subjacentes a

apesar do tempo que as separa e do espaço que, pela ação do tempo e do homem, sofre modificações.

essa representação, sem, no entanto, fazer deste estudo um relatório capaz de dar respostas definitivas ou exatas, como, por exemplo, a personagem tal se matou porque era louca, vítima de violência e com um erotismo silenciado/sufocado pelas severas regras morais vigentes, mas prestes a explodir! Verificar-se-á de que forma os aspectos que caracterizam as protagonistas contribuem para delinear a identidade feminina nas duas obras em estudo e, principalmente, o que está por trás desse compartilhamento coletivo de características, tão peculiar à condição feminina no patriarcalismo e nos regimes sociais que, a partir dele, se originaram, dando-lhe certa continuidade.

3.2 FOGO CRUZADO: ENTRE O INTERDITO E A TRANSGRESSÃO

Na definição do escritor, poeta e ensaísta mexicano Octavio Paz (1994), o erotismo, considerado invenção e prática exclusivamente humanas, distingue-se do ato sexual com finalidade apenas reprodutiva, modalidade inerente aos animais sexuados.

O erotismo é cerimônia, representação. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. [...] é uma metáfora da sexualidade animal. [...] designa algo que está além da realidade que lhe dá origem, algo novo e distinto dos termos que a compõem. [...] o erotismo. Diz, ou melhor, é alguma coisa diferente da mera sexualidade (PAZ, 1994, p. 12).

Embora, em seu cerne, o erotismo ainda esteja estreitamente vinculado ao ato sexual, apesar de extrapolá-lo no que se refere à sua finalidade primeira: “o ato erótico se desprende do ato sexual: é sexo e outra coisa” (PAZ, 1994, p. 14). No erotismo, o prazer consiste em um fim em si mesmo; já na sexualidade, o prazer se associa a ele e serve à reprodução.

Em outras palavras, enquanto a cópula, ou o coito, objetivam, sempre, a perpetuação da espécie, por meio da concepção e da reprodução da vida, o erotismo opõe-se à fecundação, negando-a ou desviando-a, de forma que se aproxima da morte⁹⁶. É por isso que o filósofo

⁹⁶ Em *A dupla chama: amor e erotismo*, Octavio Paz estabelece conexões entre a linguagem poética e o erotismo. Para ele, a relação entre poesia e linguagem é similar à do erotismo com a sexualidade, uma vez que

francês Georges Bataille (1987) inicia sua obra mais conhecida – *O erotismo* – com uma frase que, *a priori*, pode causar certa estranheza: “Do erotismo é possível dizer que ele é a aprovação da vida até na morte” (p. 11)⁹⁷.

Segundo Paz, erotismo e sexualidade – e também amor – são, freqüentemente, confundidos.

Não é estranha a confusão: sexo, erotismo e amor são aspectos do mesmo fenômeno, manifestações do que chamamos vida. O mais antigo dos três, o mais amplo e básico, é o sexo. É a fonte primordial. O erotismo e o amor são formas derivadas do instinto sexual: cristalizações, sublimações, perversões e condensações que transformam a sexualidade e a tornam, muitas vezes, incognoscível (PAZ, 1994, p. 15).

Para Bataille (1987), erotismo e morte – pólos aparentemente antagônicos – possuem afinidades muito estreitas. Eles são extremos, no sentido de que o erotismo, enquanto variante da atividade sexual, aponta para a emergência e princípio da vida, mas se estreitam pelo fato de os dois assinalarem para a extinção da mesma: o primeiro, por negar a reprodução ou se opor a ela; o segundo, ao se constituir na extinção propriamente dita. Todavia, as proximidades não terminam aí, pois a morte, para o autor, implica a condição necessária para a renovação da vida. O que é um corpo sem vida, em estado de putrefação? Nada além da explosão e da concentração de milhões de seres microscópicos atuando para acelerar a decomposição do ser agora morto, mas já repleto de vida. “Toda morte evoca um nascimento e, inversamente, todo o nascimento evoca uma morte” (MORIN, 1970, p. 111).

Numa definição ainda mais filosófica, apontando para os laços de sentido entre reprodução e morte, Bataille assinala: “Para nós que somos seres descontínuos, a morte tem o

“também no poema a linguagem se desvia do seu fim natural: a comunicação” (PAZ, 1994, p. 13). Nesse sentido, toda linguagem literária – incluindo-se aí os textos em prosa de Dantas e de Lopes –, na medida em que é elaborada e criativa, opondo-se à linguagem com finalidade exclusiva de comunicação, é erótica, ao desviar-se do seu curso linear. “A poesia interrompe a comunicação como o erotismo, a reprodução” (PAZ, 1994, p. 13).

⁹⁷ Carlos Drummond de Andrade (1996), em *O amor natural*, apresenta uma série de poemas dedicados à temática erótica. Em vários deles, é possível perceber a presença de pares dicotômicos, seja linguística ou imagetivamente, como dia/noite, céu/inferno, branco/negro, morte/vida. Com esse recurso, o autor consegue captar e expressar magistralmente a essência do erotismo, pelo menos da maneira como ele é concebido por Georges Bataille (1987) e Octavio Paz (1994), ou seja, como atividade oriunda do sexo e contrária a ele na sua finalidade primária, enfim, enquanto algo que se aproxima da vida e da morte.

sentido da continuidade do ser: a reprodução leva à descontinuidade dos seres, mas ela põe em jogo sua continuidade, isto é, ela está intimamente ligada à morte” (BATAILLE, 1987, p. 13). Nesse sentido, o erotismo, ao se opor à descontinuidade do ser constituído, que se concretiza por meio da reprodução, identifica-se com a morte, cuja finalidade é promover a continuidade dos seres.

Nas bases do erotismo e da morte encontra-se o princípio da violência, a fonte inspiradora da criação de tabus, mas, também, de transgressões. Tanto o erotismo caracteriza-se por sua face violenta, ao promover a violação do ser dos parceiros, como a morte revela a violência contida em seu cerne e na imagem violenta do cadáver ameaçador, a partir da qual vislumbramos aquilo que seremos no futuro⁹⁸. “O domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação” (BATAILLE, 1987, p. 16). Mas,

o mais violento para nós é a morte que, precisamente, nos arranca da obstinação que temos de ver durar o ser descontínuo que nós somos. Desanimamos face à idéia de que a individualidade descontínua que está em nós de repente vai acabar (BATAILLE, 1987, p. 16).

Assim como Bataille, Octavio Paz também identifica a violência como algo intrínseco ao erotismo e à sexualidade, da qual aquele é, simultaneamente, emanção e contraponto⁹⁹.

Na sexualidade a violência e a agressão são componentes necessariamente ligados à copulação e, assim, à reprodução; no erotismo, as tendências agressivas se emancipam, quero dizer, deixam de servir à procriação e se tornam fins autônomos (PAZ, 1994, p. 13)¹⁰⁰.

98 De acordo com Bataille (1987, p. 44), no imaginário do homem primitivo, a violência estava, sempre, na origem, e constituía a causa da morte, até mesmo quando se tratava de morte natural, quando, aparentemente, a violência não se manifesta explicitamente. “Há sempre um responsável, há sempre um assassinio”, enfim, uma violência subjacente à morte por efeito mágico, distinta do suicídio e do assassinato, por exemplo, nos quais o autor, a intenção e o ato violento em si são patentes.

99 Para Paz, o erotismo não apenas oriunda e se desprende da sexualidade, ao transformá-la, alterando sua finalidade: a reprodução. Seu desprendimento é, também, segundo o autor, um retorno à sexualidade e à animalidade anterior. “O erotismo é um ritmo: um de seus acordes é separação, o outro é regresso, volta à natureza reconciliada” (PAZ, 1994, p. 28). Em outras palavras, funciona como um pêndulo, ao aliar morte e vida: facetas aparentemente irreconciliáveis.

100 Também a violência ronda os versos dos poemas eróticos de *O amor natural*, de Drummond (1996), revelando, por meio de comparações entre os movimentos, os sons/ruídos e o aspecto dos homens e o dos animais selvagens, em plena “batalha” sexual, a ferocidade e a violência inerentes às práticas sexuais destes dois conjuntos de seres. Além de comparações, nota-se, também, a presença de elementos que remetem ao sangue, que, por si só, segundo Bataille (1987), possui a capacidade de sintetizar e de suscitar a violência interior. Não é

Para domar os excessos, os impulsos violentos e os instintos do prazer, que caracterizam – segundo Bataille (1987) e Couto (1995) – a natureza humana primordial, e que, se não forem sublimados, ameaçam a vida em sociedade, espalhando o caos e a morte, o homem, desde quando ainda não tinha adquirido uma postura totalmente ereta¹⁰¹, criou alternativas e estabeleceu prescrições para regulamentar sua vivência social diária. A maioria dessas regras consistia em, por intermédio de proibições – interdições ou tabus –, geralmente vinculadas à sexualidade e à morte, fazer com que o homem se concentrasse em certas atividades que, pela sua monotonia, atenção e racionalidade, impossibilitassem o despertar de sua natureza adormecida.

Uma das invenções do ser humano – senão a principal – para refrear a violência, cuja centelha repousa em seu âmago, foi o trabalho. Entretanto, não se deve olvidar que o trabalho é capaz de refrear, parcialmente, apenas os impulsos vitais primordiais e que não foi instituído exclusivamente para refrear o animal que mora no ser humano, apesar de ser por ele que o ser humano basicamente se distingue do animal.

Com seu trabalho, o homem edificou o mundo racional, mas sempre subsiste nele um fundo de violência. A própria natureza é violenta e, por mais comedidos que sejamos, uma violência pode nos dominar de novo, que não é mais a violência natural, a violência de um ser racional que tentou obedecer, mas que sucumbe ao movimento que ele mesmo não pode reduzir à razão. / Há na natureza e subsiste no homem um movimento que sempre *excede* os limites e que nunca pode ser reduzido senão parcialmente (BATAILLE, 1987, p. 37).

A citação acima desvela que, apesar das interdições e das estratégias ou mecanismos

à toa, por exemplo, que, dentro da vasta gama de tabus ligados à sexualidade, tenham lugar privilegiado as interdições sobre os sangues catamenial e do parto. No passado não muito distante, muitas mulheres não tomavam banho e, ainda hoje, algumas não lavam certas partes do corpo, como a cabeça, quando menstruadas. Também ter relações sexuais neste período – apesar de o discurso médico contemporâneo não fazer objeções – para muitas era, e ainda é, algo impensável, devido ao nojo subjacente ao horror que o sangue, como elemento impuro, inspira aos parceiros. “Estes líquidos são tidos como as manifestações da violência interna. Por si só, o sangue é signo de violência” (BATAILLE, 1987, p. 50). Mais informações sobre a crença nos poderes maléficos e sobre os tabus que pairam, em diferentes culturas, sobre o sangue menstrual, ver, também, Simone de Beauvoir (1980b, p. 191-2).

101 Desde o *Homo faber*, ancestral ao que mais se parece conosco, dentro da escala evolutiva: o *Homo sapiens*.

criados, ao longo da história da humanidade¹⁰² – pelas mais diversas instituições, dentre as quais se destaca o trabalho –, para inibir os impulsos primitivos e violentos que subsistem no íntimo do ser humano, estes estão apenas em repouso, esperando uma brecha para eclodir sob nova roupagem. Já não será mais a violência natural que se imporá, mas a violência – no sentido de contra-poder foucaultiano – de um ser que tentou ou foi induzido a domar seus impulsos, mas que não alcançou pleno êxito neste exercício, frustrando-se, pois uma fagulha daquele prazer imemorial repousa em seu ser e não pode ser totalmente subjugada.

É por isso que, em muitas sociedades, existem períodos, em geral, não muito extensos, nos quais é permitido extravasar, sem culpa nem pudor, a parcela dionisíaca mantida sob controle na maior parte do tempo e do ano, graças ao trabalho e às demais atividades consideradas “importantes”. Por exemplo, o carnaval é, na nossa cultura, o período em que a maioria das regras que regulam a vivência diária em sociedade ficam em segundo plano¹⁰³. Nele, há uma permissividade muito maior, e o comedimento, via de regra, dá lugar a muita sensualidade e a uma busca intensa pelo prazer, censurado no tempo comum, que se oporia a este tempo dionisíaco. O próprio nome da festa constitui um indicativo da faceta erótico-sexual que ela encerra atualmente, por privilegiar a carne – ou o corpo – como seu foco ou objeto central, embora, nas suas origens, o carnaval tivesse uma significação bem diversa da de hoje.

Segundo Paz (1994), estes períodos, nos quais se permite o que não é tolerado nos dias comuns, são, geralmente, seguidos por períodos – um pouco mais longos – de intensa

102 Luciana Couto, no texto sobre a deserotização lenta, gradual e violenta do corpo humano ao longo da sua história, discorre e apresenta algumas das inúmeras estratégias erigidas pelas mais diversas instituições para adestrar o corpo humano, “suprimindo seus desejos, suas emoções e sua naturalidade em nome da civilização” (1995, p. 62). Estratégias que vão desde os ideais ascéticos de autoflagelação do corpo para a purificação da alma, amplamente adotados por muitos cristãos na Idade Média, passando por “uma outra forma de dominação, violação e violência do corpo humano, o que se efetiva com o surgimento dos hospitais” (1995, p. 61) – tema minuciosamente analisado por Foucault –, até desembocar na revolução industrial, na Modernidade, quando o corpo passa a ser condicionado e “reconhecido em virtude de sua capacidade produtiva” (1995, p. 62). Todas estas estratégias, segundo a autora, são permeadas pelo uso da violência, seja ela escancarada ou sutil.

103 Sobre esta questão, sugere-se a consulta de *Carnavais, malandros e heróis*, de Roberto DaMatta (1997), no qual, em um dos ensaios que integram o livro, o sociólogo analisa com muita propriedade esse período extraordinário, caracterizado pela suspensão das regras que norteiam a conduta ordinária de muitos dos brasileiros.

penitência e reflexão, demonstrando o claro intuito – religioso – de purificação e expiação, como acontece com a quaresma, subsequente ao carnaval¹⁰⁴.

Segundo Bataille, o ser humano é definido por interditos:

Em todos os tempos e lugares, na medida em que vamos obtendo informações, o homem é definido por uma conduta sexual subordinada a regras, a restrições definidas: o homem é um animal que permanece “interdito” diante da morte e da união sexual. [...]. Essas restrições variam grandemente de acordo com as épocas e os lugares (BATAILLE, 1987, p. 47).

Conforme Octavio Paz, são “numerosas, cambiantes e contraditórias” (PAZ, 1994, p. 18) as regras e as instituições destinadas a domar o sexo. Por tal motivo torna-se complicado sistematizá-las, elencando-as, mas, a título de exemplo: elas “vão do tabu do incesto¹⁰⁵ ao contrato de casamento, da castidade obrigatória à legislação sobre os bordéis” (PAZ, 1994, p. 18).

O erotismo, segundo Paz, consistiria num mecanismo inventado pelos humanos para submeter o sexo. Funcionaria, valendo-se de uma imagem empregada pelo autor, como um “pára-raios” que deveria, na prática, canalizar e proteger a humanidade da constante “descarga elétrica” representada pelo sexo voraz. Todavia, como ele, além de proteger a vida da violência sexual, a ameaça, como já se mencionou anteriormente, ao negar e contrapor-se à reprodução, é ambíguo, paradoxal.

Por isso, ou seja, por conter uma dupla faceta, também sobre o erotismo, e não apenas sobre a sexualidade, em muitas sociedades, como na nossa, carregou-se no peso da sua interdição social.

104 O autor enumera outros exemplos, de outras culturas, em que “as sociedades passam por períodos de castidade ou continência seguidos de outros desenfreados” (PAZ, 1994, p. 18), como os exemplos da Antigüidade e do Oriente, que “conheceram também este ritmo duplo: a bacanal, a orgia, a penitência pública dos astecas, as procissões cristãs de desagravo, o Ramadã dos muçulmanos” (PAZ, 1994, p. 19), mas em todos percebe e aponta uma clara vinculação religiosa sustentando-os.

105 Em *Totem e tabu*, Sigmund Freud (1999), a partir de inúmeros exemplos de tribos primitivas, conclui que o horror ao incesto acompanha a humanidade desde seus primórdios. Para fugir à ameaça, seja do incesto consanguíneo ou do totêmico e tribal, estes povos criaram uma série de restrições que deviam ser rigorosamente acatadas e levadas a efeito, caso contrário, a transgressão implicaria severas punições, como a morte sumária, por exemplo.

A violência e os interditos que lhe surgem em resposta, definindo o ser humano e suas atitudes em relação ao sexo e à morte, também possuem duplo sentido: o medo e a curiosidade. “Quer se trate da sexualidade ou da morte, o que é sempre visado é a violência, a violência que assusta e que fascina” (BATAILLE, 1987, p. 48).

