



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Câmpus de São José do Rio Preto

Pâmela Coca dos Santos Ramos

As personagens femininas em contos de Dinorath do Valle

São José do Rio Preto
2020

Pâmela Coca dos Santos Ramos

As personagens femininas em contos de Dinorath do Valle

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

Orientador: Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior

São José do Rio Preto
2020

R175p

Ramos, Pâmela Coca dos Santos

As personagens femininas em contos de Dinorath do Valle /
Pâmela Coca dos Santos Ramos. -- São José do Rio Preto,
2020

155 f.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista
(Unesp), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São
José do Rio Preto

Orientador: Arnaldo Franco Junior

1. Dinorath do Valle. 2. Literatura brasileira. 3. Personagens
femininas. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do
Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto. Dados
fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Pâmela Coca dos Santos Ramos

As personagens femininas em contos de Dinorath do Valle:

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior
UNESP – Campus de São José do Rio Preto
Orientador

Prof. Dr. Márcio Scheel
UNESP – Campus de São José do Rio Preto

Profa. Dra. Gisele Novaes Frighetto
UFSCar/ UNESP – Araraquara

São José do Rio Preto
17 de fevereiro de 2020

À universidade pública, gratuita e de qualidade.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Agradeço à UNESP, que, apesar de todas adversidades que enfrenta, proporciona uma formação pública e de qualidade.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior que, além da orientação, despertou meu interesse pela literatura.

Aos professores Dr. Márcio Scheel e Dr. Orlando Nunes de Amorim pelas contribuições feitas como participantes na banca de qualificação.

Aos professores Dr. Márcio Scheel e Gisele Novaes Frighetto por fazerem parte da banca de defesa.

E à minha família por toda a confiança que tiveram em mim durante a minha formação.

Tinha um sonho grande demais escondido sob os gestos comedidos, os olhos mansos, o pisar suave. Um sonho que nascera nos minutos perdidos entre-labutas, minutos de não sonhar, de descansar os membros entorpecidos de canseiras, minutos perdidos entre o fazer, e o fazer. Ou talvez não, e o reverso do quadro fosse o quadro real, como as pinturas dos principiantes que transpassam no verso do papel, onde a mancha envolta na névoa protetora pode ser mais bela, muito mais, que o lado duro da realidade, voltado para os olhos.

Dinorath do Valle (1976, p. 146)

RESUMO

Nessa dissertação, realizamos a análise literária de um *corpus* de pesquisa composto por seis contos da escritora Dinorath do Valle, publicados nos livros *O vestido amarelo* (1976) e *Idade da cobra lascada* (1982), enfocando as personagens femininas e os ideais femininos com os quais elas entram em choque em cada um desses contos e a maneira como o desejo funciona como elemento tensivo nessas narrativas. Para isso, foram selecionados os contos “Té-logo Francisco”, “Língua estrangeira”, “Margarida no Castelo”, “Os objetos”, “Marta” e “Confirmação de Ogã”. Os critérios de escolha basearam-se no grau de importância que as personagens femininas têm nas fábulas de seus respectivos contos e no conflito estabelecido entre as personagens e seu universo dramático. Para melhor contextualização, realizamos além das leituras analítico-interpretativas de cada um dos contos do *corpus*, um estudo sobre a personagem feminina e sobre a mulher, sua identidade e sua história.

Palavras-chave: Conto; Dinorath do Valle; Literatura; Mulher; Personagens Femininas;

ABSTRACT

This dissertation aims to present a literary analysis of six short-stories by Dinorath do Valle published in the books *O vestido amarelo* (1976) and *Idade da cobra lascada* (1982), focusing on the female characters and the roles each of them assumes in these short-stories and how the passion functions as a tensive element in these narratives. For that, we selected the short-stories “Marta” “Té-logo Francisco”, “Língua estrangeira”, “Margarida no Castelo”, “Os objetos”, “Marta” and “Confirmação de Ogã”. The selection criteria were based on the degree of importance that each female character has in each short-story's plot and the roles they play in their dramatic context. For that, we studied the female character, the woman, its identity and its history and developed interpretative analysis of the short stories selected.

Keywords: Dinorath do Valle; Female characters; Literature; Short story; Woman;

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 CONSIDERAÇÕES SOBRE A CONDIÇÃO DA MULHER.....	14
2.1 A condição feminina através do tempo	15
2.2 Mulher e literatura – representação e escrita.....	38
3 CONSIDERAÇÕES SOBRE A PERSONAGEM.....	46
4 AS PERSONAGENS FEMININAS NO CONTO DE DINORATH DO VALLE.....	54
4.1 "Té-logo Francisco", o desejo interdito e a família nuclear patriarcal	54
4.2 "Língua Estrangeira" e o exercício do desejo em conflito com a ordem familiar	81
4.3 "Margarida no Castelo" e a autonomia por meio do exercício do desejo.....	93
4.4 "Os Objetos" e o desejo conquistado pelo fazer-se objeto do desejo.....	120
4.5 "Marta", emancipação e autonomia no desejo.....	130
4.6 "Confirmação de Ogã" emancipação e autonomia no desejo e no fazer-se objeto do desejo	141
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	147
REFERÊNCIAS.....	151

1 INTRODUÇÃO

A escritora Dinorath do Valle nasceu em Itápolis, em 1926. Ainda bebê, mudou-se com sua família para a cidade de São José do Rio Preto, a cerca de 125 km. da cidade natal, onde faleceu em 2004. Em São José do Rio Preto, filha de família simples e grande, Dinorath do Valle teve a oportunidade de cursar a Escola Normal, equivalente em grau ao Ensino Médio atual, que a habilitou a lecionar para o ensino primário. Foi lecionando que viveu a maior parte da sua vida e foi como professora de Artes que se aposentou em 1982, mas essa não foi a única profissão que exerceu. Tendo publicado sua primeira crônica aos 17 anos, Dinorath do Valle foi, também, historiadora, contista, romancista e importante promotora cultural na cidade em que residiu durante a maior parte de sua vida.

Dinorath do Valle escrevia crônicas para jornais da cidade e chegou a ser uma das fundadoras da Casa de Cultura de São José do Rio Preto, espaço que ainda hoje abriga projetos que visam o ensino de Música, Dança e Teatro gratuitamente e que, após a morte da escritora, foi batizado com seu nome.

Sua produção literária abrangeu diversos gêneros, incluindo desde crônicas e contos até roteiros de cinema. Segundo a própria escritora, na orelha de seu livro *O vestido amarelo*, publicado em 1976, ela chegou até mesmo a escrever poesia condoreira: “Escrevi também a esmo, pelo rumo: poesias condoreiras, crônicas românticas com bastante reticência e palavras de dicionário” (VALLE, 1976).

Essa escrita “a esmo” e “pelo rumo” lhe rendeu diversas premiações: em 1969, a escritora teve contos publicados na antologia *Coletânea de premiados nos XVIII Jogos florais Luso Brasileiros*, e não parou por aí. Seu livro de contos *O vestido amarelo* foi laureado em 1976 com o Prêmio Governador do Estado de São Paulo; seu roteiro cinematográfico *Heteros, A comédia* (1973) ganhou os prêmios de Melhor Filme Curto no Festival de Chicago e Prêmio Especial do Júri no Festival de Toronto¹. Seu curta-metragem *RG-0*, de 1975, por sua vez, ganhou os prêmios de melhor roteiro e de melhor direção no Festival Nacional de Curta Metragem do Recife².

¹ Informações de Fernando Belens, co-roteirista da obra.

² Referência retirada do verbete sobre Dinorath do Valle do site “Quem faz história São José do Rio Preto” do historiador Lelé Arantes, que publicou livro homônimo pela editora THS, de São José do Rio Preto (SP).

Além de contos e roteiros, sua produção literária abrange gêneros como a novela (*Enigmalião*, 1980) e histórias infantis, tais como *Totó Piruleta e o menino do Povo* e *Memórias da menina do Povo*, ambos publicados em 1985, e *Dias Verdes*, publicado em 1989. Além disso, Dinorath do Valle publicou também o romance *Pau Brasil*, em 1984, pela Editora Hucitec, após ter recebido o Prêmio Casa de Las Americas em Cuba em 1982 e o texto ter sido impresso para as *Ediciones Casa de Las Americas* em 1983.

Com este mesmo título e baseado no próprio romance, em parceria com o diretor Fernando Belens, Dinorath do Valle escreveu o roteiro do filme *Pau Brasil*, cuja produção foi completada em 2009, cinco anos após a morte da escritora. O filme teve sua estreia marcada pela sua exibição em vários festivais de cinema, tais como a *Mostra do Filme Livre*, a *Mostra Internacional de São Paulo*, o *Panorama Internacional Coisa de Cinema* e o *Los Angeles Brazilian Film Festival*. Apesar desse reconhecimento nos festivais, o filme só conseguiu chegar ao circuito comercial em abril de 2014.

Essa dificuldade de chegar ao circuito comercial, apesar do reconhecimento recebido pela crítica, é algo recorrente na obra de Dinorath do Valle. Tanto o livro *Pau Brasil*, quanto o livro *O vestido amarelo* foram premiados antes de serem publicados. *O vestido amarelo*, por ter sido o primeiro livro publicado pela escritora, teve um processo de aceitação ainda mais difícil por parte das editoras, tendo sido publicado pela Editora Artenova com o auxílio de Odylo Costa Filho³, apenas cinco anos depois de premiado. O contato entre os dois escritores se estabeleceu depois que Dinorath do Valle participou de um concurso de contos do qual ele, Antônio Candido, Magalhães Junior, Fausto Cunha e Temístocles Linhares foram jurados. Segundo Costa Filho, a escritora começou a lhe escrever cartas quando soube que o prêmio foi duplicado após o conflito que seu conto “Casas” causou entre os jurados:

Julgávamos em boa harmonia, eu, Antônio Candido, R. Magalhães Junior, Fausto Cunha e Temístocles Linhares. As divergências iam sendo sanadas maneiradamente. Encalhamos na categoria ‘Estreante’. Eu e Antônio Candido nos batíamos por um candidato, sobretudo um conto, creio que o título era ‘Casas’, a miséria vista através de uns olhos de menino⁴ que erra de moradia em moradia, os despejos, a

³ Odylo Costa Filho, além de jurado de concursos literários, foi romancista, cronista, jornalista e poeta, ocupando uma cadeira da Academia Brasileira de Letras entre 1970 e 1979.

⁴ Na versão publicada no livro *O vestido amarelo*, os olhos pelos quais a miséria é vista são de uma menina, a protagonista do conto “Casas”.

avó, tudo pungente e simples; Fausto Cunha gostava muito mas hesitava; Magalhães e Temístocles também, mas preferiam a história de um automóvel transfigurado em parte aprisionante do corpo do dono. As dissidências refletiam opções onde havia muito louvor aos dois finalistas. Caso clássico de empate sem desempatador. Candido, até então testemunha silenciosa, propôs a solução administrativa inteligente: duplicou o prêmio. Assim foi premiada – soube-se ao abrir o envelope – Dinorath do Valle, residente em São José do Rio Preto, e de nós todos desconhecida. Ora – segundo adverte sabiamente Ibrahim Sued – em sociedade tudo se sabe. Não é outra coisa o que acontece na vida literária. Dinorath soube de tudo, me escreveu, mandou-me outros contos (FILHO, 1976, *apud* VALLE, 1976).

A pouca difusão e a escassa leitura crítica da obra literária de Dinorath do Valle perduram até hoje. Apesar do prêmio recebido pelo livro e dos esforços dos editores com a mudança do título (originalmente, segundo Silva (2006), o título de *O vestido amarelo* era *Gurufim*, velório no qual há brincadeiras, cantos e dança a fim de homenagear a pessoa falecida e desanuviar a atmosfera. Não se sabe exatamente a razão dessa pouca difusão, mas, certamente, ela não é resultado da escrita de Dinorath do Valle. Como aponta o crítico Antonio Manoel dos Santos Silva: “Parece-nos que o livro não vendeu muito, mas quem não o leu deixou de tomar contato com uma agilíssima e surpreendente linguagem” (SILVA, 2006, p. 136). Por suas qualidades, a obra de Dinorath do Valle é uma obra cujo estudo se faz necessário para que ela seja resgatada do esquecimento, tarefa que se integra ao campo de estudos sobre Mulher e Literatura.

Heloísa Buarque de Hollanda, ao escrever *Os estudos sobre mulher e literatura no Brasil: uma primeira abordagem*⁵, aponta como uma tendência da área de Estudos Literários a literatura feita por mulheres e a expansão dessa tendência na área de Letras – constatação feita a partir da análise de dados de congressos e grupos temáticos: “Numa área bastante tradicional como a de Letras, o percentual apresentado mostra a tendência da expansão dessa linha de trabalho” (HOLLANDA, 2016).

Um dos caminhos possíveis para essa tendência de estudos sobre a mulher é o que aponta e segue Lúcia Osana Zolin em sua tese de doutorado “*A república dos sonhos*”, de Nélida Piñon: a trajetória da emancipação feminina, defendida em 2001:

⁵ Publicado pela primeira vez no quarto número do *Boletim do GT: A mulher na literatura*, em 1992, pela editora UFSC e republicado em seu website pessoal em 2016.

A mulher como personagem consiste em uma das várias linhas de trabalho da crítica feminista. A questão essencial é verificar qual a visão que uma determinada época tem da mulher na sociedade, e qual imagem de mulher é pensada e desenhada por um determinado autor (ZOLIN, 2001, p. 19).

Considerando não só essa tendência de pesquisa como, também, a ainda escassa leitura crítica da obra literária de Dinorath do Valle, objetivamos estudar as personagens femininas da escritora a fim de analisar as imagens femininas que elas figuram e que ideais femininos estão presentes no universo ficcional da escritora. Nossa hipótese é de que os contos da escritora dão protagonismo, ou ao menos destacam, mulheres que contestam imagens femininas convencionais e que contradizem personagens femininas típicas da tradição patriarcal – personagens que não estão presentes nos contos de Dinorath do Valle e cujo exemplo mais próximo são suas personagens secundárias que, mesmo assim, questionam, de alguma forma, os ideais femininos dessa tradição patriarcal.

Para isso, selecionamos quatro contos dos livros *O vestido amarelo* e dois de *Idade da cobra lascada* (1982). São eles, respectivamente, "Té-Logo Francisco", "Língua Estrangeira", "Margarida no Castelo" e "Marta", do primeiro livro; "Os objetos" e "Confirmação de Ogã", do segundo livro. Todos os contos têm personagens femininas que são protagonistas ou que, mesmo secundárias, têm grande relevância no desenrolar da história narrada. Um exemplo disso é o conto "Té-logo Francisco", que conta com um protagonista masculino e criança, mas que destaca três personagens femininas no desenrolar da narrativa: a tia, a mãe e a irmã. Em "Margarida no Castelo", por sua vez, a história gira em torno da protagonista Matilde, uma esposa adúltera que não cumpre com os ideais femininos tradicionais. "Marta", por sua vez, tem como título o nome que sua protagonista se dá e narra o encontro dela com um rapaz com quem sai a despeito da opinião de seu pai e da sociedade. Em "Os objetos" temos como protagonista uma adolescente, Eliná, cuja relação com as personagens femininas secundárias (D. Lair, sua mãe, sua irmã Teresa e sua colega Alice) nos revela aspectos sobre a pobreza e sobre o desejo. E, por fim, em "Confirmação de Ogã", temos como personagem protagonista uma prostituta que é feliz e que, dessa forma, contradiz ideias pré-concebidas e expectativas morais.

Organizamos a dissertação da seguinte forma: No primeiro capítulo, fazemos um percurso pela história da mulher e sua condição, sua relação com a literatura e o papel dos estudos da crítica feminista para o desenvolvimento de ambos, utilizando

como aporte teórico autores como Simone de Beauvoir, Georg Simmel e Kate Millett. No segundo capítulo, abordamos a categoria personagem e, uma vez que nosso foco de pesquisa são as personagens femininas, apontamos, brevemente, como elas foram construídas na literatura no decorrer do tempo, nos baseando, principalmente, em autores como Antônio Cândido, Beth Brait e James Wood. No terceiro capítulo, por fim, apresentamos as análises dos contos selecionados para o *corpus* dessa pesquisa, destacando, neles, o motivo do desejo e estudando a maneira pela qual ele se constitui como elemento tensivo no desenvolvimento das narrativas e no desenvolvimento de suas personagens femininas. Por fim, apresentamos as nossas Considerações Finais.

2 CONSIDERAÇÕES SOBRE A CONDIÇÃO DA MULHER

A partir de meados do séc. XX, percebe-se um crescimento do interesse e dos estudos acerca da mulher e de sua história, abrangendo não só o ponto de vista antropológico, como, também, o literário. Em comparação com outros estudos, no entanto, a emergência da mulher como objeto de pesquisa para as áreas de Humanas é historicamente recente e nasce de maneira incidental.

Michelle Perrot, historiadora e professora de História Contemporânea da Universidade Paris VII, em seu livro *Minha História das Mulheres* (2015), afirma que o interesse pela história da mulher nasce em decorrência de um conjunto de outros interesses históricos, consolidando-se a partir da década de 1970:

Por volta dos anos 1970, dá-se uma renovação das questões, ligada à crise dos sistemas de pensamento (marxismo, estruturalismo), à modificação das alianças disciplinares e à proeminência da subjetividade. A história alia-se à antropologia e redescobre a família, cuja demografia histórica, em plena expansão, serve de medida a todas as dimensões. Através da natalidade, da nupcialidade, da idade ao contrair núpcias, da mortalidade, a história apreendia, sem, no entanto, deter-se nisso, a dimensão sexuada dos comportamentos. Incidentalmente, colocava a questão das mulheres como sujeitos (PERROT, 2015, p. 19).

Segundo a historiadora, em conjunto com essa renovação das questões desse novo interesse antropológico, outros fatores contribuíram para o interesse em uma história da mulher. Entre eles, a crescente presença das mulheres nas universidades – primeiramente como estudantes ao longo da década de 1970, e posteriormente como docentes – e o movimento pela liberação das mulheres, que gerou mudanças no saber, realizando um trabalho de memória com a história das mulheres e questionando a história convencional por seu caráter quase que exclusivamente masculino. Esse trabalho de memória e de questionamento da história, que discute a posição e o percurso da mulher na história, se consolidou e "continua a desenvolver-se desde então na sociedade em seu conjunto" (PERROT, 2015, p. 20).

O interesse e o desenvolvimento de estudos sobre a história das mulheres no Brasil podem ser percebidos, também, a partir de uma progressiva eleição da mulher como objeto de estudos em teses e pesquisas de diversas áreas, inclusive nas áreas da Literatura e da Crítica Literária. De acordo com Marlene Rodrigues Brandolt, doutora em literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina, em seu artigo "A

crítica feminista articulada ao literário" (2015), esses estudos são fomentados pelo movimento feminista despontado na década de 1960 e servem não só como forma de recuperação da memória da mulher, mas também como uma denúncia as desigualdades presentes na sociedade:

No âmbito da Literatura e da Crítica Literária, acentua-se o fluxo do movimento feminista desde os anos de 1960, quando a mulher é motivo de teses e pesquisas em diferentes áreas, como a Sociologia, a Psicanálise e a Antropologia, que comentam as desigualdades culturais e políticas, como forma de denúncia da submissão do feminino a diversas formas de opressão social (BRANDOLT, 2015, p. 265).

No entanto, como os estudos sobre a mulher, tanto na sociedade quanto na literatura, começaram a se desenvolver de modo sistemático apenas no século passado, conta-se ainda com pouco material sobre as desigualdades culturais e políticas impostas à mulher antes desse período. Isso se deve ao fato de que, antes, a mulher não era considerada sujeito e, por isso, não interessava como objeto de estudo por, não sendo reconhecida como sujeito, não parecer influenciar ou ser influenciada diretamente na e pela história. Dessa maneira, a falta de referenciais sobre a história da mulher e o recente interesse nesse assunto, assim como a emergência de teses e trabalhos de pesquisa sobre mulheres e literatura, fazem com que ambos os estudos se desenvolvam paralelamente: a literatura, muitas vezes, servindo de aporte referencial para a constituição de uma história das mulheres, e a história das mulheres servindo como base para a identificação e o reconhecimento das desigualdades e opressões historicamente sofridas pelas mulheres.

Buscaremos, seguir, discorrer brevemente sobre as desigualdades sociais e políticas que acometem a mulher, bem como sobre sua submissão na sociedade patriarcal e as opressões daí decorrentes.

2.1 A condição feminina através do tempo

No decorrer da curta história da mulher, muito se tem discutido sobre as causas da desigualdade e da opressão feminina e, ao longo dos estudos, relaciona-se isso ao fato de a sociedade ser patriarcal e de, conseqüentemente, a vida da mulher ser regida pelo patriarcado. Nesse tipo de sociedade, a mulher tende a ser vista como

inferior ao homem e, muitas vezes, como idealmente submissa e dependente dele. Sendo submissa, caberia à mulher cumprir com e ocupar diversas premissas sociais, tais como ser uma boa mãe, uma boa esposa e uma dona de casa impecável, atendendo a ideais atribuídos a elas pelos homens e pela sociedade a despeito de sua vontade. Vista como inferior e dependente, ela devia, segundo a tradição patriarcal, auxiliar o homem e respeitar a sua vontade para que ele e a sociedade pudessem prosperar.

Esses papéis atribuídos à mulher lhes são ensinados desde a infância: ela deve ser prendada, pois seu futuro é casar-se, cuidar de seu lar, ser submissa ao marido e dar-lhe filhos. Suas alternativas são o convento, a prostituição ou, quando velha e solteira, viver sob a tutela de algum parente. De acordo com Lúcia Osana Zolin, em seu texto "Crítica feminista", publicado em 2004 no livro *Teoria Literária: Abordagens Históricas e Tendências Contemporâneas*, a mulher é dominada, no sistema patriarcal, por um sistema de rígidos papéis sexuais:

Nos limites desse sistema, o ser feminino é subordinado ao masculino ou tratado como um masculino inferior; o poder é exercido na vida civil e doméstica de modo a submeter a mulher, que, a despeito dos avanços democráticos, tem continuado a ser dominada, desde muito cedo, por um sistema rígido de papéis sexuais (ZOLIN, 2004, p. 226).

Durante muito tempo, a mulher foi vista a partir de sua função na procriação, como elemento da natureza e como responsável por gerar filhos para os homens e cuidar deles (filhos e homens). Vista a partir do papel de mãe e como dependente do homem financeiramente, era seu dever se manter bela para quando seu marido chegasse do trabalho, ser recatada para não o envergonhar moralmente, visto que ele era o responsável por sua tutela, e cuidar dos filhos e do lar. A mulher foi, em decorrência do Patriarcalismo, reduzida a objeto sexual e teve a sua sexualidade vista apenas como meio de procriação. De acordo com Kate Millett em sua obra *Política Sexual* (1970):

enquanto o patriarcado procurava reduzir a mulher à condição de objecto sexual, esta não era encorajada a tirar proveito dessa sexualidade, que, na opinião geral, constituía o seu destino. Pelo contrário, faziam-na sofrer e envergonhar-se do seu sexo, enquanto por outro lado não lhe permitiam conhecer outra existência que não estivesse a ele ligada. Porque, através dos tempos, a maioria das mulheres foram deixadas num nível cultural comparável ao dos

animais, sendo unicamente encarregadas de exercer funções de reprodução e de educação das crianças. Assim, a mulher devia conceber a sua sexualidade como um castigo, dentro de um tipo de vida que, com algumas exceções, e pondo de parte a maternidade, não a encorajava a aproveitar a sua vida sexual e a limitava a uma existência consagrada às tarefas ingratas e ao serviço doméstico (MILLETT, 1970, p. 90).

Não foi apenas a objeto sexual que o patriarcado procurou reduzir a mulher. Sua vida era ditada em todos os aspectos. Simone de Beauvoir, no primeiro volume de sua obra *O segundo sexo: fatos e mitos*, afirma que, além de procriadora, a mulher, para ser considerada “realmente mulher”; devia ser “frívola, pueril, irresponsável, submetida ao homem” (BEAUVOIR, 1970, p. 18). Só se comportando dessa maneira a mulher mereceria o afeto do homem e seu respeito na sociedade. Acreditava-se que a constituição biológica, o sexo, definia o comportamento das mulheres e, por isso, para uma mulher ser considerada feminina, “realmente mulher”, ela deveria se comportar de maneira conforme à idealização patriarcal do feminino. Georg Simmel, muito antes de Beauvoir, já refletira sobre os ideais femininos construídos pela sociedade. Em seu ensaio intitulado “Cultura Feminina”, de 1902, publicado em seu livro *Filosofia do Amor*, Simmel afirma que os ideais femininos são, na sociedade, construídos com base na diferença entre os sexos:

A constituição de ideais especificamente femininos sempre esteve ligada até agora à maior e mais grosseira diferença, de ordem imediatamente sexual. A oposição absoluta à essência masculina, que faz das mulheres objeto do erotismo, foi o que modelou seus ideais mais próximos e distantes, não permitindo fosse ignorada um só instante sua distância em relação ao próprio masculino (SIMMEL, 1993, p. 88).

Além disso, o autor, neste ensaio, afirma que a cultura “se revela inteiramente masculina” (SIMMEL, 1993, p. 70) e que, desta forma, os ideais femininos, que se dão por oposição à “essência masculina”, são utilizados como rebaixadores. Daí provém a conotação negativa que, muitas vezes, a palavra “feminina” toma⁶:

⁶ Angela Davis, em seu livro *Mulheres, Raça e Classe* aponta, no entanto, que essa oposição entre masculino e feminino não se aplica às escravas negras que não eram sequer vistas como mulheres e que, por isso e por sua condição de escravidão, necessitavam apresentar características masculinas e trabalhar em serviços pesados: “As mulheres não eram ‘femininas’ demais para o trabalho nas minas de carvão e nas fundições de ferro, tampouco para o corte de lenha e a abertura de valas” (DAVIS, 2016, p. 28).

Esse traço masculino dos próprios elementos objetivos da cultura explica por que, em todos os domínios, atribui-se às realizações insuficientes a denominação rebaixadora de 'feminina', enquanto não se saberia elogiar melhor o desempenho de uma mulher senão qualificando-o de 'absolutamente viril' (SIMMEL, 1993, p. 88).

De acordo com Elizabeth Roudinesco, em *A família em desordem*, é essa divisão entre os sexos que, por oposição, dá origem aos ideais femininos e faz com que surjam três representações de mulher:

Quando se considera que o sexo anatômico prevalece sobre o gênero, a unidade se esfacela e a humanidade é dividida em duas categorias imutáveis: os homens e as mulheres. As outras diferenças são então desprezadas ou abolidas. Três representações são possíveis a partir daí. Ou a diferença sexual é pensada em termos de complementaridade, e a mulher se torna um alter ego do homem, dividindo com ele um prazer carnal e um papel social; ou é inferiorizada, e a mulher é classificada em uma espécie de tipo zoológico: monstro, andrógina, lésbica, prostituta; ou é idealizada, e a mulher se torna um "suplemento", heterogêneo à ordem simbólica: a louca, a mística, a virgem. Na primeira representação, a feminilidade da mulher é sempre associada à maternidade, ao passo que nas duas outras o feminino e o materno são dissociados, e a mulher é então incapaz de realizar a tarefa procriadora a ela imposta pela natureza e pela cultura

A partir dessas diversas representações da feminilidade foram deduzidas as posições de poder, submissão, complementaridade ou exclusão das mulheres no seio da sociedade (ROUDINESCO, 2003, p. 56).

No segundo volume de sua obra, *O segundo sexo: experiência vivida*, Simone de Beauvoir aprofunda essa reflexão sobre os ideais femininos⁷ e a relaciona com a necessidade de que a mulher seja impotente para que seja aceita na sociedade:

Ser feminina é mostrar-se impotente, fútil, passiva, dócil. A jovem deverá não somente enfeitar-se, arranjar-se, mas ainda reprimir sua espontaneidade e substituir, a esta, a graça e o encanto estudados que lhe ensinam as mais velhas. Toda afirmação de si própria diminui sua feminilidade e suas probabilidades de sedução (BEAUVOIR, 1967, p. 73).

⁷ De acordo com Angela Davis, esses ideais femininos são resultado da industrialização e afetam apenas as mulheres brancas ricas e de classe média: "À medida que a ideologia da feminilidade – um subproduto da industrialização – se popularizou e se disseminou por meio das novas revistas femininas e dos romances, as mulheres brancas passaram a ser vistas como habitantes de uma esfera totalmente separada do mundo do trabalho produtivo [...]. Na propaganda vigente, 'mulher' se tornou sinônimo de 'mãe' e 'dona de casa', termos que carregavam a marca fatal da inferioridade. Mas, entre as mulheres negras escravas, esse vocabulário não se fazia presente. Os arranjos econômicos da escravidão contradiziam os papéis sexuais hierárquicos incorporados na nova ideologia" (DAVIS, 2016, p. 30).

Obediente, alegre e gentil; frívola, pueril e irresponsável; bela, recatada e do lar. Várias são as exigências impostas à mulher ao longo da história e muitas delas ainda estão presentes na sociedade atual, fazendo com que a mulher se veja, ainda, como submissa ao homem e seus desejos, conforme aponta Zolin no trecho que citamos anteriormente. São exigências desse tipo que, quando não correspondidas, levam à inconformidade social e à crença de que mulheres são impossíveis de serem entendidas ou que são “seres de outro mundo”.

Ao discorrer sobre a influência do funcionalismo (tendência das ciências sociais que buscava descrições objetivas de modelos teóricos), Millett mostra como os funcionalistas lidavam com a quebra de expectativa ao tentar prescrever os comportamentos tradicionais como funcionais e naturais: criam-se terminologias mediadoras e estabelece-se que a mulher, em oposição ao homem “instrumental”, é “expressiva”:

Seria, pois, demasiado desagradável para os “investigadores” que trabalham neste domínio declarar definitivamente que o macho é “tenaz”, “agressivo”, “ambicioso”, “bom planejador”, “responsável”, “original” e “autoconfiante”, e que a fêmea, que deveria ser toda “obediência”, “alegria” e “gentileza”, é, de facto, e muito frequentemente, “quezilenta”, “vingativa”, “exibicionista”, “pouco cooperadora”, “negativa”, e “tagarela” [...] [Há uma] compreensão de que o macho é “instrumental”, de que os traços de agressividade, originalidade, etc. são apenas traços instrumentais que se encontram, e devem encontrar, no macho como “fazendo parte do papel masculino”. A mulher designa-se pelo eufemismo de “expressiva”, e é o “expressivo” que é obediente, alegre, gentil, etc. Enquanto a palavra “experimental” se traduz facilmente como uma nova maneira de designar a categoria mais antiga e mais obviamente preconceituosa, ou seja, a da capacidade e domínio intelectual, o termo “expressivo” é apenas uma designação diferente de “emotivo” (MILLETT, 1970, p. 250 – colchetes nossos).

Percebe-se, com a leitura desse trecho, que mesmo quando as mulheres fogem aos estereótipos de “boa mulher” impostos a elas pela “natureza”, busca-se justificar essa fuga como inerente à própria natureza da mulher. Se ela não é obediente, alegre e gentil e se comporta de maneira vingativa, negativa e tagarela, esse comportamento é justificado por sua natureza emotiva, expressiva.

Simone de Beauvoir aponta que essa moralidade e essas exigências de conduta impostas às mulheres têm consequências na própria estrutura social.

Dividindo as mulheres a partir da maneira como lidam com os ideais de feminino e de feminilidade, o homem busca alternativas para satisfazer a sua sexualidade sem “macular” a própria esposa, que deve ser uma mulher “de bem”. Segundo Beauvoir, é assim que nasce a prostituição:

Em todos esses países, uma das conseqüências da escravização da "mulher honesta" à família é a existência da prostituição. Relegadas hipocritamente à margem da sociedade, as prostitutas desempenham papel dos mais importantes. O cristianismo despreza-as mas as aceita como um mal necessário (BEAUVOIR, 1970, p. 127).

Georg Simmel, 57 anos antes, em seu ensaio denominado “Algumas reflexões sobre a prostituição no presente e no futuro”, já abordava a relação de dependência entre o casamento e a prostituição, uma vez que, para ele “na medida em que o casamento é o objetivo definitivo da relação entre os sexos, a prostituição continuará a ser sentida como um mal necessário” (SIMMEL, 1993, p. 15).

Ainda de acordo com Beauvoir, o fato de as prostitutas não serem “escravizadas pelo casamento”, faz com que elas não estejam presas às mesmas exigências de conduta à que a “mulher honesta” está sujeita para ser apta ao matrimônio e, dessa maneira, elas estão menos presas às amarras sociais que afetam a “mulher honesta”. No entanto, isso vem com um custo: a mulher que se prostitui vive à margem da sociedade e, assim como não lida com as amarras, não conta, também, com os benefícios reservados à “mulher honesta”: “Elas eram legalmente tachadas de infames, não tinham nenhum recurso contra a polícia e a magistratura, bastava uma reclamação de algum vizinho para que as expulsassem de suas casas” (BEAUVOIR, 1970, p. 128). De acordo com Simmel, essa proscricção das prostitutas se dá porque elas, ainda que vistas como um “mal necessário”, são feitas de bode expiatório dos pecados da sociedade:

Ora, a sociedade burguesa faz exatamente assim, as prostitutas são bodes expiatórios que se punem pelos pecados cometidos pelos homens da “boa sociedade”. É como se uma curiosa deformação ética oferecesse uma expiação à má consciência social, fazendo a sociedade rejeitar cada vez mais as vítimas de seus pecados, submergindo-as numa desmoralização cada vez maior: ela se arroga o direito de tratá-las como criminosas (SIMMEL, 1993, p 13).