O objetivo dos interditos é provocar o medo e, assim, fazer com que os homens os sigam à risca, comportando-se adequadamente, de acordo com as conveniências sociais, pois, caso contrário, uma punição exemplar os espera. Isso de um lado, pois de outro, o interdito provoca e instiga à busca de conhecimento do que irá suceder, caso ele não seja observado fielmente, como aconteceu com Adão e Eva míticos que, em face da proibição de comer do fruto proibido – metáfora da sexualidade –, não resistiram à curiosidade e foram castigados, sendo expulsos do Éden.

Para Freud, o homem assume uma atitude ambivalente em relação aos tabus, e é essa atitude que sustenta e promove, hipoteticamente, a perpetuação das restrições ao longo das gerações que se sucedem, desde os mais remotos tempos, modificando-se conforme a cultura e as aspirações de cada sociedade.

Os tabus, devemos supor, são proibições de antiguidade primeva que foram, em certa época, externamente impostas a uma geração de homens primitivos; devem ter sido calcadas sobre eles, sem a menor dúvida, de forma violenta pela geração anterior. Essas proibições devem ter estado relacionadas com atividades para as quais havia forte inclinação. Devem então ter persistido de geração para geração, talvez meramente como resultado da tradição transmitida através da autoridade parental e social. [...] Mas uma coisa certamente decorreria da persistência do tabu, a saber, que o desejo original de fazer a coisa proibida deve persistir ainda entre as tribos em causa. Elas devem, portanto, ter uma atitude ambivalente para com os seus tabus. Em seu inconsciente não existe nada que mais gostassem de fazer do que violá-los, mas temem fazê-lo; temem precisamente porque gostariam, e o medo é mais forte que o desejo. O desejo está, inconsciente embora, em cada membro individual da tribo, do mesmo modo que está nos neuróticos (FREUD, 1999, p. 41).

Em outras palavras, o tabu opõe-se ao desejo de tocar que motiva e inspira a curiosidade e a natureza humanas. Entretanto, mesmo com sua criação ou existência, o

fascínio não desaparece, deixando o homem dividido entre o medo e o interesse.

É justamente nesse ponto que, eventualmente, a loucura se manifesta em função de traumas, perturbações psíquicas, distúrbios mentais, dentre outros, pois o ser, diante dos tabus que regem sua vida social, encontra-se em meio a um fogo cruzado: de um lado, o arquétipo do anjo a lhe sussurrar para não ceder à tentação; de outro, o demônio a açulá-lo para que ele prove das delícias do proibido.

Diante desse cabo de guerra, alguns indivíduos poderão desenvolver conflitos capazes de levá-los à loucura, à doença e à morte. Não sendo suficiente extravasar durante o carnaval algumas das proibições que vigoram ao longo do ano inteiro, por exemplo, o sujeito poderá, em outros momentos – instigado pelo fascínio da violência, do próprio interdito e pela sua própria natureza –, transgredir algumas das restrições impostas pela cultura, pela religião e pela sociedade.

Por um lado, caso a transgressão seja descoberta, o sujeito poderá ser severamente censurado e/ou castigado, ou tornar-se – dependendo da sociedade a que pertença – objeto de interdição, conforme postula Freud (1999), e/ou padecer, em consequência disso, de algum problema psicológico. Por outro, se a transgressão ficar socialmente oculta, o transgressor poderá, eventualmente, autopunir-se ou, então, perturbar-se, caso atribua grande importância ao tabu por ele violado¹⁰⁶.

O indivíduo pode tanto apresentar quadros psicológicos instáveis, perturbando-se, traumatizando-se ou enlouquecendo, se não transgredir, indo contra a sua natureza, que assim o deseja; como também pode apresentar distúrbios, se transgredir, com a punição imposta socialmente ou auto-imposta em consequência de ter transgredido uma lei, sabendo da sua proibição e das possíveis consequências mítico-mágicas da mesma, principalmente contra si. Quem nunca ouviu falar que, por exemplo, caso uma tumba seja violada, o espírito do morto

106 Segundo Octávio Paz, tanto a transgressão constitui-se em uma manifestação violenta – violação de regras – quanto o tabu representa uma violência contrária ao livre arbítrio humano. “A violência [...] [da] censura corresponde à violência da transgressão” (PAZ, 1979, p. 71).

persegue aquele que lhe tirou o sossego?

Em vista da exposição sintética desenvolvida anteriormente, é possível que se perceba a interligação e a interação dos quatro elementos que integram o título do capítulo e que, com algumas diferenças, caracterizam a identidade e a representação das protagonistas femininas dos dois romances em análise. A violência está nas raízes e define as atitudes humanas e sociais, sobretudo por meio de interditos para com a sexualidade e a morte. Tentados, seja pelo caráter fascinante da violência ou pela própria natureza humana, na qual subsiste um fundo de violência, os homens são levados a transgredir ou a se controlar. Um e outro caso podem provocar conseqüências drásticas a sua saúde mental, face ao rigor das punições ou dos mitos que envolvem e torturam aqueles que violam – ou pensam em violar – os tabus que definem a vida social.

3.3 MULHER, MITOS E DISCURSOS

Neste tópico, objetiva-se analisar a vinculação ideológica existente entre a mulher e os quatro elementos – erotismo, violência, loucura/perturbação e morte – que, conforme se discutiu, têm pontos tangenciais. Verificar-se-á – por meio dos discursos autorizados e dos mitos subjacentes à condição feminina – como a mulher, de forma estereotipada, foi, ao longo da história, associada aos signos do mal, do pecado, da morte, do medo, do trágico, do mágico, da violência, do erotismo, da loucura, da doença, dentre outros estereótipos, responsáveis pela sua relativa demonização.

Devido às forças do mal que, supostamente, atuavam em seu corpo e em sua mente, fez-se necessário, principalmente ao longo dos regimes patriarcais, estabelecerem-se prescrições e criarem-se estratégias – respaldadas na ideologia vigente –, com o intuito de expulsar o perigo e o mal que a “dominavam”, conservando-a, dessa maneira, dócil e

submissa. Entretanto, apesar desse esforço para alterar sua representação, nem todas as mulheres se enquadraram no estereótipo do bem, ajustando-se ao padrão de doçura e submissão. E, mesmo naquelas que se ajustavam totalmente a este papel, pairava a desconfiança de que, mais cedo ou mais tarde, sua “natureza” iria se rebelar e retornar ao que já fora.

Assim como na perspectiva de Bataille (1987) e de Paz (1994), sexualidade e erotismo são complementares e opostos à morte, a mulher, como analisa Simone de Beauvoir (1980a), por ser o símbolo da fecundidade, associa-se miticamente a valores vitais e mortais, extremos e intersticiais e também os encerra.

O culto da germinação sempre se associou ao culto dos mortos. A Terra-Mãe encerra em seu seio as ossadas de seus filhos. São as mulheres – Parcas e Moiras – que tecem o destino humano; mas são elas igualmente que cortam os fios. Na maioria das representações populares, a morte é mulher, e é às mulheres que cabe chorar os mortos, porquanto a morte é obra sua (BEAUVOIR, 1980a, p. 187)¹⁰⁷.

Os mitos da criação da mulher – tanto o judaico-cristão quanto o grego – valorizam os contornos diabólicos e malignos que envolveriam a feminilidade na sua essência, alertando para o seu alto grau de periculosidade.

Eva dada a Adão para ser a sua companheira perde o gênero humano; quando querem vingar-se dos homens, os deuses pagãos inventam a mulher e é a primeira dessas criaturas, Pandora, que desencadeia todos os males de que sofre a humanidade (BEAUVOIR, 1980a, p. 101).

Esses mitos objetivavam fazer crer que a mulher fora criada para a perdição da humanidade. Ela representaria o meio e a força motriz que induzem o homem ao pecado e à morte, no mito bíblico; o castigo imposto aos homens, pelos deuses, por terem ousado e

107 Esta mesma proposição pode ser verificada em *O homem e a morte*, de Edgar Morin (1970), no tópico “A morte maternal”, no qual o autor aponta analogias existentes entre mulher/terra/mar, nascimento e morte, no imaginário das populações antigas, que acreditavam na reencarnação do morto. “O renascimento do morto efectua-se mediante nova maternidade. Maternidade da mulher-mãe propriamente dita, quando o antepassado-embrião penetra no seu ventre. Mas maternidade também da ‘terra-mãe’, do mar-mãe, da natureza-mãe que aceita de novo no seu seio o morto-filho” (MORIN, 1970, p. 112-3).

desfrutado de um de seus privilégios – o fogo –, na narrativa mítica grega. Pandora integra o pacote oferecido pelos habitantes do Olimpo como presente à humanidade. Juntamente com ela, portadora e parte do presente, veio toda a sorte de desgraças e de infortúnios que, rapidamente, se espalharam para o padecimento daqueles que ousaram ambicionar o que era divino, atraindo a cólera celeste¹⁰⁸. Dessa forma, mal e mulher, e todas as suas conseqüências desastrosas, como a morte, por exemplo, são elementos interligados que se incorporaram no imaginário, reiteradamente presentes em lendas, contos, causos, discursos e narrativas ao longo dos séculos. Presentes até mesmo nos discursos da ciência médica incipiente dos séculos anteriores ao XX: século no qual, gradativamente, essa “verdade” começou a ser desconstruída.

O discurso religioso sobre a mulher – e sua sexualidade –, no período colonial brasileiro, segundo Emanuel Araújo, reiterava o Mito da queda do Éden, apregoando o “estigma atávico que predisponha fatalmente a [mulher e, por intermédio dela e de sua sexualidade, o homem] à transgressão” (ARAÚJO, 2004, p. 46). Isto é, lembrava que todas as mulheres estavam fadadas a pagar eternamente pelo pecado ou erro de Eva – aquela que sucumbira à tentação, transgredindo a lei divina –, de quem eram herdeiras.

Como toda mulher, por ser herdeira de Eva, partilhava da sua essência, sua conduta devia ser controlada e sua sexualidade abafada, com vistas a não ameaçar o “equilíbrio doméstico, a segurança do grupo social e a própria ordem das instituições civis e eclesiásticas” (ARAÚJO, 2004, p. 45). Daí o louvor aos comportamentos e estereótipos pautados no recato, no pudor e na submissão, já apontados no primeiro capítulo. Além do casamento e, principalmente, da maternidade, recomendados à mulher ou mesmo exigidos dela como elementos de salvação e de sanidade mental¹⁰⁹.

Ainda conforme Araújo, graças ao pensamento teológico da época, havia, no

108 Mas, também, há que se ressaltar que, no fundo da Caixa de Pandora, encontra-se a Esperança, aquela que prenuncia “uma luz no fim do túnel”, ou seja, a inata capacidade humana de crer.

109 Sobre isto, conferir também Engel (2004, p. 336-7).

imaginário da população colonial, uma associação explícita entre feitiçaria e sexualidade feminina. As mulheres, indiscriminadamente, estavam sob suspeita, uma vez que, por terem atavicamente descendido de Eva, tinham maior predisposição e vulnerabilidade do que o homem às injunções do demônio, isto é, às transgressões de cunho sexual. “Mistura de Eva pecadora e Vênus sedutora, a mulher corria sérios riscos de ser confundida com uma feiticeira, estando, por isso, sujeita a penas do Santo Ofício da Inquisição” (ARAÚJO, 2004, p. 47).

Michelle Perrot também assinala a (con)-fusão existente entre mulher, sexualidade transviada e feitiçaria no imaginário ocidental e cristão:

As mulheres cuja sexualidade não tem freios são perigosas. Maléficas, assemelham-se a feiticeiras, dotadas de “vulvas insaciáveis”. Mesmo quando ficam velhas, fora da idade permitida para o amor, as feiticeiras têm a reputação de cavalgar os homens, de tomá-los por trás, o que na cristandade, é contrário à posição dita natural. Diana figura a sexualidade liberada. A feiticeira alimenta a escuridão das noites de sabá (PERROT, 2007, p. 66).

Acreditava-se piamente que as excreções femininas, sobretudo as provindas do útero – também denominado de madre ou matriz –, dentre as quais merece destaque o sangue catamenial, associadas ou não a elementos da natureza – como ervas de propriedade medicinal, manipuladas, misturadas à comida ou dadas de beber –, poderiam prender amorosamente o homem à mulher apaixonada, se esta fosse a intenção. Quando a intenção era punir e vingar, estas “artes” poderiam levá-lo a padecer de terríveis doenças e à morte. Ou seja, partia-se do pressuposto de que a mulher era uma feiticeira em potencial – que por trás dela escondia-se uma megera que deveria ser domada –, visto que ela detinha poderes tanto para o bem quanto para o mal.

E, se houve um universo feminino por excelência, lugar onde as mulheres eram sábias, dominavam os códigos e se uniam quase em “confraria” para enfrentar as mazelas do cotidiano, este foi o campo das práticas mágicas. É certo que o vaivém de orações e cartas amatórias, a busca de sortilégios e a armação de feitiços não eram práticas exclusivamente femininas; mas, ainda

que os homens apelassem com freqüência ao sobrenatural, e muitos se tornassem eles próprios “feiticeiros” ou “magos”, eram as mulheres que despontavam como doutoras da magia no mundo ocidental, e assim eram vistas pelos eruditos da época. Os especialistas em demonologia creditavam à natureza diabólica da mulher, à sua propensão a pactuar com o demônio, e os moralistas atribuíam-no à ignorância ou à rudeza mental das fêmeas, mas, seja como for, das Circe de Homero à Celestina de Fernando Rojas, a bruxa seria, antes de tudo, a mulher (VAINFAS, 1997, p. 142).

Conforme Del Priore (2004 e 2007), dos excretos da madre, o mais perigoso e o mais temido, tanto pela medicina quanto pelo discurso religioso e, conseqüentemente, pela população em geral, por ser venenoso, era, sem dúvida alguma, o sangue mensal, capaz de levar à loucura ou à morte quem o ingerisse, além de deixar a mulher menstruada fora de si. Segundo Engel, o alienismo estreitou de tal maneira a relação entre loucura e menstruação que, no século XIX, chegou-se a falar em *loucura menstrual*. Na opinião de um médico da época, “o período das regras predispunha todas as mulheres à loucura e à violência” (ENGEL, 2004, p. 335). A menstruação, portanto, constituía um dos pontos mais valorizados pelos psiquiatras na elaboração dos diagnósticos da doença mental em mulheres, devido à mística que a circundava, imputando-lhe qualidades mágicas e associando-a à loucura e à morte.

De acordo com Del Priore, “o corpo feminino era visto, tanto por pregadores da Igreja católica quanto por médicos, como um palco nebuloso e obscuro no qual Deus e o Diabo se digladiavam” (DEL PRIORE, 2004, p. 78); isto no período colonial brasileiro, quando magia e dogmatismo dominavam a cena, ditando os discursos que, reiterados, ganhavam foros de verdade.

No século XIX ocidental, a velha crença de que a mulher era um ser ambíguo e contraditório, misterioso e imprevisível, sintetizando por natureza o bem e o mal, a virtude e a degradação, o princípio e o fim, ganharia uma nova dimensão, um sentido renovado e, portanto, específico. Amplamente disseminada, a imagem da mulher como ser naturalmente ambíguo adquiria, através dos pincéis manuseados por poetas, romancistas, médicos, higienistas, psiquiatras e, mais tarde, psicanalistas, os contornos de verdade cientificamente comprovada a partir dos avanços da medicina e dos saberes afins (ENGEL 2004, p. 332).

Séculos a fio, entendida como uma soma disparatada de atributos positivos e, principalmente, negativos, a mulher, cuja identidade se definia basicamente pela sua genitália, representava social e moralmente o perigo ou uma incógnita. “Misteriosa, a sexualidade feminina atemoriza. Desconhecida, ignorada, sua representação oscila entre dois pólos contrários: a avidez e a frigeidez. No limite da histeria” (PERROT, 2007, p. 65)¹¹⁰.

A mulher era considerada uma eterna doente, mole e passiva pelos mesmos representantes institucionais, cujos discursos – pautados tanto nas crenças do Antigo e do Novo Testamento, principalmente no *Levítico*, e nas cartas de Paulo de Tarso, quanto nos velhos mestres, como Aristóteles e Hipócrates – defendiam a idéia de que a mulher era constitutivamente inferior ao homem e, portanto, mais frágil. Nem por isso menos perigosa, devendo ser dominada e controlada para não cometer excessos e, assim, comprometer a sua saúde e contaminar a sociedade como um todo.

Além de mais vulnerável à aquisição de qualquer tipo de moléstia, acreditava-se que a mulher, por causa do útero, estava mais propensa a desenvolver distúrbios mentais, como a histeria, considerada, à época, a doença feminina “por excelência”. “A histérica é a mulher doente de seu sexo, sujeita a furores uterinos que a tornam quase louca” (PERROT, 2007, p. 66). Ao fazer mal uso de seu corpo, não utilizando o órgão matricial com a finalidade para a qual ele se destinava, a mulher estaria avalizando as reações adversas desse órgão, cuja finalidade era a reprodução e a perpetuação da espécie. Muitos médicos defendiam a tese de que a mulher fora criada por Deus única e exclusivamente para servir à reprodução – o trabalho da *madre* seria, portanto, sinônimo de gestação – e que todos os males femininos procediam do útero¹¹¹.

110 Esta dupla faceta é assinalada no texto em que Maria Izilda de Matos analisa o discurso médico entre o final do século XIX e as primeiras décadas do XX. Com base em *Um ensaio de moral sexual*, de P. de A. M. Machado, a autora verifica a presença de duas representações femininas estereotipadas: “a passiva e sexualmente inocente e a mulher perigosa sexualmente, identificada com a prostituta” (MATOS, 2003, p. 117).

111 Nesse sentido, o útero converteu-se no centro das atenções médicas, quando se tratava de diagnosticar moléstias femininas, pois partia-se do “pressuposto de que qualquer desequilíbrio ou transtorno nesse órgão poderia provocar reações patológicas em áreas do corpo aparentemente distantes” (MATOS, 2003, p. 115).

Pensava-se que, ao contrariar sua função reprodutiva, a *madre* lançava a mulher numa cadeia de enfermidades, que iam da melancolia e da loucura até a ninfomania. / [...]. / Era no papel de procriadora que a mulher escapava, por exemplo, da *sufocação da madre*, doença na qual vapores subiam do útero, ou mesmo o próprio útero deslocava-se até a garganta (DEL PRIORE, 2004, p. 83-4)¹¹².

Destaca-se, na citação precedente, a inclusão da ninfomania, ou desejo sexual feminino intenso, como uma enfermidade. Nada mais natural, para uma sociedade misógina, impregnada por valores tradicionais e repleta de explicações de caráter mágico-religioso, do que promover uma aproximação ou relação de causa e efeito entre erotismo feminino – entendido como pecado ou transgressão – e patologia.

Nesse sentido, aquelas mulheres que não se sujeitassem ou, por qualquer outro motivo, não cumprissem a sina a elas reservada pela “natureza”, utilizando sua sexualidade com outras finalidades que não a procriação, seriam mais suscetíveis aos distúrbios mentais, a outras moléstias e, conseqüentemente, à morte. Esse parece ser o caso de muitas viúvas, mas, principalmente, de “n” solteironas estereotipadas na literatura brasileira até a metade do século XX, como Biela, protagonista do romance *Uma vida em segredo*, de Autran Dourado; Marta e Neném, de *Fogo morto*, de José Lins do Rego, e uma série de “personagens” dos poemas memorialistas de Carlos Drummond de Andrade, dentre outros. Também e, principalmente, sobre aquelas que, apesar de casadas, cometiam inúmeros atos considerados

112 Em *História da loucura*: na Idade clássica, Michel Foucault (2007) menciona que a maioria dos médicos já não acreditava no velho ponto de vista, amplamente difundido pelo corpo hipocrático e por Platão, de que o útero tinha vida própria e, por isso, era capaz de movimentar-se pelo corpo, chegando até à garganta ou à cabeça, e provocando furores, espasmos e a sufocação, tão características da histeria. Todavia, alguns ainda defendiam a idéia de que, apesar de anexado, o útero podia, eventualmente, deslocar-se. Assim sendo, apesar de a histeria ser considerada doença do espírito ou doença mental, a *madre* ainda aparecia como o centro propagador da doença. “No entanto, todas essas análises não aboliram o tema de uma ligação essencial entre histeria e a matriz. Mas essa ligação é concebida de outro modo: não se pensa mais nela como a trajetória de um deslocamento real através do corpo, mas como uma espécie de propagação abafada através dos caminhos do organismo e das proximidades funcionais. Não se pode dizer que a sede da doença tenha se tornado o cérebro [...]. Mas o cérebro representa agora o papel de ligação e de distribuidor de um mal cuja origem é visceral: a matriz lhe dá origem tal como todas as outras vísceras” (FOUCAULT, 2007, p. 284). É somente no decorrer do século XVIII que a noção de histeria vai mudar de direção e entrar definitivamente no mundo da loucura, como doença dos nervos e da simpatia entre estes e os outros órgãos. Ainda assim, a histeria continuou sendo mais facilmente identificada como doença feminina, pois “a sensibilidade simpática de seu organismo, que se irradia através de todo o corpo, condena a mulher a essas doenças dos nervos chamada *vapores*” (FOUCAULT, 2007, p. 291).

despropositais em relação à sexualidade, pairava o estigma do mal e do pecado, considerados como os caminhos que conduzem mais rápido à loucura, à doença e à morte.

Para os médicos, a ausência ou a precariedade da vida sexual poderiam resultar em conseqüências funestas para as mulheres: como o hábito da masturbação – causador de esterilidade, aborto – ou o adultério. Assim como a ausência ou insuficiência de vida sexual, os excessos ou perversões na realização do desejo e do prazer conduziriam as mulheres fatalmente aos mesmos temidos destinos. Assim, a sexualidade só não ameaçaria a integridade física, mental e moral da mulher, caso se mantivesse aprisionada nos estreitos limites entre o *excesso* e a *falta* e circunscrita ao leito conjugal (ENGEL, 2004, p. 342).

Para não ameaçar, por meio de sua sexualidade, a si própria e, por extensão, à sociedade, o casamento e a maternidade seriam os únicos caminhos possíveis para a mulher. Este destino apresentava-se como a solução para a maioria dos problemas femininos, garantindo, ao menos teoricamente, não apenas a saúde física, mental e moral da mulher, mas também a sua inclusão e, por extensão, o bem estar social.

Ao limitar-se às fronteiras do casamento, entregando-se devotadamente à maternidade, a mulher anulava, também teoricamente, o desejo e o prazer que contaminavam sua “natureza” e a incendiavam interiormente, propiciando, dessa maneira, “a vitória do bem sobre o mal, de Maria sobre Eva” (ENGEL, 2004, p. 332)¹¹³.

Estes dois estereótipos antagônicos, segundo Mary Del Priore, foram amplamente apregoados por parte daqueles que detinham o monopólio discursivo, cristalizando-se no imaginário da população colonial brasileira: o primeiro – Maria –, em forma de culto, e o segundo – Eva –, em seus contornos repugnantes e vis.

A mulher luxuriosa, sem qualidades e devassa, opunha-se à santa-mãezinha. E, por extensão, opunha a rua à casa, o ‘trato ilícito’ e a paixão ao casamento, o prazer físico ao dever conjugal. [...] / Reverso da esposa digna e da mãe piedosa – imagens por meio das quais a Igreja tentava impor padrões de comportamento –, a mulher em forma de luxúria era pecado, era mal e, sobretudo nesses tempos [coloniais], era doença (DEL PRIORE,

113 “A figura da Virgem Maria cerca-se de glória. É a imagem invertida de Eva, a pecadora; esmaga a serpente sob o pé; é a mediadora da salvação como Eva foi da danação” (BEAUVOIR, 1980a, p. 214).

1995, 177-8).

A vitória ou a sobreposição do estereótipo da santa-mãezinha sobre o da mulher lasciva e luxuriante, impudica, somente alcançaria êxito se a mulher se posicionasse na zona limítrofe entre a transgressão e os tabus que envolviam a sexualidade de uma maneira ampla, naquele contexto, ou seja, entre o excesso e a falta, como destaca Magali Engel.

Nas entrelinhas desse discurso misógino e centrado em imagens antitéticas acerca do corpo feminino, há o desejo de manutenção do poder nas mãos de quem o possui de forma vitalícia, por meio da domesticação da sexualidade feminina, considerada, pela sua natureza indócil, como um furacão em constante erupção, a partir do qual poderiam se espalhar os males capazes de contaminar o corpo social. A domesticação da sexualidade feminina, por meio dos padrões de comportamento pautados na santidade conjugal e na maternidade, implicou o sufocamento ou o silenciamento desse corpo-furacão, por meio da instituição de vários tabus sexuais. Entretanto, isso não garantiu o seu sono profundo e a sua inoperância. Ou seja, os tabus, pela sua dupla faceta – medo-curiosidade –, não garantiram a solução definitiva para domar esse corpo “perigoso” e impregnado pelo mistério, o qual, segundo Ronaldo Vainfas (2004) e Emanuel Araújo (2004), em alguns casos, extravasou, cedendo à tentação da transgressão de diversas maneiras, embora muito sutis ou discretas, devido ao silêncio imposto histórica e socialmente à mulher.

Em face do exposto acima, a violência – que permeava os discursos e tentava manipular o comportamento da mulher burguesa – apresenta-se como ponto nevrálgico que conduz, inevitavelmente, à manifestação, escancarada ou não, de perturbações psicológicas ou mentais. Se a mulher era considerada, por “natureza”, histérica e neurastênica, devido a sua constituição sexual, poderia ser tida como mais insana ainda se contrariasse violentamente o curso dessa “natureza”. Por exemplo: sendo displicente com os filhos; rejeitando a maternidade; masturbando-se; ligando-se amorosamente a outras mulheres; perdendo a

virgindade antes do casamento; enfim, apresentando comportamentos altamente transgressores e erotizados, contrapostos às regras sexuais reguladoras da pudicícia matrimonial e familiar.

Em síntese, para onde quer que se olhe, vislumbrar-se-á a violência fundante: a violência que está por trás dos tabus, quando se teme voltar a ser o que era antes, quando imperava a barbárie; a violência escondida nas transgressões, que não passam de violações das normas; a violência implícita ou explícita nos discursos e nos mitos que objetivavam exercer o controle da sexualidade feminina, delimitando limites entre o permitido e o proibido.

3.4 A REPRESENTAÇÃO DAS PROTAGONISTAS FEMININAS

3.4.1 Dona Senhora e Arcanja: entre o pecado e a santidade

Ao se observarem os perfis das protagonistas Dona Senhora e Arcanja, de *Cartilha do silêncio*, no que se refere ao seu comportamento e a sua caracterização, verificam-se vários pontos intersticiais entre ambas, apesar de pertencerem a gerações diferentes que, em termos de idade, mais as separa do que as aproxima. Tais pontos se vinculam, indiscutivelmente, às questões que, associadas aos signos do mal – erotismo, violência, loucura/perturbação e morte –, permeiam os mitos e discursos acerca da mulher, difundidos ao longo dos séculos sob a forma de verdade, pelos que detinham o poder e a autoridade¹¹⁴.

Tanto sogra quanto nora situam-se na zona limítrofe entre o tabu e a transgressão. Elas têm, ao que tudo indica, plena consciência de que a vida social se organiza sob a égide de várias regras, dentre as quais estão os tabus ligados à sexualidade e à morte. Ambas sabem

¹¹⁴ Subliminarmente, tais discursos e mitos subsistem ainda hoje, podendo ser verificados, em especial, nas esferas do humor e da publicidade, quando uma mulher é associada, por exemplo, à sedução, ao pecado e ao fogo, como acontece em certa propaganda de *Lingerie*.

que o desrespeito a essas regras podia acarretar inúmeras conseqüências desastrosas tanto para si quanto para a família e para a coletividade.

Em relação ao sepultamento – um dos tabus mais antigos e difundidos entre os homens¹¹⁵, no Ocidente, porém não universal, conforme Morin (1970) –, nota-se, dentre outros episódios, que Dona Senhora indigna-se por não poder, juntamente com o filho, participar da inumação de Romeu, em Palmeira dos Índios. E Arcanja, consciente de sua morte próxima, antevê, no presente da segunda parte da narrativa, que, após o seu sepultamento, aos poucos sua lembrança irá se apagar gradativamente da memória dos seus, até que o marido Cassiano e o filho Remígio a esqueçam. Embora o sepultamento dos corpos – um dos principais, senão o principal tabu relacionado à morte – também seja matéria de discussão em *Cartilha do silêncio*, serão focalizados, a partir deste ponto, os tabus vinculados à sexualidade e ao erotismo, os quais, ao que parece, além de mais evidentes, mantêm estreita relação com as personagens femininas, burguesas e protagonistas do romance de Dantas, aproximando-as, por meio da violência, da loucura/perturbação e da morte.

Embora se casem com Romeu e Cassiano Barroso, respectivamente, e cumpram com o destino imposto pela “natureza” às mulheres, Dona Senhora – em função do erotismo manifesto – e Arcanja – devido ao fato de ter se rebelado desde cedo contra a família, principalmente contra a figura autoritária do seu pai Elpídio –, aos olhos da sociedade, se encaixam no estereótipo da mulher luxuriante, diametralmente oposto ao da santa mãezinha, cultuado nos meios burgueses, uma vez que necessário à manutenção da ordem e da

115 *La hojarasca*, de Gabriel García Márquez (2005), *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo (2005), e *Antígona*, de Sófocles (1999), no plano ficcional, são exemplos que – diferentes em termos de gênero textual, de tempo, de espaço e de abordagens –, ao suscitar a polêmica, promovem discussões a propósito do tabu do não enterramento do corpo humano e, implícito a ele, sobre a violência que o sustém, em muitas culturas ocidentais. Segundo Bataille, as sepulturas são testemunhas da existência remota e da permanência de tabus concernentes aos mortos e à morte. “A inumação, tal como a humanidade atual, em seu todo [entenda-se: *em grande parte*], continua a praticá-la *religiosamente*, aparece pelo fim do paleolítico médio: pouco antes do desaparecimento do homem de Neandertal e da chegada [...] [do] *Homo sapiens*” (BATAILLE, 1987, p. 40). Nas obras literárias citadas, a despeito do seu descompromisso com a verossimilhança, os narradores conseguem mimetizar os costumes, preceitos e ideologias que formam o pensamento e o imaginário das personagens e das sociedades por eles representadas, mesmo valendo-se, nos casos de *Incidente em Antares* e de *La hojarasca*, de recursos tipicamente absurdos, característicos da mais genuína literatura fantástica.

sociedade, embora se possa deduzir que Arcanja, em função do trauma provocado pelo defloramento a contragosto, ainda na adolescência, seja descrita como uma mulher impassível e reservada.

Estes dois fatores evidentes – pois o trauma de ter perdido a virgindade era um segredo que Arcanja carregava a sete chaves –, característicos das duas protagonistas, fazem com que elas sejam representadas em sintonia com aquilo que era tido como verdade absoluta: de que toda mulher lasciva e/ou independente, por fazer mal uso de seu corpo, entregando-se – mesmo que supostamente – a práticas sexuais “abomináveis”, opostas à reprodução, eram mães relapsas, pouco ou nada afetuosas, violentas, insanas, criminosas em potencial, dentre outras características negativas relacionadas ao pecado ou manifestadamente ao mal.

Há que se destacar que, embora a enunciação das memórias narradas no romance de Dantas esteja inserida temporalmente ao longo do século XX, portanto no ocaso do patriarcalismo mais rígido, persistem no romance as marcas típicas de uma sociedade semifeudal e agrária, embora em vias de transição.

Em algumas passagens ao longo das duas primeiras partes do romance, quem detém a perspectiva narrativa insinua a falta de afeto de Dona Senhora para com o filho, ou seja, o minguado instinto maternal de Dona Senhora, suplantado pela sua sensualidade expansiva. Nos primeiros anos de casada, quando Romeu demorava-se em carinhos e mesuras com Barrosinho – como Cassiano, o filho de Dona Senhora, era chamado –, não tardava muito para a mãe demonstrar-se contrariada pela pouca atenção dispensada a ela por parte do marido. “Por incrível que pareça, tinha horas que enxergava no filho um rival, por mais inconfessável que seja tal comportamento” (CS, p. 67). “E tanto se dera a tio Romeu, desbragadamente, que não lhe sobrava tempo para o próprio filho: parecia pouco maternal” (CS, p. 97). Entretanto, apesar de não expressar abertamente, Dona Senhora queria bem ao

filho, tanto que, ao recordar suas atitudes e seu ciúme infantil, conclui:

Ciúme do próprio filho. Vejam só que impiedade. Só mesmo para uma mulher mimada que não saía do espelho, a recompor a face de boneca sem nenhum estrago, nem lembrança de algum revés real ou irreal a lamentar. Dona Senhora com essas atitudes! Não, nem parece que foi ela. Hoje, acho até graça. Tudo isso só frutificou por efeito da candura (CS, p. 68).

Outra demonstração de preocupação para com o filho pode ser verificada na súplica derradeira feita por Dona Senhora – já atormentada e devastada física e psicologicamente pela morte do marido e pelas insinuações de Belisário, o irmão de Romeu que a declarava como a única responsável pela tragédia acontecida ao irmão – à sobrinha Arcanja, para que esta, de certa forma, a substituísse, protegendo Cassiano contra as adversidades, devido a sua imaturidade e orfandade¹¹⁶.

Frequentes vezes, como se pressentisse a morte se avizinando, tia Senhora, suplicante, se atirava ao pescoço da sobrinha: Olhe por Barrosinho, oh, minha filha! Não largue o seu priminho ao desamparo! Era de se cortar o coração, a gente enxergá-la amorosa se botando assim, e em lágrimas terríveis, num declarado afeto maternal que jamais demonstrara. Numa hora mais aflita, chegou a meter-lhe a mão na Bíblia: Me prometa que cuida dele direitinho, sobrinha do meu lacerado coração; que a meu filho nunca há de faltar nada; não deixe ele padecer na unha de Belisário (CS, p. 145).