A maioria das prostitutas, no entanto, se prostituía por necessidade e suas condições eram miseráveis, pouco lhes valendo a ausência das amarras sociais destinadas à "mulher honesta". Ainda assim, as prostitutas que conseguiam ganhar renome conquistavam uma vida menos dependente do que a da mulher "honestas" e casada, conquistando certa independência. Segundo Beauvoir, "muitas prostitutas eram livres. Algumas ganhavam muito bem a vida. Como no tempo das hetairas, a alta galanteria oferecia maiores possibilidades ao individualismo feminino do que a vida da 'mulher honesta'". (BEAUVOIR, 1970, p. 128). Simmel, no entanto, discorda desse suposto individualismo conquistado e defende que o uso do dinheiro na compra da mulher faz com que ela seja ainda mais objetificada, perdendo a sua essência humana: "Cada vez que um homem compra uma mulher por dinheiro, vai-se um pouco do respeito devido à essência humana" (SIMMEL, 1993, p. 06). Ainda de acordo com Simmel, a diferenciação no tratamento das prostitutas (da miserável e da prostituta que ganha renome) não se deve a um possível individualismo feminino, mas sim à sua condição social. Segundo o autor, o que afronta a sociedade é a miséria das prostitutas pobres:

A diferença que a sociedade estabelece assim no juízo e no tratamento que reserva à prostituição elegante e à prostituição miserável é um dos exemplos mais esclarecedores, ou mais tenebrosos, da equidade dessa sociedade, que torna o desgraçado cada vez mais desgraçado, perseguindo-o por causa da sua desgraça, como se se tratasse de algum pecado cometido contra ela (SIMMEL, 1993, p. 03-04).

Ainda assim, é importante ressaltar que mesmo as prostitutas que conseguiam atingir certo reconhecimento social e individual dependiam de homens para sua sobrevivência, visto que elas precisavam deles como clientela. O homem precisa das prostitutas, por sua vez, segundo Simmel, em decorrência de uma "defasagem temporal" entre o amadurecimento sexual e a maturidade intelectual, precisando ser ativo sexualmente antes de ter a maturidade para assumir um casamento:

A necessidade da prostituição nas culturas de nível mais elevado baseia-se na defasagem temporal entre o início da maturidade sexual e a maturidade intelectual, econômica e psicológica do homem. Porque esta última, com razão, é exigida antes que a sociedade autorize o homem a fundar seu próprio lar (SIMMEL, 1993, p. 07).

Dessa forma, o homem separa, tendo acesso a prostitutas, a função carnal do sexo da função reprodutora e, dessa forma, continua a idealizar a mulher como casta. Essa divisão se deve, segundo Beauvoir, à separação que a crença cristã faz entre o corpo e a alma: “O cristão está separado de si mesmo; consoma-se a divisão do corpo e da alma, da vida e do espírito: o pecado original faz do corpo o inimigo da alma; todas as ligações carnis se consideram más” (BEAUVOIR, 1970, p. 210).

De acordo com Ronaldo Vainfas, em seu livro *Casamento, amor e desejo no Ocidente cristão*, é por causa dessa divisão entre corpo e alma que a virgindade se torna um ideal cristão, uma vez que o sexo é visto como um impedimento para a ascese. O casamento, dessa maneira, era visto como uma alternativa para a castidade: “Os teólogos patrísticos queriam mesmo fazer do casamento um simulacro do estado virginal e recomendavam a continência quase absoluta” (VAINFAS, 1986, p. 14). E é com os pensamentos de Santo Agostinho que o cristianismo passa a pensar no sexo para procriação em oposição ao sexo para o prazer carnal: “para ele, enquanto busca do prazer carnal, enquanto espaço de manifestação do desejo, era, sem dúvida, um mal, mas enquanto fonte de procriação, à qual deveria subordinar-se integralmente o ato carnal, constituía um bem’ (VAINFAS, 1986, p. 13).

Como a procriação se tornou um dos pilares do sacramento, surgiu, então, a noção da relação carnal como débito conjugal: “o reconhecimento da cópula como algo inerente ao casamento implicou a valorização da antiga noção de 'débito conjugal'” (VAINFAS, 1986, p. 39). Apesar de consideradas necessárias ao casamento, as relações sexuais deveriam se abster de prazer e “os que fizeram da cópula uma obrigação dos esposos, em nenhum momento admitiram o prazer” (VAINFAS, 1986, p. 43). Dessa forma, a esposa não poderia ser objeto de desejo carnal do marido, reforçando a ideia de Simmel e de Beauvoir de que a prostituição é um “mal necessário”.

Assim, a tradição impõe que a mulher “de respeito” não seja o objeto dos desejos carnis do marido, mas não só por razões religiosas. Desde a juventude, a mulher é ensinada a se manter afastada da sexualidade para que ela seja casta e virgem ao casar-se. Essa restrição se deve à necessidade de garantir exclusividade ao homem e, ainda mais importante, garantir que os filhos que ela engendrará serão dele. Esse valor é tão inculcado na criação da mulher que ela própria, segundo Beauvoir, vê a virgindade como garantia de sua honra:

Uma educação severa, o medo do pecado, o sentimento de culpabilidade em relação à mãe criam barreiras poderosas. A virgindade 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, 1967, p. 117).

A mulher vê o próprio corpo como objeto de troca para seu destino: o casamento: “o corpo da mulher é um objeto que se compra; para ela, representa um capital que ela se acha autorizada a explorar” (BEAUVOIR, 1967, p. 170). É apenas no casamento que a mulher vê a possibilidade de construir algo com a sua vida, seja um lar, seja uma posição social de respeito. É por esse motivo, e por ser visto como caminho natural na sociedade, que muitas delas se dedicam à ideia do matrimônio com afinco e veem isso como uma carreira:

O casamento não é apenas uma carreira honrosa e menos cansativa do que muitas outras: só ele permite à mulher atingir a sua dignidade social integral e realizar-se sexualmente como amante e mãe. É sob esse aspecto que os que a cercam encaram seu futuro e que ela própria o encara. Admite-se unanimemente que a conquista de um marido — em certos casos, de um protetor — é para ela o mais importante dos empreendimentos (BEAUVOIR, 1967, p. 67).

Sousa e Dias, em seu artigo “Quando a mulher começou a falar: literatura e crítica feminista na Inglaterra e no Brasil”, apontam que o costume de criar as mulheres com vistas ao casamento como carreira é comum, também, no Brasil:

Seguindo o modelo europeu, desde menina, a mulher era ensinada a ser mãe e esposa; sua educação limitava-se a aprender a cozinhar, bordar, costurar, isto é, tarefas estritamente domésticas. Carregava o estigma da fragilidade, da pouca inteligência, entre outros que fundamentavam a lógica patriarcal de mantê-la afastada dos espaços públicos e, conseqüentemente, da educação formal, pois não lhe era permitido o acesso à escola (SOUSA; DIAS, 2003, p. 151).

Segundo a tradição patriarcal, a mulher não tem futuro a não ser ao lado do homem. Ela é vista como sua alteridade, como ser que o complementa e mantém a sua existência. É por esse motivo que ela deve estar sempre sob a tutela de algum homem. Estando sob a tutela do pai, deve buscar a tutela de um marido: “ela se encontra sempre sob a tutela dos homens” (BEAUVOIR, 1970, p. 89). Quando a

mulher se casa, ela passa a pertencer ao marido⁸ e, de acordo com Millett, sua posição como propriedade era tão consolidada que o marido tinha o direito não só de administrar o seu dinheiro, como também, de alugar os serviços da mulher para obter lucro:

O marido possuía tanto a sua pessoa como os seus serviços, podia alugá-la (e alugou-a) de qualquer modo que lhe aprouvesse e guardar o lucro. Era-lhe permitido processar alguém por dinheiro a ela devido, e confiscá-lo. Tudo o que a mulher adquirisse pelo seu trabalho ou herdasse sob tutela tornava-se propriedade legal do marido. Com excepção do direito de propriedade, as mulheres solteiras tinham quase tão poucos direitos legais como as casadas. O princípio tutelar, frequente na jurisprudência ocidental, colocava a mulher casada numa condição de objecto durante toda a vida. O marido passava a ser uma espécie de tutor legal, como se com o casamento ela passasse a fazer parte da categoria dos loucos e atrasados mentais, que, de um ponto de vista legal, eram também considerados como "mortos aos olhos da lei" (MILLETT, 1970, p. 17).

Essa concepção da esposa como propriedade tem origens, de acordo com Simmel em seu ensaio "Sobre a sociologia na família", no que ele chama de "homem primitivo" e na consideração de que a mulher nada mais é do que uma força de trabalho: "A mulher é, antes de mais nada, um animal de trabalho [...] é a única com que se possa contar duradouramente" (SIMMEL, 1993, p. 37). A tradição do pagamento de um dote, por sua vez, reforça essa visão da mulher como um "animal de trabalho" e como objeto, propriedade do marido:

O simples fato de sua venda significa [...] que ela não tem vontade própria e que seus pais tratam-na como objeto; é sob esse aspecto que ela entra no casamento. Trata-se, pois, para o marido, de fazê-la trabalhar o mais possível a fim de recuperar o preço pago por ela (SIMMEL, 1993, p. 37).

Uma terceira alternativa à prostituição e ao casamento é o celibato. No entanto, assim como a prostituta, a celibatária ganha e perde ao assumir essa posição. A celibatária, seja a que se devota à religião ou a mulher que não se casa e envelhece sem pretendentes, se vê numa posição paradoxal de independência dependente, pois ainda que não deva satisfações a um marido ou tenha de gerar e cuidar de uma

⁸ Note-se que em *Senhora*, de José de Alencar, Aurélia se torna "independente" e administradora de sua fortuna apenas enquanto pune Fernando para aprimorar-lhe o caráter. Quando os dois se reconciliam, no final, ela atribui a ele a tarefa de administrar as economias do casal.

família, é dependente ou de uma instituição ou de sua família para viver, estando presa à mesma moral e às mesmas exigências de conduta que a mulher considerada honesta está:

a independência legal de que goza opõe-se de maneira chocante à servidão da esposa; é ela um personagem insólito; por isso mesmo, os costumes se apressam em retirar-lhe tudo o que lhe concedem as leis. Ela tem todas as capacidades civis, mas trata-se de direitos abstratos e vazios; ela não possui nem autonomia econômica, nem dignidade social (BEAUVOIR, 1970, p. 128).

A situação é ainda mais grave no caso das mulheres que são celibatárias por falta de opções, pois, além da independência dependente à qual elas estão sujeitas, elas são vistas de maneira negativa pela sociedade pois, se mais velhas, são consideradas mulheres azedas e maldosas não só por não terem adquirido a afeição de um homem e casado quando jovens, como, também, por não terem famílias para cuidar e fazerem parte de núcleos familiares que não são os seus:

a virgindade só tem essa atração erótica quando ligada à mocidade, sem o quê, seu mistério torna-se inquietante. Atualmente muitos homens sentem repulsa sexual diante de virgens algo amadurecidas, e não somente por motivos psicológicos que as solteironas são comparadas às matronas azedas e maldosas. A maldição está em sua própria carne, nessa carne que não é objeto para nenhum sujeito, que nenhum fez desejável, que desabrochou e murchou sem encontrar um lugar no mundo dos homens (BEAUVOIR, 1970, p. 197).

De maneira geral, todas as mulheres são sempre dependentes dos homens na sociedade patriarcal que Beauvoir discute, seja para conquistar prestígio social, seja para manter-se financeiramente. Se a mulher casada trabalha para ajudar em casa, sua existência se equipara à escravidão. Todo o seu dinheiro vai para o marido, e ela deve cumprir com todos os deveres sociais e do lar. É interessante, ainda, notar que, de acordo com Ângela Davis em seu livro *Mulheres, Raça e Classe*, originalmente publicado em 1983: "Proporcionalmente, as mulheres negras sempre trabalharam mais fora de casa do que suas irmãs brancas" (DAVIS, 2016, p. 24). Além disso, em condições precárias, seus próprios filhos são vistos a partir do valor econômico que eles podem ter: "em condições primitivas, os filhos possuem para o pai um valor econômico direto" (SIMMEL, 1993, p. 49). Isso ocorre de maneira ainda mais evidente com as mulheres negras, que eram avaliadas por sua capacidade reprodutora:

A exaltação ideológica da maternidade – tão popular no século XIX – não se estendia às escravas. Na verdade, aos olhos de seus proprietários, elas não eram realmente mães; eram apenas instrumentos que garantiam a ampliação da força de trabalho escrava. Elas eram “reprodutoras” – animais cujo valor monetário podia ser calculado com precisão a partir de sua capacidade de se multiplicar. (DAVIS, 2016, p. 25-26).

A mulher das classes mais abastadas, por sua vez, por não ter uma ocupação remunerada, é vista como parasita:

As classes em que as mulheres gozavam de certa autonomia econômica e participavam da produção eram as classes oprimidas e, como trabalhadoras, eram as mulheres mais escravas ainda do que os trabalhadores. Nas classes dirigentes as mulheres eram parasitas e, como tais, submetidas às leis masculinas: em ambos os casos, a ação era-lhes quase impossível (BEAUVOIR, 1970, p. 168).

A mulher não tem muitas possibilidades na sociedade patriarcal. Como esposa, é vista pelo marido como escape e descanso para a vida que ele tem fora de casa. Ele se orgulha dela como de uma propriedade e objetifica-a independentemente da classe social, enfeitando-a, elogiando as suas funções ou orgulhando-se de possuí-la: “rico, ele a cobre de peles e joias. Mais pobre, elogia-lhes as qualidades morais e os talentos de dona de casa; o mais deserdado, se tem apego a mulher que o serve, imagina possuir alguma coisa na terra” (BEAUVOIR, 1970, p. 219)

Além disso, a mulher serve para o marido como pupila, um ser a quem ele pode moldar para melhor lhe agradar. Como sua instrução é muito menor do que a dele, ele se vê na responsabilidade de educá-la de maneira que ela se torne um reflexo, ainda que distorcido, dele mesmo: “é também moral e intelectualmente que o marido ‘forma’ a esposa; ele a educa, marca-a, impõe-lhe sua personalidade” (BEAUVOIR, 1970, p. 220). Isso se deve, de acordo com Simmel em seu ensaio sobre “O dinheiro nas relações entre os sexos”, à dedicação total da mulher ao casamento, que se torna sua única esfera de interesse e devoção:

No casamento, a mulher na maioria das vezes envolve a totalidade de seus interesses e de sua energia; ela compromete sua personalidade, centro e periferia, integralmente, enquanto o homem casado não só vê os costumes concederem-lhe uma liberdade de movimento muito maior, como também não traz de saída à relação conjugal o essencial

de sua personalidade, ocupado por sua profissão (SIMMEL, 1993, p. 61).

Além disso, outro ponto que interfere na construção da personalidade da mulher que se dedica inteiramente ao casamento é o fato de que as tarefas a que elas se dedicam não produzem objetos estáveis ou duradouros:

a atividade das mulheres, sobretudo desde a limitação da produção doméstica, raramente cria "objetos". O trabalho doméstico que ainda subsiste vale para o dia que passa - o que elas cozinham a manhã inteira é devorado em meia hora -, acomoda-se ao fluxo e refluxo de exigências e interesses momentâneos, sem deixar resultado substancial que não seja de imediato aspirado por esse fluxo (SIMMEL, 1993, p. 90).

Beauvoir retoma essa ideia em *O segundo sexo*: experiência vivida, e afirma que a mulher casada e dona de casa não só considera o seu trabalho como um fim em si, como, também, não consegue sentir segurança e permanência a partir dele, sobretudo porque não recebe, muitas vezes, o devido reconhecimento:

O mais triste é que esse trabalho não conduz sequer a uma criação duradoura. A mulher é tentada — tanto mais quanto mais cuidado nela pôs — a considerar sua obra como um fim em si. Contemplando o bolo que tira do forno, ela suspira: é realmente uma pena comê-lo! [...] A dona de casa, que se aliena em coisas depende, como as coisas, do mundo inteiro: a roupa enferruja, o assado queima, a porcelana quebra; são desastres absolutos, porque as coisas, quando se perdem, se perdem irreparavelmente. É impossível obter permanência e segurança através delas [...].

É preciso, portanto, que o produto do trabalho doméstico se consuma; uma renúncia constante é exigida da mulher, cujas operações só terminam com a destruição. [...] como o trabalho doméstico se esgota na manutenção de um status quo, o marido ao voltar para casa observa a desordem e a negligência, mas parece-lhe que a ordem e a limpeza são naturais (BEAUVOIR, 1967, p. 207-208).

De acordo com Davis, essa dedicação da mulher ao lar dentro do casamento é exclusiva às mulheres brancas e proveniente da industrialização uma vez que, com a perda de grande parte de suas tarefas domésticas para processos industriais, a mulher perdeu importância na estrutura familiar:

De fato, parecia que quanto mais as tarefas domésticas das mulheres eram reduzidas, devido ao impacto da industrialização, mais intransigente se tornava a afirmação de que "o lugar da mulher é em

casa”. Na verdade, o lugar da mulher sempre tinha sido em casa, mas durante a era pré-industrial a própria economia centrava-se na casa e nas terras cultiváveis ao seu redor. Enquanto os homens lavravam o solo (frequentemente com a ajuda da esposa), as mulheres eram manufadoras, fazendo tecidos, roupas, velas, sabão e praticamente tudo o que era necessário para a família. O lugar das mulheres era mesmo em casa – mas não apenas porque elas pariam e criavam as crianças ou porque atendiam às necessidades do marido. Elas eram trabalhadoras produtivas no contexto da economia doméstica, e seu trabalho não era menos respeitado do que o de seus companheiros. Quando a produção manufatureira se transferiu da casa para a fábrica, a ideologia da feminilidade começou a forjar a esposa e a mãe como modelos ideais. No papel de trabalhadoras, ao menos as mulheres gozavam de igualdade econômica, mas como esposas eram destinadas a se tornar apêndices de seus companheiros, serviçais de seus maridos. No papel de mães, eram definidas como instrumentos passivos para a reposição da vida humana. A situação da dona de casa branca era cheia de contradições (DAVIS, 2016, p. 52).

Cheios de contradições, o casamento e a manutenção da mulher em casa têm a função de domar a mulher, conforme afirma Elisabeth Roudinesco, retomando o teórico político francês Jean Bodin:

Jean Bodin, teórico do fundamento profano da realeza, classifica o masculino ao lado da razão e o feminino ao lado do apetite passional, a fim de melhor demonstrar o perigo existente no caso de as mulheres se libertarem de sua sujeição à ordem marital. A seus olhos, o feminino, fonte de desordem, deve ser controlado pelas leis do casamento (ROUDINESCO, 2003, p. 16).

É dentro do casamento, e cumprindo o papel de mãe, que a mulher será mais bem vista pela sociedade. Como mãe, ela se encaixa na visão que a sociedade tem da mulher e chega a ter, de certa forma, influência e respeito, pois é a ela que cabe a educação dos filhos, futuro da sociedade:

É vantajoso para a sociedade anexá-las em virtude do domínio que exercem sobre os filhos. Eis por que a mãe é cercada de tantas manifestações de respeito, por que lhe atribuem todas as virtudes e criaram para ela uma região a que é proibido obviar sob pena de sacrilégio e blasfêmia. Fazem-na a guardiã da moral; serve do homem, serve dos poderes, conduz docemente seus filhos pelos caminhos traçados. Quanto mais uma coletividade é resolutamente otimista, mais docemente aceita essa terna autoridade, mais a mãe é nela transfigurada (BEAUVOIR, 1970, p. 216).

Ser mãe é o auge da vida da mulher: “solidamente assentada na família, na sociedade, de acordo com as leis e os costumes, a Mãe é a própria encarnação do Bem” (BEAUVOIR, 1970, p. 215). No entanto, após o auge da maternidade a situação da mulher decai. Conforme os filhos crescem, ela vê sua juventude se perder e, com a chegada da meia idade, vê seu propósito de vida se esvaír. Considera-se velha e, sem filhos para cuidar, depara-se como uma existência vazia. Quanto mais envelhece, mais se vê dependente. Agora, não mais do marido, que a escolhera, e sim de sua descendência, que a vê como um fardo. Esta mulher, outrora encarnação do bem, no papel de sogra simboliza o triste futuro que degradará a todos e, para o homem, a perspectiva da decadência de sua jovem esposa:

O próprio uso que o homem faz dela destrói suas virtudes mais preciosas: gasta pelas maternidades, ela perde sua atração erótica; mesmo estéril, bastam os anos para alterar-lhe os encantos. Enferma, feia, velha, a mulher causa horror (BEAUVOIR, 1970, p. 202).

Ele detesta que a mulher amada tenha sido engendrada: a sogra é evidentemente a imagem da decrepitude a que votou a filha ao dá-la à luz; sua obesidade, suas rugas, anunciam a obesidade, as rugas da jovem esposa cujo futuro assim tristemente se prefigura; ao lado da mãe, essa jovem esposa não se apresenta mais como um indivíduo e sim como o momento de uma espécie; não é mais a presa desejada, a companheira querida, porque sua existência singular se dissolve na vida universal (BEAUVOIR, 1970, p. 218).

Ainda que os papéis aqui abordados retratem a realidade de séculos passados, muitos desses apontamentos ainda são válidos no presente, especialmente os padrões que dizem respeito aos valores morais. Um exemplo disso é a proposta do atual Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos, criado no governo do presidente eleito em 2018, que, com o objetivo de diminuir os índices de gravidez na adolescência, afirmou que não promoverá mais campanhas de conscientização sobre o uso de preservativos e contraceptivos e sim a abstinência sexual⁹. Muitas mulheres ainda veem como sua obrigação serem castas e se casarem enquanto jovens¹⁰ e as visões da sociedade sobre a prostituição, o celibato involuntário e a velhice permanecem praticamente as mesmas. Ocorre uma perpetuação da história da

⁹ SCHEREIBER, M. Contra a Gravidez na adolescência, Damares busca inspiração nos EUA para estimular jovens a não fazer sexo. BBC Brasil, 2019. Disponível em <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-50682336>. Acesso em: 6 dez. 2019.

¹⁰ Apenas neste ano (2019) foi sancionada a lei 13.811/19, que proíbe o casamento para menores de 16 anos.

mulher e seu passado, regido por homens, tem prestígio na sociedade patriarcal e afeta o presente com suas tradições:

Ora, a mulher sempre foi, senão a escrava do homem ao menos sua vassala; os dois sexos nunca partilharam o mundo em igualdade de condições; e ainda hoje, embora sua condição esteja evoluindo, a mulher arca com um pesado *handicap*. Em quase nenhum país, seu estatuto legal é idêntico ao do homem e muitas vezes este último a prejudica consideravelmente. Mesmo quando os direitos lhe são abstratamente reconhecidos, um longo hábito impede que encontrem nos costumes sua expressão concreta. Economicamente, homens e mulheres constituem como que duas castas; em igualdade de condições, os primeiros têm situações mais vantajosas, salários mais altos, maiores possibilidades de êxito que suas concorrentes recém-chegadas. Ocupam na indústria, na política etc., maior número de lugares e os postos mais importantes. Além dos poderes concretos que possuem, revestem-se de um prestígio cuja tradição a educação da criança mantém: o presente envolve o passado e no passado toda a história foi feita pelos homens (BEAUVOIR, 1970, p. 14-15).

Ainda que a luta das mulheres tenha forçado a sociedade a iniciar um caminho de mudança rumo à igualdade entre homens e mulheres, os costumes, as tradições e as leis morais estão profundamente enraizados nas bases sociais, o que torna difícil e demorada a quebra da subordinação da mulher ao homem. Dessa forma, as mudanças nas leis, que implementam, ao longo do tempo, mais igualdade de condições para a mulher, tornam-se abstratas, uma vez que essa igualdade que a lei lhes garante se opõe, muitas vezes aos ideais femininos a elas impostos. Millett, ao discorrer sobre esse assunto, afirma que há uma luta pela permanência desses padrões idealizados, luta que ela denomina como contrarrevolução. Segundo a autora, a revolução sexual, a luta das mulheres em busca de seus direitos e de sua liberdade, apenas arranhou a superfície do patriarcalismo, deixando intactas instituições e valores que continuam impondo ideais femininos tradicionais à mulher:

As verdadeiras causas da contra-revolução parecem residir no facto de, talvez necessariamente, talvez mesmo inevitavelmente, a revolução sexual se ter concentrado na superestrutura da política patriarcal, transformando as suas formas legais, os seus abusos mais flagrantes, alterando os esquemas oficiais de educação, mas sem tocar no processo de socialização constituído pela diferenciação dos temperamentos e das funções. As atitudes, os valores, as emoções de base — tudo o que constituía a estrutura psíquica que vários milénios de sociedade patriarcal tinham edificado —, permaneceram demasiado semelhantes, se não completamente intactos. (MILLETT, 1970, p. 173).

A própria mulher perpetua essa condição de submissa aos valores da sociedade patriarcal, ensinando e cobrando esses mesmos valores a cada geração e julgando as demais mulheres sem valor quando não cumprem com essas expectativas sociais. Heloneida Studart aponta, em seu livro *Mulher objeto de cama e mesa* (1987) que as meninas são ensinadas desde crianças a encararem o marido como seu emprego:

Para prepará-la condignamente para a sua profissão futura (de esposa) a sua educação é minuciosa. Enquanto o menino é solto, a menina é presa [...]. Em casa, a menina assimila os probleminhas da mãe (a empregada que furtou o batom, o pudim que se queimou, o romance de telenovela que acabou mal). Enquanto os meninos praticam esportes, elas brincam de comidinha (STUDART, 1987, p. 14).

Ainda hoje, podemos ver um grande número de mulheres e de famílias que ensinam aos seus filhos e filhas seus respectivos lugares e suas respectivas funções seguindo os ideais tradicionais, patriarcais. Ensina-se que a menina deve brincar de boneca e que o menino deve brincar de carrinho, perpetuando a ideia de que a mulher é quem deve cuidar dos filhos e que o homem é quem é mais capaz de dirigir. Ensina-se que a menina deve ser proativa no lar e ajudar a mãe a realizar os serviços de casa e que o menino não deve ajudar nessa tarefa de servidão, sendo servido pela mãe e pelas irmãs até que encontre uma esposa que o servirá também, pois assim foi ensinada. Em encontros sociais, as mulheres cozinham enquanto os homens conversam no sofá. Ensina-se que o menino deve vestir roupas azuis e a menina, roupas cor de rosa: eles são diferenciados desde a infância e é uma prioridade para as mães que não se confunda uma bebê menina com um bebê menino. A luta das mulheres continua até hoje, e a sociedade continua buscando sufocá-la. No Brasil, grupos conservadores denominaram a luta pela igualdade entre homens e mulheres como “ideologia de gênero”¹¹ e acreditam que toda busca pela mudança fere e destrói,

¹¹ De acordo com Rogério Diniz Junqueira, em seu artigo “‘Ideologia de gênero’: a gênese de uma categoria política reacionária - ou: a promoção dos direitos humanos se tornou uma 'ameaça à família natural'?”, publicado no livro *Debates contemporâneos sobre educação para a sexualidade* em 2017, o sintagma “ideologia de gênero” é fruto da onda antifeminista da década de 1990 e foi cunhado, possivelmente pela primeira vez, pelo cardeal Joseph Ratzinger (posteriormente nomeado Papa Bento XVI) em prefácio ao livro *L'Évangile face au désordre mondial* (1997), do monsenhor Michel Schooyans.

aos poucos, a família patriarcal, que, nos seus termos, seria a família tradicional brasileira. Beauvoir, setenta anos atrás, já apontava para esse movimento de reação:

Embora os bens de raiz se achem em parte abalados, a burguesia apega-se à velha moral que vê, na solidez da família, a garantia da propriedade privada: exige a presença da mulher no lar tanto mais vigorosamente quanto sua emancipação torna-se uma verdadeira ameaça (BEAUVOIR, 1970, p. 17).

Elisabeth Roudinesco nos dá um exemplo do apego dessa velha moral em exercício: após a guerra, os Estados, vendo a família como um dos pilares do funcionamento da sociedade, tentaram revigorar a instituição familiar convencional:

Mimada, sustentada, celebrada pelo Estado, sobretudo na França, a família se tornou objeto de uma política através da qual a nação garantia doravante a seus membros um desenvolvimento e uma proteção sem precedentes na história da humanidade. Tudo se passava efetivamente como se, no exato momento em que as mulheres despertavam lentamente do longo sono de sua sujeição, a família fosse ameaçada de ser ela própria destruída, de dentro, à força de alimentar interesses contrários à eclosão da nova identidade feminina. Convinha portanto reconsiderá-la, consolidá-la, planejá-la, rearrumá-la, a fim de que não desabasse (ROUDINESCO, 2003, p. 68).

Dessa forma, a mulher, ainda que desde meados do sec. XX conte com mais direitos civis, continua tendo um futuro ditado pela tradição de base patriarcal, e suas possibilidades de futuro, se quiser ser bem vista em relação aos ideais que deve cumprir, são escassas:

A menina será esposa, mãe, avó; tratará da casa, exatamente como fez sua mãe, cuidará dos filhos como foi cuidada: tem 12 anos e sua história já está escrita no céu; ela a descobrirá dia após dia sem nunca a fazer; mostra-se curiosa mas assustada quando evoca essa vida cujas etapas estão todas de antemão previstas e para a qual cada dia a encaminha inelutavelmente (BEAUVOIR, 1967, p. 40).

A maternidade é um bom exemplo dessa predestinação. A mulher não tem, em princípio, nenhuma amarra legal que a obrigue a se casar e ter filhos. No entanto, a mulher que decide não se casar ou não ter filhos é malvista e julgada pela sociedade, muitas vezes, até como “egoísta”. O mesmo ocorre com a mulher que decide ter filhos

sem se casar ou viver junto com um homem sem os laços do matrimônio. Segundo Beauvoir,

Não seria possível obrigar diretamente uma mulher a parir: tudo o que se pode fazer é encerrá-la dentro de situações em que a maternidade é a única saída; a lei ou os costumes impõem-lhe o casamento, proíbem as medidas anticoncepcionais, o aborto e o divórcio (BEAUVOIR, 1970, p. 79).

Ser esposa, dona de casa e mãe são construções de uma sociedade conservadora e ideais femininos aos quais as mulheres são pressionadas a corresponder. Kate Millett, ao analisar a sociedade americana contemporânea à época da publicação de seu livro, constata que esses mitos são impostos pela cultura com a desculpa de que são características biológicas:

Do mesmo modo se espera que, ainda que seja intelectualmente compreendido que fora do aleitamento a educação das crianças é um cuidado confiado à mulher pela cultura, e não pela biologia, a classe média americana passa por cima disso e infira que a gravidez deve significar também os cuidados a ter com a criança, constituindo os dois deveres juntos, mais uma vez, um “destino biológico”. Que toda a mulher é uma mãe, constitui um dos mitos favoritos do conservadorismo (MILLETT, 1970, p. 244).

Ainda assim, essas tarefas a que a mulher é submetida são invisíveis e “Assim como as obrigações maternas de uma mulher são aceitas como naturais, seu infinito esforço como dona de casa raramente é reconhecido no interior da família. As tarefas domésticas são, afinal de contas, praticamente invisíveis” (DAVIS, 2016, p. 236). Então, mesmo quando a mulher corresponde às expectativas da sociedade, esse comportamento submisso ao suposto compromisso social que ela assume não é visto como qualidade, e sim como obrigação: “O marido não atribui nenhum mérito a nenhuma das qualidades da mulher; são garantidas pela sociedade, estão implícitas na própria instituição do casamento” (BEAUVOIR, 1967, p. 235). Sendo obrigações, todas as qualidades atribuídas à mulher que quer ser considerada feminina e “mulher de verdade” aos olhos da sociedade são fabricações, conceitos artificiais criados para manter o *status quo* da sociedade patriarcal. A mulher não tem escolha: ou ela corresponde a essas expectativas, ou ela é marginalizada pela sociedade:

A idéia de feminilidade impõe-se de fora a toda mulher, precisamente porque se define artificialmente pelos costumes e pelas modas; ela pode evoluir de maneira que os cânones se aproximem dos que adotam os homens: nas praias, as calças compridas tornaram-se femininas. Isso não modifica em nada o fundo da questão: o indivíduo não tem liberdade de moldá-la à vontade. A mulher que não se conforma com isso desvaloriza-se sexualmente e, por conseguinte, socialmente, porquanto a sociedade integrou os valores sexuais (BEAUVOIR, 1967, p. 452).