Mas, apesar do afeto de Dona Senhora para com Cassiano – não explicitado, mas existente, ou explicitado, apenas, ante a iminência do fim próximo –, o que é patente e chama a atenção da sociedade tradicional na qual se insere é a sua aparente displicência maternal, que se vincula mais a sua vaidade e conseqüente culto ao corpo, ao prazer e ao sexo, do que propriamente à negligência para com o filho. A principal questão é que Dona Senhora, com o nascimento do filho, não substitui totalmente a erótica Eva pela assexuada virgem Maria.

116 Elizabeth Badinter (1985), por meio de inúmeros exemplos, extraídos de estudos, entrevistas e de documentos variados e de épocas diferentes, sobre o aborto, o infanticídio, o enfeitamento ou a exposição infantil, violência, dentre outras questões existentes e, em alguns casos e contextos, recorrentes ao longo da história da humanidade, defende a tese de que o amor materno configura-se em um mito, ou seja, de que o amor não constitui algo inerente ou intrínseco à natureza feminina, já que amar os filhos não é e nem foi, necessariamente, uma manifestação unânime por parte de todas as mães, em todas as culturas. O incondicional amor materno, como é concebido hoje, seria um construto social e econômico cujas raízes remontariam à Revolução Industrial e à consolidação da burguesia.

Por outro lado, Arcanja e o marido que, durante a gravidez, viviam agastados, pouco se falavam e demonstravam pouca ou nenhuma preocupação com o filho, ao contemplá-lo, transformam-se abruptamente, desvelando-se zelosos e responsáveis.

Mesmo antes de vir ao mundo, o filho que ela jamais quisera ter já agravava as desavenças do casal, fazia vez de entulho. Nem uma só hora os dois se juntaram pra se reportar a ele. Era um refugio; se formara indesejado e na certa ia ser acolhido sem nenhuma animação. Parece até que não o aguardavam, ou que esperavam que nascesse morto, visto que nem lhe fizeram um enxovalzinho apropriado. A coisa estava neste pé, dia a dia piorando, até que nasce o menino, temporão de sete meses. Vinha feito um bezerro enjeitado. / Aí, minha gente, foi um alvoroço dentro de casa, uma imprevista mudança. Arcanja tirou o peso do corpo e da alma, parecia renascida. Se entreolharam: Cassiano estendeu-lhe as mãos estremecidas. Ela, com remorsos de não ter preparado para o filhinho os cueiros, as camisinhas bordadas, os sapatinhos de lã, agasalhos de tricô; e Cassiano, acabrunhado a se roer, correu a comprar um berço. Que bitelo gorduchinho! E o malvado do pai – se ralava Cassiano arrodando o menino – sequer lhe escolhera o nome, que nem um ente pagão. / Foi um verdadeiro alumramento! [...]. / Vejam aí! O filho que renegara em seu corpo, que nunca quisera ter, o feto que, enquanto feto, mais a afastara de Cassiano, terminou vindo a ser a única motivação de sua vida, o ponto comum que fez o casal se reajuntar em moderado afeto. (CS, p. 184-5).

O “milagre” da maternidade que, como se acreditava, era capaz de regenerar as mulheres transviadas e “desqualificadas”, parece não funcionar com Dona Senhora, ou pelo menos não minimiza sua vaidade e seu apetite sexual, pois o mesmo, com o passar do tempo, permanece praticamente inalterado ou ainda mais intenso. Opera, todavia, a pacificação da família e a “felicidade” de Arcanja, que abdicara sua independência, liberdade e ousadia, ao se unir a Cassiano, num casamento insosso, sustentado por uma troca, como um negócio no qual ela entrara com o senso prático – evitando que o alienado sobrinho acabasse na miséria – e ele, como contrapartida, dera-lhe um nome e o *status* de mulher casada e respeitável.

Arcanja deixara para trás o mundo do trabalho extradoméstico e a independência que, a despeito do seu recato, faziam dela uma mulher potencialmente suspeita. Aos olhos da sociedade, com o casamento, de suposta devassa, transformara-se em exemplar esposa e ótima mãe, apesar de seus “instintos maternos” só terem aflorado tardiamente, assim como os

“instintos paternos” de Cassiano.

Qualquer outra atividade feminina que não fosse a de mãe e esposa [e de filha ajudante e recatada], realizada no aconchego do lar, [...] [era] entendida como [...] desviante. O trabalho externo feminino provocava indignação aos médicos, revestida, na maior parte das vezes, de preocupações morais. Condenava-se o trabalho extradoméstico das mulheres, que era visto como um desperdício físico de energias femininas e como fator de dissolução da saúde e de comprometimento da dignidade feminina (MATOS, 2003, p. 112).

Além disso, alguns médicos argumentavam que qualquer atividade feminina que não fosse a de dona-de-casa poderia acarretar, conforme Matos (2003), dentre outras conseqüências nocivas, a tuberculose, a prostituição e, no caso específico das mulheres que tivessem filhos e trabalhassem fora, o abandono e a morte dos mesmos.

Para a sociedade na qual Dona Senhora estava imersa, o erotismo exacerbado constitui uma das principais fontes, senão a principal, dos males que se abatem sobre ela, sua família e sua casa. Erotismo e matrimônio ou erotismo e maternidade, naquele contexto, aparentemente, seriam inconciliáveis. Uma vez que a mulher passasse à condição de mãe, a maternidade deveria se sobrepor aos demais papéis femininos. Como com ela esta sobreposição não se verifica, a personagem é tida, socialmente, como uma mãe destituída de amor e cruel, não obstante querer bem ao filho.

A representação da identidade e da trajetória de Dona Senhora mescla e associa, mesmo que subliminarmente, o seu erotismo à loucura e à morte que a acometeram. Ela também suscita, implicitamente, a lembrança da violência da qual a sociedade pretendia escapar, repudiando-a, através dos tabus e, explicitamente, a lembrança da violência da vigilância que era impingida à personagem transgressora.

A falta de vida social – entendida, aqui, como amizades –, as caras feias das parentas do marido, os falatórios, os apelidos imputados, enfim, todo um arsenal de estratégias que visavam escarnecer, repudiar e, conseqüentemente, controlar o comportamento

excessivamente sensual da protagonista, exemplifica a violência e o controle exercidos pela sociedade à personagem que, com seu erotismo transbordante, ameaçava a “moral e os bons costumes”.

A suposta falta de amor materno de Dona Senhora parece, do ponto de vista social, ser resultado ou influência de uma manifestação demasiadamente dionisíaca do seu comportamento. A loucura e a morte repentina da personagem parecem ser o oneroso tributo que ela tem de pagar devido ao seu comportamento transgressor de “mulher de sangue na guelra e animosa” (CS, p. 23), “espalhafatosa e inconveniente”, “descarada” e “entremetida” (CS, p. 99), como a via – e maldizia – a sociedade rural e predominantemente patriarcal na qual estava inserida e à qual não se ajustava.

Apesar de amar o filho e de manter um ótimo relacionamento com o marido, exceto quando este lhe impunha a “quarentena” sexual, e de ser uma excelente dona-de-casa, Dona Senhora tinha consciência de que seu erotismo incontido afrontava e desrespeitava os tabus que normatizavam a sexualidade humana de sua época e, por isso, era incompreendida e mal falada. Dividida entre dar vazão ao erotismo ou ceder ao controle social sobre seu corpo, a personagem ora reproduzia o discurso social ora se rebelava contra ele:

Se os livros contassem direitinho o que a gente pensa e sente, se tocassem nas partes inconfessáveis, nos desejos gorados que se alojam no perau da mente, feito esturricado que se depura e pega no fundo de um tacho ou caldeirão – ia ser um horror. Por isso que, nesse ponto, os compêndios costumam abordar essa parte das mulheres passando muito pelo de cima, resvalando aos escorregos; carregam tolos escrúpulos de entestarem com a verdade. Ou então pervertem tudo. Acusam que é luxúria. É pecado. Mulher que pede homem não passa de uma égua a relinchar de apetite. Pois sim! E a vida onde é que fica? (CS, p. 39).

Assim sendo, a representação de Dona Senhora oscila, pendendo ora para a contestação ora para a submissão: fatores que contribuem sensivelmente para aguçar o seu dilaceramento. A personagem não enlouquece e morre em consequência do seu erotismo incontrolável, como se pretendia fazer crer nos tempos coloniais, por meio de analogias mito-

discursivas e ideológicas entre mulher, morte e erotismo. Entretanto, há que se ressaltar que este é sagazmente manipulado por Romeu para, simultaneamente, controlar a mulher e açular seu desejo, submissão e entrega. Com a morte do marido, a personagem se vê não apenas desamparada, mas também perdida, pois percebe que todo o seu sofrimento fora em vão, uma vez que, dividida entre ser o que era e ser o que queriam que ela fosse, ela, por si só – aparentemente tão segura –, não tinha identidade própria. Assim, encontrava-se sem instrumentos para responder por si mesma e pelo filho ante a sociedade.

No caso de Arcanja que, diferentemente de Dona Senhora, é uma personagem contida e pudica, pesa a violência do trauma que a acompanha desde a adolescência, quando perdera a virgindade, a contragosto. Dentre os tabus sexuais, no contexto semipatriarcal burguês em que Arcanja se situava, o da virgindade feminina era um dos mais pesados e cultuados. Como já se discutiu, a perpetuação e a força do sistema dependiam diretamente da idealização do casamento e da maternidade. Mais que isso: da sua realização dentro das rígidas normas da dupla moral sexual, rígidas para as mulheres que se viam coagidas a conservar a virgindade pré-nupcial, e frouxas para os homens, incentivados a perdê-la.

Esta violenta vigilância – quer implícita quer explicitamente – sobre a sexualidade feminina, podia, muitas vezes, constituir terreno fértil para o desenvolvimento de traumas e de perturbações psicológicas. É justamente o que ocorre com Arcanja que, face à rigidez das normas da dupla moral e à ameaça de punição pelas faltas cometidas, acaba carregando pelo resto da vida o trauma de ter sido violada sexualmente ainda adolescente.

A ingenuidade de Arcanja que, ao brincar “inocentemente” com o primo Porfirio, na puberdade, cria condições para que ele a desvirgine, aponta para duas questões: descobrir sensações novas e desconhecidas, o que é característico da idade; e um tímido desejo de afrontar a rispidez da moral inflexível do pai tirano. Mas isto são apenas conjecturas. O que é patente no romance é o trauma que acompanha Arcanja até o fim, deixando-a dilacerada e

dividida, mesmo em seu leito de morte, ao recordar o episódio traumático que definiu os rumos de sua sina trágica, apesar de Cassino tê-la aceito como esposa e, conseqüentemente, tê-la “perdoado”, ao não se importar com o que lhe sucedera, quando ela lhe contara seu segredo e propusera casamento a ele.

Arcanja se revê meninotinha, atrás dos vasos de zinco no porão escurecido. Pára em cima de seu drama. Daí lhe nascera o nojo segregado pelos homens. Fora tomada por Porfírio durante o curso de uma brincadeira de esconde-esconde: o mesmo par quieto agarradinho para os outros meninos encontrarem. Ela e o demônio. Deitaram-se; ele a espremeu contra o chão, afogando-a com o peso e os braços; no meio do quebrantamento costumeiro, provocado pela esfregação das partes budibundas, foi picada de um ardor; atônita, ela sentiu a espinhada lhe abrindo. Não era a primeira vez que, levada pelo foguinho da idade, ávida por se conhecer e desvendar, ela se prestava, num apressado frenesi de receio e candura, àquela vadiação com o primo. Se esfregavam curiosos e excitados, passaram sustos e vexames; por um triz não se denunciavam. Babujavam o fruto proibido, sabiam que andavam errados. Mas talvez por isso mesmo, e pelo gostinho de fintar a severa vigilância de Elpídio, ela ia em frente, repetia as dosadas, arrepiadinha com o bafo quente lhe estocando o vão das coxas. De juízo pouco, pelo menos ela, Arcanja, jamais se advertira de que aquela embolação com o primo ia dar mau resultado a ponto de envolvê-la em futuros pesadelos, prejudicar os seus dias. Essa desgraça lhe deixou marca indelével, lhe escravizou a cabeça que nem anca de boi queimada a ferro incandescente. Evocá-la ainda é sofrer (CS, p. 175).

Também com Arcanja, no episódio de sua descoberta sexual abruta e um tanto quanto inconsciente, revela-se o caráter duplo que ancora os tabus sociais, ou seja, o medo e o fascínio suscitados pelas interdições, conforme se discutiu anteriormente no tópico “Fogo cruzado: entre o interdito e a transgressão”.

O trauma de Arcanja também se justifica pelo fato de ter vivido essa tensão, mas, principalmente, pela certeza de que, ao perder a “honra”, fraquejara e que, por tal motivo, seria vítima em potencial de repúdio e desprezo. Como ela nunca revelara a ninguém o que acontecera, apenas o primo que a deflorara – que sempre lhe dirigira um olhar canalha – e o marido sabiam do ocorrido, não é possível afirmar exatamente quais seriam as conseqüências, caso tal segredo viesse à tona. Mas, dada a rigidez e a intransigência do pai de Arcanja, é possível deduzir que seriam bem mais traumáticas. Entretanto, ela passa a vida assombrada

pelo temor de que o primo, para se vangloriar, revele o ocorrido: “E quem sabe se o pestilento Porfírio, consciente do que fizera, não espalhou o acontecido? Nunca ela se descartou dessa dúvida que a dilacera espichando e encolhendo” (CS, p. 181).

A civilização patriarcal votou a mulher à castidade; reconhece-se mais ou menos abertamente ao homem o direito a satisfazer seus desejos sexuais ao passo que a mulher é confinada no casamento: para ela o ato carnal, em não sendo santificado pelo código, pelo sacramento, é falta, é queda, derrota, fraqueza; ela tem o dever de defender sua virtude, sua honra; se “cede”, se “cai”, suscita o desprezo; ao passo que até na censura que se inflige ao seu vencedor há admiração (BEAUVOIR, 1980b, p. 112).

Tanto o tabu sexual da virgindade feminina quanto a sua transgressão revestem-se de uma carga semântica negativa, característica dos pensamentos ideológicos católico e médico, dominantes no Brasil colonial e imperial, já que, conforme Del Priore (1995), estas duas vertentes discursivas se entrecruzavam, uma influenciando a outra¹¹⁷, mas, principalmente, a primeira à segunda, estando a serviço daquela. Palavras como “fruto proibido”, “erro”, “sofrimento”, “prejuízo”, “vadiagem”, “desgraça”, “vexame”, “pesadelo”, “infâmia”, “desonra”, “pecado”, “carniça” e “desdita”, com pequenas variações, mas mantendo o mesmo significado semântico, são recorrentes ao longo da narrativa em que o narrador relata o episódio da desdita de Arcanja. A personagem e narrador, ao se aterem ao episódio relacionado ao trauma que ainda dilacera a personagem madura e à beira da morte, reiteram os aspectos negativos da primeira experiência sexual nefasta. O narrador, de forma comovente, solidária e distanciada, e a personagem, de forma passional, remetem, de certa forma, aos discursos sobre a sexualidade feminina e sobre as prescrições referentes ao uso adequado – “saudável” – dos prazeres em voga no Brasil nos séculos anteriores ao XX.

117 Tanto o discurso religioso – para o qual os gostos “ilícitos” contrariavam o projeto de restrição da sexualidade ao “tálamo” conjugal – quanto o discurso da medicina – cientificamente pouco metodológica e objetiva nos séculos anteriores ao XX, no Brasil e em Portugal – corroboravam-se, avalizando-se mutuamente. Pecado e doença eram duas entidades que se mesclavam nestes tempos, auxiliando nos diagnósticos de moléstias femininas e, principalmente, na estereotipia daquelas cujo erotismo sabia a falta de recato. “Os laços estabelecidos entre a Igreja e a medicina para louvar a procriação dentro do matrimônio e condenar os amores insanos estreitavam-se quando ambas as instituições confundiam as lascivas com ‘vesúvios de luxúria’ e mulheres-damas” (DEL PRIORE, 1995, 180).

Em suma, Arcanja, assim como a sogra, apesar de diferentes até mesmo em se tratando de comportamento sexual – a primeira reprimida, e a segunda liberada –, muito se assemelhavam, vivendo no limite que define o que é permitido e o que é proibido, algumas vezes transgredindo – ou tendo transgredido –, outras comportando-se convenientemente, como prescreviam as normas sociais. Apesar de se submeterem aos ditames do destino, casando-se, sua representação oscila, como uma gangorra em movimento, favorecendo o lado que se contrapõe sexualmente ao matrimônio, aproximando-as da violência, da loucura e da morte.