Essa contradição entre o que as leis garantem à mulher e o que a sociedade lhe impõe faz com que lhe sejam exigidas coisas ambíguas. Espera-se que ela cuide do lar, mas que, legalmente, seja independente e responsável por si mesma. Afirma-se que ela pode decidir sobre o seu futuro ao passo que a condenam quando a decisão se contrapõe às funções-destino naturalizadas de mãe e de esposa. A mulher até pode decidir ser mais do que isso, mas nunca menos. Essa constante imposição e quebra de expectativas sobre a mulher fazem com que o homem a veja de diversas maneiras, muitas vezes ambivalentes, mas sempre da maneira que lhe for mais conveniente. Se a sociedade ou o homem precisam de algo que os inspire, a mulher será vista como sua musa. Se a sociedade ou o homem precisam de um caminho, a mulher lhes servirá como guia. Se a sociedade ou o homem precisam de alguém para manter os valores, a mulher será a mantenedora. Se a sociedade ou o homem precisam que a mulher assuma responsabilidades, a mulher se tornará independente. O ser mulher é inventado pela sociedade e, ao longo do tempo, tem obrigações e expectativas alterados para mais bem convir ao que o homem e a sociedade idealizam para a mulher. Segundo Beauvoir, a mulher é a encarnação do sonho masculino ao ser submetida a todas essas situações, e suas representações mudam e oscilam:

Eles inventaram-na. Mas ela existe também sem essa invenção. Eis por que é, ao mesmo tempo, a encarnação do sonho masculino e seu malogro. Não há uma só representação da mulher que não engendre de imediato a imagem inversa: ela é a Vida e a Morte, a Natureza e o Artificio, o Dia e a Noite. Sob qualquer aspecto que a consideremos, encontramos sempre a mesma oscilação pelo fato de que o inessencial volta necessariamente ao essencial (BEAUVOIR, 1970, p. 230).

Doutora em História, Magali Engel, em seu artigo “Psiquiatria e feminilidade”, publicado no livro *História das mulheres no Brasil*, em 2004, resume bem essa

condição de existência contraditória que se impõe à mulher e a define como "uma visão profundamente ambígua do ser feminino":

A construção da imagem feminina a partir da natureza e das suas leis implicaria em qualificar a mulher como naturalmente frágil, bonita, sedutora, submissa, doce etc. Aquelas que revelassem atributos opostos seriam consideradas seres antinaturais. Entretanto, muitas qualidades negativas como a perfídia e a amoralidade – eram também entendidos como atributos naturais da mulher, o que conduzia a uma visão profundamente ambígua do ser feminino (ENGEL, 2004, p. 332).

Ver as mulheres a partir dessa visão ambígua e, na maioria dos casos, separá-las a partir da maneira como elas estão sendo vistas em determinado momento é não levar em conta as relações sociais e seus problemas e contradições intrínsecos, como bem aponta Claudia Fonseca em seu artigo "Ser mulher, mãe e pobre": "Dividindo as mulheres em santas ou demônios, pacatas donas de casa ou prostitutas, os pesquisadores simplesmente não enxergavam as dinâmicas sociais que driblam esses dois polos" (FONSECA, 2004, p. 513). Os papéis impostos às mulheres são diversos e, conseqüentemente, na maioria das vezes, incompatíveis uns com os outros. É essa incompatibilidade que atribui à mulher uma natureza ambivalente:

Na realidade concreta, as mulheres manifestam-se sob aspectos diversos; mas cada um dos mitos edificadas a propósito da mulher pretende resumi-la inteiramente. Cada qual se afirmando único, a consequência é existir uma pluralidade de mitos incompatíveis e os homens permanecerem atônitos perante as estranhas incoerências da ideia de Feminilidade (BEAUVOIR, 1970, p. 300).

A mulher real, em oposição à mulher ideal, se define, dessa forma, não pelos papéis impostos a ela mas sim pela maneira como lida com eles e pela maneira como lida com a opressão e com a desigualdade social: "A mulher não se define nem por seus hormônios nem por misteriosos instintos e sim pela maneira por que reassume, através de consciências estranhas, o seu corpo e sua relação com o mundo" (BEAUVOIR, 1967, p. 494). Beauvoir defende que uma das maneiras pelas quais a mulher tem reassumido sua relação com o mundo e com o seu próprio corpo é por meio do acesso ao trabalho. Quando escolhe trabalhar em vez de buscar o casamento como único meio de sobrevivência, a mulher ganha, nas sociedades que lhe oferecem essa possibilidade de escolha, *status* de sujeito e a possibilidade de construir objetivos

próprios, possibilitando-se uma espécie de transcendência sem a mediação de um tutor:

Foi pelo trabalho que a mulher cobriu em grande parte a distância que a separava do homem; só o trabalho pode assegurar-lhe uma liberdade concreta. Desde que ela deixa de ser uma parasita, o sistema baseado em sua dependência desmorona; entre o universo e ela não há mais necessidade de um mediador masculino [...]. produtora, ativa, ela reconquista sua transcendência; em seus projetos afirma-se concretamente como sujeito; pela sua relação com o fim que visa, com o dinheiro e os direitos de que se apropria, põe à prova sua responsabilidade (BEAUVOIR, 1967, p. 449).

De acordo com Angela Davis, no entanto, não basta o trabalho para que a mulher se emancipe: “O controle de natalidade – escolha individual, métodos contraceptivos seguros, bem como abortos, quando necessários – é um pré-requisito fundamental para a emancipação das mulheres” (DAVIS, 2016, p. 216), até mesmo para que pudessem trabalhar porque

os novos sonhos das mulheres de seguir uma carreira profissional e outros caminhos de autodesenvolvimento fora do casamento e da maternidade só poderiam ser realizados se elas conseguissem limitar e planejar suas gestações (DAVIS, 2016, p. 221).

Roudinesco é ainda mais otimista em relação à situação da mulher e sua emancipação por meio do controle contraceptivo¹². Segundo ela, com os métodos contraceptivos a mulher ganha poder de resistir a dominação masculina e inverter o seu curso e não sofrer repressão ao decidir assumir um papel que não fosse o de reprodutora ou mantenedora do lar:

Seja com a ajuda do planejamento familiar ou recorrendo às diferentes técnicas destinadas a impedir a fecundação — dispositivos intra-uterinos, pílula, aborto —, as mulheres conquistaram, ao preço de lutas difíceis, direitos e poderes que lhes permitiram não apenas reduzir a dominação masculina, mas inverter seu curso. Seus corpos se modificaram juntamente com seus gostos e suas aspirações (ROUDINESCO, 2003, p. 70).

Não apenas as mulheres haviam adquirido o poder de atentar contra o caráter sagrado do sêmen masculino, para a satisfação de um prazer

¹² A pílula anticoncepcional combinada, lançada ao mercado na década de 1960 sob o nome de Enovid, foi um importante marco na história da emancipação das mulheres pois deu-lhes maior liberdade sexual e a possibilidade de decisão sobre a maternidade.

distinto daquele da maternidade, como também podiam proibir efetivamente esse sêmen de realizar o dever de geração e de não-disseminação que lhe havia sido confiado pela natureza. Em lugar de transmitir a vida e a morte, como haviam feito desde a noite dos tempos, podiam portanto, na aurora do século XXI, recusar, se assim o decidissem, o próprio princípio de uma transmissão. Haviam adquirido, de certa maneira, a possibilidade de se tornar estéreis, libertinas, namoradas de si mesmas, sem incorrer nos riscos de uma condenação moral ou de uma justiça repressora (ROUDINESCO, 2003, p. 72).

Ainda assim, mesmo que a mulher tenha ganhado certa liberdade com os métodos contraceptivos e com o acesso ao trabalho, a sociedade mantém os ideais femininos tradicionais como condição de aceitação e valorização da mulher. Um exemplo disso é a hostilização de mulheres vítimas de estupro que recorrem ao aborto, como o ocorrido em São Paulo em 24 de outubro de 2019¹³. No que diz respeito à mulher e sua relação com o trabalho, ainda hoje seu salário é inferior ao salário dos homens¹⁴ e as primeiras profissões que as mulheres puderam adotar, ao longo dos anos, eram profissões que refletiam ideais de feminilidade, tais como secretárias, enfermeiras, professoras primárias e vendedoras:

A maioria dos empregos que elas ocupam são marcados pela persistência de um caráter doméstico e feminino: importância do corpo e das aparências; função das qualidades ditas femininas, dentre as quais as mais importantes são o devotamento, a prestimosidade, o sorriso, etc. (PERROT, 2015, p. 123).

As mulheres, ao aproveitarem as mudanças que ocorrem na sociedade ao seu favor e que lhes abrem novas possibilidades, revelam que, se ainda estão em uma posição inferior ao homem na sociedade atual, isso se deve à falta de condições e oportunidades e às desigualdades sociais e não a fatores biológicos que as impossibilitem de alcançar os mesmos resultados que um homem pode alcançar. Segundo Beauvoir, não se pode julgar as mulheres inferiores aos homens visto que

¹³ Na ocasião, uma das pacientes do Hospital Pérola Byington, abalada pelas propagandas e imagens antiaborto, tentou sensibilizar e argumentar com o grupo contrário ao aborto que mantinha uma tenda em frente ao hospital e foi agredida por esses manifestantes ao tentar contar sua experiência. ANJOS, A; FONSECA, B; DIP, A. Grupo pró-vida constrange vítimas de estupro em frente a hospital. A pública, 2019. Disponível em: <https://apublica.org/2019/10/grupo-pro-vida-constrange-vitimas-de-estupro-em-frente-a-hospital/>. Acesso em: 29 nov. 2019.

¹⁴ OLIVEIRA, N. Pesquisa do IBGE mostra que mulher ganha menos em todas ocupações. Agência Brasil, 2019. Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2019-03/pesquisa-do-ibge-mostra-que-mulher-ganha-menos-em-todas-ocupacoes>. Acesso em: 29 nov. 2019.

elas não tiveram as mesmas possibilidades de liberdade ou instrução, elas só são inferiores intelectualmente quando não instruídas: "Nunca tiveram suas possibilidades, nem liberdade nem instrução. Não se poderia, pois, julgá-las pelo que fizeram no passado. Nada indica que sejam inferiores ao homem" (BEAUVOIR, 1970, p. 140).

2.2 Mulher e literatura – representação e escrita

Um exemplo da importância da instrução para a mulher é o interesse que as mulheres instruídas tomaram pela literatura. Sem a responsabilidade de cuidar de um lar, algumas mulheres instruídas dedicavam o seu tempo às artes e adquiriam, muitas vezes, conhecimento superior ao de seus maridos. No que diz respeito à literatura, elas foram as responsáveis pela criação de espaços de debate e de leitura denominados, à época, de salões literários:

o papel desempenhado pelas mulheres nos salões é considerável; não estando empenhadas na construção do mundo, têm lazeres para se dedicar à conversação, às artes, às letras; sua instrução não é organizada, mas através de reuniões, de leituras, do ensino de professores particulares, chegam a adquirir conhecimentos superiores aos de seus maridos (BEAUVOIR, 1970, p. 134).

No entanto, é importante ressaltar que, em princípio, grande parte da literatura disponível era a literatura escrita por homens e que, assim como na sociedade eram impostos ideais à mulher, impunha-se também os mesmos ideais às personagens femininas. Michelle Perrot afirma, ao falar sobre a invisibilidade da mulher, que a mulher foi sempre representada a partir de estereótipos, submissa aos ideais ditados pelo homem:

Quanto aos observadores, ou aos cronistas, em sua grande maioria masculinos, a atenção que dispensam às mulheres é reduzida ou ditada por estereótipos. [...] O mesmo ocorre com as imagens. Produzidas pelos homens, elas nos dizem mais sobre os sonhos ou os medos dos artistas do que sobre as mulheres reais. As mulheres são imaginadas, representadas, em vez de serem escritas ou contadas (PERROT, 2015, p. 17).

Essa ausência de uma escrita mais verossímil na construção das imagens da mulher deve-se, principalmente, ao fato de ela, historicamente, não ter feito parte da

escrita de sua própria imagem. Demorou muito tempo para que as mulheres tivessem acesso à educação formal, e sua dependência em relação aos homens fazia com que não houvesse muito o que elas pudessem contar: "Seu acesso a escrita foi tardio [...] elas são apenas mulheres, cuja vida não conta muito" (PERROT, 2015, p. 17). Além do acesso tardio à escrita, no entanto, outras circunstâncias colaboraram para que a mulher não fizesse historicamente parte da escrita de si mesma. A mulher, como já vimos, não só colaborava para a perpetuação dos ideais a ela impostos durante um longo período, como, também, não tinha independência material nem liberdade individual para se dedicar à escrita: "Achar-se situada à margem do mundo não é posição favorável para quem quer recriá-lo" (BEAUVOIR, 1970, p. 171). Virginia Woolf, em *Um teto todo seu*, conferência apresentada originalmente em 1928, já apontava a necessidade de que as mulheres tivessem, ao menos, um espaço e uma renda próprias para que pudessem cultivar sua individualidade e terem a liberdade para se dedicarem à escrita sem interrupções:

É isso aí. A liberdade intelectual depende de coisas materiais. A poesia depende da liberdade intelectual. E as mulheres sempre foram pobres, não apenas nos últimos duzentos anos, mas desde o começo dos tempos. As mulheres têm tido menos liberdade intelectual do que os filhos dos escravos atenienses. As mulheres, portanto, não têm tido a menor oportunidade de escrever poesia. Foi por isso que coloquei tanta ênfase no dinheiro e num quarto próprio (WOOLF, 1990, p. 131-132)

Norma Telles, em seu artigo "Escritoras, escritas, escrituras", afirma que um dos maiores impedimentos à consolidação da mulher como escritora é o fato de ela ser vista como alteridade e, em consequência disso, como musa ou criatura. Sua mudança de musa a criadora requereu, antes da própria criação, que fosse revisada a maneira como a mulher era descrita e escrita em diversas esferas para que se tornasse possível o se expressar-se de maneira ficcional:

O que lhe cabe é a encarnação mítica dos extremos da alteridade, do misterioso e intransigente outro, confrontado com veneração e temor. O que lhe cabe é uma vida de sacrifícios e servidão, uma vida sem história própria. Demônio ou bruxa, anjo ou fada, ela é mediadora entre o artista e o desconhecido, instruindo-o em degradação ou exalando pureza. É musa ou criatura, nunca criadora. [...] Tiveram primeiro de aceder à palavra escrita, difícil numa época em que se valorizava a erudição, mas lhes era negada educação superior, ou mesmo qualquer educação a não ser a das prendas domésticas; tiveram de

ler o que sobre elas se escreveu, tanto nos romances quanto nos livros de moral, etiqueta ou catecismo. A seguir, de um modo ou de outro, tiveram de rever o que se dizia e rever a própria socialização. Tudo isso tornava difícil a formulação do eu, necessária e anterior à expressão ficcional (TELLES, 2004, p. 403).

Essa revisão é necessária e foi importante para que surgisse um novo tipo de literatura sobre as mulheres e das mulheres a partir de um resgate histórico que busca ver a mulher como sujeito e desvelar a visão patriarcal presente nas suas representações literárias. Segundo Melissa Carvalho Gomes, no artigo “Imagem e autoimagem: a identidade feminina no cânone literário”: “Estamos compondo então um outro retrato da mulher por meio da literatura [...] na busca de estratégias que viabilizam o resgate histórico da vida em sociedade” (GOMES, 2003, p. 73).

Para Beauvoir, no entanto, não basta que a mulher revise a literatura sobre si e a reescreva, é preciso que ela se liberte das amarras da sociedade patriarcal para que, como sujeito, possa transcender e encarar problemas que não são apenas femininos, mas universais:

Com efeito, para tornar-se um criador não basta cultivar-se, isto é, integrar espetáculos e conhecimentos na vida; é preciso que a cultura seja apreendida através do livre movimento de uma transcendência; é preciso que o espírito, com todas as suas riquezas, se projete num céu vazio que lhe cabe povoar; mas se mil laços tênues o amarram à terra, desfaz-se o seu impulso (BEAUVOIR, 1967, p. 480).

Quando finalmente for assim possível a todo ser humano colocar seu orgulho além da diferenciação sexual, na glória difícil de sua livre existência, poderá a mulher — e somente então — confundir seus problemas, suas dúvidas, suas esperanças com os da humanidade; somente então ela poderá procurar desvendar toda a realidade, e não apenas sua pessoa, em sua vida e suas obras. Enquanto ainda lhe cumpre lutar para se tornar um ser humano, não lhe é possível ser uma criadora (BEAUVOIR, 1967, p. 482).

Segundo Araújo e Zolin (2010), em seu artigo “Construção de personagens femininas em ‘Acasos pensados’ de Luci Collin”, tanto a perspectiva de Gomes quanto a de Beauvoir têm se realizado a partir da literatura de autoria feminina. Cada nova geração desprende-se cada vez mais dos tipos tradicionais de personagem arraigados na literatura e, em consequência, passa-se a considerar a personagem feminina não mais por sua especificidade de mulher e sim como ser humano diante

do mundo, dando origem a obras, especialmente de autoria feminina, que trazem a mulher relacionada a temáticas mais universais:

A literatura passou, então, a representar a mulher sob uma ótica diferente daquela tradicional patriarcal que permeava a literatura anterior. Sendo assim, se no passado a literatura produzida por homens e mulheres reproduzia a ideologia patriarcal, que conduzia a mulher à submissão e à marginalidade, a literatura de autoria feminina contemporânea propõe um questionamento da condição feminina. Para tanto, traz em seu bojo questões como representação, identidade e diferença. Destaca-se, portanto, que tais textos apresentam temas que não dizem respeito apenas às mulheres, mas à humanidade em geral, isto é, universais (ARAÚJO, ZOLIN, 2010, p. 04).

A maneira como se lê esses textos de autoria feminina também contribui para esse questionamento dos papéis. Segundo Gomes, é fundamental buscar, ainda que em meio à ótica paternalista, a perspectiva crítica da mulher no contexto em que ela está descrita:

Para detectar o sentido crítico nos primeiros textos femininos é preciso ultrapassar o discurso paternalista presente neles. O sentido nos leva a identificar a opressão e os desejos femininos diante do contexto social e cultural em que viviam as autoras (GOMES, 2003, p. 68).

Nesse escopo de reflexão sobre os textos femininos e os conflitos impostos à mulher pela sociedade, Claudia Castanheira, em seu artigo "Escritoras Brasileiras: percursos e percalços de uma árdua trajetória", afirma que Clarice Lispector funciona como um divisor de águas ao introduzir uma nova maneira de fazer ficção e de trabalhar os conflitos femininos frente ao mundo:

Perto do coração selvagem (1944), primeiro romance de Clarice Lispector, configura um marco na trajetória histórica das escritoras brasileiras. Sua narrativa rompe com as expectativas romanescas tradicionais e introduz um novo conceito de ficção, que se afirma pela força e profundidade com que são trabalhados o corpo e os sentidos femininos, assim como pelo mergulho nos mistérios insondáveis e inatingíveis do ser e da palavra que o representa (CASTANHEIRA, 2010, p. 08).

Zolin nos mostra que esse novo posicionamento funciona como uma tendência e como um novo caminho para a literatura de autoria feminina, a qual considera a

mulher como sujeito de sua própria existência e das angústias que a permeiam (a existência) diante da ideologia patriarcal que rege a sociedade:

As escritoras, partindo de suas experiências pessoais e não mais dos papéis sexuais atribuídos a elas pela ideologia patriarcal, debruçam-se progressivamente sobre a sexualidade, identidade e angústia femininas, bem como sobre outros temas especificamente femininos, como nascimento, maternidade, estupro etc. (ZOLIN, 2004, p. 231).

Essa dedicação a novos temas faz com que as personagens femininas da literatura contemporânea não se encaixem plenamente nos estereótipos historicamente impostos às mulheres. E a tendência de uma literatura de autoria feminina se arraiga na tradição literária. Castanheira afirma que a partir dos anos 70 do séc. XX percebe-se que a literatura de autoria feminina passa a escrever uma mulher que está em conflito com esses ideais femininos históricos e que busca recriar a sua identidade: “É uma literatura que traz, agora de modo mais efetivo, características da reconstrução identitária da mulher, que sente a urgência de recriar a própria história” (CASTANHEIRA, 2010, p. 10). Nelly Novaes Coelho, em seu artigo “Literatura Feminina no Brasil Contemporâneo”, afirma que a literatura de autoria feminina serve como maneira de perceber e denunciar ao leitor as transformações culturais da sociedade: “e finalmente a importância basilar que essa literatura adquire para um possível conhecimento ou conscientização das transformações estruturais que atingem hoje a Sociedade e a Cultura herdadas” (COELHO, 1991, p. 91). Em outras palavras, Coelho compartilha com Gomes a mesma visão sobre a produção literária dos anos 1970-80. Para ela, na busca por novas identidades e pela recriação da própria história, verifica-se um questionamento do “Ser e do seu Estar-no-mundo” que se articula com uma nova maneira de escrever literatura:

Mesmo por uma análise superficial da produção ficcional dos anos 70/80 pode-se verificar que os principais problemas ali atuantes arraigam no questionamento do Ser e do seu Estar-no-mundo e no experimentalismo formal ou na consciência da Palavra como agente criador do Real (COELHO, 1991, p. 98).

Ainda que essa tendência literária tenha se consolidado, é importante ressaltar que essa conquista não se deu sem luta. Não só a profissão de escritora foi um resultado das lutas feministas, como, também, a revisão de seu papel na sociedade e de sua representação na literatura foi o resultado da luta de escritoras que precisaram,

muitas vezes, publicar sob pseudônimos masculinos para não sofrerem discriminação do mercado e do cânone literário dominado por homens:

Elas passaram, de forma mais sistemática, a refletir sobre sua condição de subalterna e passaram a representar a si mesmas, enquanto mulheres, em romances, muitas vezes utilizando pseudônimos masculinos nas suas publicações, para não terem suas obras discriminadas por serem escritas por mulheres (SOUSA; DIAS, 2013, p. 157).

Surge, então, uma nova luta a ser travada: a da inserção da mulher no cânone e na história literária. É em meio a todas essas lutas e estudos sobre a mulher na sociedade, na literatura como escritora, leitora ou personagem que nasce, no seio do feminismo, a crítica literária feminista. Zolin, em seu artigo "Reflexões sobre a crítica literária feminista", afirma que a crítica feminista visa despertar, a partir do modo como lê a literatura, mudanças de mentalidades e a subversão da dominação masculina sobre a literatura:

Considerando as circunstâncias sócio-históricas como fatores determinantes na produção da literatura, uma série de críticos (as) feministas, principalmente na França e nos Estados Unidos, têm promovido, desde a década de 1970, debates acerca do espaço relegado à mulher na sociedade, bem como das consequências, ou dos reflexos daí advindos, para o âmbito literário. O objetivo desses debates, se os contemplarmos de modo amplo, é a transformação da condição de subjugada da mulher. Trata-se de tentar romper com os discursos sacralizados pela tradição, nos quais a mulher ocupa, à sua revelia, um lugar secundário em relação ao ocupado pelo homem, marcado pela marginalidade, pela submissão e pela resignação (ZOLIN, 2011, p. 219-220).

De maneira geral, como podemos ver a partir do trecho acima, a crítica feminista, em sua primeira fase, pode ser dividida em duas grandes vertentes: a vertente francesa (que se preocupa mais detidamente com uma possível linguagem própria da mulher) e a vertente anglo-americana (que se preocupa mais detidamente com a relação entre mulher e literatura). No entanto, com o desenvolvimento dos estudos, a crítica feminista se abriu e passou a abarcar enfoques que não eram

pertencentes a nenhuma vertente em específico e que podiam se sobrepor. São eles os enfoques biológico¹⁵, linguístico textual, psicanalítico e político cultural:

Tais enfoques emergem da ênfase dada a certos aspectos, em detrimento de outros. Mas todos são constituídos a partir da ideia básica do pensamento feminista: desnudar os fundamentos culturais das construções de gênero (opondo-se às perspectivas essencialistas e ontológicas dos estudos que abordam a questão da mulher) (ZOLIN, 2004, p. 227).

Zinani, em seu artigo "Crítica feminista: uma contribuição para a história da Literatura", aponta, tal qual Zolin, para o desenvolvimento da crítica feminista como contemporâneo às ondas feministas. A pesquisadora, também como Zolin, divide a crítica feminista em duas modalidades: a de resgate de obras de autoria feminina e a releitura de obras literárias com o objetivo de detectar traços do patriarcalismo na literatura:

A crítica feminista desenvolveu-se, mais precisamente, na segunda metade do século XX. Aponta-se, em geral, duas modalidades de desenvolvimento da crítica feminista, uma visa ao resgate de obras escritas por mulheres e que, no decorrer do tempo, foram relegadas ao ostracismo; a outra tem por meta fazer uma releitura de obras literárias, independentemente da autoria, considerando a experiência da mulher ou seja, procura detectar, através do estilo, da temática e das diferentes vozes do texto, a relevância da voz feminina e os traços de patriarcalismo que perpassam a obra (ZINANI, s.d., p. 407).

Uma das maneiras de identificar traços de patriarcalismo presentes na obra é a investigação da construção das personagens ali presentes e sua relação com o contexto que as cerca. De acordo com Brandolt, a "crítica feminista tem colaborado para discussões nos centros acadêmicos, bem como aponta para os diversos papéis sociais exercidos pela mulher" (BRANDOLT, 2015, p. 266). Zolin, como vimos na introdução deste trabalho, afirma, em sua tese, que o estudo da personagem feminina, em específico, é uma das questões abordadas, também, pela crítica feminista e que seu estudo é importante não apenas para que se possa apontar para os diversos

¹⁵ Por "enfoque biológico", Zolin se refere a tradição patriarcal que "defende a ideia de que o corpo da mulher é seu destino [...] os papéis sociais a ela atribuídos são tomados como ordem do natural" (ZOLIN, 2004, p. 229); e também às feministas que "celebram os atributos biológicos da mulher como atributos de superioridade: o corpo como textualidade e fonte de imaginação" (ZOLIN, 2004, p. 229).

papeis sociais exercidos pelas mulheres, como, também, para revelar a visão de uma determinada época ou de um determinado autor sobre a mulher.

É o estudo da personagem feminina como forma de desvelar papéis impostos à mulher e a maneira como ela é pensada por um autor e por uma determinada época que aqui nos interessa, bem como o resgate da literatura de Dinorath do Valle, que conta com pouco reconhecimento acadêmico¹⁶. Tendo isso em vista, teceremos, no próximo capítulo, algumas reflexões sobre a categoria personagem e apontaremos algumas construções de personagem feminina que estiveram presentes ao longo da literatura.

¹⁶ Nesse sentido, não podemos deixar de citar *Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras*, de Nelly Novaes Coelho, que incluiu o nome de Dinorath do Valle como escritora no cenário nacional. Merece menção, também, o livro *Os Bárbaros Submetidos*, de Antônio Manoel dos Santos Silva, que conta com um capítulo dedicado à Dinorath do Valle e sua obra literária e, mais recentemente, *Da crônica jornalística ao conto: a transformação da escrita de Dinorath do Valle*, tese de doutorado de Vera Lúcia Guimarães Rezende. Da mesma autora, há o capítulo "A crônica do dia: Dinorath do Valle nas ondas do rádio", que integra o livro *Independência 1290 AM A rádio eclética da cidade – a história de uma das mais importantes emissoras do interior do Brasil* (2006), resultado de pesquisa sobre o trabalho da escritora como cronista nesta rádio.

3 CONSIDERAÇÕES SOBRE A PERSONAGEM

A autora Beth Brait, em sua obra introdutória sobre a categoria de análise literária da personagem, *A personagem*, afirma que a narrativa ficcional pode funcionar como uma maneira peculiar de organizar realidades por meio de seu plano estético. Brait tenta se aproximar de uma “concepção da narrativa como um universo organizado, coerente e lógico, como uma maneira particular de formalizar a realidade” (BRAIT, 2017, p. 42). Partindo dessa concepção, a autora afirma que os traços que compõem uma narrativa podem remeter a uma realidade extratexto conhecida pelo leitor:

A descrição, a narração e o diálogo funcionam como os movimentos de uma câmera capaz de acumular signos e combiná-los de maneira a focalizar os traços que, construindo essas instâncias narrativas, concretizando essa existência com palavras, remetem a um extratexto, a um mundo referencial e, portanto, reconhecido pelo leitor (BRAIT, 2017, p. 58).

Partindo desse argumento, podemos entender que a personagem, como categoria narrativa que faz parte dessa organização peculiar do universo, assim como ele, apesar de ser concretizada a partir da linguagem, pode remeter, também, a um mundo referencial. Ainda que o autor se sirva da realidade como referencial, seu compromisso, na construção da matéria literária, não se dá com a realidade que ele pode usar como fomento para sua ficção e sim com a coerência interna da própria narrativa. Isso quer dizer que sua principal preocupação deve ser com a verossimilhança de sua obra: “Não é ofício do poeta narrar o que realmente acontece; é, sim, representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível, verossímil e necessário” (BRAIT, 2017, p. 30).

James Wood, em sua obra *Como funciona a ficção*, ao refletir sobre a personagem como categoria de análise do texto literário, afirma que é preciso atentar para todas as suas ações na narrativa, uma vez que “podemos saber muitas coisas sobre um personagem pela maneira como ele fala e com quem fala – como ele lida com o mundo” (WOOD, 2011, p. 97). Carlos Reis, por sua vez, em seu livro *Pessoas de livro: estudos sobre a personagem*, enaltece outro aspecto importante para a análise da personagem: os objetos, adornos ou vestimentas das personagens são

capazes de revelar detalhes importantes sobre essas personagens e que foram suprimidos em sua descrição:

observar aqueles objetos é encetar um ato de conhecimento (ou mesmo de reconhecimento) que, se não permite identificar, leva, pelo menos, a categorizar, no que toca à condição sexual, social e profissional [...] personagens que não vemos (REIS, 2018, p 17).

Antônio Candido, em seu ensaio "A personagem do romance", ressalta, assim como Beth Brait, a importância da verossimilhança na construção das personagens e do modo como elas se relacionam com a realidade, apontando para as diferenças e semelhanças: "há afinidades e diferenças essenciais entre o ser vivo e os entes de ficção, e [...] as diferenças são tão importantes quanto as afinidades para criar o sentimento de verdade, que é a verossimilhança" (CANDIDO, 1963, p. 73). Reis ressalta esse processo ao falar sobre a figuração ficcional como ato de fazer a personagem, afirmando que não se deve ler as personagens identificando-as linearmente com pessoas reais e que são as propriedades de figuração que fazem com que as personagens possam atravessar as "fronteiras da ficção" e se tornarem verossimilhantes:

valoriza-se no ato de **fazer personagem** (de ficção) o movimento da imanência à transcendência, movimento que convoca os componentes sociais, psicológicos, ideológicos e ético-existenciais manifestados pelas personagens (e com especial densidade pelas grandes personagens). Deste ponto de vista, a **figuração ficcional** não cauciona os equívocos suscitados pela leitura de personagens em regime de identificação linear com pessoas reais (a chamada leitura à **clef**) (REIS, 2018, p. 27 – grifos do autor).

propriedades de figuração que desde logo apontam para a sua [das personagens] condição de unidades discretas e individualizadas. É essa condição que permite a especificação de elementos de diferenciação em que se percebem componentes de ordem psicológica, social e cultural, bem como potencialidades acionais (a desenvolver numa eventual intriga romanesca) que dão às personagens o impulso para atravessarem as fronteiras da ficção. Noutros termos: elas significam alguma coisa para o leitor, porque a figuração impõe a dinâmica transficcional que leva a reconhecer aqueles componentes psicossociais como fazendo parte do mundo do leitor (REIS, 2018, p. 29 – colchetes nossos).

Outro aspecto importante para Cândido é a boa construção das personagens. Ele aponta para o fato de que o escritor deve atentar para a maneira como constrói a

personagem, pois quanto mais o escritor buscar fazer com que a sua personagem sirva de exemplo dos costumes, mais superficial será, ao passo que, quanto menos preocupado com uma narração de costumes e dando maior importância aos problemas humanos, mais profundas se tornam suas personagens:

Quando, por exemplo, este está interessado em traçar um panorama de costumes, a personagem dependerá provavelmente mais da sua visão dos meios que conhece, e da observação de pessoas cujo comportamento lhe parece significativo. Será, em consequência, menos aprofundado psicologicamente, menos imaginado nas camadas subjacentes do espírito — embora o autor pretenda o contrário. Inversamente, se está interessado menos no panorama social do que nos problemas humanos, como são vividos pelas pessoas, a personagem tenderá a avultar, complicar-se, destacando-se com a sua singularidade sobre o pano de fundo social. [...] a verossimilhança propriamente dita, — que depende em princípio da possibilidade de comparar o mundo do romance com o mundo real (ficção igual a vida), — acaba dependendo da organização estética do material, que apenas graças a ela se torna plenamente verossímil (CANDIDO, 1963, p. 74-75).