3.4.2 As três Isauras: entre o bem e o mal.

Semelhante a Dona Senhora e Arcanja, a representação de Isaura-avó e Isaura-mãe, de *A dança dos cabelos*, também segue um movimento pendular, pois ora se encaixa no estereótipo da santa-mãezinha, cultuado no patriarcalismo rural no qual se situam, ora no de Eva pecadora. Já a representação de Isaura-filha que, diferentemente das antecessoras, não se casa, a princípio, parece unívoca. Entretanto, ela também oscila entre um comportamento ora obediente ao patriarca, ora transgressor dos tabus que regulam as atitudes humanas e sociais de sua época.

Também em *A dança dos cabelos*, pela profusão de mortes que são narradas e rememoradas pelas protagonistas-narradoras, poder-se-ia proceder a uma análise esmiuçada a propósito do tabu do sepultamento que, no caso do Brasil, regia(e) o comportamento social frente à morte e aos mortos. Porém, assim como sucedeu no tópico anterior, serão enfatizados aqui apenas os tabus ligados à sexualidade, por se vincularem estreitamente às personagens femininas protagonistas, cujo comportamento oscila entre o respeito aos interditos sexuais e sua transgressão. A questão da morte também será abordada, uma vez que permeia a essência

do erotismo que, conforme Bataille (1987), mescla-se à vida, condição necessária para a morte, e vice-versa¹¹⁸.

Convém esclarecer que as transgressões praticadas pelas três Isauras não se limitam ao plano da sexualidade. Elas também “ousam”, em se tratando da morte, seja cometendo homicídio, seja suicídio, comportamentos que as tornam, simultaneamente, vítimas e agentes do destino no qual acreditam. Isaura-avó recusa-se a perdoar Antônio, em sinal de vingança pelos atos bárbaros praticados por ele contra ela e sua família, quando ele – por intermédio de Isaura-mãe, que é sua filha –, em seu leito de morte, implora que ela o perdoe. E não perdoar um moribundo por crime tão grave é contribuir para a sua danação eterna. Isaura-mãe, por sua vez, finge perdoar o marido que a abandonara e a trocara por outra(s) para, em seguida, matá-lo, também impelida pelo desejo de vingança. Isaura-filha, cumprindo a sina imposta por seu pai, cuja honra fora maculada com a morte do filho, também pratica um assassinato. Além disso, as três tramam e, como *Átropos*, cortam os fios da própria existência através do suicídio – um ato extremamente transgressor, talvez até mais que o assassinato, no contexto patriarcal e religioso no qual se situam. É como se elas, ao se matarem, renegassem não só as regras sociais e os preceitos religiosos, mas também qualquer laço familiar, como fiandeiras que, além de tramar, urdir e tecer o seu destino, também cortassem seu fio.

Apesar de terem sido vítimas da truculência física, verbal, ideológica e educacional patriarcais, as três protagonistas em questão são representadas como agentes da morte e, conseqüentemente, como cruéis e degeneradas. Negar o perdão a um moribundo era um ato considerado tão vil e torpe quanto a prática propriamente dita dos nefandos atos do suicídio e do assassinato, segundo a ideologia colonial. Estes atos assumiam proporções e conseqüências ainda maiores, se praticados por mulheres, uma vez que, apesar de supostamente

118 A propósito da relação dialética entre vida e morte, Hegel, citado por Beauvoir, menciona que “o nascimento dos filhos é a morte dos pais” (HEGEL, *apud* BEAUVOIR, 1980a, p. 205). Ou seja, a morte de uns é a condição necessária ao nascimento de outros. É sobre esta relação dialética e unívoca entre morte e vida que o eu-lírico do poema “Relógio”, de Cassiano Ricardo, reflete: “Cada minuto de vida / Nunca é mais, é sempre menos. // Ser é apenas uma face / do não ser e não do ser. // Desde o instante em que se nasce / Já se começa a morrer” (RICARDO, 1964, p. 47).

predestinadas ao mal, eram consideradas como extremamente frágeis e dóceis, devido a sua constituição físico-biológica. Assassinar um rival, ou negar o último alento – perdão – eram atos, via de regra, associados à virilidade. Matar o marido, por motivo de infidelidade, seria uma vingança execrável, visto que, no contexto em que o romance se situa, a traição masculina era recorrente e tida como “quase” normal. Por outro lado, assassinar uma mulher infiel, conforme já analisado no primeiro capítulo, e de acordo com Ronaldo Vainfas (1997, p. 138), era – apesar de proibido em casos de suspeição – não apenas aceitável, como também, em casos de flagrante delito, questão de honra para o marido traído.

No tocante às classes abastadas, nossa crônica acha-se repleta de assassinatos cruéis de donas e sinhás perpetrados por maridos soberbos, irmãos enciumados e pais zelosos, que ao menor sinal de traição ou indisciplina, punham-se a lavar a honra com sangue (VAINFAS, 1997, p. 137).

Em todos os exemplos citados, referentes ao comportamento feminino transgressor diante da morte, paira uma ameaça implícita ou explícita de morte como punição pelo abuso feminino de adotar um comportamento semelhante ao masculino. Além disso, os atos transgressores propriamente ditos, ao promoverem a morte, constituem uma ameaça de retorno à violência primordial, tão característica dos animais irracionais e adormecida no âmago dos racionais – porém não em todos. Há que se atentar, contudo, para o fato de que, embora também proibido o assassinato por mãos masculinas, somente o feminino, muitas vezes, adquiria *status* de subversivo, ainda mais em se tratando de crimes de honra.

A repetição/perpetuação do suicídio feminino, em *A dança dos cabelos*, nas três gerações em análise, remonta à hipótese da relação intrínseca entre mulher e loucura – sob a forma de histeria ou melancolia – e entre loucura e suicídio. Já se viu que as instituições que detinham o prestígio discursivo defendiam a hipótese – e, de tanto reiterá-la, produziam o efeito de verdade – de que a mulher tinha dois lados: um do bem e outro do mal. E que este último, se não contido, ou se mal contido, poderia subjugar o primeiro, convertendo-a em um

ser doente, insano e perigoso, cujas atitudes representavam uma ameaça em potencial, aos outros e a si própria.

Encarada como uma doente inveterada e impulsionada pela sua natureza mórbida e neurastênica, a mulher estaria propensa às mais “demoníacas” atitudes, como a morte voluntária, por exemplo. Entretanto, é preciso que se ressalte, com base em Durkheim (2005) – cuja pesquisa atém-se, basicamente, às sociedades européias do século XIX – que não há relação direta e causal impreterível entre loucura e suicídio. Ou seja, nem todo louco é suicida e nem todo suicida é louco, não obstante muitos loucos se suicidarem.

Todos os suicídios vesânicos ou são desprovidos de motivo aparente ou sua determinação provém de motivos puramente imaginários. Ora, grande número de mortes voluntárias não se deixa enquadrar em nenhuma dessas duas categorias; a maior parte delas têm (sic.) motivos que não deixam de se fundar na realidade. Não podemos entretanto, sem fazer mau uso das palavras, ver em todo suicida um louco. [...]. Em suma, os suicídios vesânicos distinguem-se dos outros como as alucinações e as ilusões se distinguem das percepções normais e como os impulsos automáticos dos atos deliberados (DURKHEIM, 2005, p. 40).

Durkheim também elimina as hipóteses que associavam analogamente a mulher histérica – louca – ao suicídio, ou seja, aquelas teses que apontavam relações entre a maior incidência de internas em sanatórios – do que internos – com o índice de suicídios apresentados por uma determinada sociedade. Ao perceber que o percentual de suicidas masculinos era maior, não obstante o número de loucas ser maior que o de loucos, em muitas sociedades européias do século XIX por ele pesquisadas, Durkheim concluiu que: “a aptidão das mulheres para a morte voluntária está longe de ser superior ou equivalente à do homem, do que se infere que o suicídio é uma manifestação essencialmente masculina” (DURKHEIM, 2005, p. 47), não obstante muitas mulheres cometerem o suicídio e, dentre estas, muitas loucas.

Voltando às transgressões sexuais, verifica-se que as três Isauras, indistintamente, apresentam alguns desvios comportamentais em relação às normas prescritas socialmente.

Tais desvios, em sua grande maioria, ocorrem nos “porões” da clandestinidade, ou seja, em lugares restritos e/ou íntimos, como o quarto. Alguns desses desvios são do conhecimento da família, mas de todos, inclusive dos secretos, o leitor apenas se inteira por meio da narrativa memorialista e confessional das protagonistas. Observa-se, também, em todos os casos, em maior ou menor grau, a consciência da transgressão e da punição que poderá advir, seja na forma de punição divina ou de castigo pela família, quando e se descoberta a transgressão.

De acordo com Michel Foucault, a ciência médica até o século XIX foi responsável pela “solidificação e implantação de todo um despropósito sexual” (FOUCAULT, 1980, p. 53), ao insistir exaustivamente em classificações e especificações, e em divulgar e inspirar-se em proibições e tabus. Enfim, ao se mostrar incapaz de “falar do próprio sexo, referia-se sobretudo às suas aberrações, perversões, extravagâncias excepcionais, anulações patológicas, exasperações mórbidas” (FOUCAULT, 1980, p. 53-4).

Transgressões e aberrações, portanto, constituíram o centro e o objeto do discurso médico. Este, ao assim proceder, não teria feito outra coisa senão “ocultar, “mascarar” ou “esquivar”, contínua e progressivamente, a sexualidade em sua dimensão integral. A medicina

era, também, uma ciência essencialmente subordinada aos imperativos de uma moral, cujas classificações reiterou sob a forma de normas médicas. A pretexto de dizer a verdade, em todo lado provocava medos; atribuía às menores oscilações da sexualidade uma dinastia imaginária de males fadados a repercutirem sobre as gerações; afirmou perigosos à sociedade inteira os hábitos furtivos dos tímidos e as pequenas e mais solitárias manias; no final dos prazeres insólitos colocou nada menos do que a morte: a dos indivíduos, a das gerações, a da espécie (FOUCAULT, 1980, p. 54).

Do ponto de vista médico e também do religioso, o erotismo exacerbado, a lascívia, o onanismo, o homossexualismo, o lesbianismo, enfim, tudo aquilo que fosse contrário ou atentasse às posições sexuais *in natura* – identificadas à sodomia¹¹⁹ – constituiria a força

119 Segundo Ronaldo Vainfas (1997; 2004), a sodomia abarcava uma ampla gama de pecados contra a sexualidade *in natura* e era considerada passível de punições as mais variadas. Inicialmente, ela estava associada, exclusivamente, à homossexualidade masculina, com base na vingança divina, descrita no *Gênesis*, aos habitantes de Sodoma, que, supostamente, desejaram sexualmente os dois anjos que Lot havia hospedado em sua casa. Milhares de anos mais tarde, no primeiro século da colonização, também foram perseguidas e punidas

centrífuga capaz de espalhar a morte aos seus agentes, aos seus descendentes e a toda a humanidade.

Se os agentes desses “atos nefandos” fossem do gênero feminino, isto se tornava um agravante a mais, pois, ao proceder desta forma, muitas mulheres não se submetiam às normas estabelecidas pela tradição patriarcal, que via no casamento e na maternidade seus mecanismos regeneradores. Insubordinadas, muitas acentuavam sobremaneira o medo e o mistério que as envolvia pelo simples fato de serem mulheres, portanto, descendentes de Eva, e não da Virgem Maria.

Uma explícita associação entre as transgressões e perversões e a morte individual e das gerações – e não seria exagerado supor da espécie – de que fala Michel Foucault, a propósito do discurso médico anterior a Freud, pode ser verificada em *A dança dos cabelos*. Entretanto, no caso específico do romance, em sintonia com a ideologia e os discursos autorizados até o século XIX, a relação entre transgressões e morte se vincula, principalmente, às mulheres. Ou seja, por serem pecadoras e diabólicas “por excelência”, as mulheres seriam as responsáveis por dedilhar as cordas do triste fado da morte que embala a humanidade, como as Isauras, por meio dos seus atos transgressores, são responsáveis pela sua morte, pela de alguns que as rodeiam e pela extinção de seu tronco familiar – quando a última delas sinaliza para o suicídio e não deixa herdeiros, pois não tivera filhos.

É nesse clima de perturbação, entre enquadrar-se no estereótipo cultuado – o da santa mãezinha – e fugir ao condenado – o da mulher lasciva – que o leitor, por intermédio do relato de Isaura-mãe, “surpreende” Isaura-avó recorrendo a um expediente risível do ponto de vista cético-contemporâneo, para fugir às tentações da carne que a acometiam, ou seja, aos apelos de sua sexualidade que, apesar de domada e subjugada, anos a fio, pela prepotência e pelas

mulheres, no Brasil, pelo Tribunal do Santo Ofício da Inquisição Portuguesa, acusadas desse “ato nefando”. Porém, “a partir de meados do século XVII, os inquisidores portugueses passaram a se ocupar apenas da sodomia entre homens; vez por outra, mas muito raramente, investigavam alguns casos de sodomia heterossexual” (VAINFAS, 2004, p. 123), deixando de lado a sodomia entre mulheres, por acreditar que, pelo fato de serem destituídas de pênis, eram incapazes de consumir o ato sexual.

vontades de Antônio, seu marido, insistia em vir à tona, na velhice: “E me lembro que minha mãe – ela quase já não falava –, passando a maior parte dos dias com água benta e incensos espantando os demônios que em formas de alfinetes espetavam-se nas mais delicadas partes do seu corpo” (ADC, p. 15).

Esta imagem é significativa, pois entra em sintonia com o discurso religioso colonial e aponta para a suposta presença do mal sob a forma de manifestações eróticas, atuando sobre o corpo feminino. Aponta, também, para a tentação constante a que toda mulher estaria sujeita e para a luta que elas deveriam travar contra as forças do mal para se redimir de sua herança atávica. Se o casamento, a maternidade e um comportamento regrado não fossem suficientes nessa batalha do bem contra as forças malignas, dever-se-ia recorrer a estratégias mágico-religiosas, como a água benta e os incensos, representativos da cultura e da moral religiosas. Aponta, ainda, para a intenção da Igreja, de dominar e de exercer o controle sobre as instâncias mais íntimas de seus adeptos e subordinados.

No período colonial brasileiro, segundo Ronaldo Vainfas (1997), além de sermões orais e tonitruantes, alertando para a natureza diabólica feminina, abundavam opúsculos e folhetos, escritos por moralistas e padres, pautados em conhecimentos antigos ou contemporâneos àquela época. Por meio destes guias, objetivava-se, ao prescrever as condições para um bom e duradouro matrimônio, estabelecer medidas para que o marido soubesse bem governar/controlar a esposa e sua sexualidade perigosa, assegurando, dessa maneira, a felicidade e a santidade conjugais através da sujeição feminina, ou melhor, da subjugação de sua faceta diabólico-sexual.

No tocante ao controle da sexualidade feminina, a Igreja publicou vasto material com o intuito explícito de disseminar sua ideologia. Contudo, pelo que indicam os documentos, a sexualidade feminina não se limitou unanimemente às severas normas e prescrições dos discursos médico e religioso, mesmo porque, no entender de Foucault (1979), conforme já se

apontou em outro capítulo, o poder gera uma manifestação de contrapartida, muitas vezes, igual ou mais intensa do que aquela que se pretendia sufocar.

Em sua maioria, as mulheres se submetiam à rígida vigilância da sexualidade, apresentando comportamentos adequados ao estereótipo cultuado, mas muitas delas reagiam de maneiras diversas. “Uma dessas maneiras de violar, agredir e se defender estava justamente em refugiar-se no amor de outra mulher” (ARAÚJO, 2004, p. 65), o que, aliás, era facilitado, por exemplo, nos internatos conventuais, pois onde “a reclusão feminina era de fato praticada com severidade, aumentavam naturalmente os contatos entre mulheres” (ARAÚJO, 2004, p. 66). Exemplifica isto o que ocorrera com Isaura-mãe e, posteriormente, com Isaura-filha, a despeito de as duas terem apresentado reações opostas quanto à homossexualidade, e de a primeira, apesar da relação positiva, utilizá-la para ameaçar a filha, na tentativa de coibir seu comportamento neurastênico e assustador.

O último lugar onde se poderia esperar a manifestação da sexualidade feminina seria nas celas dos conventos, pois ali as mulheres deviam recolher-se por espontânea vontade e, como ‘esposas de Cristo’, renunciar por completo aos prazeres sensuais. Nem sempre acontecia assim (ARAÚJO, 2004, p. 68)

O internamento ou clausura nas escolas-convento, na maioria dos casos, era algo decidido pelos pais, como atesta o exemplo de Isaura-filha, que fora mandada para lá pela mãe, a fim de se recuperar do terrível mal que a acometia. “À reclusão doméstica, por todos almejada em defesa da própria honra ou virgindade das filhas, somar-se-ia a prisão nos conventos e recolhimentos” (VAINFAS, 1997, p. 135).

Todavia, há que se ressaltar que nem todas as freiras e/ou internas dedicavam-se às paixões homoeróticas e que não apenas os conventos que, por agregarem um grande número de pessoas do mesmo sexo num mesmo espaço, facilitavam esse tipo de manifestação sexual. Também em casa, ou em suas redondezas, poder-se-ia extravasar o erotismo e manter relações ou experiências homossexuais reais ou imaginárias. Por imaginárias, entende-se o onanismo,

mentalmente inspirado em uma imagem que represente alguém da mesma orientação sexual.

Com frequência, Isaura-mãe, na intimidade do seu quarto, recorria aos prazeres solitários, masturbando-se ou deixando que o vento – elemento recorrente em *A dança dos cabelos* – “a possuísse”. Conforme se pode depreender de sua própria narração, ela se entregara a esta prática – social, discursiva e ideologicamente abominável, mesmo em se tratando de mulheres solteiras ou viúvas – quando Antônio a abandonara, privando-a de sexo.

E recordo-me com clareza das incontáveis noites de lua após a sua partida, quando, pulsando em mim toda a força de uma mulher a rolar de um lado a outro na cama – depois de folhear mais uma vez o livro de capa marrom e fotos coloridas – eu desfazia as minhas tranças. E, mesmo que rejeitasse, não encontrava outra alternativa a não ser outra vez ir ao encontro de um solitário prazer que depois tanto me frustrava, quando, com a língua endurecida e os seios ofegantes, o meu corpo se contorcia ao contato dos dedos que de mim arrancavam tímidos gemidos. Momentos em que a fêmea que não sou mais invejava o choro dos gatos no telhado, ou os relinchos de algum cavalo a incitar o cio das éguas. Então com um cigarro aceso eu me enchia de coragem, e mesmo sabendo que jamais concretizaria estes pensamentos, eu abria as janelas do quarto, deixava o vento roçar o meu sexo e lentamente penetrar o meu corpo, já com a decisão tomada de, no outro dia, escrever a Valter e dizer a ele que sim. / Eu também quero estar com você, moreno, e outra coisa não tenho feito a não ser pensar no seu amor, nas suas mãos amassando os meus peitos, em todo o seu corpo dentro do meu. E assim, às vezes pensando alto, eu sonhava. E desta maneira, me masturbando cada vez mais, os dias iam passando e a solidão, com suas teias, entranhando-se para sempre no meu coração (ADC, p. 32-3).

A frustração e a solidão são duas questões importantes que perpassam a citação acima. Frustração por algum motivo: ou advinda da solidão que a prática intensifica ou da falta de autocontrole que a personagem apresenta, uma vez que rejeitava a masturbação – como os tabus e a sociedade –, mas sucumbia à mesma. E a solidão, intensificada em decorrência do exercício reiterado desta prática, que não requer a presença física de outrem para sua satisfação imediata, logo seguida, em muitos casos, de frustração, se considerada um interdito e o transgressor tiver ciência de que fez o que era proibido.

Isaura-mãe, ciente de estar praticando algo subversivo e convencionalmente proibido, entregara-se também ao lesbianismo, onanista ou real. Para tanto, recorria a lugares ermos e

desabitados, inicialmente escuros, depois mais claros. Veja-se:

Em um final de primavera e começo das chuvas [...] descobri que, bem perto de mim, existia uma pessoa muito bonita, com a qual – e esta foi a minha maior aventura, e este o meu mais forte segredo – me encontrei inicialmente no silêncio dos porões, entre ratos que denunciavam a nossa presença, passando daí e livrando-nos deles e do cheiro de mofo, para lugares menos sombrios nos quintais, debaixo de umas árvores, onde ouvíamos as suaves melodias de sua caixinha de música e sentíamos em nossos corpos o vento frio da cachoeira, em cujas águas o sol dourou ainda mais as nossas peles, deixando mais negras as suas tranças e carnudos os seus lábios que sedentos buscaram os meus e umedeceram as minhas pernas nas horas em que, entre gemidos e abraços, eu descobri aqueles que seriam os meus mais breves momentos de amor, cujas lembranças, Marcela, são talvez o único acalanto em noites como esta, quando, assentada aqui neste alpendre, como fazia a minha mãe em seus momentos tristes, eu só tenho medo de que alguém, se por acaso aparecer, se assuste com a minha presença (ADC, p. 72-3).

A citação anterior traz em seu bojo três questões fundamentais: a da vigilância exercida sobre a sexualidade feminina; a das transgressões existentes, apesar do controle rígido; a necessidade das mulheres em ter que ocultar os seus desejos, uma vez que não eram vistos com bons olhos. “Raramente pegas em flagrante, elas constituíam verdadeiros romances secretos que envolviam mulheres das mais variadas posições sociais” (VAINFAS, 2004, p. 133). A prática da ocultação, todavia, não impediu que algumas mulheres – em número menor que o de homens, segundo os relatórios oficiais da época – fossem acusadas e julgadas de sodomia, pelos representantes da Inquisição Portuguesa, quando da sua vinda à Colônia. A relativa impunidade e detecção das relações homoeróticas entre mulheres deve-se à discricção a que eram obrigadas a manter. “As relações entre mulheres eram menos visíveis do que as relações entre homens, ou ao menos não eram tão rumorosas” (VAINFAS, 2004, p. 123).

O porão, visto como local propício para a transgressão, aparece tanto em *A dança dos cabelos* – sendo utilizado por Isaura-mãe e sua parceira real ou imaginária – quanto em *Cartilha do silêncio*, no episódio-lembrança da perda da virgindade de Arcanja. O porão – local inferior da casa, dominado pela escassez de luz –, de acordo com Bachelard (2000), é

símbolo de negatividade, pois se opõe ao claro e à posição superior e elevada do sótão. O porão, no imaginário coletivo, freqüentemente se associa ao inconsciente, ao medo, à morte e à transgressão. “O porão torna-se o mais profundo espaço do ser humano; escuro, habitado por ratos, baratas, cheirando a mofo, que exala ‘um poderoso hálito de morte’, sempre associado ao proibido e ao pecado” (BARROS, 2002, p. 97)¹²⁰.

Além das práticas onanistas e lésbicas, interditas sexual e socialmente, que produziam ora o efeito de satisfação, ora o de frustração/medo em Isaura-mãe, o histórico da personagem é marcado por outros acontecimentos envolvendo sua sexualidade e sua condição feminina. Estes, todavia, são exclusivamente traumáticos e podem ter contribuído para sua suposta loucura e para o suicídio da personagem, embora não se possa afirmar que ela fosse louca e que, por esse motivo, tenha se matado. Estes episódios trágicos combinam com os registrados nos prontuários – como sendo as causas da doença – de duas pacientes diagnosticadas como histéricas, por dois médicos diferentes, no limiar do século XX, citados por Magali Engel, em “Psiquiatria e feminilidade”.

Uma das pacientes fora “desonestada” aos quinze anos, apresentando, em consequência disso, feridas e corrimentos constantes nas partes genitais; além de apresentar “atitudes de êxtase e posições eróticas. Manifesta exaltação sexual, referindo-se a este fato por palavras obscenas. É onanista” (ENGEL, 2004, p. 352-3). A outra fora “seduzida por um empregado da casa em que trabalhava. Tendo sido abandonada pelo seu sedutor, tentou suicidar-se” (ENGEL, 2004, p. 353). Pouco tempo depois, foi internada num hospício por apresentar sintomas de histeria.

120 Rubem Braga (2006), em “Receita de casa”, texto integrante do livro “Casa dos Braga: memória de infância”, ao arquitetar verbal, imagética e mentalmente – partindo de sua memória – uma casa onírica e poética – inspirado num texto em que Ciro dos Anjos “dá os requisitos essenciais a uma fazenda bastante lírica”, daquelas tipicamente coloniais e mineiras –, não deixa de “desenhar”, em seu croqui imaginário, um porão – parte que considera essencial a toda casa de família tradicional que se preze. Ao esboçar este cômodo, o autor deixa “escapar” alguns dos significados assumidos por ele no imaginário coletivo, sobretudo infantil, como a curiosidade em desvendar os segredos que ali jazem adormecidos – metáfora do subconsciente humano – ou o medo de bichos e monstros devoradores dos objetos ali guardados, de outros tempos, e da própria criança, que seus antepassados foram – metáfora do tempo.

Os exemplos acima reiteram a associação entre mulher, sexualidade e loucura, em sintonia com os discursos médico-alienistas, ao longo do século XIX até o início do XX. As duas supostas causas da histeria que teriam levado as duas pacientes mencionadas acima à loucura, são também apresentadas por Isaura-mãe, que também fora abandonada pelo marido e – como Arcanja, de *Cartilha do silêncio* – “desonrada” na adolescência. Nesse sentido, para a medicina, Isaura-mãe seria uma histérica em potencial e, em função disso, agiria como tal, sem razão, ou seja, expondo-se e expondo os outros ao perigo.

Aos dez anos, quando eu retornava de um passeio [...] fui surpreendida por um rapaz moreno que usava chapéu de couro e que, saído de trás de umas pedras, impediu que eu prosseguisse. E, tapando a minha boca, arrastou-me para a mesma moita na qual tantas outras vezes estive nas intermináveis noites em que eu acordava gritando, ao sentir, novamente, serem abertas as minhas entranhas. Enquanto eu tentava, com desespero, fazer com que aquilo não passasse de um pesadelo, apesar da dor ainda latente e do sangue que eu só voltaria a sentir, em iguais condições, anos mais tarde, quando, já com o consentimento do meu pai, que nem sequer quis saber se aquela resolução faria a minha felicidade, eu viria também, em uma sexta-feira, a me casar com Antônio (ADC, p. 72).

Na citação acima, fica evidente a relação entre o estupro de Isaura-mãe, aos dez anos, e o início da vida sexual com seu marido Antônio, após o casamento. “A iniciação a práticas sexuais seguida do abandono do amante é um fato constante no histórico de mulheres histéricas” (ENGEL, 2004, p. 353). Simone de Beauvoir também menciona e alerta para a recorrência e o desenvolvimento de traumas em mulheres recém-casadas, cujas primeiras relações sexuais foram abruptas e sem delicadeza, diferentemente do que tinham idealizado e para as crises inerentes à puberdade – fase da consciência de uma identidade sexual –, muitas das quais, se não superadas, culminam com “o suicídio ou a loucura” (BEAUVOIR, 1980b, p. 109).

A partir do exposto acima, percebem-se, nas entrelinhas dos traumas e das transgressões desenvolvidos por Isaura-mãe, a existência e a constância da violência discursiva, ideológica e da física, propriamente dita, condicionando as atitudes da

personagem, empurrando-a para o suicídio. Nota-se, também, que a personagem, apesar das transgressões sexuais, de matar o marido, suicidar-se e de entender muito tarde as atitudes da filha – quando esta já tinha partido, como uma andorinha –, também se enquadra no papel de boa esposa e mãe. Assim sendo, ela se situa na zona intermediária entre o estereótipo feminino do bem e o do mal, entrelaçando-os.

Como se afirmou nos capítulos anteriores, o histórico de Isaura-filha também é permeado por transgressões e traumas relacionados à esfera sexual. Desde a infância, seu comportamento já era motivo de suspeita e de preocupação por parte de seus familiares. Isaura-avó, durante um dos muitos acessos de melancolia da neta, vaticinara à Isaura-mãe, com base na experiência e em exemplos de antepassadas também problemáticas, sobre o futuro incerto e tenebroso da neta. Isaura-mãe recorda que sua mãe, insistentemente, repetia

aos meus ouvidos que Isaura [filha] ainda me daria muito trabalho; porque – e disso ela tinha certeza – a minha filha havia puxado a uma parenta nossa que vivera nos tempos da escravidão, lá pelos lados da Penha. Onde ainda menina – mas já desencantada – foi encontrada atrás de uma porteira engolindo cacos de vidro (ADC, p. 48).

A melancolia, assim como a histeria, era considerada uma enfermidade tipicamente feminina e, no entender de muitos médicos, estava estreitamente vinculada ao bom funcionamento da *madre*. Nesse sentido, poder-se-ia associar a melancolia apenas às adultas, casadas ou não, que, por um ou outro motivo, se opusessem à maternidade.

A maternidade, portanto, e nela a mãe, era enaltecida em detrimento da mulher que, não podendo conceber, se tornava doente de paixões ou melancólica. A melancolia, por sua vez, era considerada por alguns tratadistas da época como uma alucinação sem febre, acompanhada de medo e tristeza. Galeno teria associado tais sentimentos à cor negra do humor melancólico, obscurecido pelos vapores que exalavam do sangue menstrual, causador de horríveis e espantosas alucinações. ‘Todas estas paixões têm tão grande poder no corpo humano’, ameaçava Francisco da Fonseca Henriques, ‘que não só causam gravíssimos males, mas também mortes’. [...]. / Enfermidade feminina por excelência, a melancolia diabolizava o corpo da mulher infecunda, invertendo o significado de altar sagrado da procriação (DEL PRIORE, 1995, p. 189).

Entretanto, havia outros, como o médico brasileiro Francisco de Melo Franco, citado por Del Priore (1995, p. 190), que associavam a melancolia às moças recém-chegadas à puberdade, fase na qual as jovens deparam-se, segundo Beauvoir (1980b), com muitos conflitos, sobretudo relacionados à sua sexualidade, deixando-as, muitas vezes, apáticas ou revoltadas. Este parece ser o caso de Isaura-filha que, desde a pré-puberdade, já apresentava conflitos, perturbações e manias psicológico-sexuais: sintomas característicos desse mal. A própria palavra melancolia é empregada para conceituar o comportamento estranho e as crises que acometiam Isaura-filha, constando no relato de Isaura-mãe à página 17, da edição em análise do romance.

Isaura-filha, melancolicamente, em seus acessos nervosos, ora evadia-se do mundo, ensimesmada, passando “dias seguidos, apenas com um pincel nas mãos e mirando o indefinido, [...] no mais profundo silêncio, rabiscando em traços fortes e coloridos, esboços para os seus futuros quadros” (ADC, p. 17), os quais nunca chegaria a pintar; ora apresentava um comportamento autodestrutivo e sadomasoquista, esfregando-se e ingerindo furtivamente fezes suínas (ADC, p. 49); tentando ingerir formicida, lambendo o pus de suas perebas; engolindo tampinhas; mergulhando bonecas em iodo [sangrando-as simbolicamente]; ateando fogo em pequenos animais só para vê-los sofrer e uivar; comendo “nua e suja de terra [...] pedaços de tijolos” (ADC, p. 53), “devorando jornais e revistas velhas” (ADC, p. 53), por sobre as quais outrora a mãe havia menstruado e se divertido muito.

Esse comportamento, segundo Simone de Beauvoir, apesar de estranho, era muito comum, talvez porque sempre tenha estado envolto em mistério e segredo, pois tudo o que se ligava à sexualidade feminina e dizia respeito à transgressão e ao pecado precisava ser ocultado, devido à rigidez e à violência da moral religiosa e patriarcal. Via de regra, os ritos de passagem que marcavam a entrada da moça na puberdade sempre se faziam acompanhar de rituais e de certa dor. Embora não cerimonial, o sadomasoquismo de Isaura-filha consiste

num rito de passagem, numa fase de transição entre a menina que era e a adolescente-moça que se tornava, lenta, dolorosa e prazerosamente.

De uma maneira geral, toda “passagem” é angustiante por causa de seu caráter definitivo, irreversível: tornar-se mulher é romper sem apelo com o passado: mas essa passagem é a mais dramática; não cria somente um hiato entre ontem e hoje, arranca também a jovem do mundo imaginário em que se desenrolava parte importante de sua existência e joga-a no mundo real (BEAUVOIR, 1980b, p. 118).

A personagem do romance de Lopes parece ter sido inspirada no clássico da autora francesa, tão grande é a semelhança. Repare-se na similaridade entre as atitudes “incomuns” de Isaura-filha e o rol de atitudes sadomasoquistas elencado como exemplo por Beauvoir, n’*O segundo sexo*, a propósito da sua recorrência entre adolescentes do sexo feminino, no patriarcalismo:

Recusando a natureza e a sociedade, a jovem as provoca e as enfrenta mediante numerosas singularidades. Observaram-se nela muitas vezes manias alimentares: come pontas de lápis, pedaços de lacre, pauzinhos, camarões vivos, comprimidos de aspirina às dúzias, e até moscas e aranhas; conheci uma, muito bem comportada entretanto, que compunha com café e vinho branco horríveis misturas que se esforçava por absorver; outras vezes comia açúcar embebido de vinagre. Outra vi que mastigou resolutamente um vermezinho encontrado na salada. Todas as crianças se esforçam por experimentar o mundo com os olhos, as mãos, e mais intimamente com a boca e o estômago: mas na idade ingrata a menina compraz-se mais particularmente em explorá-lo no que tem de indigesto e repugnante. Muitas vezes o que é “nojento” a atrai. Uma delas, que era bonita, não raro coquete e limpa, mostrava-se realmente fascinada por tudo o que lhe parecia “sujo”: tocava insetos, contemplava suas toalhinhas maculadas, chupava o sangue das feridas. [...]. [As] automutilações [também são] tão freqüentes nessa idade. A jovem corta as coxas com navalha, queima-se com cigarros, arranha-se; para não ir a um *garden-party* aborrecido, uma amiga de minha juventude abriu o pé com um golpe de machadinha, a ponto de ter de ficar de cama durante seis semanas (BEAUVOIR, 1980b, p. 91-2).