As personagens femininas, ao longo da história da literatura, foram, em geral, construídas com base nos costumes sociais e nos ideais femininos vigentes na sociedade patriarcal. Não eram consideradas sujeito e, não fazendo parte do coletivo, não poderiam fazer parte dos problemas humanos. A crítica feminista, em busca de identificar os papéis que as personagens femininas representam, constata que elas são, na maioria dos casos, nada mais do que a reprodução de estereótipos culturais:

as(os) crítica(os) feministas mostram como é recorrente o fato de as obras literárias canônicas representarem a mulher a partir de repetições de estereótipos culturais, como, por exemplo, o da mulher sedutora, perigosa e imoral, o da mulher como megera, o da mulher indefesa e incapaz e, entre outros, o da mulher como anjo capaz de se sacrificar pelos que a cercam (ZOLIN, 2004, p. 226).

Esses estereótipos, como já vimos, representam a maneira como a sociedade patriarcal via a mulher. Além disso, em alguns casos, podemos considerá-los como uma possibilidade de realidade, mais especificamente, uma possibilidade de realidade para a mulher. Ainda que nem sempre a mulher aja como um “anjo capaz de se sacrificar pelos que a cercam”, esse é um ideal possível que ela pode adotar na sociedade patriarcal. No entanto, segundo Zolin, essas personagens nem sempre correspondem à visão que o autor tem das mulheres e são resultado da “cultura a que

eles pertencem” (ZOLIN, 2004, p. 227). Ainda, de acordo com Reis, “a personagem compreende, como a narrativa ficcional em geral, uma dimensão transhistórica que escapa ao controle e ao projeto literário de quem a concebeu” (REIS, 2018, p. 15),

De acordo com Gerhild Reisner em seu artigo “A transformação dos mitos sobre o feminino na literatura brasileira contemporânea”, há grande presença de imagens femininas contraditórias:

A história da literatura traz imagens contraditórias com as da Nossa Senhora, da mulher idealizada, da bruxa, da jovem inocente, da sedutora, da mãe dedicada ou da femme fatale. A diversidade das imagens estereotípicas, porém, se junta numa estrutura dualista: elas dividem o feminino numa forma idealizada e demoníaca. A mulher sendo o eterno feminino sublimado ou a destruidora, lírio ou rosa, santa ou prostituta, anjo ou demônio, mas sempre identificada com a natureza (REISNER, 2012).

Percebe-se, com essa constatação, que a ambivalência com que a mulher é vista na sociedade se manifesta também na literatura e nas personagens femininas que a representam. A similaridade entre as personagens femininas construídas ao longo da história da literatura e as mulheres na sociedade patriarcal se mostra ainda mais evidente na medida em que, assim como as mulheres, as personagens não têm muitas opções para além de se adequar aos costumes sociais. Na literatura, a alternativa da mulher é, muitas vezes, um destino terrível:

Com um papel fundamental na cristalização da sociedade burguesa ascendente, o romance foi um produto cultural de grande poder de socialização, ajudando a definir papéis e regras sociais e condutas morais e éticas, especialmente para a mulher. Nos romances, mulheres envolvidas em lutas políticas, rebeliões, ou quaisquer movimentos que contrariassem as prescrições culturais que lhes definiam o papel social mais adequado, eram devidamente “exempladas”. A prescrição da morte, por exemplo, como resolução narrativa para as personagens que transgrediam os valores consagrados pelas instituições sociais, era recorrente (CASTANHEIRA, 2010).

De acordo com Reisner, no entanto, essas imagens femininas, exprimem a visão que a sociedade patriarcal tem do que é ser feminino, e não são representações fiéis da mulher da vida real:

As imagens sobre o feminino servem para levar o recusado coletivo numa forma culturalmente aceita para acalmar, controlar e fazê-lo disponível. Esse feminino ficcional não tem muito a ver com as mulheres reais: reduz-se contudo à imagem negativa da identidade sexual do homem. Como personificação do reprimido a mulher por um lado torna-se uma imagem de origem materno-natural, da qual o sujeito masculino tem provado sentir vontade de retornar nas suas fantasias de regressão e de fusão num lugar de reconciliação e de inocência, de atração e de sedução, de prazer e do corpo. Por outro lado, ela torna-se uma imagem ameaçadora do inquietante e da morte (REISNER, 2012).

Essas imagens femininas que Reisner aponta só passaram a ser estudadas e reveladas como estereótipos baseados nos ideais femininos tradicionais com a adoção da crítica feminista como maneira de ler a literatura e de se estudar as relações entre sociedade, autor(a), personagem e leitor(a). De acordo com Sousa e Dias, foram as teorias de cunho feminista que possibilitaram focalizar criticamente as circunstâncias sócio-históricas que contribuíram para a criação dessas imagens:

No que se refere à posição social da mulher e sua presença no universo literário, as teorias críticas feministas colocaram em foco as circunstâncias socio-históricas em que se encontravam as mulheres, circunstâncias estas entendidas como determinantes na produção das representações femininas no cenário literário. Elas apontaram a tradição literária masculina que, por muito tempo, apresentou modelos significativos dessas representações, desmascarando os estereótipos negativos formados pela cultura patriarcal tais como o de anjo, louca, adúltera, presentes em obras masculinas, como também mostraram a desconstrução desses estereótipos, por parte das autoras, as quais, quando puderam ter direito à pena, buscaram uma nova roupagem para a figuração da mulher no texto literário e, principalmente, na sociedade (SÓUSA, DIAS, 2013, p. 152-153).

As autoras, a partir desse ponto, passam a ser vistas como as responsáveis pela mudança desses ideais femininos e os estereótipos resultantes que estão inculcados na construção das personagens femininas. Sua experiência como mulher em uma sociedade patriarcal faz com que elas sejam capazes de criar personagens femininas que condizem mais com a situação real das mulheres: "como escritoras em frente ao espelho, como testemunhas das respectivas condições socioculturais ou como sujeitos discursivos, [...] procuram uma identidade textual própria" (REISNER, 2012). De acordo com o pesquisador, são várias as estratégias que as autoras usam para trazer à tona as imagens estereotipadas da mulher e negá-las. São estratégias

que vão desde a reescrita dos estereótipos com o propósito de subvertê-los até o reforço estilístico:

As estratégias da auto-apresentação se manifestam na **transcrição ou na reescrita de ícones tradicionais do feminino – como, por exemplo, da mãe idealizada, da femme fatale** – ou na criação de máscaras novas pessoais. Elas tecem frequentemente as fantasias projetadas nelas no tecido dos seus textos para assim poderem **questionar as imagens femininas convencionais: é através da recepção dessas imagens que elas podem desconstruí-las e redefini-las**. Para reforçar esse processo certos meios estilísticos, como a **contaminação linguística, o silêncio, a reapropriação, a subversão e o experimento com a língua** definem o tom da expressão literária feminina. O corpo feminino se apresenta muitas vezes em fragmentos, é um corpo que não se manifesta na atuação erótica em primeiro plano, mas principalmente se preocupa com a transformação textual, na qual a fragmentação e a mutilação do corpo são a expressão de uma integridade feminina. Não é só o corpo que está desintegrado em suas partes, com muita imaginação, mas também a voz que às vezes fala em fragmentos (REISNER, 2012 – grifos nossos).

No Brasil, em especial, de acordo com Castanheira, essa nova abordagem que influencia a criação de personagens femininas faz com que emergja uma representação da mulher em conflito entre a submissão aos ideais tradicionais que lhes são impostos e a sua recusa:

[a] literatura de autoria feminina, no Brasil e na América Latina em geral, faz emergir a representação literária da mulher em conflito, dividida entre a recusa dos papéis que lhe foram destinados, sob os parâmetros de sua formação tradicional, e a dificuldade de desvencilhar-se desses mesmos papéis, principalmente no que concerne às obrigações e aos afazeres domésticos (CASTANHEIRA, 2010 – colchetes nossos).

Gabriela Fonseca Tofanelo, em seu artigo “A trajetória do feminismo na literatura de autoria feminina brasileira: espaços e conquistas”, afirma que essa nova perspectiva foi uma conquista porque “passou de uma situação de reprodução de estereótipos machistas, para o questionamento acerca dessa condição da mulher” (TOFANELO, 2015). Esse questionamento acerca da condição da mulher imposta pelos costumes é o primeiro passo para que as personagens femininas comecem a ganhar profundidade. Uma vez constatadas as suas ambivalências, revela-se seu caráter inerentemente humano.

Segundo Nelly Novaes Coelho, a literatura feminina recente mostra-se cada vez mais abrangente ao encarar os problemas das personagens não como femininos e sim como parte de um "nós"¹⁷:

o eu-que fala, na literatura feminina mais recente, se revela cada vez mais claramente como "nós". Em suma, nestes últimos anos, os problemas limitadamente "femininos" têm-se alargado no sentido de se revelarem ilimitadamente "humanos". [...] a mulher chegou a uma literatura épica/existencial (gerada pela ação ética/passional), que expressa claramente o rompimento da polaridade maniqueísta, inerente à imagem-padrão da mulher, anjo/demônio, esposa/cortesã, "ânfora do prazer"/"porta do inferno", etc. Em lugar de optar por um desses comportamentos antagônicos, a "nova" mulher assume ambos e revela a ambiguidade inerente ao ser humano" (COELHO, 1991, p. 96).

Dessa maneira, pode-se perceber, com ajuda da crítica literária feminista, que as personagens femininas passaram por um percurso de mudança a partir do feminismo e da consolidação da mulher como escritora. De simples retrato dos costumes e da sociedade, a personagem feminina ganhou a possibilidade de representar problemas universais e de ser construída de maneira mais complexa:

A literatura passou, então, a representar a mulher sob uma ótica diferente daquela tradicional patriarcal que permeava a literatura anterior. Sendo assim, se no passado a literatura produzida por homens e mulheres reproduzia a ideologia patriarcal, que conduzia a mulher à submissão e à marginalidade, a literatura de autoria feminina contemporânea propõe um questionamento da condição feminina. Para tanto, traz em seu bojo questões como representação, identidade e diferença. Destaca-se, portanto, que tais textos apresentam temas que não dizem respeito apenas às mulheres, mas à humanidade em geral, isto é, universais (ARAÚJO, ZOLIN, 2014, p. 05).

¹⁷ A escritora Dinorath do Valle parece adotar dessa perspectiva de que a questão feminina pertence à um "nós". Na crônica "Cara e Coroa", resgatada por Vera Lúcia Guimarães Rezende em sua tese de doutorado, Dinorath afirma que "A chamada emancipação feminina é, para mim, um problema de direitos da pessoa humana, não especificamente *da mulher*" (VALLE, 1977 apud REZENDE, 2019, p. 60). Note-se, ainda, que nessa mesma crônica Dinorath do Valle aponta para o moralismo que julga e inibe a mulher: "A posição da dita cuja emancipada (nós) é das mais tranquilas. Ou você acha que o homem, pagando tudo, inclusive pensão-de-desquitada, não vai exigir nada em troca? Exige, exige sim. Fica meio dono dela, curtindo uma onda de moralista, butucando de longe. A bichinha não pode sair do cuntrunco que dá crepe, o paganini nega a pensão depois de dada a pensão, alega 'mau comportamento', e outras que tais crocodilagens sutis. Eu sou desquitada, engatilhada e autossuficiente, das que não trocam o sossego por uma pataca, não quero e não tenho feitor em casa" (VALLE, 1977, apud REZENDE, 2019, p. 61).

Carlos Reis, no entanto, aconselha cautela no estudo das questões identitárias nas personagens, recomendando que não se abandone o estudo das personagens de maneira narratológica e que ambos os estudos convirjam – identitário e narratológico – para uma análise mais profunda da personagem:

aponta-se para a necessidade de aprofundar uma atitude de reciprocidade com benefícios mútuos para os envolvidos: por um lado, as análises de incidência identitária devem ser enriquecidas pelo estudo narratológico da personagem (é ela que, obviamente, está no centro da problemática da identidade); por outro lado, a análise narratológica da personagem não deve descurar o significado das construções identitárias, bem como o de manifestações de teor semelhante reveladas pelos estudos culturais (REIS, 2018, p. 26-26).

4 AS PERSONAGENS FEMININAS NO CONTO DE DINORATH DO VALLE

Analisamos os contos do *corpus* deste trabalho com o objetivo de, conforme aconselha Carlos Reis, combinar o estudo da personagem enquanto categoria e o estudo das personagens femininas enquanto representantes de uma construção identitária, identificando a maneira como as personagens femininas de Dinorath do Valle são figuradas e como elas lidam com os ideais femininos valorizados pela sociedade.

Podemos afirmar, e buscamos apontar isso nas análises, que Dinorath do Valle constrói, em seus contos, personagens femininas que lidam de diferentes maneiras com os ideais femininos que lhes são impostos, seja aceitando-os, rejeitando-os ou contornando-os em busca de satisfazer seu desejo¹⁸.

Vemos, no *corpus* selecionado, a presença de diversos ideais femininos e suas manifestações em tipos impostos às mulheres: mãe, esposa, adúltera, prostituta, mulher sensual, mulher objeto... Todas as personagens femininas enfrentam expectativas sociais em relação a esses ideais, e cada uma delas lida com eles de uma maneira diferente, nunca as aceitando completamente, mas nunca as negando completamente também. É a sua relação com esses ideais que fazem com que as personagens do conto assumam diferentes posições de poder, fazendo com que, quando não seguem os ideais femininos tradicionais, as personagens femininas sejam submissas ou excluídas e, quando se aproximam desses ideais, sejam vistas como complementares tanto ao homem, quanto à moral tradicional. Nas próximas seções, analisamos os contos do *corpus* com o objetivo de interpretá-los e apontar os ideais femininos que são esperados de cada personagem e suas relações com o contexto no qual estão inseridas.

4.1 "Té-logo Francisco", o desejo interdito e a família nuclear patriarcal

¹⁸ Utilizamos, aqui, o conceito de "Desejo" presente no *Vocabulário da Psicanálise*, de Laplanche e Pontalis e que "refere-se à vivência de satisfação [...] após a qual a imagem mnésica de uma certa percepção se conserva associada ao traço mnésico da excitação resultante da necessidade. Logo que esta necessidade aparecer de novo, produzir-se-á, graças à ligação que foi estabelecida, uma moção psíquica que procurará reinvestir a imagem mnésica desta percepção e mesmo invocar esta percepção, isto é, restabelecer a situação da primeira satisfação: a essa moção que chamaremos desejo; o reaparecimento da percepção é a realização do desejo" (2000, p. 114).

O conto “Té-logo Francisco” faz parte da coletânea de contos *O vestido amarelo*, de Dinorath do Valle, publicado em 1976 pela editora Artenova, mas contemplado cinco anos antes, em 1971, com o Prêmio Governador do Estado de São Paulo. Este conto narra o conflito que se estabelece em um núcleo familiar quando a irmã de Elvira, uma dona de casa, vem de São Paulo pedir para pernoitar em sua casa e não é aceita pela família, que a rejeita, incumbindo uma das crianças da casa, Francisco, de mandá-la embora. Este conto foi escolhido como um dos objetos de estudo deste trabalho por causa das personagens femininas que fazem parte do desenvolvimento do conflito dramático: a dona de casa Elvira, sua filha Nereide, e sua irmã (tia de Francisco, que não é nomeada).

Esta narrativa dá início às análises pois, narrada por um narrador de primeira pessoa, criança, desnuda um conjunto de ideais femininos presentes no contexto familiar que ambienta o conflito dramático, bem como a maneira pela qual as personagens lidam com a expectativa frustrada da realização desses ideais, servindo, dessa maneira, como um exemplo da relação entre ideais femininos, expectativas sociais e personagens femininos.

A história narrada no conto se passa no decorrer de um fim de dia, no qual Francisco, narrador do conto, se surpreende com a visita de uma mulher que ele desconhece, e que, no desenrolar da narrativa, saberemos que é sua tia:

Ouvi passos na escadinha, não me importei de ir ver, continuei agarrado no lápis respondendo o questionário, o nome completo do Duque de Caxias é Joaquim José da Silva Xavier? Meu lápis estava pequenino, foi gastando. Fiquei olhando ele andar com os dedos agarrados, olhei tanto que embaçou, D. Norma não quer rabisco, vai botar "mais capricho", não sou caprichoso, ela disse.

O Duque de Caxias não é José Joaquim da Silva Xavier. Se ele chamasse como eu, Francisco Geraldês era fácil, não rabiscava nem tinha que apagar com essa borracha, borrou o caderno de pontos. O lápis largou meu dedo, tinha amansado ele, olhei pra porta da sala e dei daquelas tremidas, a gente vê com os olhos antes de ver com a cabeça inteira e os olhos espantam, parece que é outro que viu. Havia uma pessoa parada olhando (VALLE, 1976, p. 40).

Somos apresentados nesse trecho ao narrador do conto, Francisco, que narra o conto em 1ª pessoa e que tem a feitura de seu dever de casa – “agarrado no lápis respondendo o questionário” (VALLE, 1976, p. 40) – interrompida pela visita de uma pessoa que chega, abruptamente, em sua casa. É por meio do olhar deste narrador criança, que em grande parte do conto assume o foco narrativo de “Eu” como

testemunha, que o conto se estrutura e que as personagens são construídas e que ideais femininos são flagrados na história narrada. Pode-se notar, já no trecho acima citado, que o fato de o conto ser narrado pela perspectiva de uma criança faz com que apareçam, ao longo da narrativa, diversas inserções de dados do contexto infantil – neste caso, temos o contexto escolar e a experiência do dever de casa – e a animação de seres inanimados, como podemos ver na personificação do lápis: “fiquei olhando ele andar” e “o lápis largou meu dedo”; e na personificação dos olhos: “os olhos [se] espantam”. Além da inserção de referências escolares e da personificação de coisas, a perspectiva infantil sob a qual Francisco narra o conto será permeada, também, de comparações e comparações metafóricas. Essa inserção do universo infantil é importante na medida em que se choca com a realidade do preconceito mora que caracteriza a família, criando um contraste entre a inocência infantil de Francisco e as preocupações baseadas em ideais e valores morais dos adultos. Um exemplo dessas características que demarcam a narração feita por uma criança está na descrição da personagem que ele observa parada na porta:

Havia uma pessoa parada olhando. A porta ficava justinha, esbarrando no vestido mole, um palmo abaixo dos joelhos. Tão alta que o vestido não ficava comprido, ela continuava muito nas pernas.

Parece um bule, um bule de café, de folha, o nariz é o bico que orgulha na frente, os cabelos cobrem o redondo da cabeça. Bonita e amarela, clarinha, asseada. Segurando com as duas mãos diante da saia a malinha de viajar, trinco reforçado por correia escura (VALLE, 1976, p. 40 – grifos nossos).

Vemos, por meio deste trecho, a maneira pela qual Francisco tenta entender o mundo a partir da experiência que tem, por isso a comparação entre a personagem que está à porta com um bule de café. O nariz da mulher, “bico que orgulha na frente”, nos indica que, sob a perspectiva de Francisco, esta mulher chega com altivez, ideia que é fortalecida pelo fato de o bico/nariz “orgulhar”. Outro aspecto que esta comparação nos revela diz respeito ao contexto social no qual o conto se passa. Francisco a compara com um bule de folha. A palavra “folha”, aí, diz respeito ao material pelo qual o bule é feito, no caso, a folha de flandres, um material metálico barato e que é conhecido, popularmente, como latão. Este tipo de bule é comumente utilizado em meios rurais e nos dá indícios de que esta família, a família de Francisco, vive em um ambiente ainda não totalmente urbanizado e que, provavelmente, cultiva ideais femininos condizentes com os da tradição patriarcal.

A narração de Francisco sugere, logo no início do conto, que a mulher que chega não é uma desconhecida qualquer, há algo nela que lhe parece familiar: “Esperei vigiando os olhos claros dela, abertos e concentrados como os das corujas, enformigados de brilhos miúdos, **esse jeito já vi, será?**” (VALLE, 1976, p. 40 – grifos nossos). Francisco, no entanto, não consegue se lembrar de onde conhece esses olhos e retoma o que sua professora diz sobre ele: o fato de não ser caprichoso: “Como faíscas perdidas por trás da cabeça, procura que acha. Não achei e campeei, não sou caprichoso” (VALLE, 1976, p. 40).

Não é apenas a familiaridade que a visita lhe evoca que intriga Francisco a respeito de sua identidade. Ela é uma mulher que se veste de maneira chamativa e que se enfeita, em oposição à sua mãe, que se veste não por vaidade e sim de maneira que denote a sua função na família. Podemos ver isso no trecho a seguir, no qual a caracterização da mãe, que veste roupas simples e acessórios para o cuidado da casa (avental), contrasta com a caracterização da visitante que tem os cabelos louros e vistosos na cabeça de mulher – “Bonita e amarela, clarinha, asseada” – e o vestido, considerado curto por Francisco, pois “não ficava comprido, ela continuava muito nas pernas”:

Ela deu um passinho, engano de pé, daquele tamanho e tão levianinha, abriu a boca e falou com voz cheia de funduras, saída do nada, de baixo para cima, você põe a cabeça na boca do poço e grita — ó eu aqui! A voz sai larga e pesada como balde cheio de escondidos.

— A Elvira está?

Está, não falei. Saí na carreira, fui chamar a mãe que molhava o corte de camisa embaixo do chuchuzeiro, o riscado que pai comprou, costura amanhã, ele põe de tarde.

— Mãe, tem gente. De mala, Mulher. A mãe deixou o pano na água, metade molhado, metade molhando, enxugou as mãos no avental, grandona, naquele colo eu sentava, me deixa sossegada, menino, vai pra lá!

A casa a noventa e dois passos do poço, dos grandes dava sessenta e nove. A mãe pisava na alpargata escura com passos moles, mole com duro é que faz bom muro. [...] E o pé dela é cheio de casquinhas, veias, terrinha e fagulha de folha seca que foi pisada e enrabichou. (VALLE, 1976, p. 41).

Reforçam o contraste entre as duas mulheres os detalhes que envolvem a caracterização dos pés e dos movimentos das duas. A visita tem a sua altivez reafirmada por Francisco quando este observa seu modo de andar em: “passinho” e “daquele tamanho, tão levianinha”. Percebe-se, ainda, que o uso da palavra

“levianinha” não é gratuito, e pode sugerir não apenas a leveza dos passos da tia como, também, antecipar a leviandade de seu comportamento aos olhos da família. Pode-se ler, ainda, que o “engano de passo” da visita se dá por timidez e incerteza – ela não fora convidada a entrar ainda; os passos da mãe, por sua vez, são “moles” e seus pés são cheios de “casquinhas, veias, terrinha e fagulha de folha seca”. Pode-se interpretar, aí, que as condições dos pés da mãe são reflexos de seu papel na casa: as casquinhas e as veias são indícios de que se trata de uma mulher mais velha e a terrinha e as folhas secas são, por sua vez, índices de seu contato com o ambiente externo da casa, no qual executa atividades domésticas.

O espaço no qual a mãe de Francisco executa as atividades domésticas, por sua vez, reforça a ideia de que a casa da família faz parte de um lugar não urbanizado: há a presença de grande quintal, de um poço e de um chuchuzeiro. Este poço, sendo algo presente na rotina de Francisco, serve, mais uma vez, para ajudá-lo a caracterizar a visita: ela tem uma voz profunda, “cheia de funduras, saída do nada, de baixo para cima, você põe a cabeça na boca do poço e grita — ó eu aqui! A voz sai larga e pesada como balde cheio de escondidos” (VALLE, 1976, p. 41). Além disso, a caracterização que o conto apresenta da mãe de Francisco reforça a ideia de que ele não está acostumado com o tipo vestimenta da visita. Na comparação entre as vestimentas das duas mulheres, Francisco registra que a visitante está de vestido “curto” e malinha de viajar ao passo que sua mãe está de avental e alpargata. Pode-se interpretar que, desde a sua primeira aparição, a mãe é construída como uma personagem-tipo: ela é mãe de família, dona-de-casa e mulher prendada que lava e costura roupas para o marido. De acordo com Susana Pravaz em *Três estilos de mulher: a doméstica, a sensual, a combativa*, a mãe é, muitas vezes, vista a partir dos ideais femininos que votam a mulher à tarefas domésticas e ao bom funcionamento da família, algo presente na descrição desta mãe que, no conto, funciona como núcleo do funcionamento da casa e como suporte de seu marido e de seus filhos:

conhecida como a Rainha do Lar, a Patroa, a Senhora, a Mulher Abnegada, enfim, a Mãe de Família [...] a mulher é o centro aglutinador, princípio originário e destinatário final das atividades que se organizam no território que governa: sua família (PRAVAZ, 1981, p. 55-56).

Essa caracterização da mãe, em conjunto com o fato de Francisco estar fazendo atividades da escola em casa, nos sugere um espaço marcado pela espera:

em casa estão apenas a mãe e os filhos, enquanto os demais membros da família estão trabalhando. Isso sugere, por sua vez, uma conjuntura familiar comum e convencional: a estrutura familiar patriarcal-nuclear.

Nessa conjuntura familiar, no contexto não urbano retratado pelo conto, espera-se que a mulher seja como a personagem Elvira, mãe de Francisco, é. É deste conjunto de circunstâncias que nasce o estranhamento que Francisco tem com a visita e que culminará, com o desenrolar do conto, na sua rejeição. Essa rejeição que a visita sofrerá já se dá a ver no primeiro contato que acontece entre as duas personagens femininas: a mãe de Francisco se surpreende com a visita e rejeita o abraço dela recebido:

ela vendo a mulher parada que nem bule na bandeja.

— Você? Admirou.

[...] A mulher abraçou a mãe com mala e tudo no apertado da porta, eram da mesma cor, só podia ser aparelho, já vi tanta gente assim, quando está junto a gente percebe que são aparelho que desparelhou. O abraço dela abraçou sozinho, encaramujando, o da mãe ficou caído, negando e querendo ir, com medo. Foi triste ver o abraço de dois que um não abraça (VALLE, 1976, p. 41).

A visita é recebida com espanto pela personagem Elvira, que não a espera em sua casa e que não aceita a maneira como ela se veste e se enfeita. Nota-se que elas se conhecem e que há tensão na relação das duas uma vez que elas se abraçam, mas iniciativa do abraço parte apenas da visita. Pode-se ler, na resistência da mãe ao abraço da visita, um conflito estabelecido entre as duas personagens, conflito que o narrador percebe, mas desconhece. Francisco flagra algo vacilante na atitude da mãe: Elvira hesita entre abraçar de volta e negar o abraço à mulher. Ainda neste trecho, vemos que o narrador retoma a comparação com o bule e usa-a, desta vez, para marcar as semelhanças entre as duas mulheres: "eram da mesma cor, só podia ser aparelho"; e, também, os contrastes entre as duas, sugerindo que seguiram caminhos diferentes na vida: "quando está junto a gente percebe que são aparelho que desemparelhou".

Quando a mulher entra na casa, a mudança de iluminação faz com que o narrador Francisco a veja com mais detalhes, notando uma série de características que a diferenciam de sua mãe: a mulher usa batom vermelho, pinta os cabelos e as unhas, raspa as pernas e usa decote.

Ela já estava entrada, sempre que se fala entra para os outros eles já entraram. Dentro da sala, sem aquele brilho de santinho por trás dos cabelos, **vi a boca de um vermelho sangue seco dela, seu cabelo rajado que nem a calça desbotada do pai**, a de serviço, quase verde porque amarelou, cor das coisas esquecidas. Coisas de jogar fora, ainda serve.

Tinha abraçado a mãe espalmando os dedos em flor nas costas dela, **os dedos gritaram pra mim: — aqui eu aqui! com as unhas pingando sangue.**

— Senta. A mãe falou e se afastou um passo.

A mulher pousou na cadeira, virou o bico para o meu caderno, **cruzou as pernas de grilo, as coxas engordaram. No pedaço da perna que sobrou, os ossos empinaram um mundo de pelinhos duros. Ela raspava a perna, é feio, pai não deixa.** Seu vestido tinha pendurites: **um broche de borboleta faltando uma antena** — cotó de antena é antenó? — **no decote para diminuir.** Gosto do **relógio, redondão, da correia folgada no braço magro.** Eu sabia do tic-tac, pensei está com pressa, todas que estão com pressa usam relógio de braço que nem D. Norma: — depressa, não dá pra copiar! E eu sem capricho. **Anel de ouro com pedrinha vermelha, cinto dourado com fivela nova,** redonda, que nem sol. E mala com coisas dentro, roupas, às vezes presente, será pra quem? **Mais a sombrinha de cabo de cachorrinho,** pra que cachorrinho no cabo, a mão cobre ele! **Mais a bolsa de pendurar no ombro de couro, feita com luxo, cabo enfivelado, de cobra vazia,** que já saiu da pele, ficou cobra sem cobra (VALLE, 1976, p. 41-42 – grifos nossos).

Há, neste trecho, uma série de índices que, em conjunto com o “desemparelhamento” entre a mulher e a mãe do narrador, constroem a imagem de uma mulher que se desviou do caminho considerado moralmente correto. De acordo com Beauvoir, o cabelo pintado e a maquiagem são detalhes vistos, por muito tempo, como pertencentes à prostituta:

Somente a prostituta, cuja função é exclusivamente erótica, deve manifestar-se sob esse aspecto único; como outrora, os cabelos côr de açafião e as flores do vestido, boje os saltos altos, os cetins colantes, a maquiagem violenta, os perfumes pesados anunciam-lhe a profissão (BEAUVOIR, 1967, p. 298).

Um dos detalhes que evidenciam a posição desviante da visitante é o julgamento, que Francisco reproduz, da ação de raspar as pernas: “é feio, pai não deixa”. Vemos, ainda, neste trecho, a autoridade que a figura paterna, investida dos valores patriarcais, tem sobre a casa e sobre as mulheres de seu convívio. Por inferência, podemos ver mais um detalhe no qual as personagens da mãe e da visita contrastam. Sem o ofuscamento da luz da porta detrás da mulher, “brilho de santinho por trás dos cabelos”, o narrador nota que os lábios da mulher são pintados de

vermelho, outro comportamento malvisto. A comparação do cabelo da mulher com a calça do pai revela, também, que os cabelos da tia são tingidos de louro e que a tintura está velha: "cabelo rajado que nem a calça desbotada do pai, a de serviço, quase verde porque amarelou". A personificação e a hipérbole em "os dedos gritaram pra mim: — aqui eu aqui! Com as unhas pingando em sangue" mostram que as unhas pintadas de vermelho chamam a atenção do narrador, evidenciando, mais uma vez, que o ato de pintar as unhas não é um ato com o qual ele esteja acostumado e não é comum no meio em que ele vive.

O narrador, ao descrever a personagem sentando-se na cadeira, compara-a, desta vez, não só com um bule. Ao dizer que ela "pousou na cadeira", Francisco compara-a, desta vez, com um pássaro. O ato de sentar metaforizado em pouso, neste trecho, indica o cuidado, a sutileza e a prudência que a mulher tem ao se sentar. Este cuidado decorre da consciência que ela tem de que sua visita é indesejada: ela tenta ser discreta. Sua tentativa de discrição pode ser lida, também, no broche que coloca no vestido para diminuir o decote: "Seu vestido tinha pendurites: um broche de borboleta faltando uma antena [...] no decote para diminuir" (VALLE, 1976, p 42). Pode-se interpretar que o broche, apesar de ser usado com o objetivo de discrição, representa, também, a vaidade e o cuidado com a beleza que a visitante tem. Isso, em conjunto com o decote, contrasta com a vestimenta da mãe, que é básica e cuja diferença está no avental. Outro detalhe importante do broche é a antena que está quebrada e que parece indicar que a visita tem limitações econômicas. Essa possível pobreza da mulher é reforçada pelo relógio que ela usa: ele é grande ("redondão") e largo ("correia folgada") em seu pulso e se trata, possivelmente, de um relógio masculino. O relógio grande e o broche quebrado, no entanto, contrastam com outros itens que adornam essa personagem: ela usa, também itens que podem ser caros, como, por exemplo, o anel de ouro com pedrinha vermelha, o cinto de fivela nova e a bolsa de couro de cobra. Esses itens discrepantes, somados à "sombriinha de cabo de cachorrinho", revelam que a personagem não é propriamente uma mulher elegante e que sabe se vestir, mas que destoa e chama a atenção.

Essa discrepância da visita em relação à mãe sugere que ela não se enquadra no contexto familiar no qual ela chega e, por esse motivo, a personagem Elvira afasta o filho da visita, temendo que ele seja influenciado por seu "mau exemplo", e tenta impedir que ele presencie a conversa que se dá entre as duas, como faz quando quer preservá-lo de notícias ou conversas ruins: "— Vai pra lá, vai! me enxotou. Ela abana

a gente quando vai contar coisas: partos, a hérnia do pai, a operação da vó.” (VALLE, 1976, p. 42). Francisco, no entanto, dá uma volta na casa e se posiciona embaixo da janela para poder ouvir a conversa: “Eu saí, a gente obedecia sem capricho, rabiscando, querendo apanhar pedaço do assunto [...] Empaquei por baixo da janela” (VALLE, 1976, p. 42). Neste trecho, mais uma vez o narrador retoma o termo “capricho” e, desta vez, nos indica que o capricho está associado à vontade de cumprir as tarefas, sejam escolares, ou não, assim como nas ocorrências nos trechos anteriores: “D. Norma não quer rabisco, [...] não sou caprichoso, ela disse” (VALLE, 1976, p. 40); “procura que acha. Não achei e campeeí, não sou caprichoso” (VALLE, 1976, p. 40); e “não dá pra copiar! E eu sem capricho” (VALLE, 1976, p. 42).