O comportamento juvenil feminino automutilatório, conforme analisa Simone de Beauvoir, consiste, aparentemente, em uma atitude de enfrentamento e de recusa em aceitar o destino imposto socialmente ao seu sexo, ou seja, casar e ter filhos. Pareceria, à primeira vista, uma transgressão ou perigosa afronta às normas estabelecidas. Entretanto, o que a moça

faz, ao se autoflagelar e/ou comer/tocar coisas repulsivas a muitas culturas, é antecipar o seu destino. Em outras palavras, ela nada mais está fazendo do que aceitar por antecipação o jugo a que está fadada a suportar.

“Brincar com coisas sujas é, evidentemente, uma maneira de superar o nojo” (BEAUVOIR, 1980b, p. 92). Entretanto, ao mesmo tempo em que essa transgressão nega o fardo pesado imposto à condição feminina; ela, ao tentar superar o nojo e enfrentar a sociedade, antecipa e, por isso, aceita os sofrimentos e as dores que teria de suportar mais tarde e que já está, de certa forma, experimentando e suportando.

‘Como é preciso que sangue todos os meses, bebendo o sangue de minhas feridas provo que o sangue não me amedronta. Se deverei submeter-me a uma experiência revoltante, por que não mastigar um vermezinho?’. [...]. Quando põe uma lesma no peito, quando engole um tubo de aspirina, quando se fere, a jovem desafia o futuro amante: não me infligirás nada mais odioso do que o que eu me inflijo a mim mesma. Trata-se de iniciações melancólicas e orgulhosas à aventura sexual. Destinada a ser uma presa passiva, ela reivindica sua liberdade até no fato de suportar a dor e o nojo. Quando se impõe a mordida da faca, a queimadura da brasa, protesta contra a penetração que a deflorará: protesta anulando-a. Masoquista, porquanto em sua conduta aceita a dor, ela é principalmente sádica: enquanto sujeito autônomo, atormenta, insulta, tortura essa carne dependente, essa carne condenada à submissão que detesta, sem querer entretanto distinguir-se dela. Porque ela não escolhe em todas essas conjunturas recusar autenticamente seu destino. As manias sado-masoquistas implicam uma má-fé fundamental: e se a menina a elas se entrega, é porque aceita, através das recusas, seu futuro de mulher (BEAUVOIR, 1980b, p. 92-3).

Embora parte inerente a um processo de transformação e relativamente comuns na puberdade feminina, as atitudes automutilatórias e sadomasoquistas eram, em geral, encaradas como transgressão e, como tais, tratadas e severamente punidas. E é, sobretudo, por causa do caráter ambivalente do desejo e da angústia intrínseco a todo tabu que tais atitudes conduze(ia)m a transgressora, muitas vezes, ao desenvolvimento de sintomas neuróticos ou a ser tratada como portadora de distúrbios psicológicos, como sucedera à Isaura-filha, que fora punida de diversas maneiras, que culminam no seu envio para o internato, o qual acabou gerando novas experiências sexuais tidas como subversivas e mais conflitos à sua mente já

perturbada¹²¹.

Desesperada e vendo-se sem forças e alternativas para domar o comportamento agressivo e assustador da filha, como se ela estivesse tomada pelo mal, é à medicina e à Igreja – através do médico e do padre – que Isaura-mãe recorre e cogita recorrer, respectivamente.

Em meio ao silêncio desta casa, que uma semana depois viria a receber a visita de um médico para curar Isaura do que, para mim, era o reflexo de um terrível mal. O mesmo que em épocas remotas teria se apoderado de alguém em nossa família e do qual talvez ela só se livraria com a presença de um padre, ou com a morte (ADC, p. 53).

Estas instituições e seus agentes, como já se viu, foram os responsáveis pela disseminação da ideologia da mulher lasciva e pecaminosa em oposição à santa e recatada. Nesse sentido, nada mais natural do que recorrer a ela(e)s, visto que se outorgavam o direito de diagnosticar, com base na sua verdade moral/biológica, as patologias ligadas ao exercício mórbido da sexualidade feminina. Deveriam, ainda, possivelmente, possuir a fórmula para curá-las, como de fato, tinham, ou ao menos simulavam deter. Se eficaz – embora improvável – não vem ao caso. O que importa é que toda essa classificação dicotômica – de um lado o saudável, do outro o patológico –, com ênfase nas perversões, servia para mascarar a verdade do sexo, de acordo com análise de Michel Foucault (1980). Ao se priorizar a sexualidade feminina transviada, apontando-a como pecado ou mal, objetivava-se sua domesticação e seu controle por meio do incitamento à sexualidade regrada ou saudável, dentro do casamento.

Em síntese, a representação de Isaura-filha, assim como a de suas antepassadas, anteriormente analisadas, oscila entre aceitar o destino imposto – e junto com ele todos os ônus impostos pela decadente família patriarcal, inclusive vingar a morte do irmão – e se rebelar. Entretanto, é sua face transgressora, transtornada e sadomasoquista que mais chama a

121 As relações homoeróticas – experimentadas contra vontade no internato – e a pedofilia de que Isaura-filha foi vítima, na infância, não serão discutidas aqui, evitando-se, dessa maneira, repetir exaustivamente o que já foi analisado. A primeira questão já foi brevemente analisada no segundo capítulo, e, detalhadamente, neste, quando se analisou a personagem Isaura-mãe. A segunda questão, embora seja diferente do estupro juvenil de que foi vítima Isaura-mãe, pela constância e frequência com que Isaura-filha foi assediada e molestada, é muito similar.

atenção do leitor, camuflando significativamente a outra, sem, contudo, silenciá-la totalmente. Apesar desse porém, ou seja, de sua face transviada ser mais patente do que a obediente, a representação de Isaura-filha situa-se nas fronteiras que delimitavam e definiam a conduta feminina no regime semipatriarcal, conduta marcada pelo dilaceramento identitário entre o respeito/medo inerentes aos interditos e a vontade de sucumbir ao chamado dos prazeres do corpo, constantemente vigiado e sufocado. Enfim, entre um estereótipo e o outro.

3.5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Erotismo, violência, loucura/perturbação e morte, como se viu no subtítulo 3.2, possuem vários laços de identificação que giram em torno da dicotomia tabu/transgressão, diante da qual o sujeito vê-se dividido entre o temor e o desejo. Estes quatro aspectos, associados à mulher, foram discursiva e ideologicamente difundidos com vistas a, por meio do controle dos seus prazeres e do seu comportamento, fazer dela um ser submisso e não tão ameaçador, como se acreditava que ela deveria ser, para, desta forma, manter sobre controle sua “natureza” ambígua, simultaneamente benéfica como a Virgem Maria e maléfica como a Eva transgressora.

As personagens femininas dos dois romances em análise, ao se enquadrarem tanto no estereótipo do bem como no do pecado, situam-se numa zona intermediária, quer pela condição inerente ao feminino, conforme sugerem os mitos acerca da feminilidade¹²², quer pelos tabus, que ora as deixam temerosas, ora tentadas a transgredir.

Assim como a representação de Dona Senhora e Arcanja é ambígua, pendendo ora para o pecado, ora para a santidade, as três Isauras, também, concentram estes dois lados da

122 Segundo Simone de Beauvoir, “é sempre difícil descrever um mito; ele não se deixa apanhar nem cercar, habita as consciências, sem nunca postar-se diante delas como um objeto imóvel. É, por vezes, tão fluido, tão contraditório que não se lhe percebe, de início a unidade: Dalila e Judite, Aspásia e Lucrecia, Pandora e Atená, a mulher é, a um tempo Eva e a Virgem Maria. É um ídolo, uma serva, a fonte da vida, uma fôrça das trevas; é o silêncio elementar da verdade, é artifício, tagarelice e mentira; a que cura e a que enfeitiça; é a presa do homem e sua perda, é tudo o que ele quer ter, sua negação e sua razão de ser” (BEAUVOIR, 1980a, p. 183).

“balança”, ou seja, o bem e o mal, com ênfase para este último e todas as suas variações: erotismo, violência, loucura/perturbação e morte, esta última sob a denominação do suicídio e do assassinato.

CONCLUSÃO

Cartilha do silêncio, de Francisco Dantas, e *A dança dos cabelos*, de Carlos Herculano Lopes, são dois romances que, apesar da sua contemporaneidade, autonomia e desobrigação com o factual, captam de forma arguta os discursos e a ideologia reinantes no tempo ao qual ambos se reportam. Graças à singeleza e à sensibilidade dos narradores e da esmerada lapidação da linguagem, eles atingem um efeito satisfatório quanto à plausibilidade e à verossimilhança.

As cinco protagonistas femininas, conforme analisado, estão em sintonia com aquilo que, nos regimes fálico-patriarcais brasileiros, entre a segunda metade do século XIX e a primeira do XX, usualmente, se pensava, se dizia e se fazia com/sobre a mulher burguesa, em todas as idades, ou seja, da infância à velhice, uma vez que, pertencentes a gerações distintas, apresentam as características, os dramas e os anseios usuais e estereotípicos das faixas etárias que representam.

Como a maioria das mulheres burguesas de sua época, as personagens demonstram estarem predestinadas. Assim, por mais que relutem, não conseguem romper as amarras sociais às quais estão presas. Apenas a morte as “liberta” de um destino [uma condição] que se perpetuou secularmente no Brasil até as primeiras décadas do século XX.

Ao repetirem os mesmos comportamentos que caracterizaram a sina de suas antepassadas, com pequenas variações, as personagens de *Cartilha do silêncio* demonstram ter aprendido a se calar, a acatar as normas prescritas por uma mesma cartilha, cujas lições as empurraram para um único destino desejável: o casamento e a maternidade. Já a repetição das

personagens de *A dança dos cabelos* alude ao ritmo monótono de uma ciranda, cujo movimento circular remete ao ciclo vicioso, marcado pela repetição ininterrupta, previsível e contínua, sintetizada pela imagem do vaivém dos cabelos identicamente entrelaçados. Ou seja, as repetidas tranças das três Isauras, prenunciadas no título do romance, são uma metáfora-síntese da dança das gerações que se alternam no tempo sem, no entanto, alterarem os passos que, a partir de uma nova coreografia, poderiam prenunciar outros tempos e outras formas de se relacionarem com o mundo.

A repetição – multifacetada, porque não se restringe a um único elemento – atrelada à condição feminina constitui, portanto, a tônica tanto de *Cartilha do silêncio* quanto de *A dança dos cabelos*. Com base nessa constatação, partindo das categorias tempo e espaço, e da associação discursiva entre mulher e erotismo – e subjacente a este a loucura, a violência e a morte –, optou-se por analisar as representações da condição feminina em três blocos temáticos, contemplando, dessa forma, as três principais repetições que caracterizam e aproximam as cinco protagonistas femininas ao longo dos referidos romances: a primeira repetição, analisada no capítulo 1, refere-se à relação estreita entre as protagonistas e o tempo e é expressa pela necessidade incessante das mesmas de recorrer à memória na tentativa de compreender a força de seu destino trágico; a segunda repetição, discutida no capítulo 2, atém-se à relação íntima das mulheres com os espaços da casa e, em especial da alcova, insistente e estrategicamente apregoados como espaços de realização e identidade feminina, com vistas ao confinamento e à submissão da mulher aos programas ideológicos do casamento e da maternidade; a terceira repetição, analisada no capítulo 3, aborda os discursos que, reiteradamente, insistiram em associar a mulher ao mal e ao mistério, com vistas à domesticação/adestramento do seu corpo e dos seus desejos, em prol do estereótipo da santidade – indispensável para a sua “integração social” – sobre o estereótipo da pecadora.

A análise destas três repetições, relacionadas ao tempo, ao espaço e à sexualidade

feminina, respectivamente, tornou possível uma apreensão global e interligada dos aspectos que contribuíram para fazer das personagens seres dependentes à mercê dos interesses dos homens e das disposições das instituições por eles representadas, como a família, a Igreja e o estado. Também o discurso médico, portanto científico – ou pseudocientífico –, corroborou na manutenção desta ideologia no período decadente e de transição do patriarcalismo rural para o semipatriarcalismo urbano.

A análise possibilitou perceber como o destino, seja ele uma realidade interna ou externa às personagens, tem papel determinante nos dois romances e atua sobre a trajetória das cinco protagonistas, pontuando suas sinas de desgraças e infortúnios, e aproximando-as da violência, da loucura e da morte. É em função da crença em um destino, com o intuito de encontrar explicações para a tragédia que se abateu sobre elas, que as protagonistas vasculham os “baús” da sua memória. Entretanto, nem sempre conseguem desfazer todas as dúvidas que as atormentam: muitas das perguntas permanecem sem respostas e, aquelas que são respondidas, ao invés de amenizarem a solidão e o sofrimento que torturam o presente mórbido das personagens, intensificam a sua angústia e o seu tormento. Este atavismo se mantém em função dos espectros do passado e prenuncia um futuro ainda mais tenebroso. O constante rememorar das angústias passadas faz com que o passado se desdobre no presente e comprometa qualquer expectativa positiva de futuro.

As lembranças das protagonistas, ao emergirem aleatoriamente, seguindo o movimento fluido da sua consciência e as livres associações, além de revelar aspectos importantes – e, às vezes inconfessáveis – acerca do que se passa intimamente com as personagens, desvelam, também, o estado de espírito perturbado das mesmas. Este constante rememorar, além de atualizar, via memória, os dramas vividos, aponta para um futuro incerto, ainda mais obscuro que o presente que, por sua vez, foi obnubilado pelo passado.

Em *A dança dos cabelos*, o atávico destino das três protagonistas implica uma série de

elementos circulares – entrelaçados e tripartidos – que, além de apontar para a seqüência de gerações e para a repetição, dialoga intertextualmente com o mito das fiandeiras que, na Antigüidade clássica, tinha a função de explicar a fatalidade: força inexorável que a todos submetia. A relação intertextual com o mito aponta, assim como a imagem da trança – um símbolo fechado e pessimista –, principalmente, para valores negativos e de involução, pois evoca a idéia de ligação com o passado numa desesperada relação de interdependência. A trança, no contexto aqui analisado, é um símbolo negativo e pessimista que aponta para uma prisão da qual não se pode evadir¹²³.

As três Isauras, como as três moiras e a trança, estabelecem, simbolicamente, a ligação deste mundo com o além, e como a moira Átropos – aquela da qual não se pode escapar –, além de cortarem o fio do destino do marido, no caso de Isaura-mãe, e do assassino do irmão, no caso de Isaura-filha, cortam o fio da própria vida. Na impossibilidade de poder traçar o próprio destino, avó, mãe e, ao que tudo indica, filha, mantêm, pelo menos, o “arbitrio” de poderem cortar o fio da própria existência.

Além de presas às recordações e às rumações, as protagonistas se mantêm confinadas ao restrito espaço doméstico e, dentro dos limites deste, estabelecem uma ligação ainda mais próxima e identitária com a alcova. Dessa maneira, as personagens cumprem com as obrigações impostas ao seu sexo, predestinado biologicamente, segundo os discursos da época, ao casamento e à maternidade, no interior e na intimidade da casa burguesa.

O quarto, além de espaço favorecedor da intimidade e da solidão, estimulava, por meio do isolamento, o afloramento de práticas subversivas, perigosas à “moral e aos bons costumes” e à ordem, cultuados no período patriarcal. Ao se ligarem visceralmente à alcova, apesar de algumas transgressões, as personagens femininas estão em sintonia com os preceitos difundidos pelo programa ideológico – cartilha – da dupla moral patriarcal, o que, de certa forma, minimiza o caráter subversivo de algumas das práticas levadas à cabo na intimidade

123 Cf. o termo trança no Dicionário de símbolos (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 895).

destes espaços.

Todas as protagonistas analisadas, em maior ou menor grau, apresentam e repetem perturbações e/ou traumas relacionados aos interditos que pairavam e regulavam a sua sexualidade. A loucura/perturbação, como se discutiu, constituía conseqüência da violência da vigilância social sobre a sexualidade feminina e do dilaceramento motivado pela vontade de transgredir, concomitante ao medo das conseqüências violentas advindas da transgressão. Como se acreditava que as mulheres, por descenderem de Eva, teriam herdado a tendência para a transgressão e para o pecado, a vigilância e as punições eram mais rígidas para elas do que para os homens. Estes sempre tiveram, devido ao padrão duplo de moralidade que vigorou no patriarcalismo, maiores regalias, principalmente sexuais, se comparados às mulheres. Entretanto, esta liberdade não se aplica à questão da homossexualidade, ameaçadora da rígida distinção sexual tão em voga naquele sistema.