O diálogo que Francisco ouve evidencia o não pertencimento da mulher que visita a casa aos ideais femininos que ali estão concretizados explicitando o desconforto de Elvira, sua mãe, em relação à mulher e a desaprovação de sua inesperada visita:

- Você não devia...
- Eu precisava.
- E acha certo?
- É só um dia.
- Mas não está certo.
- Eu preciso dos papéis, Elvira, vim por isso.
- Eu tenho as meninas...
- Eu também tenho.
- Não estamos acostumados.
- Com quê?
- Com você, essas coisas...
- Tenho filha também! Ela vai casar!
- Casar?!
- É! Já estão comprando...
- Será que casa?
- Casa, casa sim. Ele já pediu...
- E o Pedro?
- Que Pedro?
- O Pedro Mascondes...
- Foi embora, que tempo! Foi visitar a mãe dele em Goiânia e não voltou mais. Isso foi em 1953!
- Eu pensava que o Pedro estava com você...
- Que tempo! Não deu certo.
- Se vinha, por que pintou o cabelo?
- Já estava pintado, é tintura velha, tenho muito branco.
- Mas pra que tinge, já tem trinta e sete anos!
- Quê que tem?
- É feio.
- É atraso, em cidade grande ninguém...

- Vergonha não tem tamanho. Se vinha aqui tinha que vir de acordo, vão reparar...
- Quem?
- Todos. Os de roda: D. Genoveva, D. Neusa, Seu Izidoro...
- Só um dia, nem vai dar tempo...
- Vão reparar...
- Eu fico só aqui dentro.
- Vão reparar (VALLE, 1976, p. 42-43).

É neste trecho que apreendemos a razão da visita da mulher: ela precisa de pouso por um dia. Elvira, no entanto, não lhe responde positiva ou negativamente uma vez que não é ela a autoridade da casa, mas demonstra estar desconfortável com a situação: ela teme que a mulher seja mau exemplo para sua família ao dizer: “Eu tenho as meninas...”. Pode-se interpretar que, na resposta da visita, há uma tentativa de construção de similitude entre as duas e o esforço de contradizer a ideia de que ela seria um mau exemplo ao dizer: “Tenho filha também! Ela vai casar!”. A mulher denota, como se observa neste diálogo, não ser casada, tendo sido abandonada pelo homem, Pedro, que Elvira conhecia e sendo, por dedução, mãe solteira. Esse é um dado importante pois é por esse motivo que o fato de a visitante também ter uma filha não conta, no diálogo, a seu favor. De acordo com Beauvoir, “Cumpra que [a mulher] traga uma aliança no dedo para que conquiste a dignidade integral de uma pessoa e a plenitude de seus direitos. A maternidade, em particular, só é respeitada na mulher casada” (BEAUVOIR, 1967, p. 171 – colchetes nossos).

Note-se, ainda, que o fato de a visitante não se lembrar de qual Pedro a mãe de Francisco fala, pode indicar não apenas a distância temporal entre o momento presente e o antigo relacionamento que ela tivera com Pedro, como, também, a possibilidade de ela conhecer outros homens com o mesmo nome e não saber a qual deles Elvira se refere. A visitante não atende, dessa forma, a diversos ideais femininos como, por exemplo, os que estabelecem a expectativa de que a mulher só tenha filhos dentro do matrimônio e que este dure durante toda a sua vida. Vemos, por exemplo, que ela também não se ajusta ao ideal feminino tradicional no que diz respeito à sua idade, uma vez que a mãe reprova o seu ato de pintar os cabelos, considerando-o impróprio para uma mulher da sua idade. A mãe de Francisco atende às expectativas sociais e morais tradicionais e se ajusta aos ideais femininos, sendo submissa, abrindo mão da vaidade e abdicando de si em prol da família e do lar:

- Se vinha, por que pintou o cabelo?

- Já estava pintado, é tintura velha. Tenho muito branco.
- Mas pra que tinge, já tem trinta e sete anos!
- Quê que tem?
- É feio (VALLE, 1976, p. 43)

Os cabelos tingidos, as unhas e os lábios pintados, as pernas raspadas, o relógio de homem usado no pulso, o decote, a roupa curta chamativa e o fato de ser mãe solteira, aliados ao julgamento e à rejeição que sofre de Elvira e à moralidade convencional implícita em suas falas e ações, são índices que sugerem que a visita é, na verdade, uma prostituta, ou que seja vista como tal pela família e pelo meio social em que esta se encaixa. De acordo com Cláudia Fonseca, esse tipo de pressuposição é comum:

Acontece que a definição de falta de moral é tão ampla que se torna uma arma em potencial contra praticamente qualquer mulher adulta. Vemos, de fato, diversos homens rotularem suas ex-companheiras de “prostitutas” simplesmente porque elas juntaram-se com um novo companheiro (FONSECA, 2004, p. 532).

Apenas Francisco, o narrador, por ser criança, desconhecendo o conceito de prostituição, não associa a visitante a essa atividade. Por isso, não a vê com preconceito. É com base na imagem da visitante que a mãe receia que seus vizinhos reparem nela. A presença dela, ali, é prejudicial para a moral da família diante do olhar da sociedade. Vê-se, ainda, que no trecho do diálogo em que Elvira expressa isso, é a repetição de "Vão reparar" que reforça o seu receio do julgamento moral que circunda a família:

- Vergonha não tem tamanho. Se vinha aqui tinha que vir de acordo, **vão reparar...**
- Quem?
- Todos. Os de roda: D. Genoveva, D. Neusa, Seu Izidoro...
- Só um dia, nem vai dar tempo...
- **Vão reparar...**
- Eu fico só aqui dentro.
- **Vão reparar** (VALLE, 1976, p. 43 – grifos nossos).

Mesmo com Francisco ausente, sua mãe tem pudor ao falar com a mulher e não explicita o que pensa sobre ela. E quando esta lhe pergunta com o que não estão acostumados, Elvira lhe responde de forma tácita: "com você, essas coisas...". Esse pudor reforça o apego aos valores morais que a mãe de Francisco tem, e o cuidado

que ela toma em não trazer "essas coisas" para dentro de sua casa. A resposta para o pedido da visita fica sem ser respondida neste diálogo por duas razões: a) a mãe não tem autoridade sobre a casa e, por isso, não pode tomar uma decisão sozinha; e b) o diálogo é interrompido com a chegada de um carroceiro, que traz um balaio encomendado por Elvira. Na presença do carroceiro, a mãe se choca, com medo de que a visitante seja flagrada em sua casa: “— Dona Elvira! O balaio! / Abalou a mulher que não falou” (VALLE, 1976, p. 43). É movida por esse receio que a mãe, tenta, a todo custo, isolar e excluir a visitante de possíveis olhares externos: “A mãe atendia tapando o vão da porta com corpo. Estava escondendo a moça” (VALLE, 1976, p. 44). Essa tentativa de esconder a visitante é movida pelo medo da mãe de Francisco de que a imagem "imoral" da visitante passe a representar, também, o lar de sua família. No entanto, a sua tentativa de salvaguardar visitante dos olhares externos é frustrada, pois, ao ir examinar o balaio, se esquece de tentar escondê-la, e a mulher sai da casa para ver o balaio também:

A mãe esqueceu a porta, foi vigiar o balaio em pé, como um soldado, endurecido, verdolengo, novinho, trançado, justo, o Carroceiro tirou ele da carroça, grande e maneiro, veio vindo no ar desceu ao chão, chegava no peito da mãe. Sobraram cestinha de fundo de tábuas, peneiras de teçume largo, abóboras e morangas inchadas, abacaxis miúdos e espinhentos, crescidos no chão da areia, madurados no sol, empoeirados.

A mãe pegou a peça gostando com a mão, cestaria é coisa linda. O vô era o Chico Bambuzeiro, vi ele muito. Parecia um balde de bandear água, só que emborcado[...]. Sobrava ainda mão pra foice. A foice me hipnotizava com seu redondo, seu brilho areado, seu orgulho de bengala de rei. Rei-vô com a sua, cortando o ar em feixes, rindo a risada de vô cheio de anos, me dói quando lembro. [...] Acertando nós, raspando, é duro raspar... Verdolengas, não é fácil cortar taboca, precisa ir no fio, no golpe certo, vingativa. Me cortou que nem faca. [...] Jantava a mãe, eu, o vô, a vó sobre cestas, balaio, samburás, peneiras, jacás, cavacos, calhas de encomenda... O trabalho ia até a luz mornar, quando a galinhada soltava pios de poleiro, começava a cegar, às cinco e meia, conforme o sol. Hora de parar de gastar as vistas, quem pára na hora não usa óculos. Pensei no pouco do vô que sobrava, ainda gostando, era um vô-rei cor de balaio no uso e desuso, a cara tecida também. Vi a mãe olhando a peça de Seu Daniel pensando no vô que virou trança de ar, olhos cheios de talas, a maior esperando o arremate. Ela viu que eu vi, entrocou, me deu uma coça: — Sai dai, excomungado, que espanta a égua!

Ela comprou a peça e corrigiu:

— Só que, Seu Daniel, não é tanto balaio, é mais jacá, vê como é alto, de boca estreita! Precisa de tampa, encomenda. O cesteiro sabe o redondo da boca?

Forçava o acabamento pra ver se era forte. A moça da sala não estava mais na sala, estava na rua rente à carroça, alisando a cestinha. Nós vimos ela e as talas nos olhos dela também. Gostando de cesta? Sua boca vermelha sorria, Daniel despejou na cara um jeito moço, sorriu de viés com os dentes cuspentos (VALLE, 1976, p. 44-45).

Este lapso de cuidado da mãe se dá em decorrência das lembranças que o balaio nela suscita. Francisco também relembra, ao ver o balaio trançado, de seu avô, que era bambuzeiro e a quem ele via confeccionar cestos em casa: “cestaria é coisa linda. O vô era o Chico Bambuzeiro, vi ele muito”. Um dado interessante presente na lembrança que Francisco tem de seu avô é o fato de eles trabalharem até “a luz mornar”, o que indica a ausência de luz elétrica e reforça o espaço rural ou próximo do rural no qual a família vive. Percebe-se, ainda, que a convivência passada com o avô e a memória que dele vem à tona entristecem Francisco e, ao narrar, ele compara essas memórias à faca que o avô usava em seu trabalho: “me dói quando lembro [...] me cortou que nem faca”. Essa tristeza é vista, também, pelo narrador, em Elvira, sua mãe, que pensa “no vô que virou trança de ar, olhos cheios de talas, a maior esperando o arremate”. Há um eufemismo para a morte em “virar trança de ar”, e a emoção emerge nas lágrimas a cair, metaforizadas em talas de bambu, associadas ao ofício do avô. Essas mesmas lágrimas estão presentes nos olhos da visitante, dado que indicia o parentesco existente entre as duas mulheres, mas que Francisco, ainda ignorando essa informação, não entende e interpreta como apreço ao objeto: “A moça da sala não estava mais na sala, estava na rua rente à carroça, alisando a cestinha. Nós vimos ela e as talas nos olhos dela também. Gostando de cesta?”.

Outro dado interessante, que Francisco ignora por ser criança, mas que é lido por Daniel, o carroceiro, a partir da caracterização da visitante, é o fato de ela ser ou parecer uma prostituta. Daniel vê na mulher alguma possibilidade de jogo erótico e, por isso, flerta com ela: “Daniel despejou na cara um jeito moço, sorriu de viés com os dentes cuspentos”. Note-se que, a suposição de Daniel se deve, como visto no trecho de Beauvoir sobre o cabelo e a maquiagem, ao erotismo que a mulher evoca ao descumprir os ideais femininos de decoro da “mulher honesta”.

Com a visitante sendo vista por Daniel, ocorre o que a mãe de Francisco mais temia: ela é reparada por pessoas de fora e o conto dá indícios de que outras pessoas, sabendo da presença dela, usam de pretextos para visitar a casa e ver a mulher:

Voltei fazer o questionário, queria mais o nome dela do que o do Duque de Caxias [...].

Ela ficou olhando a porta, entrou a Cleusa:

— Leonor!

— A Leonor não tá.

— Onde que ela foi?

— Vou saber eu? Não digo.

A Cleusa é gorda, mija na cama [...]. Ela olhou a moça, queria saber quem é. Nem que eu soubesse não falava! (VALLE, 1976, p. 45).

É interessante notar, neste trecho, que Francisco não reconhece a mulher e está intrigado por ela e por sua inesperada visita: “queria mais o nome dela do que o do Duque de Caxias”. Ainda assim, ao afirmar “nem que eu soubesse não falava”, ele assume uma posição protetora em relação à mulher, demonstrando, de certa forma, que sente afeto por ela. Este afeto, combinado à curiosidade, é o que move o narrador a tentar impressioná-la: “era hora da mandioca, eu que buscava, mas sempre esperava a mãe mandar. Aquele dia não, quis ser caprichoso, a moça vendo” (VALLE, 1976, p. 45). Pode-se notar, aí, que Francisco, mais uma vez, associa a vontade de cumprir tarefas ao “capricho” com que as executa. Neste caso, como quis impressionar a visitante, ele “quis ser caprichoso”. Por essa razão, ele se esforça para escolher uma mandioca que considera adequada:

Olhei as mandioqueiras, uma a uma. queria um pé novo e grande, aquele, vi. Fui chegando, ele era esperto, mandou as folhas ventarem abanando mãozinhas: — Não me ranca, não me ranca! — Que pede eu não ranco. Fui procurar outra que desse raiva, que nasceu entortada. Por que foi crescer de banda? vai atrasar o milho! Quebrei as ramas na boa altura. raspei por cima da raiz, marcando. Cavoquei. Veio vindo um vulto, alto que nem um pé de milho soltando pendão. Era ela, nascida das mandiocas, gente da cintura pra cima, pra baixo feita de folhas abanando. Veio vindo, sem pés, trazida pela fofa nuvem verde, me olhando até chegar. Parou perto do meu serviço, fiz ele depressa, sou forte, grande, trabalho, arranco mandioca que nem um leão, em casa só eu que arranco. Mostrei meu muque, mucão, cavei mais fundo do que o precisado, queria abalar a planta e ela, passei da raiz, do ponto de arrancar. Larguei o enxadão, peguei com as duas mãos os tronquinhos, forcei o pé, saísse inteiro. Eu queria ter mais mãos para fazer logo, ser caprichoso. Antes de inventar elas já tive. As mãos dela, com unhas vermelhas de frutinha, pontudas como pimenta, pularam por cima das minhas, fresquinhas, ajudando. Nas costas senti mais duas, sem dedos, macias que nem gomo de jaca, escorregando de esponja em minha camisa. Quatro mãos na mandioqueira e duas na camisa fazem uma boa força capaz, é demais pra uma só mandioqueira. Coitada! Meu coração batia que nem enxadão cavocando porque ela encostava nas costas, me deu vergonha daquele macio. A mandioca saiu inteirinha que nem aranha, esgalhada e gorda, bufando torrões. A moça riu satisfeita, as mãos

sem dedos dos peitos dela tremeram também, como a paina. Se escapam são do vento que dá vertigem.

— Francisco, se lembra de mim?

— Lembro, menti de vergonha de não lembrar (VALLE, 1976, p. 46).

É interessante notar, neste trecho, a personificação do pé e das folhas da mandioca: “ele era esperto, mandou as folhas ventarem abanando mãozinhas: —Não me ranca, não me ranca!”, e o modo como Francisco usa desta personificação para escolher outro pé de mandioca. Essa escolha, no entanto, não é gratuita – ele busca uma mandioqueira que tenha defeitos, para que sinta raiva dela e se motive a arrancá-la. Pode-se interpretar, ainda, que Francisco quimeriza, digamos assim, a mulher ao vê-la chegar, andando em meio ao mandiocal e caminhando por entre as folhas. Ela é, sob a sua perspectiva, um híbrido entre planta e gente: “gente da cintura pra cima, pra baixo feita de folhas abanando”. Idealizando-a, Francisco vê a mulher de modo fascinante e fantástico: “Veio vindo, sem pés, trazida pela fofa nuvem verde”. Admirado, ele se enaltece, mostrando o muque e fica evidente o fato de ele querer impressioná-la: “queria abalar a planta e ela [...], queria ter mais mãos para fazer logo, ser caprichoso”.

A intervenção da mulher, que chega para ajudá-lo, dá início à uma sequência erótica, na qual Francisco sente os seios dela como se fossem duas mãos em suas costas e compara-os, mais uma vez, com elementos comuns ao seu redor, neste caso, as jacas: “Nas costas senti mais duas, sem dedos, macias que nem gomo de jaca”. A comparação, por sua vez, é explicitada quando o menino diz que “as mãos sem dedos dos peitos dela tremeram” quando ela riu. É importante deixar claro, no entanto, que esta sequência é erótica apenas para Francisco, narrador do conto cujas percepções acompanhamos. Nota-se, ainda, que Francisco tem uma vaga percepção da conotação erótica daquele momento, sentindo vergonha: “Meu coração batia que nem enxidão cavocando porque ela encostava nas costas, me deu vergonha daquele macio”. Ele se acanha diante deste contato e sente vergonha, mais uma vez, quando a mulher, que é sua tia, lhe pergunta se ele se lembra dela. É por isso, somado à vontade que tem de impressioná-la e à beleza que nela vê, que ele mente: “menti de vergonha de não lembrar”.

Este momento com a visitante é seguido de um breve diálogo entre os dois, possibilitado pela ausência da mãe, no qual Francisco conversa com ela sobre suas

aspirações de ser mecânico e tenta impressioná-la, enumerando suas qualidades, ensaiando e tendo “capricho” antes de lhe falar:

Eu pensava; — não tem encroada, sei rancar, ver se é boa, fazer farinha no ralo, azedar polvilho, sei tudo!
 Criei coragem, ela olhando
 — Sei rancar, ver se é boa, fazer farinha no ralo, polvilho, sei tudo!
 (VALLE, 1976, p. 47).

É por todo esse esmero que emprega no contato com a visitante que Francisco se frustra e se entristece quando a mãe interrompe, bruscamente, a interação entre os dois:

A alegria afundou: a mãe veio, tomou o facão, as mandiocas, jogou a água, fiquei sem nada. Tirou as palavras da boca da moça. Mãe, por que toma?
 Ela saiu cabisbaixa, a esmo, no atalho da privada, foi indo até ficar pequena, de lonjura ou da tristeza. Chegou lá, abriu a porta de tábua, entrou, fechou. Estava dentro da nossa privada. Lá cheirava. O buraco era escuro. Tinha que agachar.
 Comecei a gritar: - hip, hip, hip, cavalinho! Disparei:- pacatá, pacatá, pacatá! em roda da casa (VALLE, 1976, p. 47).

Francisco usa da brincadeira como um mecanismo de fuga em ambientes marcados pela tensão. A visitante, por sua vez, percebe que está sendo rejeitada e isolada da família, e se encaminha entristecida para o banheiro da casa. Este banheiro, escuro e fedido, reflete a humilhação que ela sente e sua comoção. O rompimento do contato entre a visitante e Francisco demonstra o preconceito que a mãe do menino tem para com sua irmã. Sabendo-a prostituta, a mãe teme que ela corrompa seu filho e a separa dele, exercendo uma espécie de censura moral, excluindo-a da esfera familiar. Francisco nota essa exclusão exercida sobre a tia e, comparando a situação mais uma vez ao seu universo escolar, refere-se a ela e ao seu isolamento como “uma classe de um aluno só”: “ela sozinha na sala, era uma classe que não pode misturar, classe de um aluno só, nunca vi!” (VALLE, 1976, p. 47).

Essa ação de excluir, no entanto, não se restringe à mãe. Todos os familiares, com exceção de Francisco, que é criança e desconhece o motivo do preconceito dirigido à tia, ignoram a mulher conforme chegam à casa e entram sem cumprimentá-la: “Foi chegando gente do serviço, indo lavar a cara lá fora [...], voltando sem dizer nada” (VALLE, 1976, p. 47). Estabelece-se um ambiente de tensão entre as personagens, no qual todos os adultos sabem o que está acontecendo mas mantêm

a situação velada. A reação mais drástica, no entanto, é a da irmã de Francisco, Nereide, que chega do trabalho e encaminha-se diretamente à mãe para confrontá-la, fazendo com que a visitante ouça a sua insatisfação:

A última foi a Nereida¹⁹, ela ganha mais que todos, manda no pai. Quem ganha manda. Não vi entrar, vi a cara lava [sic] em vinagre, a boca azeda, a mão fechada. Foi direto na mãe:

— Por que a senhora deixou?

Falou alto pra moça ouvir, fiz barulho com o caminhão para não ouvir: — rum, rum, rrrum... A moça não se mexeu nem pra espantar o mosquito que voltava sempre no mesmo lugar, como é que conseguem? A Nereide se enterrou no quarto, trancou a porta (VALLE, 1976, p. 47-48).

Pode-se interpretar, neste trecho, que Nereide cobra sua mãe com autoridade e o que ela cobra é a razão da presença da tia no ambiente familiar, dando como pressuposto que a mãe deveria ter impedido isso e cumprido com o ideal de que uma mãe deve proteger o lar. Percebe-se, ainda, que Francisco não gosta dessa atitude e vê a irmã como uma pessoa rabugenta, de “cara lavada em vinagre”, “boca azeda” e mesquinha, “mão fechada”. Mais uma vez, o menino, ao presenciar uma situação de tensão, brinca e faz “barulho com o caminhão para não ouvir”. Francisco compreende, ainda, que a autoridade que Nereide exerce sobre a mãe decorre do fato de ela ganhar mais do que o pai, que, na família patriarcal, é, em princípio, a maior autoridade de uma família. No caso do conto, no entanto, o poder dentro da família é ditado pelo poder financeiro: “ela ganha mais que todos, manda no pai. Quem ganha manda”.

Outro detalhe que contribui para que Nereide tenha autoridade sobre os demais familiares, em detrimento ao pai, é o fato de ele ser alcoólatra: “Chegou o pai, magro feito litro. Ele bebe, que que vai fazer? Tropeçou no tijolo da sala” (VALLE, 1976, p. 48). Percebe-se, neste fragmento, a banalização do alcoolismo do pai e o conformismo de Francisco com a situação quando ele diz “ele bebe, que que vai fazer?”. É interessante notar, aí, que o pai também frustra ideais masculinos ao não ser o principal provedor da família e, não cumprindo esses ideais sofre a perda da autoridade. Mesmo bêbado e sem autoridade, o pai hostiliza e rejeita a visita, não cumprimentando-a: “Pegou o banco e foi sentar na porta da cozinha, nem falou boa-tarde. Pra que faz assim com a moça?” (VALLE, 1976, p. 48). Há apenas uma outra

¹⁹ Por um provável problema de editoração, a primeira vez que Nereide é nomeada no conto, seu nome é grafado como “Nereida”. Em todas as demais nomeações, o nome é grafado como “Nereide”.

personagem, além de Francisco, que se interessa em saber quem é a mulher que aguarda na sala: Guilherme, um agregado da família. Esse interesse, no entanto, não é o mesmo que Francisco tem e que é movido por curiosidade e por simpatia em relação a mulher. Assim como no carroceiro, a visitante desperta um interesse erótico em Guilherme: “E veio o Guilherme, viu a visita, aguçou, velhaco como o carroceiro: — D. Elvira, quem é? A mãe não explicou, o Guilherme nós cria, que que ele tem que saber?” (VALLE, 1976, p. 48). A personagem Elvira, neste trecho, não dá a resposta pois não quer assumir o estigma de ter uma prostituta na família.

Esse estigma que a tia carrega e o preconceito que suscita na família tornam-se evidentes no momento em que a personagem Vitor, que é um bebê, aproxima-se dela, começa a brincar com o cabo de cachorrinho de sua sombrinha e é bruscamente afastado por Nereide: “O Vitor veio engatinhando só de camisinha [...]. Foi mexer no cachorrinho da sombrinha, a Nereide saiu do quarto e puxou ele de lá: — Não mexe aí!” (VALLE, 1976, p. 48). O contato com a tia e com seus pertences é avaliado como contagioso e deve ser evitado a todo custo. A visitante é vista e recebida com hostilidade, e os familiares a veem como um agente infeccioso, capaz não só de desonrar a imagem da família, como, também, de passar doenças a eles, como se pode perceber na instrução que a família dá à Francisco, na qual uma das justificativas é a possibilidade de transmitir doenças:

— Viu o que a mãe disse? Você vai falar com ela. Fala assim: a mãe e o pai mandou dizer que a senhora não pode ficar porque não tem lugar.

— Fala que o noivo da Nereide está para chegar...

— Não, fala que dormir não pode, disse a Nereide. E para os outros: — é capaz de passar doença, vai ter que usar a privada, a bacia... (VALLE, 1976, p. 49).

Nereide é importante como personagem feminina, pois, apesar de trabalhar e demonstrar um certo avanço social em relação à mãe, ela permanece fortemente vinculada aos ideais femininos tradicionais e à moral patriarcal. É ela quem define a gravidade moral da presença da tia na casa da família, e é com ela que o conflito principal se instaura. Este conflito se manifesta não só no desprezo que Nereide tem em relação à tia quando confronta a mãe na frente dela, não a cumprimenta e afasta dela o bebê. O conflito se manifesta, também, na hostilidade com que Nereide age perante a tia, na tentativa de resguardar o seu noivo de uma possível sedução por

parte da tia: “Estava esperando o Dionísio às sete, tinha botado o vestido de noivar. Eles iam se casar em dezembro, só que não casaram, mas não foi por causa da visita, foi outra coisa. A Nereide ia ficando cada vez mais nervosa com a mulher da sala” (VALLE, 1976, p. 48).

O vestido de noivar que Nereide veste pode ser interpretado, neste contexto, de duas maneiras: ele pode significar que ela se arruma especialmente para receber o noivo em uma situação de cortejo e, também, como um modo de se arrumar para afrontar a tia, mostrando ter conquistado um noivo e sublinhando que o noivo era seu. Pode-se interpretar, neste trecho, a prolepse que se insere quando o narrador relata que o casamento entre Nereide e o noivo não se concretizou, não explicando a razão: “Eles iam se casar em setembro, só que não casaram”. Com a revelação deste fato, constrói-se um paralelo entre Nereide e a filha da visitante, cujo casamento também estava previsto. Há, aí, também, um espelhamento entre as irmãs e as duas primas, visto que apesar de não sabermos se o casamento da filha da visitante se concretizou, sabemos que a filha de Elvira – mulher casada - não se casou. Além desse espelhamento, há, nesta prolepse, uma irônica aproximação entre a tia e Nereide: assim como a tia indesejada fora abandonada por Pedro Mascondes, Nereide foi abandonada por seu noivo.

É no confronto entre Nereide e a família sobre a presença da visitante na casa que Francisco, finalmente, descobre de onde vêm as reminiscências que tem da mulher, reconhecendo-a em um quadro ou fotografia exposto na casa:

— O Dionísio vai chegar com ela lá?...

— Tua mãe é quem sabe. É irmã dela...

Irmã dela! A cabeça remexeu por dentro, lá do fundo saiu o vô, a vó com as mãos dobradas na barriga

— Ela não presta.

A moça magra na porta, o quadro. **Esteve desde o começo, eu que não vi!** (VALLE, 1976, p. 48 – grifos nossos).

Neste trecho, Francisco lembra dos avós enquanto a mãe e a irmã conversam. A presença desta lembrança gera ambiguidade sobre a fala “Ela não presta”, que pode ter sido dita tanto por Nereide, quanto pelos avós, ou, ainda, ser uma fala que se repete, sobrepondo habilmente o passado e o presente do conflito narrado. Há, ainda, uma ambiguidade presente no próprio narrador: ele estava presente na possível situação em que os avós proferiram esta frase ou internalizou algo contado para ele,

uma vez que não se lembrava da tia até então e pode ter reconhecido a figura dela apenas pelo contato com seu retrato.

Nereide não vê a tia como parte de sua família, uma vez que ela não adota os ideais e os padrões cultivados pela família, e considera a sua visita uma afronta para com a sua família: “— Não quero que o Dionísio veja ela, sem-vergonha, pra que procura a gente? Não sabe o seu lugar?” (VALLE, 1976, p. 48). Lê-se, neste excerto, que a tia não pertence ao ambiente familiar da casa: ela é uma prostituta e, segundo a moral dominante, prostitutas devem ser isoladas e excluídas de espaços como a casa de família, devendo se limitar a viver em espaços estipulados para a prostituição, como apontados por Beauvoir e Simmel. Há, aí, uma relação antinômica entre o espaço da família e o "lugar" da tia prostituta. Apesar da exclusão que Nereide impõe, Elvira ainda tenta interceder por sua irmã em decorrência do grau de parentesco entre as duas. São dois ideais que entram em conflito: ela deve proteger a família e a visitante é parte de sua família de origem. No entanto, ela deve proteger a família da qual é progenitora e a visitante, ao transgredir ideais e tabus morais, mostra-se como um perigo para o seu lar. Ainda assim, sua intervenção não surte efeito, pois, como vimos, quem tem autoridade sobre o dinheiro, a casa, e, conseqüentemente, as decisões finais, é Nereide:

— **E só por um dia, repetiu a mãe.**

— Um, dois, quatro, cem, não interessa!

— Então fala com ela. Que que eu vou fazer?

— Fala a senhora! Ou o pai.

— Ela não é minha irmã, se fosse já tinha corrido...

— Eu não tenho coragem, disse a mãe.

— Mas ela tem coragem de ser assim, isso tem! Toca de uma vez!

— Quer tocar, toca, gritou a mãe. **Eu não faço. É sangue.**

— **Sangue ou não sangue, aqui não fica!**

— Então manda. Vai o Francisco dizer.

A Nereide me puxou:

— Viu o que a mãe disse? Você vai falar com ela. Fala assim: a mãe e o pai mandou dizer que a senhora não pode ficar porque não tem lugar.

— Fala que o noivo da Nereide está para chegar.

— Não, fala que dormir não pode, disse a Nereide. E para os outros: é capaz de passar doença, vai ter que usar a privada, a bacia...

(A privada ela já tinha usado, a Nereide não sabia).

— Fala só que não tem lugar, que nós está muito apertado, disse a mãe. E que a irmã do Elisiário mora na Vila dos Pires na mesma casa...

— Vai, vai logo dizer (VALLE, 1976, p. 48-49 – grifos nossos).

Note-se que Nereide despersonaliza a tia ao mandar que a mãe "toque" ela, espantando-a, mandando-a embora como se ela fosse um animal. Essa despersonalização serve como uma maneira de criar distanciamento entre ela e a personagem da tia, e é apontada ao longo de toda a narração do conto: a tia é a única personagem cujo nome não sabemos. Um outro dado interessante é o fato de que, mesmo nesse diálogo colérico, os familiares mantêm velada a informação de que a tia é prostituta, apenas aludindo a este dado – “ela tem coragem de ser assim, isso tem” – seja em razão do pudor decorrente da moral patriarcal que ali se impõe, seja por vergonha de admitir que um membro da família transgredir o ideal de “mulher honesta”. Pode-se interpretar, ainda, que as falas de Nereide são as que mais revelam o preconceito e o medo que a família tem da e para com a prostituição e a tia: “é capaz de passar doença, vai ter que usar a privada, a bacia...”. Há, ainda, na fala da mãe, a sugestão de que a irmã do Elisiário seja uma prostituta e de que a Vila dos Pires seja um local no qual a prostituição é tolerada, uma vez que Nereide e sua mãe não consideram uma casa de família um lugar apropriado para a tia e, sendo assim, não sugeririam que a tia fosse para uma outra casa “de família”.

Seja por causa do preconceito com que veem a tia ou pela aversão que têm da presença visitante, nenhuma das personagens adultas se dispõe a lhe dar a notícia de que seu pedido foi recusado, seja por vergonha, seja por medo da aproximação. Elas escolhem Francisco e lhe atribuem essa tarefa. É neste momento que o menino, de narrador testemunha, passa a protagonizar o conflito dramático:

Fiquei parado que nem mariposa na parede ouvindo todos os recados e jeitos de falar que ela tinha de ir. Ninguém tinha coragem ela era mansa. Eu ia, estava acostumado, que nem o Castanho. É fazer: — cloc! e ele mexe com os pés. Quem dá a direção é o cabresto, ele nem vê a cara do homem. Diziam: Vai! e eu ia. O pai: — Vai no Sanches buscar a garrafa, mas em um minuto quero você aqui! A mãe: — Francisco, corre no Gouvea e traz uma cebola, o arroz está fritando e não tem! Ou: — Não tem café, mói meia gavetinha que a água já ferveu! A Tilene: — Francisco, amarra aqui pra mim, não consigo! Eu atraso, erro a quantia, faço mal feito — não sou caprichoso —, mas faço sempre. E fiz. Antes tive que desencolher, a coragem veio nos olhos deles todos cheios de flechinhas: — Vai! Vai! Vai! Que está esperando? Eu ia fazer, eles botavam os cachorrinhos dos olhos no meu calcanhar, era ruim ir, engraçado, era perto e ruim, eu já gostava dela. Andei no passo miúdo, tão miúdo que um pé pisava no outro, passo de medir poço, quando a gente quer bastante passo. Não adiantou, a sala veio vindo, entrou em mim mais do que eu nela, a moça esperando. E me olhou, feito um preá com pedição, eu precisava deixar de lado os olhos de coruja dela pegados em mim, o sorriso que

voava lá fora de borboleta sobre o mandiocal. A voz de eco de poço, o jeito de pé-de-milho soltando pendão e o amor dela pelas cestas que têm nas talas os dedos machucados dos cesteiros. Precisava derrubar tudo e quebrar, como o copo que deu água ao tuberculoso. Achar o entortado dela, que nem o da mandioca, antes que as mãozinhas verdes abanassem: não me ranca! não me ranca!

Procurei, vi a boca muda, a borboleta dormia, joguei no chão o sorriso dela, sobrou só o vermelho de tomate, pra que pintava? A perna cheia de pelinhos nascendo, pra que se raspava? A borboletinha cotó de antena, pra que se enfeitava, fazia o Daniel e o Gumercindo se encachorrar? (VALLE, 1976, p. 49).

Vemos, neste trecho, que Francisco lê, na falta de disposição das pessoas em mandar a mulher embora, uma falta de coragem em decorrência da "mansidão" da tia que, em comparação com os demais adultos, é a única personagem que se comporta de maneira educada e que não destrata ninguém. Ao se comparar com Castanho, o cavalo do carroceiro, Francisco afirma sua submissão às ordens e à ordem da família e, dando uma série de exemplos de situações em que cumpriu tarefas que lhe foram atribuídas, associa, mais uma vez, a qualidade de seu desempenho à sua falta de "capricho", mas reitera que sempre cumpre as ordens: "Diziam: Vai! E eu ia. [...] Eu atraso, erro a quantia, faço mal feito – não sou caprichoso –, mas faço sempre. E fiz". Há, aí, a mesma resignação presente quando ele pensa a respeito da condição de alcoólatra de seu pai. Vemos, neste trecho, que Francisco se compara a uma mariposa na parede, evidenciando a sua imobilidade e falta de ação diante da situação. Além disso, a mariposa com a qual Francisco se compara serve, também, como símbolo da notícia ruim que ele dará a tia, uma vez que, mariposas, no imaginário popular, são tidas como presságios de notícias funestas.

Apesar de sua obediência, Francisco tem dificuldade em mandar a tia embora de imediato, pois não só não compreende completamente as razões de sua rejeição, como, também, já desenvolvera afeição por ela: "era ruim ir, engraçado, era perto e ruim, eu já gostava dela". É a pressão feita pelos olhos dos familiares metaforizados em flechas – "cheios de flechinhas" – que lhe indica o caminho. Além disso, os "cachorrinhos dos olhos no [seu] calcanhar" forçam-no a andar, fazendo com que Francisco crie coragem para cumprir a tarefa. Por mais que ele sinta afeto pela tia, ele é, antes de tudo, parte daquela família. Além disso, sendo criança, tem de cumprir as ordens que lhe dão.

Ainda que a família faça pressão, Francisco hesita em ir até à tia e lhe dar a notícia. É por isso que tenta, ao máximo, encurtar seus passos e demorar em chegar

até ela: "Andei no passo miúdo [...] passo de medir poço, quando a gente quer bastante passo". No entanto, por mais que vacile e tente adiar, a tarefa de mandá-la embora é inevitável. A sala, ao "entrar mais nele do que ele nela", representa, na narrativa, o encargo que se impõe sobre ele.

A comparação que Francisco faz entre o olhar da tia e o olhar de um preá em pedição (pequeno roedor herbívoro que é presa na cadeia alimentar) faz com que a coragem, que deriva da pressão da família, se desfaça e que venha à tona a afeição que sente pela tia. No entanto, apesar de ser criança, Francisco percebe que precisa se afastar desse sentimento para que possa cumprir a tarefa recebida e, como fez ao escolher a mandioca que ia colher, procura defeitos que o motivem:

eu precisava deixar de lado os olhos de coruja dela pegados em mim, o sorriso que voava lá fora de borboleta sobre o mandiocal. A voz de eco de poço, o jeito de pé-de-milho soltando pendão e o amor dela pelas cestas que têm nas talas os dedos machucados dos cesteiros. **Precisava derrubar tudo e quebrar, como o copo que deu água ao tuberculoso. Achar o entortado dela, que nem o da mandioca, antes que as mãozinhas verdes abanassem: não me ranca! não me ranca!** (VALLE, 1976, p. 49-50 – grifos nossos).

Observe-se, neste trecho, o procedimento de recolha dos elementos rurais e do universo infantil que foram disseminados, ao longo da narração, por Francisco. Esses elementos são recolhidos com a finalidade de, agrupados, construir uma metáfora do amor e do encantamento que Francisco cultivava em seu contato com a tia. No entanto, a partir da comparação que faz entre a tia e a mandioqueira e da comparação metafórica com o copo de um tuberculoso, Francisco percebe a necessidade de eliminar o que sente pela tia e começa um processo de destruição da imagem que tinha dela, em busca de entender as razões de sua expulsão, passando a compartilhar, nesse processo, dos preconceitos que levaram à decisão da família:

Procurei, vi a boca muda, a borboleta dormia, **joguei no chão o sorriso dela, sobrou só o vermelho de tomate, pra que pintava?** A perna cheia de pelinhos nascendo, **pra que se raspava?** A borboletinha cotó de antena, **pra que se enfeitava, fazia o Daniel e o Gumerindo [Guilherme]²⁰ se encachorrar?** (VALLE, 1976, p. 50 – colchetes e grifos nossos).

²⁰ Por provável erro de editoração, o nome de Guilherme, agregado da família, foi alterado para "Gumerindo" nesse trecho.

Neste trecho final Francisco desfaz e inverte, um a um, os itens que compõem a caracterização da tia: a boca de “voz de poço” fica muda, o “sorriso que voava de borboleta” dorme e é jogado ao chão, e restam apenas as características que suscitam o preconceito que a família tem em relação a ela: a boca pintada de vermelho, a perna raspada e o broche quebrado. A perspectiva de Francisco em relação à tia prostituta se transforma e ele internaliza as críticas e o preconceito que a família manifesta em relação a ela.

O conflito interno vivido por Francisco e o modo como ele age para resolvê-lo dão forma ao tema do conto, que retrata processo por meio do qual os preconceitos morais e sociais são disseminados de geração para geração. Evidencia-se, no conto, a não naturalidade do preconceito e como ele funciona como uma força invisível que divide as pessoas, estigmatizando-as e sobrepunhando a abertura de espírito, a compreensão e, no caso de Francisco, a inocência da criança.

A barreira de preconceitos que Francisco levanta entre seus sentimentos e a tia, no entanto, não é suficiente pois, quando ele a chama, chama-a de “tia” e a carga afetiva que esta palavra carrega faz com que ele vacile novamente, dando-lhe “um nó”: “— Tia... / A palavra caiu de braços fingindo abraço. Aí deu o nó” (VALLE, 1976, p. 50). O choque em chamar a visitante de “tia”, no entanto, é ambíguo: Francisco se surpreende com o lapso afetivo, mas, ao mesmo tempo, recém-integrado aos preconceitos da família, se envergonha do laço de parentesco. A hipocrisia pode ser percebida na palavra que, personificada, “cai de braços” – é inesperada –, e “finge o abraço”, simulando o afeto. A sugestão de que o afeto, agora, é simulado, é reforçada pelo fato de Francisco tentar proteger a sua face ao mandá-la embora, tentando explicitar que a decisão fora de seus pais “O pai e a mãe falou...” (VALLE, 1976, p. 50), e fingindo ser a primeira vez que dá um recado: “Esperou mas já sabia, me ajudou com paciência a obrigação de mensageiro, eu fingia primeira vez...” (VALLE, 1976, p. 50). Nota-se, neste trecho, que o conto sugere que a decisão já é esperada pela visitante, uma vez que ela tem consciência de sua situação e, a despeito do que Nereide pensa, “sabe seu lugar”. Há, ainda, a empatia dessa personagem com a tarefa que o narrador, criança, deve cumprir: ela facilita a tarefa dele ao ouvi-lo com paciência.

A sugestão de que a tia já sabe que o seu pedido será negado fica mais evidente quando, vendo a reação que ela tem à notícia, o narrador, metalinguisticamente, compara a situação a uma peça escolar, remontando a seu

universo infantil e afirmando que o desfecho da situação já está escrito até mesmo antes de a situação começar:

Abaixou a cabeça como se soubesse. Precisava acontecer, história escrita num papel, como as pecinhas da escola. Quem assiste pensa que está acontecendo mas já aconteceu, ninguém pode mudar nada. Pode errar, acabar antes de começar. Pode não ser caprichoso, mas não muda, o fim está acabado antes de acabar. Até antes de começar... (VALLE, 1976, p. 50).

Francisco, dessa forma, protagoniza uma situação dramática cujos resultados são consequência dos preconceitos que a envolvem e a afirmação de que "ninguém pode mudar nada" empresta um caráter determinista à rejeição que a visitante sofre, determinada pela moral patriarcal que define e rege os comportamentos considerados certos e errados.

Tentando manter a empatia que a tia sente por ele, Francisco tenta se eximir de ser identificado por ela como um dos familiares que não a quer em casa e, por isso, enumera os motivos dados pelos demais familiares para que ela fosse embora:

— ...falou mode a senhora ir embora, que o noivo da Nereide não gosta, vai sair briga, Eles falam que a senhora vai antes que ele chegue. A mãe diz que a irmã do Elisiário ainda mora na mesma casa. Dormir não pode mode as doenças, o bacião, a privada. Que pega. Eles falam que a senhora vá, já passou o dia... (VALLE, 1976, p. 50).

A tentativa de se eximir, no entanto, não o absolve de sua responsabilidade, pois é ele quem, no plano da ação, a expulsa. É interessante notar, no entanto, que uma das razões que ele dá à tia não fora instruída – o possível contágio de doenças, que fora alegado por Nereide apenas para que os outros familiares escutassem e não para ser usado como justificativa a ser dada para a visitante. Esse dado é, de certa forma, ambíguo, pois sugere que Francisco tem certa compreensão do que a tia é, e, se comparado à interação que ele teve com a tia no mandiocal (na qual tenta impressioná-la e pensa no que vai dizer antes de se expressar), demonstra uma falta de zelo, de “capricho” ao cumprir a tarefa, refletindo o seu dissabor em cumpri-la.

Diante da notícia e do embasamento da decisão da família, explicitado por Francisco, a tia se levanta e, com a mesma educação com que chegou e com que se comportou durante toda a visita, vai embora da casa:

Saiu da cadeira, desgrudou o vestido atrás - tanto tempo sentada! — começou a catar as coisas, a bolsa, a mala, a sombrinha de

cachorrinho. Com tudo pendurado fez sobrar a mão que me estendeu, unhas vermelhas, quase pretas no quase escuro do dia terminando. Chegou perto, apertou meu ombro:
 — Té-logo, Francisco. Voz de poço raso.
 Deus dois passos, virou-se.
 — Fala té-logo pra Elvira, pro Geraldês, pras crianças. Diz que vou indo... (VALLE, 1976, p. 50).

Note-se que as “unhas vermelhas, quase pretas” correspondem ao desfecho infeliz do pedido de acolhida da tia, e que a resposta que ela dá a Francisco é a mesma que dá título ao conto, que antecipa este mesmo desfecho. Sua “voz de poço raso” contrasta com a voz “cheia de funduras” do início do conto e metaforiza a tristeza causada pela rejeição. Apesar da tristeza e da rejeição sofrida, a tia, ainda assim, se despede e pede para que Francisco mande seus votos de despedida para os demais familiares.

O final do conto é construído por meio da retomada do momento da chegada da visitante e pelo contraste estabelecido entre ela e a família:

Chegou na porta, sua medida, lugar onde nasceu em mim, barriga de mãe. Me pareceu tão alta, bambu de S. João feito mastro, não se vê a carinha do Santo. Em vez de sair por passos saiu crescendo, cada vez mais alta, virou fio de cabelo, macio que nem a paina que eu carregava atrás da camisa,
 A cadeira, a sala, eu, murchamos, ela que enchia! Na cozinha avisei:
 — Ela já foi (VALLE, 1976, p. 50).

Há, neste trecho, uma metaforização da porta em “barriga de mãe” pois, o sentimento de Francisco nasce no momento em que vê a visitante emoldurada pela porta. A educação e a postura que a tia mantém diante da rejeição fazem com que ele perceba o contraste entre a tia prostituta, que age com educação e altivez, e a família, que teme por sua honra e moral, tratando-a com mesquinha e preconceito. Francisco, agora tão responsável quanto o restante da família pela expulsão da tia, se inclui nesse ambiente marcado pela mesquinha e com ele, se apequena: “A cadeira, a sala, eu, murchamos, ela que enchia!”.

Ao avisar na cozinha, no final da história, que “ela já foi”, a impessoalidade do pronome “ela” marca a distância instaurada entre a tia e a família com a sua expulsão.

O conflito interno que Francisco vive, combinado ao conflito que se dá entre as personagens femininas presentes no conto, é visto sob sua perspectiva de narrador infantil e inocente. De acordo com Antônio Manoel dos Santos Silva, em seu livro *Os*

bárbaros submetidos, a narração feita por personagens que se tornam cúmplices é muito comum nos contos de *O vestido amarelo*:

Em um bom número de contos, a escritora prefere deixar a iniciativa da narração a uma personagem [...] o leitor real se vê na situação de um virtual ouvinte, ou na situação incômoda de um intruso que acompanha as recordações da personagem que se vê metida na história como uma espécie de incauto cúmplice (SILVA, 2006, p. 138).

A perda da inocência por Francisco, mesmo estando relacionada à inesperada visita e à expulsão da tia, não é ocasionada pela visitante. Apesar de, como prostituta, ser vista pela família como imoral e perigosa, a tia se mostra uma mulher educada e simpática. O que destrói a inocência de Francisco, no conto, não é o contato com ela e sim o preconceito que ele assume como seu no desfecho do conflito dramático. Os familiares e a tia, ao final do conto, são as mesmas pessoas. Quem muda é Francisco, e o modo como ele enxerga o mundo. Por fim, a divisão entre a "mulher honesta" e a "mulher da rua" fica sublinhada pela moral patriarcal, que, no entanto, é questionada pelo conto.

É por meio, principalmente, de Francisco, um menino em formação ainda não completamente inserido nos ideais morais e que, narrador, põe em relevo a sua perspectiva, que os ideais femininos tradicionais daquele contexto são expostos e a figuração das personagens em tipos de mulher, ressignificadas. É o conflito interior de Francisco que desnuda o preconceito como responsável pelo comportamento negativo da família e desmascara a ideia da prostituta como uma força destruidora. É detalhando o preconceito e mostrando a sua condição de valor inerente à "boa família" que a escritora expõe as contradições da moral tradicional: não é a prostituta que é vulgar e baixa, é a família. Ainda de acordo com Silva, é "principalmente quando essas personagens são crianças, cuja visão singular dos acontecimentos revela aspectos insuspeitados pelos adultos" (SILVA, 2006, p. 140) e em "Té-logo Francisco",

está bem claro o contraste entre as exigências escolares (capricho nas tarefas, a matéria decorada) e a aprendizagem efetiva em casa, proporcionada pela experiência diária das relações inter-pessoais na família e pelo expandir da imaginação derivado dos brinquedos mais simples. Mais ainda, põe-se a nu que os valores ditados pelas normas ou convenções sociais (análogos aos da instrução autoritária), quando não omitem, subvertem os valores humanos mais fundos e verdadeiros, tais como os da piedade, da solidariedade, da franqueza,

do amor ou da amizade, quando não do respeito mútuo (SILVA, 2006, p. 140).

O conto, dessa forma, faz uma síntese das expectativas sociais impostas à mulher de acordo com os ideais femininos tradicionais ao mostrar, com as personagens femininas, uma mãe (Elvira) e uma irmã (Nereide) que atendem aos ideais e são integradas à família, e uma personagem vista como prostituta, que é proscrita. Por meio dessa síntese, articulada ao conflito dramático, contribui para a crítica e a redefinição das imagens de mulher às quais as personagens femininas remetem.

4.2 "Língua Estrangeira" e o exercício do desejo em conflito com a ordem familiar

O conto "Língua estrangeira", por sua vez, narra a história de uma mulher que amadurece sexualmente dentro de uma família rígida que lhe proíbe o desejo e lhe veda qualquer autonomia. Vera Lúcia Guimarães Rezende, em sua tese de doutorado, aponta que este conto é, na verdade, baseado em duas crônicas publicadas anteriormente por Dinorath do Valle, e que "narram a história de uma moça de vila, trabalhadeira e prendada que passou a vida preparando o enxoval para o casamento sem que aparecesse um único pretendente" (REZENDE, 2019, 156). Note-se, no entanto, que a protagonista do conto segue um caminho diferente e que, diferentemente da protagonista das crônicas, não se conforma e não passa a vida inteira preparando um enxoval sem um possível pretendente:

Pelo menos no conto, Dinorath pode assim proporcionar um destino diametralmente oposto ao da moça que povoava suas memórias de infância e descrita nas crônicas. Por meio da literatura, fez aparecer uma Juliana em nada parecida com a bordadeira de dedos hábeis e caprichosos conformada com seu destino de solidão. A protagonista se insurgiu contra a opressão da família e da sociedade, rompeu a teia que a aprisionava e demonstrou que não dependia do casamento para viver o amor (REZENDE, 2019, p. 159).

Neste conto, temos a seguinte fábula: Juliana, uma jovem, ganha uma mala caixote e começa a aprender a costurar com sua tia para fazer o seu enxoval e guardá-lo nessa mala. Com sua rápida evolução no aprendizado com a tia, ela é matriculada em um curso de costura durante a noite, após o horário do colégio. Escutando sobre

os casos amorosos das colegas, Juliana sente curiosidade e passa a se envolver com Horácio, um empregado da padaria que fica no caminho entre as aulas de costura e a sua casa. O envolvimento dos dois dura algum tempo; tempo, esse, no qual eles se encontram em becos e ruas escuras. No entanto, pelo fato de Juliana chegar em casa muito tarde em uma determinada noite, seu pai a faz sair do curso e, deste modo, seus encontros com Horácio terminam. Após um período de reclusão e superação, Juliana conhece seu vizinho, Antonino, e por ele se apaixona perdidamente. No entanto, um dia Antonino rompe com ela e se muda para longe, deixando para trás uma Juliana triste e que começa a se revoltar e a ofender abertamente seus familiares. Com essas ofensas, seus pais e sua tia acham que a menina enlouqueceu e tentam levá-la a um especialista. No entanto, ela foge para se encontrar com outro rapaz e volta para casa após alguns dias. Com a repetição desse tipo de fuga, seu pai decide trancá-la em seu quarto, onde ela fica durante meses até que foge novamente para nunca mais voltar.

Neste conto, as personagens femininas que mais nos chamam atenção são, além de Juliana, as personagens femininas secundárias que são sua mãe (Dona Ciça) e sua tia (Dona Eutália), que, ao passo que criam conflitos entre si, criam, também, conflitos com a personagem protagonista que se rebela e são exemplos de diferentes versões do ideal feminino tradicional. Dona Eutália é irmã do pai de Juliana e, ao se hospedar na casa de seu irmão a seu pedido, cria uma espécie de conflito com a mãe da menina em busca de assumir o papel de autoridade feminina na casa na medida em que julga ter mais experiência e propriedade para ensinar Juliana a ser uma mulher prendada do que sua mãe, Dona Ciça. Há, aí, também, um conflito de gerações. D. Eutália domina habilidades que D. Ciça, 21 anos mais jovem do que o marido e sua segunda esposa, não domina. O conto sugere, ainda, que D. Ciça tenha se casado por interesse com o marido, na esperança de que ele tivesse posses e de que, sendo mais jovem, ficasse viúva, como indicia a sua esperança de usar os cabelos soltos novamente: "Podia ser rico, D. Ciça, vinte e um anos mais nova, esperava que fosse, um dia saberia. Talvez desatasse a pituca presa na nuca por grampos em dedo aberto" (VALLE, 1976, p. 118).

Dona Eutália, irmã de Fidel Gusmão, é antipática com a cunhada, considerando-a uma mulher incompleta e assumindo para si a responsabilidade de não deixar que Juliana se torne uma "mulher incompleta" também. Sua opinião sobre

a sobrinha e a cunhada ficam evidentes no seguinte trecho, no qual são enumeradas as funções que uma mulher ideal deve cumprir:

Após os três primeiros e cerimoniosos dias foi informada de que Juliana não bordava, não crocheteava [...]. Que os vestidos elogiados em vão em tempo dúbio eram artes de D. Ceneide, [...]. Um acúmulo de incompetência, D. Ciça não era a mulher ideal a bater couve ao viúvo perdido no sozinho. Elaborara em erro-de-ausência, constatava (VALLE, 1976, p. 119).

A personagem da tia, além de julgar a cunhada e a sobrinha pela falta de atributos femininos adequados, se culpa por não estar presente (“erro-de-ausência”), e decide ficar e se responsabilizar pela educação de Juliana: “Eutália escondeu decisões nas rugas do pescoço que ficou mais duro, onde não há ordem há desordem!” (VALLE, 1976, p. 119). Essa posição de autoridade adotada por D. Eutália é aprovada por seu irmão, Fidel Gusmão, uma vez que ele, da mesma geração que sua irmã, dá valor aos mesmos ideais femininos tradicionais, como podemos ver a partir de sua reação ao ver a filha costurando e na comparação de sua atividade à “fotografia em sépia como as da caixa”, enaltecendo o aspecto tradicional da cena presenciada:

Seu Gusmão chegando, vendo a filha pela primeira vez tecendo na beira da casa: fotografia em sépia como as da caixa, sombra caindo bem como um vestido, teve nó-de-engasto, tosse em disfarce, sorriu (D. Eutália sorria)” (VALLE, 1976, p. 119).

Dona Ciça, no entanto, não percebe a existência do conflito de gerações e de autoridade e, tampouco, o fato de Dona Eutália assumir o seu papel em casa, como constata Juliana: “– Só a senhora não vê: ela manda na casa, é dona de tudo, a senhora entrega! / Dona Ciça arregalou medo confuso, não tinha reparado, não reparou” (VALLE, 1976, p. 123). Neste trecho, a presença do verbo reparar em dois tempos verbais “tinha reparado” e “reparou”, nos mostra que, mesmo após a revelação que Juliana lhe faz, Dona Ciça opta por fechar os olhos para essa situação e não fazer nada para que ela mude, uma vez que o verbo reparar, aí, este contexto, pode ser lido tanto com o significado de percepção (principalmente na primeira conjugação), quanto com o significado de conserto. A diferença entre as duas é metonimizado até na comparação entre as casas de ambas as personagens: “Velha de casarão ruído [...] casa boa, bem dividida” (VALLE, 1976, p. 118).

A aparência da tia, como seu casarão, remete à ruína e a velhice, causando asco em Juliana que, por sua vez, associa a tia à sujeira e a considera nojenta:

Era porca, Juliana reparou os incisivos tingidos de tempo no pescoço, em asco inicial nunca vencido. Confrontando na sucessão dos dias teve prova: a velha não se lavava. Chegando alegou cansaço, deixou sem uso a água prevenida. Oito dias depois ainda em dúvida se molhava ou não a pele arisca. Tinha pavor da puxadeira e um reumatismo acarinhando em estíma, azeite e folha-de-trombeta envolvendo a perna em meia que D. Eutália usava em rolinho e nó de joelho, sem liga (VALLE, 1976, p. 119).

A descrição da tia como uma mulher suja e porca soma-se à sua velhice, exposta pelo reumatismo, e à sua falta de vaidade, evidenciada pelo uso da meia sem liga. A protagonista, além de achar a tia suja, a compara constantemente com a mãe, constatando a velhice de uma e a juventude de outra: “Via os peitos murchos da tia, a saia grudando entre as partes ao se levantar da cadeira – usava calça? [...] Os seios de D. Ciça redondos, macios, de almofadas de agulheiro” (VALLE, 1976, p. 119-120).

Como sua mãe se submete à sua tia, o conflito que se estabelece entre Juliana e D. Eutália se estende, de certa forma, à sua mãe, uma vez que ambas obedecem e perpetuam os preceitos impostos às mulheres pela sociedade patriarcal. Esses preceitos, bem representados pela tia e por sua opinião sobre o que uma mulher prendada deve ser e como ela deve agir (algo evidente em sua opinião negativa sobre a cunhada), são impostos a Juliana desde a chegada do baú, comprado pelo seu pai para que ela construa o seu enxoval, como podemos ver neste trecho:

Com ferrolhos, argolas em alça de caixão mortuário.
Foi seu Gusmão quem começou:
– É pro enxoval de Juliana” (VALLE 1976, p. 117).

Desde o início do conto o baú é símbolo da metamorfose da jovem. Sua entrega é acompanhada de uma tempestade: “Chegou o baú de tardezinha com o tempo virado” (VALLE, 1976, p. 117). Além de ser símbolo para o amadurecimento de Juliana, o baú, é, também, sofisticado perante a família, o que faz com que passem a chamá-lo de malão: “O nome baú não pegou (muitos de refinado gosto são substituídos por apelidos, pela crueldade das terminações). Ficou malão, surpreendente pelo jeito do trambolho, intermediário entre mesa e armário” (VALLE, 1976, p. 117). O uso do adjetivo trambolho, embora sirva para mostrar a inadequação

da mobília ao restante da casa, antecipa, também, a falta de liberdade de Juliana, uma vez que trambolho é, também, um nome para o cepo de madeira preso ao pé ou ao pescoço do animal para que ele não se distancie.

O baú comprado com a intenção de guardar o enxoval para o casamento da filha apenas destaca que, na realidade, o destino de Juliana, para seu pai e para a sociedade em que ela vive, é o casamento. Beauvoir, em *O segundo sexo: fatos e mitos*, constata que “Os pais ainda educam suas filhas antes com vistas ao casamento do que favorecendo seu desenvolvimento pessoal” (BEAUVOIR, 1970, p. 176).

Essa priorização do casamento em detrimento do desenvolvimento pessoal fica ainda mais evidente em um ponto da narrativa em que o narrador nos informa que quanto mais Juliana se aperfeiçoava na costura para a construção de seu enxoval, menos entendia as matérias do ginásio, e também quando sua tia a interrompe enquanto ela estuda: “Quanto menos entendia os números tão primos, mais bonitos ficavam os panos de seda, organdi (perfeição de avesso, bordado em vidro, requinte em transparência)” (VALLE, 1976, p. 120) e “Quando o baú recebeu a primeira partida de enfranjados, Juliana estava no dicionário buscando palavras nunca escritas. D. Eutália interrompendo: — Vamos, filha. Hoje é cerzido”. (VALLE, 1976, p. 120).

Juliana, em princípio, é conivente com essa situação, uma vez que, por ter dificuldades, cria aversão à escola e, principalmente, ao aprendizado da língua francesa, que metonimiza o seu insucesso na escola:

Havia o ginásio aborrecido. E o francês língua intrigante. Jamais entenderia porque devia ler voaci onde estava escrito voici. Dona Sila reprovava, [...] Quem não soubesse pedir em francês fazia na calça, houve casos. Ao tempo do francês aborrecido [...] (VALLE, 1976, p. 120).

Suas dificuldades no ginásio se contrastam com as suas habilidades na costura, o que faz com que ela aceite todas as imposições da tia em troca das lições de costura: “Dividida: velha antipática, trabalhos bonitos, suportava a dona pelo segredo de seus dedos.” (VALLE, 1976, p. 120). No entanto, na medida em que amadurece e se torna mulher, sua submissão à tia diminui.

A passagem de Juliana para a condição de adulta se dá antes culturalmente do que socialmente. Juliana passa a ser considerada mulher juntamente com a chegada do baú, que representa o fim de sua infância e o início de suas obrigações ditadas pelos ideais femininos tradicionais:

Menina, se viu de manhã para tarde dona de mala-de-enxoval enchendo o vazio do quarto em casa com nada de mobília feita só de claros, de passagens, de xadrez de cobertor, de guarda-roupa antigo com poucos vestidos, escassa roupa-de-baixo, entulhos de paletós de homem, capas de boiadeiro, cobertores velhos e sacos de farinha lavados e dobrados em pilhas macias (VALLE, 1976, p. 118).

A mala-enxoval, neste trecho, separando a vida de Juliana em duas fases, contrasta com o que é velho e escasso. Ela é nova e imponente em seu tamanho e sua feitura, o restante é vazio e marcado por roupas e tecidos velhos ou reaproveitados. O baú, que carrega, para a protagonista, o signo de seu amadurecimento e de seu dever futuro, chega até mesmo a intimidá-la e a deixá-la com vergonha: “De noite teve vergonha de se trocar por perto, se escondeu detrás da porta.” (VALLE, 1976, p. 118).

Ainda que sua passagem de moça para mulher seja marcada pela chegada do baú e pelo início da produção de seu enxoval, Juliana já não era uma menina, detalhe que a mãe tentava esconder para que ela não despertasse desejo:

Crescida de corpo em direções, espiando o pouco tido e havido ao redor nas esquinas dos olhos enrabados, pupilas em puxa-puxa. Espigava silhueta de pilão-de-cintura soltando peitos de cone que a mãe teimava em disfarçar suprimindo a blusa de franzidos. Medo que ela enfrangasse, desse de cara com a vida portando um homem (VALLE, 1976, p. 117).

Esse trecho nos mostra o quanto a mãe de Juliana, D. Ciça, é protetora no que diz respeito à sexualidade e ao desejo. Mesmo com sua proteção, “Juliana mudava. Mais que nos jeitos, no chão-de-dentro, ensaiando nós no sentido” (VALLE, 1976, p. 119), e se transforma em um sujeito que deseja, mudando intrinsecamente e começando a entender a vida com mais clareza. É por esses motivos que Juliana apenas passa a entender o relacionamento entre homens e mulheres quando tem contato com o mundo exterior, durante as aulas de costura, e começa a interessar-se também, saindo de sua aula de costura para contemplar os moços dos arredores:

Riscando papel manilha, cochichando entre nomes: Tonão, Mauro, Guido. Sabia do que falavam, do brilho dos olhos delas, dos falsetes de voz, até dos silêncios (forro de vestido). O mundo se abria em nós desfeitos, simplificava-se em molde elementar, receita de tirar

olhando, prática. Juliana, lagarta em ciclo, deixou um molde em meio, desceu a rua principal, foi ver os moços (VALLE, 1976, p. 121).

Vemos, no trecho citado, que “o mundo que se abre em nós desfeitos” metaforiza o conhecimento de mundo que Juliana adquire e o seu amadurecimento sexual é metaforizado como a transformação de uma lagarta em borboleta. Note-se, ainda, que o mundo que se simplifica em “molde elementar” é a mesma vida que “porta homem” de que sua mãe a quer proteger. Esse contato com o mundo e com outras moças, suas colegas de costura, já iniciadas sexualmente faz com que Juliana conheça o desejo e a sexualidade, cuja experiência é fácil e compara-se à “receita de tirar olhando, prática”. Esse amadurecimento se intensifica na medida em que ela passa a sair mais cedo das aulas de costura para se encontrar com o jovem Horácio. É durante este período que ocorre a sua menarca e que ela começa a produzir o enxoval de bebê, possivelmente com falsas esperanças acerca de seu relacionamento com Horácio, como vemos no trecho a seguir, no qual sua fertilidade é enaltecida ao ser metaforizada em lã:

Fez o enxoval de nenê com D. Norma, com tia Eutália as beiradas: Camisa pagã, fralda, cueiro, touca (mãe esperando), em lã e tricô, o sapatinho. Viu-se no espelho, o ventre vazio com lã também, mas não tecida (VALLE, 1976, p. 121).

No entanto, suas expectativas são frustradas seu descontentamento com Horácio cresce quando ele não demonstra interesse por ela pois “no fundo preferia os meninos” (VALLE, 1976, p. 122). Desta forma, ao mesmo tempo em que ocorre seu amadurecimento erótico, Juliana o seu primeiro desejo frustrado: “As pernas roçavam em prazer negado, Horácio em mistura” (VALLE, 1976, p. 122). É diante dessa frustração sexual que o baú se torna mais imponente para a personagem, quando, animalizado, passa a ser visto de maneira erótica: “Em casa, seu bom-lugar era a cama, se enfiava entre a colcha e o lençol, grudava os olhos no baú ou ele grudava os seus nas costas dela, quieto e sensual como um animal no cio” (VALLE, 1976, p. 122). Essa frustração não gera conflito com Horácio uma vez que, certa noite, a jovem chega atrasada da aula de costura e o pai a proíbe de sair à noite e, por fim, indiretamente, corta seu relacionamento com Horácio: “Lugar de mulher: em casa” (VALLE, 1976, p. 122).