Com vistas à manutenção da sociedade e da ordem burguesa, e objetivando “domesticar” a mulher, a medicina e a Igreja, através de seus legítimos representantes, disseminaram o culto à santa mãezinha, em oposição à mulher lasciva e luxuriante. Entretanto, conforme analisado, apesar de a maioria ter se rendido às imposições deste programa ideológico, algumas mulheres não se submeteram a ele. Estas mulheres, mais do que as outras, foram vigiadas, estigmatizadas e, muitas vezes, hostilizadas, pois se acreditava que fossem loucas e/ou agentes/perpetuadoras do mal, da violência e da morte.

As cinco protagonistas dos dois romances analisados, apesar de sua observância à maioria dos preceitos sociais, cometem algumas transgressões, responsáveis pela sua associação direta ao mal e à morte. Apesar da face maligna, elas abarcam também a face do bem, pois cumprem com o dever/sina inerentes à condição feminina burguesa, conforme discutido nos capítulos 1 e 2. Ainda assim, apesar de as protagonistas apresentarem as duas faces, socialmente, é a face cruel, perversa e transgressora que mais avulta, sobressaindo-se à

outra. Nesse sentido, é possível concluir que as cinco personagens, cada uma a seu modo, agem segundo a mesma cartilha e estão entrelaçadas num trançado similar de transgressão e morte que se perpetua geração após geração. É esta triste sina que permitiu que se estabelecesse uma leitura comparativa entre *Cartilha do silêncio* e *A dança dos cabelos*, visto que todas as personagens estão presas ao trançado da morte e às tramas do tempo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Tradução Maria Luiza Jardim Amarante. 8. ed. São Paulo: Paulus, 1984.

ALENCAR, José de. *Cinco Minutos / A viuvinha*. 17. ed. São Paulo: Ática, 1993.

_____. *Lucíola*. 7. ed. São Paulo: Ática, 1981.

ALVES, Alcino; ROSSI; QUADROS, Rosa. (compositores). “As andorinhas”. In: TRIO parada dura. *Bis sertanejo*. Guarulhos: Copacabana Records – EMI Music, 2000. Faixa 10. CD 1.

AMADO, Jorge. *Os subterrâneos da liberdade: Os ásperos tempos; Agonia da noite; e A luz no túnel*. 29. ed. Rio de Janeiro: Record, 1978. 3 v.

ANDRADE, Carlos Drummond de. “Sina” / “Vida vidinha”. In: *Boitempo II*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998. p. 70-1.

_____. “Aspectos de uma casa”. In: *As impurezas do branco*. Rio de Janeiro: Record, 1990. p. 124-7.

_____. *O amor natural*. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

ANTÔNIO, João. “Malagueta, Perus e Bacanaço”. In: *Malagueta, Perus e Bacanaço*. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977. p. 101-159.

_____. “Mariazinha Tiro a Esmo”. In: HOHLFELDT, Antônio. (org.). *Os melhores contos de João Antônio*. Rio de Janeiro: Global, 1986. p. 61-64.

ANTUNES, Nara Maria de Maia. “Caras no espelho: identidade nordestina através da literatura”. In: BURITY, Joanildo A. (org.). *Cultura e identidade: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. p. 125-142.

ARAÚJO, Emanuel. “A arte da sedução: sexualidade feminina na colônia”. In: DEL PRIORE, Mary (org.). *História das mulheres no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004. p. 45-77.

AS MAIS belas lendas da mitologia. “Hades”. In: _____. Tradução Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 150-154.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. 26. ed. São Paulo: Ática, 1992.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BADINTER, Elizabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Tradução Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BANDEIRA, Manuel. “Andorinha”. In: *Meus poemas preferidos*. São Paulo: Ediouro, 2002. p. 81.

BARROS, Marta Cavalcante de. *Espaços de memória: uma leitura da Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso. São Paulo: Nova Alexandria, 2002.

BASSANEZI, Carla. “Mulheres dos Anos Dourados”. In: DEL PRIORE, Mary. (org.). *História das mulheres no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004. p. 607-639.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. v. 1. Tradução Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980a.

_____. *O segundo sexo: a experiência vivida*. v. 2. Tradução Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980b.

BELOTTI, Elena Gianini. *Educar para a submissão*. Tradução Ephraim Ferreira Alves. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1983.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BORGES, Jorge Luis. "O tempo". In: *Cinco visões pessoais*. 2. ed. Tradução Maria Rosinda Ramos da Silva. Brasília: Universidade de Brasília, 1987. p. 41-49.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRAGA, Rubem. "Receita de casa". In: *Casa dos Braga: memória de infância*. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. p. 119-127.

BRASIL. Senado Federal. Subsecretaria de Edições Técnicas. *Constituição da República Federativa do Brasil*: 1988. Brasília: Senado Federal, 2006.

BRUN, André Adriano; FORTES, Rita Felix. "Um olhar sobre a infância em *Abril despedaçado*". *Línguas e letras*. Universidade Estadual do Oeste do Paraná/Cascavel, v. 06, n. 11, p. 41-55, 2005.

_____. "Casamento e mortalha no céu se talham: uma leitura da condição de Biela, d' *Uma vida em segredo*, de Autran Dourado". In: ALVES, Lourdes K.; NEUKIRCHEN, Clarice B. S. (orgs.). *Anais eletrônicos do III Encontro Paranaense Pós-graduado em Estudos Literários*. Cascavel: Edunioeste, 2007. 1 CD-ROM.

CAMARGO, Luís. "A *Canção do exílio* e sua tradição". *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*. São Paulo, v. 58, p. 179-197, jan./dez. 2000.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

_____. "A família brasileira". In: SMITH, Lyn; MARCHANT, Alexander. (orgs.). *Brazil portrait of half a continent*. New York: The Dryden Press, 1951. p. 291-311.

CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

CATECISMO da Igreja Católica. Tradução dos Editores. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1993.

COUTO, Luciana N. “A deserotização do corpo: um processo histórico cultural”. In: ROMERO, Eliane. (org.). *Corpo, mulher e sociedade*. Campinas: Papyrus, 1995. p. 55-70.

DAMATTA, Roberto. “Espaço. Casa, rua e outro mundo: o caso do Brasil”. In: *A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. 4. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1991. p. 33- 70.

_____. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DANTAS, Francisco J. C. *Cartilha do silêncio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Coivara da memória*. 3. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

_____. *Os desvalidos*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Sob o peso das sombras*. São Paulo: Planeta, 2004.

_____. “A lição rosiana”. *Scripta*. Ed. Especial. Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 386-392, 1º sem. 2002.

DEL PRIORE, Mary. *Ao sul do corpo: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

_____. “Magia e medicina na Colônia: o corpo feminino”. In: _____. (org.). *História das mulheres no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004. p. 78-114.

_____. “Viagem pelo imaginário do interior feminino”. *Revista brasileira de história*. São Paulo, v. 19, n. 37, p. 179-194, 1999. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881999000100009&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 16 mar. 2007.

DIMAS, Antônio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1985.

D’INCAO, Maria Ângela. “Mulher e família burguesa”. In: DEL PRIORE, Mary (org.). *História das mulheres no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004. p. 223-240.

DOURADO, Autran. *Uma vida em segredo*. 9. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Tradução Hélder Godinho. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DURKHEIM, Émile. *As regras do método sociológico*. Tradução Maria Isaura Pereira de Queiroz. 6. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1971.

_____. *O suicídio*. Tradução Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2005.

EURÍPEDES. *Medéia*. Tradução Miroel Silveira e Junia Silveira Gonçalves. São Paulo: Martin Claret, 2005.

ENGEL, Magali. “Psiquiatria e feminilidade”. In: DEL PRIORE, Mary (org.). *História das mulheres no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004. p. 322-361.

FACIOLI, Valentim. “Pátria, natureza e sentimentos”. In: FACIOLI, Valentim; OLIVIERI, Antonio Carlos. (orgs.). *Antologia de poesia brasileira: Romantismo*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1996. p. 5-15.

FORTES, Rita Felix. *Tempo, espaço e decadência: uma leitura de O som e a fúria, Angústia, Fogo morto e Crônica da casa assassinada*. Porto Alegre, 2001. 344 p. Tese de Doutorado. Instituto de Letras/Programa de Pós-Graduação em Letras, UFRGS. 2001.

_____. “Drummond e o tempo de lembrar”. In: FORTES, Rita Felix; ZANCHET, Maria Beatriz; SOARES, Cláudia Campos. *O texto poético: crítica e devaneio*. Cascavel: ASSOESTE, 1994. p. 55-79.

_____. “A arte da miséria”. In: FORTES, Rita Felix; ZANCHET, Maria Beatriz. *Sabor e saber: o lugar do conto na escola*. Foz do Iguaçu: Parque, 2007. p. 243-264.

_____. “O espaço romanesco”. In: FORTES, Rita Felix; ZANCHET, Maria Beatriz. (orgs.). *Anais da 6ª Jornada de Estudos Lingüísticos e Literários: literatura e diversidade da linguagem*. Marechal Cândido Rondon: Escala, 2004. p. 96-109.

_____. “Personalismo e prepotência em *Dona Guidinha do Poço*”. In: CRUZ, Antonio Donizeti da; CATELLAN, João Carlos. (orgs.). *Anais da 8ª Jornada de Estudos Lingüísticos e Literários: literatura e plurissignificação da linguagem*. Marechal Cândido Rondon: EDUNIOESTE, 2006. p. 87-102.

FREUD, Sigmund. *Totem e tabu*. Tradução Órizon Carneiro Muniz. Rio de Janeiro: Imago, 1999.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 49. ed. São Paulo: Global, 2004.

_____. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural no Brasil*. 12. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Tradução Roberto Machado. 11. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

_____. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque; J. A. Guilhon Albuquerque. 3. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

_____. *História da loucura: na Idade clássica*. Tradução José Teixeira Coelho Neto. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HOMERO. *A Odisséia*. Tradução Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

HOUBRE, Gabrielle. “Como a literatura chega às jovens: França, primeira metade do século XIX”. *Tempo*. Rio de Janeiro, v. 5, n. 9, p. 11-27, jul. 2000. Disponível em: <>. Acesso em:

28 mar.2007.

HUMPHREY, Robert. *O fluxo da consciência: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros*. Tradução Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill, 1976.

JÚLIA, Francisca. “Rústica”. In: GONÇALVES, Maria M. T.; AQUINO, Zélia Thomaz de; SILVA, Zina Bellodi. (orgs.). *Antologia de antologias: 101 poetas brasileiros “revisitados”*. São Paulo: Musa, 2004. p. 399.

JÚNIOR, Luís Guimarães. “Visita à casa paterna”. In: GONÇALVES, Maria M. T.; AQUINO, Zélia Thomaz de; SILVA, Zina Bellodi. (orgs.). *Antologia de antologias: 101 poetas brasileiros “revisitados”*. São Paulo: Musa, 2004. p. 279.

KNIBIEHLER, Yvonne. “Corpos e corações”. In: FRAISSE, Geneviève; PERROT, Michelle. (orgs.). *História das mulheres no ocidente: o século XIX*. v. 4. Tradução Cláudia Gonçalves; Egito Gonçalves. São Paulo: Ebradil, 1991. p. 351-401.

KOCH, Ingedore G.; TRAVAGLIA, Luiz Carlos. *A coerência textual*. 5. ed. São Paulo: Contexto, 1993.

LIBOREL, Hughes. “As fiandeiras”. In: BRUNEL, Pierre. (org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 370-384.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LOPES, Carlos Herculano. *A dança dos cabelos*. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. *Coração aos pulos*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. *O último conhaque*. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. *O vestido*. 3. ed. São Paulo: Geração Editorial, 2006.

_____. *Sombras de julho*. 15. ed. São Paulo: Atual, 2003.

LORCA, Federico Garcia. “Presentimento”. In: *Obra poética completa*. 2. ed. Tradução William Agel de Melo. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 67 e 69.

MACEDO, Joaquim Manuel de. *O moço loiro*. 6. ed. São Paulo: Ática, 1993.

MARINS, Paulo César Garcez. “Habitação e vizinhança: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras”. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da vida privada no Brasil: República – da Belle Époque à Era do Rádio*. v. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 131-214.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cem anos de solidão*. Tradução Eliane Zagury. Rio de Janeiro: O Globo, 2003.

_____. *La hojarasca*. 4. ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2005.

MATOS, Maria Izilda Santos de. “Delineando corpos: as representações do feminino e do masculino no discurso médico (São Paulo 1890-1930)”. In: MATOS, Maria Izilda Santos de; SOIHET, Rachel. (orgs.). *O corpo feminino em debate*. São Paulo: UNESP, 2003. p. 107-127.

MAYEUR, Françoise. “A educação das raparigas: o modelo laico”. In: FRAISSE, Geneviève; PERROT, Michelle. (org.). *História das mulheres no ocidente: o século XIX*. Tradução Cláudia Gonçalves; Egito Gonçalves. São Paulo: Ebradil, 1991. p. 277-295.

MONTELLO, Josué. *Os tambores de São Luiz*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. 2. ed. S. l./Portugal: Europa-América, 1970.

PAES, José Paulo. “A casa”. In: ARRIGUCCI JR., Davi. *Os melhores poemas de José Paulo Paes*. 6. ed. São Paulo: Global, 2003. p. 182.

PAIS, José Machado. *Vida cotidiana: enigmas e revelações*. São Paulo: Cortez, 2003.

PAIVA, Manuel de Oliveira. *Dona Guidinha do poço*. São Paulo: Três, 1973.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

_____. *Conjunções e disjunções*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Tradução Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 2005.

_____. “Os silêncios do corpo da mulher”. In: MATOS, Maria Izilda Santos de; SOIHET, Rachel. (orgs.). *O corpo feminino em debate*. São Paulo: UNESP, 2003. p. 13-27.

_____. *Minha história das mulheres*. Tradução Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

PIRES, Antônio Donizeti. “Coivaras, palimpsestos & novas lavouras”. *Terra roxa e outras terras*. Londrina, v. 5, p. 62-76, 2005. Disponível em: <http://www.uel.br/cch/pos/letras/terra-roxa/g_pdf/vol5/v5_5.pdf>. Acesso em: 16 mar 07.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Tradução Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.

PRADO, Adélia. “Bucólica nostálgica”. In: *Poesia reunida*. 6. ed. São Paulo: Siciliano, 1996. p. 42.

QUINTANA, Mário. “Este quarto”. In: CUNHA, Fausto. (org.). *Melhores poemas Mário Quintana*. 17. ed. São Paulo: Global, 2005. p. 53.

RAMOS, Graciliano. *Angústia*. Rio de Janeiro: O Globo, 2003.

_____. *Vidas secas*. 92. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. *Infância*. 35. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

REGO, José Lins do. *Fogo morto*. 53. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

RICARDO, Cassiano. “Relógio”. In: *Antologia poética*. 2. ed. São Paulo: Editora do Autor, 1964. p. 47.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. v. 3. Tradução Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papyrus, 1997.

ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. *Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SALLES, Walter. *Abril despedaçado*. São Paulo: Vídeosfilmes, 2001. 99 min.

SANCHEZ NETO, Miguel. “País obscuro”. In: *Venho de um país obscuro*. Curitiba: Travessa dos Editores, 2000. p. 11-25.

SCHAPOCHNIK, Nelson. “Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade”. In: SEVCENKO, Nicolau. *História da vida privada no Brasil: República – da Belle Époque à Era do Rádio*. v. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 423-512.

SCHMITT-PANTEL, Pauline. “A criação da mulher: um ardid para a história das mulheres?”. In: MATOS, Maria Izilda S. de; SOIHET, Rachel. (orgs.). *O corpo feminino em debate*. São Paulo: UNESP, 2003. p. 129-156.

SÓFOCLES. *Antígona*. Tradução Donaldo Schüller. Porto Alegre: L&PM, 1999.

SPERBER, Suzi Frankl. *Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

STEIN, Ingrid. “A posição social da mulher no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX”. In: *Figuras femininas em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. p. 15-54.

TEZZA, Cristóvão. *O fotógrafo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

TOMAZ, Padre Antonio. “Voltando a casa”. In: GONÇALVES, Maria M. T.; AQUINO, Zélia Thomaz de; SILVA, Zina Bellodi. (orgs.). *Antologia de antologias: 101 poetas brasileiros “revisitados”*. São Paulo: Musa, 2004. p. 382.

TRANÇA. In: CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. (orgs.). *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução Vera da Costa e Silva *et al.* 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002. p. 895.

VAINFAS, Ronaldo. *Trópico dos pecados: moral, sexualidade e Inquisição no Brasil*. Rio de

Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

_____. “Homoerotismo feminino e o Santo Ofício”. In: DEL PRIORE, Mary (org.). *História das mulheres no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004. p. 115-140.

VENÂNCIO, Renato Pinto. “Maternidade negada”. In: DEL PRIORE, Mary (org.). *História das mulheres no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004. p. 189-222.

VERISSIMO, Erico. *Incidente em Antares*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.