A brusca ruptura de seu relacionamento com Horácio e o fim de suas aulas de costura fazem com que a protagonista desconte todas as suas frustrações na costura e, conseqüentemente, tenha uma convivência maior com sua tia até o ponto em que ela reage de modo explosivo, emitindo sua opinião sobre a tia pela primeira vez:

Os suspiros Juliana enganchou nas correntinhas, raiva em ponto-baixo, desilusão a meio-ponto, vingança em duplo. Desespero foi amarrado, repetido, voltado. D. Eutália em tirania maior, mandando desmanchar: por um ponto condenava a roda inteira. Juliana odiando as mãos da velha movendo a agulha em pêndulo, furando um erro no lugar. Tinha ganas de morder, de arrancar seta redonda e seca, e dá-la aos cachorros. – Mãe, eu não aguento a tia... – Mas por que, Juliana, ela gosta de você! – Gosta? Não gosta de ninguém, a senhora não vê. É uma velha suja, tenho nojo (VALLE, 1976, p. 123).

A protagonista extravasa as suas frustrações por meio da costura, elemento que aparece ao longo de toda a narrativa, tecendo seu desenvolvimento e demarcando o passar do tempo, que avança conforme as suas habilidades de costura se desenvolvem. Percebe-se, ainda, que Juliana, tendo conhecido o mundo e experimentado a decepção, deixa de ser "dócil, dizia D. Eutália em elogio" (VALLE, 1976, p. 119), e passa a desejar distância e a querer se rebelar contra as ordens e a "tirania" da tia.

No entanto, Juliana logo conhece Antonino, seu vizinho, e todas as suas frustrações decorrentes da falta de interesse de Horácio e seu desejo reprimido são projetados em Antonino no momento exato em que ela o vê:

Tirou água do pote (calor), bebia olhando a janela, o meio-dia rebrilhando. Lá na limeira, cavalo bonito, macho, ancas fortes, nervosas. Arisco, veias em richilié, rabo longo esperando a trança. Foi ver mais, era manso aceitou agrados. Atraiu o moço de olhos vastos, lagoa de peixes em remanso sorrindo ondas. Ele pegou nas rédeas, mostrou pêlos de cobre na pele queimada, os cabelos em espigas depois da chuva. Entrou em Juliana como um fio de cerzido. Sentiu falta de Horácio trocando Horácio, sobrou Horácio sem Horácio: era Antonino (VALLE, 1976, p. 123)

O cavalo que Juliana avista funciona como símbolo do desejo e da virilidade da personagem Antonino em oposição à falta de interesse de Horácio, que não suprira o seu desejo. Note-se, ainda, que mesmo na descrição do cavalo estão presentes os elementos da costura: "veias de Richilié". A personagem Antonino, por sua vez, tem os olhos amplos e vastos, metaforizados em lagoa de peixes, remetendo à sua cor e

à sua tranquilidade, e que contrastam com os de Horácio, descritos como “olhos preguiçosos” (VALLE, 1976, p. 121). A comparação da chegada de Antonino a um fio de cerzido mostra a faculdade recuperadora de sua presença na vida de Juliana: como um fio de cerzido, ele preenche o buraco deixado por Horácio. Percebe-se, com a facilidade com que ela substitui Horácio por Antonino, que Juliana sofria não por ter sentimentos românticos em relação a Horácio e sim pela frustração do desejo que, com ele, tentava suprir.

A existência de Antonino é importante porque é com o vizinho que ela tem relações sexuais. Suprem-se, dessa forma, os desejos eróticos de uma Juliana em processo de amadurecimento sexual, atingindo um marco em seu desenvolvimento. No “romper casulo”, aparece novamente a metáfora de seu amadurecimento como o ciclo de transformação da borboleta, bem como um indício para o rompimento do hímen e a consequente perda da virgindade. Além disso, o casulo pode ser interpretado, também como uma antecipação para o rompimento para coma a ordem familiar e a tirania da tia, até então obedecidas pela protagonista:

Juliana esperando navio, sem mar, sem bruma, trepando em tombadilho, buscando leme. Saiu com Antonino navegando terras. Passaram o mangueirão, os cochos, as calhas, as telhas-da-bica até a data de laranjeiras novas, baixas, gordas, ramas no chão em cavernas. Antonino olhou Juliana, os olhos enrabados dela, foi fácil tomar suas mãos bordadeiras sábias de agrado em pano. Sentiu o calor das palmas rabiscadas, sua nervosa volúpia de, sendo borboleta, romper casulo. Difícil de Horácio foi fácil de Antonino, em folhas musicadas por abelhas – tempo-flor de explosões em branco. – Ficaram de rola em ninho quebrando pontas frágeis, espantando insetos, invadindo os crics com gemidos (VALLE, 1976, p. 123).

Percebe-se, ainda, que Juliana vai ao encontro do rapaz esperando “navio” e buscando “leme” que podem, aí, ser símbolos da travessia, da metamorfose e de direção, orientação. Há, ainda, no paradoxo “navegando terras”, a sugestão da exploração da sexualidade que se dá entre as personagens e que resulta no sexo sob “ramas no chão em cavernas” e na satisfação do desejo erótico de Juliana. Em Antonino, Juliana acha seu “leme”, criando uma expectativa de se casar com ele, passando a se dedicar integralmente ao seu enxoval e abandonando, de vez, a escola:

Virou seus todos. Fora o amor nas laranjeiras havia o enxoval, o baú-pedestal, do deus Antonino [...]. Tempo de amor em tramas de linha.

[...] De há muito não ia na escola gastar-se: [...] e o enxoval foi sua língua estrangeira²¹.” (VALLE, 1976, p. 124).

Note-se, no entanto, que essa expectativa é apenas de Juliana. E que seus “olhos enrabados” podem ser, na verdade, olhos ludibriados que esperam o casamento, idealizado pela sociedade e, em decorrência, por ela. A narrativa evidencia esse amor romântico idealizado ao comparar a personagem às personagens femininas clássicas de Shakespeare e de Dante: “Juliana amava Antonino há séculos, de Beatriz, de Julieta” (VALLE, 1976, p. 123). Há a sugestão, também, de que esse sentimento não é compartilhado por Antonino, uma vez que a protagonista é associada a Ariadne, personagem da mitologia grega abandonada por seu amado, Teseu: “prende-o de Ariadne e dele fez suave cobertura” (VALLE, 1976, p. 123).

É neste trecho do conto que vemos o ponto alto de conformidade da protagonista com o seu destino de se casar imposto por seus pais e pela sociedade. Seu relacionamento com Antonino a satisfaz e faz com que ela almeje a possibilidade de sua legitimação por meio do casamento e, por isso, ela se dedica tanto ao seu enxoval. O relacionamento sexual com o vizinho, no entanto, é um impedimento para que ela concretize o projeto de casar-se, uma vez que o ideal feminino tradicional exigia que a noiva fosse casta.

Mais uma vez, a expectativa de Juliana é frustrada quando Antonino perde o interesse por ela e põe fim ao relacionamento, mudando-se para longe, apesar da insistência da protagonista:

Foi quando Antonino murchou. Como laranja, faltando ar ou galho. Pomar lavado, sem flor, sem fruto, folhas escuras como garrafas, tudo igual virou diverso. Menos Juliana (motivo de entremeio), repetindo-se, bilros em tear-futuro. Antonino (rematado) quis fim, fechou-se qual mar mexido em cima, embaixo peixes [...]. Nunca mais viu Juliana que ainda queria (VALLE, 1976, p. 124)

Percebe-se que o desinteresse de Antonino faz com que ele murche de maneira figurada e metafórica uma vez que a flor funciona, aí, como símbolo do desejo e da fertilidade. O trecho que se segue, por sua vez, não apenas funciona de maneira a retomar essa metáfora, como, também, a mostrar a mudança de ambiente que

²¹ Note-se, dessa forma, que o título do conto remete ao enxoval, cujo tecer guia a história.

ocorre com o desinteresse de Antonino: “tudo igual virou diverso” e o pomar não oferece mais frutos, sejam os frutos reais, as laranjas (dado que indica a passagem do tempo), seja o fruto dos desejos de Juliana. A protagonista, por sua vez, não muda, pois ainda está fixada à ideia de construir um enxoval, “motivo de entremeio”, na esperança do casamento (“teando futuro”).

Diante do abandono de Antonino, Juliana se confina ao seu quarto durante um período e confia-se ao baú: "Juliana mudou também (ao quarto). Ela e o baú em colóquios de breve tempo" (VALLE, 1976, p. 124). Quando volta à convivência com os familiares, ela deixa de ser submissa e começa a expressar as suas opiniões em voz alta: “Juliana sentiu uma troca de bobinas, pensou com a boca, ela que pouco pensava: – Velha porca. Cadela! Falou.” (VALLE, 1976, p. 125).

A família se choca com o novo comportamento da protagonista e tenta fazer de tudo para mudá-lo, acreditando que Juliana estava “fora do sentido” (VALLE, 1976, p. 125). Uma vizinha recomenda, então, que ela seja levada ao local para o qual os loucos são levados.

Esse comportamento da família como reação à insubmissão de Juliana e ao seu interesse em ter relações sexuais é, na verdade, comum. Segundo Rose Marie Muraro, esse tipo de comportamento se deve à tentativa de manutenção da castidade da mulher. Segundo a autora, “Por qualquer desconfiança de adultério ou perda de virgindade o marido ou o pai pode matar a mulher, sendo absolvido por “Legítima defesa da honra” (MURARO, 1992, p. 156-157).

A castidade imposta a Juliana por sua família decorre, no contexto patriarcal, da tentativa de preservação do patrimônio. Se Juliana se relacionar ilegitimamente com homens (fora do casamento) ela pode vir a dar à luz a um herdeiro indesejado:

É a sociedade que o torna [o homem] responsável pela conduta da mulher, na qualidade de pai, irmão ou esposo. A castidade é imposta à mulher por motivos de ordem econômica e religiosa, devendo cada cidadão ser autenticado como filho de seu pai. Mas é muito importante também obrigar a mulher a representar exatamente o papel que lhe atribui a sociedade (BEAUVOIR, 1970, p. 234).

No caso de Juliana, a “honra” é defendida por meio da tentativa de mandá-la para o hospício, prática comum com as mulheres no Brasil durante bastante tempo. Magali Engel, em seu ensaio “Psiquiatria e feminilidade”, publicado no livro *História das mulheres no Brasil*, aponta que o ideal feminino tradicional faz com que as

mulheres que não o seguem sejam consideradas como “seres antinaturais” (ENGEL, 2004, p. 332). Essa “antinaturalidade”, por sua vez, torna-se objeto de estudo da psiquiatria e as mulheres consideradas “anormais” são tidas como loucas e são internadas em hospícios e sanatórios. As mulheres cuja “anormalidade” dizia respeito a sua sexualidade e a manifestação dessa, por sua vez, tinham um destino ainda pior:

Em meados do século XIX, o médico William Acton tornou-se um dos mais conhecidos defensores da idéia da anestesia sexual feminina: “A maioria das mulheres (felizmente para elas mesmas) não se incomoda muito com sentimentos sexuais de qualquer espécie. O que os homens sentem habitualmente, só raras vezes atinge as mulheres”. Para esse médico, tais mulheres constituíam aberrações ninfomaniacas, apresentando-se, portanto, como um contingente potencial para os hospícios onde deviam ser confinadas [...] Partia-se do princípio de que, por natureza, na mulher, o instinto materno anulava o instinto sexual e, conseqüentemente, aquela que sentisse desejo ou prazer sexual seria, inevitavelmente, **anormal**. (ENGEL, 2004, p. 340 – grifos da autora).

A família da protagonista, no entanto, não é bem-sucedida na tentativa de interná-la no hospício. Juliana, enquanto é escoltada, foge com um rapaz e volta para casa apenas três dias depois, tendo encontrado um novo caminho para satisfazer seus desejos: “Juliana fugida encurtou caminho, voltou bem melhor pela janela” (VALLE, 1976, p. 125). Essa se torna a primeira de suas recorrentes fugas com rapazes e a família decide, então, trancá-la em seu quarto, no qual ela permanece por três meses até fugir para nunca mais voltar.

Investigando seu quarto em busca de pistas sobre a sua derradeira fuga, os familiares abrem o baú e encontram o enxoval de Juliana todo desfeito²². Vemos, neste ato da protagonista, seu desvencilhamento final do destino imposto pela família e pela sociedade patriarcal e seu encaminhamento para um destino só seu, no qual vive diversas paixões e não se submete aos ideais femininos.

Juliana prisioneira viveu desponho.
Perdida foi feliz: teve o Júlio, o Antunes e o Ginim em outubro, o Garcia, Osório, Jamil e Lico em novembro. Em dezembro o Bernardo e o Quincas. Em janeiro um outro Horácio... (VALLE, 1976, p. 125).

²² O desfazimento do enxoval remete, em certa medida, a Penélope, esposa de Odisseu, que tece e destece enquanto aguarda, na *Odisséia*, pela volta de seu marido. Juliana, porém, rompe com essa herança ao desfazer o seu enxoval e partir para encontrar os homens que quiser.

As personagens femininas nesse conto são figuradas não apenas como sendo de gerações diferentes, como, também, encarnam diferentes ideais femininos: a) D. a, a tia, é a mulher tradicional que dá valor às tarefas de casa e à produção dos próprios recursos, daí a importância que ela dá à feitura da própria roupa; b) D. Ciça, a mãe, é uma mulher que se adequa aos ideais femininos sendo submissa, obedecendo ao marido e subordinando-se à cunhada, que é mais velha; c) Juliana, por sua vez, ainda que se adeque e procure seguir os ideais femininos tradicionais, sendo inicialmente caracterizada como uma menina dócil e obediente, rebela-se contra essas imposições quando elas se tornam uma proibição para a realização do seu desejo e da sua vontade. É a busca em satisfazer o seu próprio desejo e a rebelião daí decorrente que fazem com que Juliana, usando sua voz, seja tratada como louca. Este conto de Dinorath do Valle nos mostra como a família tradicional e a sociedade conservadora lidam com o desejo da mulher. Percebe-se, no conto, que ter e exercer vontade própria, para uma mulher cujo ideal é a submissão é algo considerado loucura, algo que deve ser contido à força, uma "doença" a ser medicada, eliminada. A perspectiva final, afirmada no conto pelo narrador de 3ª pessoa, porém, discorda dos valores e ideais tradicionais. Note-se que, no final da história, Juliana está livre para realizar seus desejos e vontades, e não recebe nenhum julgamento negativo por isso.

O tecer é uma metáfora que atravessa e, de certo modo, estrutura este conto. D. Eutália, D. Ciça e Juliana são como que três Moiras marcadas pelo tecer. A velha tia identifica-se como uma matriarca aferrada a tradição dos valores e ideais patriarcais, tecendo as vidas da cunhada e da sobrinha, e ensinando esta última a tecer de modo a prepará-la para um futuro casamento. A mãe, D. Ciça, deixa que seu destino seja tecido pela cunhada e pelo marido, sujeitando-se a ambos e deixando em suas mãos o seu destino. Juliana, porém, rompe com isso: ao desfazer o enxoval que havia costurado e tecido, rompe com o previsível destino que lhe reservavam. Rebelar-se, liberta-se e “perdida é feliz”, livre de casamento, marido, família e filhos, à sua maneira.

4.3 “Margarida no Castelo” e a autonomia por meio do exercício do desejo

Integrando também a coletânea de contos *O vestido amarelo*, “Margarida no Castelo” é um conto importante no que diz respeito à figuração da mulher na medida

em que constrói uma personagem protagonista que se adequa às exigências sociais baseadas nos ideais femininos tradicionais de esposa e dona de casa e, sem se desvincular nem se emancipar desses papéis e da submissão vinculada a eles, consegue, por meio do desejo e da ação com base nele e da satisfação daí resultante, ser relativamente autônoma e construir a si mesma como sujeito do seu desejo.

“Margarida no Castelo”, apesar disso, narra o desfecho funesto que acomete a protagonista Matilde – seu assassinato –, e aborda as razões que levaram a esse acontecimento: Matilde é uma dona de casa que mantém relações extraconjugais com universitários, aproveitando-se da rotina atarefada de seu marido, Juvenal, que viaja durante parte da semana. Quando ele lhe conta que pretende mudar de cargo para poder parar de viajar, ela decide conversar com o chefe do marido, André, impedindo tal mudança e mantendo a rotina atarefada do marido para que possa, também, manter seus casos extraconjugais. Para convencer André, Matilde usa do seu poder de sedução e, com isso, começa, com ele, um caso extraconjugal. Diferentemente dos demais amantes, André é mais velho e começa a lhe dar presentes e lhe exigir mais encontros. Descontente com essa atitude, Matilde decide parar de encontrá-lo. André, no entanto, se diz apaixonado e não se conforma com a decisão de Matilde, indo visitá-la em sua casa. Ao flagrá-la com outro homem, o estudante José Mário, André mata Matilde a tiros.

Este conto foi escolhido como parte do *corpus* em decorrência da relação dual que Matilde, a personagem protagonista, tem com a moral patriarcal que circunda a sua vida. Ela adota e assume como seus alguns ideais femininos patriarcais – é uma esposa e uma dona de casa dedicada; – sem, no entanto, deixar de transgredir outros: ela mantém casos extraconjugais sem sentir-se culpada.

Conseguimos ver essa dualidade da protagonista no trecho que inicia o conto, no qual o narrador de 3ª pessoa, por meio de um foco narrativo “Autor” Onisciente Intruso (FRIEDMAN, 2002, p. 1972), apresenta Matilde como “dona-de-casa” e “dona-de-rua”.

Dias, muitos dias disponíveis para encher consigo mesma, de dona-de-casa, de dona-de-rua, conciliando-se em sistema também, peça e coisa preciosa ao mesmo tempo, rubi de relógio. O prédio de pastilhas com seus quadradinhos de janelas, a sua lá em cima, minarete de torre soltando Bach pelo cortinado. Lá embaixo cavaleiros com suas lambretas esporeadas, suas espadas de livro e cabelos de príncipes extraviados (VALLE, 1976, p. 94).

Além de antecipar a dualidade da protagonista, pode-se dizer que este trecho que dá início ao conto serve como síntese e antecipação de outros dados que serão apresentados ao longo da narrativa. Um exemplo disso é a sentença "conciliando-se em sistema também, peça e coisa preciosa ao mesmo tempo, rubi de relógio", que antecipa a relação que Matilde tem com seu marido Juvenal, a quem ela caracteriza, posteriormente, como relógio por causa de sua pontualidade e de sua previsibilidade²³. Pode-se interpretar, no entanto, que essa característica não é exclusiva de Juvenal. Matilde é "sistema também", metaforizada em "rubi de relógio": ela é tão previsível quanto ele, uma vez que rubi de relógio pode ser lido, aí, não apenas como um adorno ao relógio (Juvenal). Rubis, assim como algumas outras pedras preciosas, são usados na composição do mecanismo de alguns tipos de relógio, geralmente de alto padrão, por causa de sua durabilidade e por sua função de minimizar o atrito entre as peças internas do relógio, permitindo que operem com melhor precisão. Dessa maneira, conseguimos ler, nesta metáfora, a importância dos ideais de esposa e de dona de casa a que Matilde se adequa na função de suporte que ela desempenha para com Juvenal: é ela quem lhe possibilita funcionar, no trabalho e na vida, como um relógio, um sistema.

A metaforização da janela do apartamento de Matilde em um minarete de torre, por sua vez, indica que o título do conto se refere a ela: Matilde é Margarida²⁴ e seu apartamento é o castelo. Interessante notar, ainda, que Matilde escuta Bach em seu apartamento, o que é um indício que ela tem algum grau de cultura erudita e que pertence, no mínimo, à classe média. A sugestão de que Matilde é Margarida e seu apartamento é o castelo é reforçada com a descrição metafórica dos estudantes que

²³ De acordo com Antônio Manoel dos Santos Silva, "nos seguimentos descritivos e narrativos, notaremos que o mundo das coisas físicas, não humanas, apresenta-se como valor maior do que a pessoa; por conseguinte, ganha relevo a presença do artificialismo que parece determinar substancialmente o comportamento humano e indicar, com signos claros, o processo de coisificação" (SILVA, 2006, p. 141).

²⁴ A escolha do nome Margarida evoca, ironicamente, as personagens Margarida Gautier de *A Dama das Camélias*, cortesã que vive um romance com um homem de classe social superior mas que se separa dele para que ele não seja mal visto, respeitando a moral social – diferentemente de Matilde; e a Margarida de *Fausto*, conhecida por sua pureza e pelo destino trágico que lhe acomete para que Fausto tenha suas paixões realizadas. De acordo com Martha Robles em *Mulheres, Mitos e Deusas*: "Margarida é a filha dos preconceitos. Representa a um só tempo a tentação e a esperança do outro. [...] Na realidade, a parte mais obscura do mito fáustico recai justamente sobre ela, na sua falta de ímpeto, na sua incapacidade de demarcar a justiça e na sua inépcia para se rebelar, o que torna o mito também um exemplo da negação intelectual feminina ao arrastar em seu destino todas as outras Margaridas atemporais que em sua fatalidade, perpetuam como improvável a concepção cultural de uma inteligência feminina lúcida, poderosa e atuante" (ROBLES, 2019, p. 223).

transitam pela rua que dá em frente ao seu apartamento como “cavaleiros com suas lambretas esporeadas”; “espadas de livro” e “cabelos de príncipes extraviados”. A própria adjetivação dos príncipes - estudantes - como extraviados, funciona, aí, como uma antecipação da maneira como Matilde age: em geral, ela busca os estudantes e os convida para a sua casa, “extraviando-os” do seu caminho para a universidade.

O trecho que se segue ao parágrafo anteriormente citado, serve, como outro indício de que Matilde é Margarida e de que seu apartamento é o castelo, uma vez que remete à cantiga de roda popular chamada “Onde está a margarida”: “Tirando uma pedra / O que, o quê, o quê, / Tirando uma pedra, / O que se vai fazer...” (VALLE, 1976, p. 94). Essa cantiga de roda serve como ambientação para uma brincadeira de ciranda na qual crianças giram em torno de outro grupo de crianças. Este outro grupo de crianças que fica dentro do círculo representa a muralha entre os cavaleiros e a Margarida e vão se abaixando, uma a uma, desconstruindo a barreira da muralha. Pode-se considerar, no entanto, que a letra original da cantiga de roda é “Eu tirando uma pedra, / Olê, olê, olá! / Eu tirando uma pedra, / Olê, seus cavaleiros!”²⁵. Essa mudança na letra pode indicar uma antecipação do obstáculo que Matilde enfrenta com a decisão de Juvenal de parar de viajar e, também, da decisão que ela mesma toma ao tentar impedir que essa mudança se concretize: “Tirando uma pedra, / O que se vai fazer...”. Outro dado curioso e potencialmente irônico é a analogia que o conto, por meio do seu título, constrói entre Matilde e Margarida, uma vez que a flor margarida, é geralmente associada às ideias de inocência e pureza, traços que não se conciliam com a caracterização de Matilde como uma personagem feminina adúltera e sedutora.

Esses dois trechos iniciais do conto funcionam em conjunto como uma apresentação e contextualização da história que vai se desenrolar, e são seguidos por

²⁵ Como a maioria das cantigas populares, essa também conta com muitas versões regionais. A mais amplamente conhecida é a do Palhaço Carequinha, gravada em 1959 e que estabelece um paralelo com a história de Matilde, uma vez que sua Margarida também mora em um apartamento alto e em um bairro nobre: “Onde está a Margarida? / Olê, olê, olá! / Onde está a Margarida? / Olê, seus cavaleiros! / Ela está no seu castelo, / Olê, olê, olá! / Ela está no seu castelo, / Olê, seus cavaleiros! / Mas o muro é muito alto, / Olê, olê, olá! / Mas o muro é muito alto, / Olê, seus cavaleiros! / Eu tirando uma pedra, / Olê, olê, olá! / Eu tirando uma pedra, / Olê, seus cavaleiros! / Uma pedra não faz falta, / Olê, olê, olá! / Uma pedra não faz falta, / Olê, seus cavaleiros! / Eu tirando duas pedras, / Olê, olê, olá! / Eu tirando duas pedras, / Olê, seus cavaleiros! / Duas pedras não faz falta, / Olê, olê, olá! / Duas pedras não faz falta, / Olê, seus cavaleiros! / Apareceu a Margarida, / Olê, olê, olá! / Apareceu a Margarida, / Olê, seus cavaleiros! / Onde está a Margarida? / Olê, olê, olá! / Onde está a Margarida? / Está em Niterói / Tá no seu apartamento / Olê, olê, olá! // Tá no seu apartamento / A espera de um herói! / O apartamento é muito alto / É alto, sim senhor / O apartamento é muito alto / Mas tem elevador”.

uma espécie de “retrato” da vida de Matilde, que reforça as suas tarefas e a sua função como esposa e dona-de-casa:

Pegou as meias, combinou-as duas em duas pela cor; fosse quadrúpede total e seriam quatro, alisou-as e enrolou os pares da ponta ao cano, caprichando na virada final, formato de bola achatada. Levou-as ao guarda-roupa, vitrina: camisa com camisa, calça com calça, meia com meia.
Homem com mulher²⁶,
Mulher com mulher.
Faca sem ponta,
Galinha sem pé (VALLE, 1976, p. 94).

Há, neste trecho, não apenas uma apresentação da rotina e dos afazeres de Matilde como dona-de-casa. O narrador, por meio do discurso indireto livre, interrompe a enumeração das ações da protagonista e introduz na narrativa um pensamento de Matilde que revela o juízo que ela faz de seu marido: “fosse quadrúpede total e seriam quatro”. Infere-se que a personagem considera o marido um quadrúpede – um homem tolo, burro –, ele difere do animal, sob sua perspectiva, apenas pelo número de patas/pés. Este já é um indício, no conto, de que ela não ama o marido, apesar de ser uma esposa que se dedica ao seu cuidado. É a enumeração de itens iguais que possibilita a inserção da parlenda anteriormente citada à narrativa. Um dado curioso é a moralidade implícita nela: ela serve para distinguir a esfera que pertence aos homens e a esfera que pertence à mulher e pode ser usada como uma ladainha educativa, para separar as crianças nas brincadeiras “de menino” e “de menina”. No conto, a parlenda citada tem a função de comentar e reforçar o papel que se impõe a Matilde por ela fazer parte de um casamento: cuidar da casa e do marido²⁷.

A experiência que ela tem ao lidar com as próprias roupas, no entanto, contrasta com a sua experiência em lidar com as de Juvenal: as meias do marido lhe

²⁶ Na cantiga original, o versinho é “homem com homem”, a troca por “homem com mulher” pode ser resultado de uma falha na editoração, sendo a única divergência entre o trecho citado e o trecho conhecido popularmente. Por outro lado, caso não seja erro de editoração, a troca de “homem com homem” por “homem com mulher” parece sugerir certa inviabilidade ou disfuncionalidade no relacionamento de Matilde com Juvenal.

²⁷ De acordo com Antônio Manoel dos Santos Silva, as cantigas presentes na narrativa são importantes para a construção da personagem: “Na primeira leitura deste conto, pode-se sentir que a alternância do discurso narrativo com as incrustações de cantigas (suas letras) de nossa tradição seja um simples jogo, um malabarismo gratuito. Mas não é. Estas incrustações, se não forem por si mesmas – e em função da montagem contrastiva – uma forma de crítica, desempenham o papel especular de refletir a psicologia da gratuidade existencial da protagonista” (SILVA, 2006, p. 141).

lembram de sua tolice e ignorância, ao passo que suas roupas lhe proporcionam uma experiência sinestésica, aludindo a seus desejos eróticos:

Podia-se achar qualquer peça apalpando, mesmo no escuro. Cabides de anáguas, mania de anáguas. Seda de pára-quadras, dava vontade de comer, de encostar nelas, em suas rendas transparentes que induziam pecados, dos melhores, os que só os covardes não cometem, pecados que compensam [...].

A barata diz que tem

Sete saias de filó

É mentira da barata

Ela tem é uma só... (VALLE, 1976, p. 94-95).

Além da presença da cantiga que acompanha o parágrafo por associação à descrição das roupas da personagem, outro dado interessante é a escolha da peça de roupa a ser retratada: anáguas são saiotas que têm função semelhante à das lingerie e que são usados por baixo de vestidos ou saias para ocultar a transparência do tecido ou dar volume, função que pode ser percebida na metáforização de uma anágua de seda em "paraquadras", em decorrência de sua forma abaulada. Vemos, novamente, a intromissão do pensamento da protagonista por meio do discurso indireto-livre em "mania de anáguas" e "dava vontade de comer, de encostar nelas, em suas rendas transparentes que induziam a pecados, dos melhores, os que só os covardes não cometem, pecados que compensam". Ambos os trechos reforçam as anáguas como símbolo da lubricidade de Matilde: a "mania" alude ao desejo imoderado da protagonista, visto que ela sente um desejo erótico a partir do contato sinestésico com as anáguas que "induzem pecados". Um dado interessante, neste trecho, é a caracterização dos pecados motivados pelas anáguas, que já sugere que Matilde não os julga como imorais e não se sente culpada por cometê-los: eles são "dos melhores", "compensam" e "só os covardes não os cometem".

A descrição das atividades de dona-de-casa de Matilde, além de caracterizá-la, servem, também, para caracterizar a sua casa:

casa impecável, chão de espelho, vidros polidos, tapetes penteados. Na sala, os cinzeiros - às dúzias - empilhados e soltos, lugares imutáveis: o rosa de murano no mármore cinza, os de metal nas mesinhas portáteis para cair e não quebrar, o de estimação [...] fora do alcance dos cigarros, cinzeiros de não cinzar. Mas usavam, sujavam tudo, os veados (VALLE, 1976, p. 95).

Vemos, neste trecho, não apenas índices que colaboram para a sugestão de que Matilde faz parte de uma classe social privilegiada e a reafirmação de sua caracterização como dona de casa, mas, também, a reafirmação de sua eficiência de "rubi de relógio", de "sistema": sua casa é "impecável", ela limpa o chão a ponto de ele refletir como um espelho e organiza os cinzeiros de acordo com o material de que são feitos. O uso da palavra "impecável" revela certa ironia, tendo em vista que, no mesmo parágrafo, temos um indício de seus adultérios ("pecados"): "mas usavam, sujavam tudo, os veados". Pode-se interpretar, ainda, que a presença de vários cinzeiros e o fato de um deles ser feito de murano, um tipo de cristal produzido em Murano (região Italiana conhecida pela produção de vidros), ressalta a sofisticação de Matilde e de sua casa, que é exposta, também, na louça e na maneira com que ela serve o almoço ao marido: "A mesa, o almoço americano, pratinhos delicados, pão dentro do guardanapo de linho, gelo no balde azul" (VALLE, 1976, p. 95).

Matilde está ajustada aos ideais de esposa e dona-de-casa que assume e aceita com certa conformidade, como vemos por meio deste trecho no qual temos, mediante discurso indireto-livre, acesso à sua opinião sobre a instituição do casamento: "Casar era isso: brincar de casinha. Vamos? Você é o pai, eu sou a mãe, não temos filhos. Você sai para trabalhar, eu fico e arrumo e faço comidinha e lavo a roupa e remendo a meia" (VALLE, 1976, p. 95). Um detalhe curioso, no entanto, é a maneira pela qual o pensamento da personagem protagonista sobre o casamento continua: "Você demora até eu acabar. Acabou, tem janela, brinco também. Janela é horizonte, amadurece o tempo que vira fruta. A vida. Olhassem, vissem sua dedicação, a pessoa estando presente. Na ausência não" (VALLE, 1976, p. 96).

O casamento é pensado de maneira racional por Matilde: lhe oferece uma vida tranquila que não a impede de realizar-se sexualmente. Há, neste trecho, um indício de que Matilde separa a sua vida em dois polos diferentes, ditados pela presença e pela ausência do marido. Na presença, ela se dedica a ele e cuida dele, aceitando e cumprindo com os deveres que a sociedade patriarcal lhe impõe como esposa e dona de casa. Na ausência de Juvenal, no entanto, ela "brinca também", usando de seu tempo para se divertir e ter casos extraconjugais. A janela, aí, tem mais de um sentido: é a janela literal de seu apartamento, da qual observa os estudantes a quem cobiça e é, também, a janela figurativa, que representa o "horizonte", a perspectiva e a possibilidade, que se mostra diante de seus olhos de realizar os seus desejos lúbricos. Há, na metáfora "amadurecer o tempo", uma alusão aos adultérios que ela comete e

o efeito que eles têm no tempo: o efeito fazê-lo passar mais depressa e de torná-lo mais prazeroso, transformando-o em "fruta", proveito. A palavra "fruta", aí, além de simbolizar o "proveito", "ganho" que ela obtém com a ausência do marido, serve, também, como uma alusão à tentação e ao pecado original. Além disso, é interessante notar que, com a inserção da oração "A vida.", o parágrafo todo, que é composto por esses dois trechos, passa a sintetizar a mecânica e a rotina da vida de Matilde, pautada pela ausência e pela presença do marido.

A relação entre a ausência e a presença de Juvenal e o comportamento de Matilde diante dessas duas circunstâncias é reforçada pelo ditado "Quem foi para Portugal / Perdeu o lugar!" e pelo trecho que o segue, que retrata os hábitos de Matilde diante, também, de ambas as circunstâncias:

- Juvenal, troca a camisa, está com o colarinho amassado.
- Taqui a abotoadura.
- O jornal tali na pilha do meio.
- O táxi chegou. Então até quarta...

Margarida está no castelo,
olé, olé, olá!
Margarida está no castelo,
olé, seus cavaleiros!

Quarto de hóspede, cama forrada de gorgorão azul, colchão macio, o lado de verão para cima. Era lá ou no sofá da sala.
[...] Aprendizes, bons aprendizes. Havia medo neles, medo de errar, amor era lição não de todo sabida, vestibular. Caprichavam no exame, não ficasse feia a fama de repetentes. Espertos, fortes, esforçados, treinando para o que se nasce.

Todos os patinhos
Sabem bem nadar,
Cabeças para baixo,
Rabinhos para o ar... (VALLE, 1976, 96-97)

Há, no começo do trecho, a presença de uma sequência de falas proferidas por Matilde que são específicas de situações domésticas, partes do "ideal de esposa": ela ajuda o marido a se vestir, o instrui sobre onde estão as coisas que ele procura e o notifica de que seu táxi chegou. É interessante notar, neste trecho, que a despedida "Então até quarta...", serve como um chamamento para o trecho da cantiga "Onde está a Margarida" que o segue e que funciona, metaforicamente, como um anúncio da disponibilidade de Matilde na ausência de Juvenal. O parágrafo que dá continuidade à cantiga, por sua vez, serve para a construção do espaço no qual

Matilde tem os encontros amorosos com seus amantes. A limitação do espaço da traição ao quarto de hóspedes e ao sofá da sala serve, no entanto, como um índice do respeito de Matilde ao casamento como instituição: ela não macula o leito do casal com seus adultérios.

A escolha dos amantes, no entanto, revela que a personagem busca homens que sejam o oposto de seu marido para realizar-se sexualmente: ela almeja "aprendizes", rapazes inexperientes que têm "medo de errar" e sobre os quais pode exercer algum domínio. A caracterização dos amantes como aprendizes, em conjunto com a metaforização do sexo em lição e vestibular, indica que eles são estudantes, mais especificamente, estudantes universitários. O fato de eles serem estudantes e, por dedução, serem mais jovens do que ela, sugere que o medo de errar e o "capricho no exame" são tentativas de impressioná-la sexualmente. Esta sugestão é confirmada pela adjetivação dos amantes como "Espertos, fortes e esforçados". E o trecho "treinando para o que se nasce" reforça a ideia de que os casos que eles têm com Matilde aumentam a sua experiência. Este trecho, em conjunto com a parlenda dos patinhos, reforça o caráter instintivo, natural e, até mesmo, selvagem das relações sexuais entre esses estudantes e Matilde, uma vez que se estabelece uma analogia entre a inexperiência deles na cama e a inexperiência dos patinhos do versinho, que, apesar de serem jovens, já sabem, instintiva e naturalmente, nadar.

O conto, desta maneira, caracteriza o espaço e o contexto no qual o conflito dramático tem início: Matilde é uma esposa adúltera e satisfeita no adultério e o bom funcionamento de sua rotina como esposa, dona de casa e amante é ameaçado quando, em um retorno de suas viagens, Juvenal chega cansado e lhe conta sobre a sua decisão:

Quarta-feira chegou, uma por semana, trégua. Com ela o Juvenal, nesta cansado. Mas no horário rígido, como sempre.

— Como foi, viajou bem?

— Viajei. Mas estou cheio de viajar. Vou resolver esta situação. Já dei o ultimato, entreguei hoje o pedido. Por escrito. Dezesseis anos de viagem, acho que chega. Produzi muito, mais do que esperavam. Ninguém é insubstituível.

Ela arregalou-se:

— Parar? Não vão deixar. Você é um sistema! Onde vão achar outro tão relógio? Onde? [...]

Rataplan, do arrebol...

Escoteiro vendo a luz... (VALLE, 1976, p. 97).

Pode-se interpretar, neste trecho, que quando Matilde se surpreende com a decisão do marido, ela o qualifica como “relógio” e como “sistema”, resgatando os termos que foram utilizados pelo narrador para caracterizá-la no início do conto. Esse resgate traz à tona dois motivos recorrentes no conto: a pontualidade e a previsibilidade. Além disso, é importante notar que essas características são comuns a ambas as personagens: a Matilde, em sua esfera de esposa, dona-de-casa e adúltera e a Juvenal, em sua esfera de trabalho e de marido. O trecho que acompanha essa cena, por sua vez, faz parte de uma canção popularmente ligada a escoteiros e seu título, “Hino alerta”, relaciona-se ao momento de vigilância para o qual Matilde desperta diante da notícia dada por Juvenal. Este estado de alerta faz com que ela pondere sobre a sua situação e decida agir:

Tirou a camisa entrou no banheiro sem chinelo, ia pedir jajá; os ombros brancos, o peito chato cheio de ruguinhas, o pescoço rosado acima do colarinho.

— Traz o chinelo!

Fez barulho de chuveiro, de torneira, de aparelho de barbear, descarga de privada. Voltou sem cheiro, cabelo molhado, mais branco ainda, feio e insosso que nem um irmão. Olhou a cara dele: segunda, terça ainda dava. Mas quinta, sexta? Todo dia?

Não, **antes prevenir que remediar** (VALLE, 1976, p. 97 – grifos nossos).

A previsibilidade que caracteriza a personagem Juvenal é reforçada quando a expectativa de Matilde - “ia pedir jajá” - é acompanhada da fala subsequente “Traz o chinelo”. Sua descrição, por sua vez – “ombros brancos, o peito chato cheio de ruguinhas, o pescoço rosado acima do colarinho” – traça características que denotam um homem mais velho e não atraente, reforçadas com sua aparência depois do banho: “feio e insosso que nem um irmão”. A comparação de Juvenal a um irmão evidencia a sua falta de apelo sexual, antecipando o asco que Matilde sente por ele, evidenciado, por meio do discurso indireto-livre, em: “segunda, terça ainda dava. Mas quinta, sexta? Todo dia?”.

Por meio de um salto narrativo, o conto exemplifica um dos casos adúlteros de Matilde e descreve um de seus amantes, criando um contraste entre o amante e Juvenal: “Bonito rapaz. Camisa cinzenta, calça justinha, no pescoço o lenço de seda macio que nem a pele dele” (VALLE, 1976, p. 97). A descrição do rapaz contrasta com a descrição de Juvenal: o rapaz está vestido de maneira elegante, Juvenal está sem camisa, se higienizando no banheiro. Além disso, a pele de Juvenal é cheia de

ruguinhas, ao passo que a do rapaz é macia como o lenço de seda que ele usa. O contraste entre os dois, no entanto, não para por aí: o rapaz tem “Olhos de caverna, compridos e escuros, fotografando no susto dos flashes”, olhos que “no susto” denotam a sua espontaneidade e que são atrativos, em contraposição a Juvenal, que é “insosso que nem um irmão”.

Michele Perrot, ao falar sobre a evolução do casamento e dos interesses aí envolvidos, diz que é raro que o amor conjugal exista e que “o amor se realiza mais fora do casamento” (PERROT, 2015, p. 47). Beauvoir afirma algo similar, e defende que a infidelidade faz parte da instituição do casamento e que, quando parte da mulher, funciona como uma defesa à sua posição subalterna:

A partir do momento em que os costumes tornam a reciprocidade possível, a mulher vingava-se pela infidelidade: o casamento completava-se naturalmente com o adultério. É a única defesa da mulher contra a servidão doméstica em que é mantida (BEAUVOIR, 1970, p. 75).

Mary del Priore também relaciona o amor conjugal (mais especificamente sua falta) à presença do adultério na instituição do casamento: “Uma vez acabado o amor, muitos casais buscavam a separação; outros agiam com mais simplicidade: tinham um ‘caso’” (PRIORE, 2013, p. 77). No caso de Matilde, é verdade que não há amor conjugal. No entanto, diferentemente da tendência exposta por Perrot, para Matilde não é o amor que se realiza fora do casamento, e sim a satisfação sexual.

Fica-nos claro, dessa forma, que Matilde não tem nenhum envolvimento emocional tanto com Juvenal, quanto com o rapaz do lenço de seda: ele é apenas um dentre os vários amantes com quem ela sai. Vemos, no trecho a seguir, que a protagonista escolhe os rapazes no portão da faculdade. Um detalhe interessante no conto é o endereço dado por Matilde quando vai ao prédio no qual fica o escritório do chefe de Juvenal: ela mora na rua “Maria Antônia”, onde estão localizados dois centros universitários: um da USP e outro da U. P. Mackenzie. A escolha de Matilde é feita sem nenhum apego passional, e a personagem trata os adultérios da mesma maneira calculada e pontual com que lida com seu casamento:

Portão da faculdade, lá tem muitos, bonitos e disponíveis vinte e quatro horas por dia, principalmente de quarta a sábado. Esse é dos quietos. Chega, senta, pega uma revista, só olha, não lê nada, não sei como estuda. Bebe o copo que eu faço, não diz qual bebida prefere, gosta de tudo, gosta-se também, está sempre se alisando. Ponho-me

entre ele e a mão, ganho parte do amor. Não sei o que falar, só o que fazer, é quase mudo, nunca se abre, borboleto de uma asa só, abrir, que jeito?

— Você comeu? Quer um sanduíche? Um doce? Semente salgada? Fruta?

Bilu, bilu, bilu

Lá... Tetéia...

— Não, só bebida, obrigado...

E com muito custo: — e você!...

Fica olhando atento, quase triste.

Cut... Cut... Cut...

E vem tudo rápido, que nem eles todos, em ritmo de lambreta. Os abraços, os beijos, aquela ansiedade de penetrarem-se, mania dele que nem tirar a roupa, ficar deitando em seu ombro que nem menino, gemendo como se apanhasse, gostando mais do pescoço que da boca. Às vezes libertando estranhos gestos delicados demasiadamente delicados em horas brutais... [...] Mas era capaz, como todos de sua idade, um exército de corpos uniformes e capazes esperando seu sinal (VALLE, 1976, p. 98 – grifos nossos).

Vê-se que a protagonista não apenas não se envolve emocionalmente com os rapazes, ela os escolhe no portão da faculdade como quem escolhe uma mercadoria em uma prateleira, objetificando-os e reduzindo-os a instrumentos para a satisfação de seus desejos. Além disso, ao se referir, por meio do discurso indireto, ao rapaz com quem está no momento como “esse é dos quietos”, demonstra tratá-los de maneira impessoal, dividindo-os em grupos. O rapaz, por sua vez, diante dessa mulher mais velha que o seduz, demonstra ansiedade, algo que pode ser visto não apenas na maneira pela qual ele manuseia a revista como, também, em sua dificuldade de expressar seu desejo por Matilde: “e com muito custo: — e você!...”, e também na apreensão que sente ao esperar sua resposta: “Fica olhando atento, quase triste”. Outro dado interessante é o modo como a protagonista se comporta diante do encontro: ela, assim como ele, não se vale muito das palavras e se comunica, predominantemente, por meio de gestos e mediante sedução, de maneira quase instintiva: “gosta-se também, está sempre se alisando. Ponho-me entre ele e a mão, ganho parte do amor. *Não sei o que falar, só o que fazer, é quase mudo, nunca se abre, borboleto de uma asa só, abrir, que jeito?*”. Pode-se perceber, neste trecho, não apenas o uso do eufemismo para se referir à ação do rapaz de se acariciar em “gosta-se também, está sempre se alisando”, como, também, o dado de que não há uma relação além da física entre os dois: o “nunca se abre”. Além disso, a metaforização dele em “borboleto de uma asa só” reforça a sua juventude, visto que borboletas são tidas como símbolo da metamorfose, do desenvolvimento. O fato de

possuir apenas uma asa, por sua vez, indica a indisposição do rapaz para se abrir e estabelecer alguma intimidade com Matilde – o que mostra que seu interesse por ela é apenas sexual.

Um dado curioso que pode ser observado é a maneira quase que maternal com que Matilde trata o rapaz, indiciada primeiramente por “Bilu, bilu, bilú / Lá... Tetéia...” e reforçada pela comparação que é feita entre o rapaz e a criança ao deitar “em seu ombro que nem um menino”. Há, ainda, neste trecho, uma comparação da velocidade com que o sexo se realiza à velocidade com que os amantes andam em suas motocicletas: “ritmo de lambreta”. Há, por fim, uma descrição do sexo como “horas brutais”, e a identificação de carinhos, “gestos delicados” como inapropriados a este momento – o que reforça a concepção de que o sexo deve ser selvagem, instintivo, não devendo ser mais do que uma relação carnal, física. Este caráter físico e impessoal do sexo é reafirmado quando o narrador, captando a perspectiva de Matilde, se refere aos rapazes como “um exército de corpos uniformes e capazes esperando seu sinal”.

É diante da possibilidade de perder a oportunidade (gerada pela ausência de Juvenal) de ter acesso a esse “exército de corpos”, e da repugnância que sente pelo marido, que Matilde decide agir e falar com o seu (dele) chefe:

Estava mais que pensado. Escolheu a roupa, anágua rosada com rendas de ferrugem, vestido cor de vinho modelando a ânfora do corpo. Meias cor de canela nas pernas de jacarandá lixadinha que nem escultura clássica. As ligas bonitas, cinta de fita e renda, parecia uma ponte pênsil. Sentiu-se bonita por dentro e por fora. Os cabelos caindo moles sobre o ombro delicado, os pés se esconderam na pelica do sapato italiano. A imagem no espelho roubou o brilho do poster ao lado (VALLE, 1976, p. 98-99 – grifos nossos).

A escolha da roupa para ir conversar com o chefe de Juvenal não é gratuita e a personagem a faz já com a perspectiva de seduzi-lo. Por isso escolhe as anáguas, que, para ela, simbolizam o desejo; e vestido vinho, cor da sensualidade. Suas pernas, metaforizadas em jacarandá “lixadinha” e comparadas a “escultura clássica” são firmes (como a madeira do jacarandá), lisas e torneadas, características consideradas atraentes. Ela usa, ainda, cinta-liga para sustentar suas meias, como podemos perceber na comparação entre a cinta e uma ponte pênsil. Outro detalhe que contribui para sua sensualidade é o uso dos cabelos soltos “caindo moles sobre o ombro delicado”. A hipérbole que remete à sua beleza, “a imagem no espelho roubou o brilho

do poster ao lado”, evidencia o empenho que ela teve em se arrumar, antecipando a sua intenção de seduzir o chefe do marido para influenciá-lo.

O narrador do conto, valendo-se do foco narrativo “Autor” Onisciente Intruso, descreve essa sedução e comenta que ela entra suavemente na sala, metaforizando-a em “Gata siamesa treinada em sofás”, fazendo referência aos seus casos extraconjugais. A caracterização do homem, por sua vez, também contrasta com a caracterização de Juvenal e do jovem amante: “O homem levantou-se, era mais novo do que pensara, mas pensara muito velho. Viu que só os olhos eram velhos, olhos industriais, fabricados numa roda” (VALLE, 1976, p. 99). André, o chefe de Juvenal, não é tão velho quanto seu marido, seus olhos, no entanto, em oposição aos olhos do jovem amante – cujos olhos são “de caverna”, profundos – são velhos e “industriais, fabricados numa roda”, metaforizando seu jeito mecânico, uma vez que, “fabricados numa roda” remete a uma engrenagem, a uma máquina. O chefe compartilha, de certa forma, da surpresa com a aparência pois, quando vê Matilde, tem dúvidas quanto à sua relação com Juvenal, uma vez que o marido é mais velho do que ela – como podemos ver pelas pausas em seu diálogo com ela: “— Ah, o Juvenal... A senhora é... a esposa?” (VALLE, 1976, p. 99). O diálogo estabelecido entre os dois é repleto de flertes e subentendidos, contribuindo para o jogo de sedução iniciado no momento em que Matilde escolheu a sua roupa:

—Sou. Vim porque estou preocupada. O Juvenal vem falando em deixar as viagens e as comissões (cruzou as pernas). Já mandou uma carta.

—Sim?!

— Creio que é para ficar mais em casa, está com pena de mim. É bobagem dele, estou tão habituada...

— Certamente, há anos que viaja.

— É. Vai fazer sacrifício à toa, gosta de fazer o que faz e faz direito, é pontualíssimo. E eu gosto de ficar só nos fins semana...

— Deve estar habituada também.

— Estou (descruzou a perna, o vestido subiu). Eu não queria interferir, pensei muito antes de vir, não sabia como ia ser recebida ou entendida (tirou um cigarro, não achou um isqueiro, ele se levantou e foi acender por cima do decote dela que era um vale).

Ele sorriu, era quase bonito:

— Estou procurando ser inteligente e entender. A senhora prefere que ele viaje?

Sustentou o olhar dele:

— Prefiro. É melhor para todos.

Ele sorriu novamente, emeninou, ficou quase estudante achando a fórmula, provocou o inevitável.

— Todos? Se é para o bem de todos... (VALLE, 1976, p. 99-100).

Desde a sua primeira resposta, Matilde cruza e descruza as pernas para mostrá-las a André, chamando a sua atenção e oferecendo-se, por meio da sedução, como moeda de troca para o favor que tem a lhe pedir. Esta ação se complementa com os comentários que ela faz para justificar a ausência do marido: ela está habituada a ficar só, especialmente durante os finais de semana. Ao dizer que não queria interferir e que pensou muito antes de ir, com receio da maneira pela qual seria recebida ou entendida, a protagonista finge ingenuidade, tentando provocar empatia em André, jogando com a sedução.

O próprio gesto de tentar acender o cigarro e não achar o isqueiro, reforça a tentativa de seduzir André, tendo em vista que o ato de fumar também pode ser visto como um gesto sensual. Este ato não passa despercebido por André, que se levanta e vai acender o cigarro de Matilde, aproximando as suas mãos de seus seios, cujo decote é metaforizado em vale. Ele participa, a partir deste momento, do jogo de sedução que ela propõe. Seu flerte com ela fica claro quando ele lhe diz que está tentando entender e lhe pergunta se ela prefere que ele viaje, olhando-a de forma sugestiva.

A reação de André, tomado de desejo por ela, faz com que ele seja comparado, pelo narrador, aos demais amantes de Matilde: “emeninou, ficou quase estudante achando fórmula, provocou o inevitável”. Vemos, neste trecho, que o jogo de sedução faz com que ele se comporte de maneira mais jovial. Além disso, “ficar estudante” e “achar fórmula” significam, aí, a sua tentativa de entender e responder às provocações de Matilde. Provocando o “inevitável”, ele se inclui entre os beneficiários da ausência de Juvenal, firmando, de certa forma, um acordo não verbal com Matilde que implica no envolvimento sexual entre os dois. A protagonista, por sua vez, é conivente com este acordo e, quando André concorda em ajudá-la, percebe-se, como planejava desde o momento no qual se arrumou para o encontro, no controle da situação: “Esse está sob meu controle. Sinto que merece uma atenção toda especial” (VALLE, 1976, p. 100). Note-se, neste trecho, que a personagem feminina assume uma posição de domínio sobre a situação e sobre o homem. É essa situação de domínio que ela busca, também, ao seduzir e se envolver com homens mais jovens, situação na qual ela pode exercer certa ascendência sobre eles.

Retomando Beauvoir e a ideia da não transcendência da mulher, podemos perceber que, ao procurar sua satisfação sexual, Matilde deixa de ser o Outro e

transforma-se em sujeito, pois, por meio de suas traições, ela transcende, existindo em e tornando-se sujeito de seu próprio corpo. Essa transcendência, segundo Beauvoir, é própria do homem constituído como sujeito, uma vez que ele “tem uma vida sexual que é normalmente integrada em sua existência individual: no desejo e no coito, sua superação na espécie confunde-se com o momento subjetivo de sua transcendência: ele é seu corpo” (BEAUVOIR, 1970, p. 46). Por meio dessa comparação entre a transcendência imanente ao homem e a transcendência de Matilde enquanto mulher, reafirma-se o domínio que ela tem de seu desejo e de seu corpo e o papel de suas traições na construção desse domínio. A sedução é, portanto, o campo de afirmação de Matilde. A escolha em seduzir jovens, por sua vez, contribui para essa afirmação, uma vez que, com eles, torna-se possível que ela assuma uma posição de domínio:

Não é somente por gosto pela carne jovem que se volta para os rapazes; é deles somente que pode esperar essa ternura desinteressada que o adolescente experimenta por uma amante maternal; ela própria tornou-se agressiva, dominadora (BEAUVOIR, 1967, p. 350).

André não só aceita o pedido de Matilde de negar o pedido de Juvenal, que resultaria na sua estadia permanente em casa, como, também, aumenta os dias em que ele fica ausente, adicionando o domingo: “é bom que fique com o domingo, promovido ao primeiro [setor] não fará objeção” (VALLE, 1976, p. 101 – colchetes nossos). Diante do acordo, André, então, explicita o seu interesse por Matilde e a convida para que o visite novamente:

As tramas terminaram, o homem ficou a fitá-la com outro ingrediente, já vivera algo parecido quando secretária. Esperou calmamente, dona de si mesma, apoderando-se dele também sem mover um dedo.
— Não se ofende se eu lhe fizer um convite?
— Nunca me ofendo com convites. Costumo até aceitá-los quando razoável.
— Então serei razoável. Para que aceite, quero que aceite: venha quarta-feira, temos um jardim de inverno lá em cima do edifício. Gostaria de conversar mais consigo, apreciei sua franqueza, seu tato. É muito bela, sabe? Você vem? (VALLE, 1976, p. 101).

Note-se, ainda, que André, diante do combinado, passa a chamá-la de “você”, o que contrasta com o tratamento dado a ela no início da conversa, momento em que a vê, ainda, como esposa de Juvenal, referindo-se a ela como senhora. A combinação

dos dois é definida como “trama”, evidenciando a existência do propósito implícito na promoção de Juvenal. Este propósito fica explícito no convite que André faz a Matilde, uma vez que a convida para um ambiente privado, o jardim de inverno localizado na cobertura do prédio, e não para o seu escritório. Além disso, há um dado interessante e que contribui para a caracterização de Matilde como uma personagem feminina que busca dominar os homens por meio da sedução: ela é dona de si mesma no jogo de sedução. Outro dado curioso é a menção de uma vivência parecida quando fora secretária, dado que nos indica não só que Matilde trabalhava (provavelmente antes de se casar e de se tornar dona de casa) como, também, que tem um histórico de envolvimento amorosos que precede o compromisso com Juvenal, sugerindo, aí, que o que a atrai nos casos que mantém com outros homens é a possibilidade de exercer domínio por meio de sua sedução, e não a falta de atração por Juvenal. Seu apreço pelo jogo da sedução e pela conquista fica evidente no momento em que ela não responde de imediato a André para fazer suspense, gerar expectativa:

Riu, deixou a resposta no ar. Iria, gostava de ver coisas, nunca tinha visto um jardim de inverno, só de verão. Nem conquistado homem de meia-idade, com olhos feitos na roda...

Truco! Frente e atrás,
Tomas seis, papudo!
Douradão, douradinha,
Sapicuá, deizão!

Beijou-lhe a mão na saída, tão antiquado, os príncipes não beijavam, só a palma, alguns. Tudo fora acertado, roda dentada infalível em encaixar peças (VALLE, 1976, p. 101).

O interesse que Matilde desenvolve por André é baseado na curiosidade, não na atração sexual: ela “nunca tinha conquistado homem de meia-idade”. Outro dado que reforça essa ideia é a caracterização dele como um homem antiquado e sua comparação com os outros amantes, os “príncipes”. André é, ainda, metaforizado em uma engrenagem, o que faz referência ao seu modo calculista de “roda dentada infalível em encaixar peças”, que contrasta com o modo espontâneo dos amantes mais jovens: o que atrai, nele, para Matilde, é a novidade da experiência. O versinho que se encaixa entre esses dois parágrafos, por sua vez, liga-se a eles pois “Truco” e “Douradinha” são jogos de simulação e de engano, assim como a sedução que Matilde emprega na situação.

A curiosidade que Matilde sente em relação a André é reafirmada quando os dois se encontram no Jardim de Inverno:

Não sentia nada, ele era apenas curioso, diferente, adulto. Nunca pesquisava — como os meninos — sabia tudo de cor e salteado, não tinha pressa, gozava mais o ritual do que o ato em si. Precisou caprichar para impressionar e, durante, veio-lhe a mente o detalhe: ele era, sem tirar nem pôr, idêntico às publicidades do *Penthouse*²⁸: homens ao fundo, lavados, passados e engomados para lembrar que sexo é a dois, Não suava, o cabelo não desmanchava, se usasse chapéu podia apostar que terminaria com ele na cabeça. Contrário dela que se escabelava, quanto mais sentia a revolução dos fios, mais se realizava (VALLE, 1976, p. 101-102).

A narração em 3ª pessoa estabelece uma ambiguidade ao não especificar qual das duas personagens é o sujeito das ações. Podemos ler, no trecho citado, que pode ser Matilde quem “nunca pesquisava” para impressioná-lo, uma vez que era ela quem não “sentia nada” e, além disso, contava com bastante experiência. Pode-se ler, no entanto, que este mesmo trecho pode se referir a André com base na comparação aos amantes mais jovens “nunca pesquisava – como os meninos”; e pelo dado que remete ao seu jeito calculista: “gozava mais o ritual do que o ato em si”. A necessidade de impressionar também é ambígua: se levarmos em consideração o pensamento que assalta a mente da protagonista em sequência, podemos ler que ela é quem precisa caprichar, afinal ele não é inexperiente como seus outros amantes. No entanto, podemos ler que a necessidade do capricho é dele ao considerarmos o fato de que Matilde não tem atração sexual por ele, apenas curiosidade. O trecho que se segue, com efeito, reforça a segunda leitura, que toma André como sujeito das ações: Matilde acha a relação sexual com ele monótona e o compara a um homem que figura imagens de revista pornográficas masculinas (*Penthouse*): “homens ao fundo, lavados, passados e engomados para lembrar que sexo é a dois”. Observe-se que os homens são metonimizadas em suas roupas, dado que revela o fato de que, na revista citada, apenas as mulheres eram fotografadas nuas; os homens permaneciam vestidos. Outro dado interessante que é revelado por este trecho é o conhecimento que Matilde tem de revistas pornográficas, algo que não era comum às mulheres daquela época e que reforça, nela, as características de uma mulher luxuriosa. Essa

²⁸ *Penthouse* é uma revista pornográfica masculina publicada a partir dos anos 1965 e que foi, neste período, muito conhecida mundialmente. Seu primeiro exemplar brasileiro foi publicado em 1982, o que indica que Dinorath cita, no conto, alguma versão internacional.

volúpia de Matilde, por sua vez, contrasta com a falta de volúpia de André, que não se entrega ao sexo da maneira selvagem e instintiva com a qual ela se entrega, como evidencia a antítese: "Não suava, o cabelo não desmanchava, se usasse chapéu podia apostar que terminaria com ele na cabeça. Contrário dela que se escabelava, quanto mais sentia a revolução dos fios, mais se realizava".

Apesar das características que a desagradam em André, Matilde mantém os encontros e ainda aceita a sugestão dele de aumentá-los para dois dias na semana: "falou em ampliar os encontros, viesse quinta-feira. Ela preferiu sexta-feira, pulava um dia e entremeava o curioso com os não-diplomados, sentiria melhor os contrastes. Pensava e sorria, jogo" (VALLE, 1976, p. 102). O fato de Matilde considerar a relação que mantém com os amantes uma espécie de jogo é evidenciado: "Pensava e sorria, jogo". Além disso, é interessante perceber, na aceitação de Matilde com o objetivo de intercalar as experiências diferentes, que ela aceita e mantém a relação extraconjugal com André pela experiência singular que ele proporciona e que serve para realçar a experiência prazerosa, instintiva e selvagem que ela tem com os estudantes. Reforça o contraste entre as duas experiências o fato de Matilde se encontrar com André apenas no Jardim de Inverno e com os estudantes sempre em sua casa. Essa diferença de espaços nos casos extraconjugais reflete a extensão do domínio que Matilde exerce em ambas as situações: com os jovens ela ascende, tendo domínio até mesmo sobre o lugar no qual eles se relacionam; com André, não, pois ele não é inexperiente, o que a impede de exercer qualquer autoridade calcada na experiência. Além disso, ele é quem escolhe o lugar no qual eles se encontram e este é um lugar sobre o qual ela não exerce nenhum domínio.

É a sua crescente falta de domínio sobre a relação com André que começa, aos poucos, a incomodar Matilde e fazê-la preferir os estudantes e até mesmo o marido a André:

As semanas pingaram, cheias passavam depressa. De súbito ele começou com os presentes, era gozado recebê-los, não afinava com aquilo na base do presente, ele era obtuso, fazia por prazer e não percebia, os estudantes venceram um tento. Pegou-os, não ia ofender nem se sentia ofendida, só que ele estava redondamente enganado, é difícil ensinar o que se é rolando em tapete. Teria seus módulos, resolvia-se por eles, sabia que o caso era de pouca duração, faltava nele o ingrediente durabilidade, a chama. Quanto mais encomendava sua volta, menos lhe apetecia voltar. Chegou a preferir o Juvenal — isso era o cúmulo, nunca preferia o Juvenal a nenhum — ao menos o Juvenal suava, aquilo sem suar era horrível! (VALLE, 1976, p. 102).

André, com o passar do tempo, passa a dar presentes para Matilde, coisa que não a incomoda, pois apesar de considerar essa atitude imprópria, ela acredita ser um comportamento decorrente de seu pouco conhecimento sobre ela: “era obtuso, fazia por prazer e não percebia”; “não ia ofender nem se sentia ofendida, só que ele estava redondamente enganado, é difícil ensinar o que se é rolando em tapete”. Note-se, neste trecho, o eufemismo para o sexo na ação de “rolar em tapetes” e a impessoalidade que a ele é atribuída no não ser capaz de, durante, se “ensinar o que se é”. Apesar disso, ela não se zanga com os presentes: “não afinava com aquilo na base dos presentes”. Matilde, porém, passa a dar mais valor para os casos que mantém com os jovens e o narrador, resgatando a menção do jogo truco, registra que eles “venceram um tento”, ganharam uma rodada.

Apesar de os presentes que ganha não a ofenderem, Matilde, com o tempo, perde a curiosidade que motivava o seu caso com André e, quanto mais ele se mostra presente e tenta se impor, menos interesse causa nela, tendo em vista que o que a agrada nos casos extraconjugais que mantém é o domínio que ela consegue exercer por meio da sedução. Desde o início, quando se envolve com ele por interesse e curiosidade, Matilde tem consciência de que a relação entre os dois duraria pouco e de que teria de, em algum momento, afastar-se dele: “Teria seus módulos, resolvia-se por eles, sabia que o caso era de pouca duração, faltava nele o ingrediente durabilidade, a chama”. O narrador sugere a existência de um procedimento para o término do relacionamento ao afirmar que a protagonista “teria seus módulos, resolvia-se por eles”. Além disso, reforça-se a importância da atração sexual metaforizada, neste trecho, em “ingrediente durabilidade” e “chama”. O uso do verbo “encomendar”, ao se referir aos pedidos de André para que Matilde encontre-se com ele mais vezes, não é, aí, gratuito: o verbo serve como um indício da posição autoritária e possessiva que André vai assumindo, aos poucos, com Matilde. O que ele fizera por meio de convite, em um primeiro momento, agora ele encomenda – como se Matilde fosse um objeto a ser-lhe entregue.

O contraste estabelecido entre Juvenal e André e a preferência que Matilde tem pelo próprio marido relacionam-se, por sua vez, com a maneira com a qual os homens se entregam à relação sexual: apesar de Juvenal ser marido e o sexo com ele ser uma exigência do casamento, ele não age de modo mecânico como André: “ao menos o Juvenal suave, aquilo sem suar era horrível”. Mais uma vez, o prazer de Matilde está

relacionado à instintividade do sexo e é por isso que ela acha horrível o fato de que André não apresenta nenhuma resposta involuntária, como o suor, durante o sexo.

Ela busca o terminar o caso com André faltando a visita que fazia ao escritório dele, e considera essa ação suficiente visto que não há, efetivamente, nenhum compromisso entre os dois:

Na segunda-feira deu uma impecável arrumação no apartamento, areou os cinzeiros, trocou o quarto de hóspedes e deixou que os ponteiros do relógio rodassem além da hora de ir ao edifício, pareceu-lhe suficiente, claro. Reforçou-se, aliviada:
— Matilde, ponto final! (VALLE, 1976, p. 102).

Percebe-se que os encontros com André passaram a ocorrer, também, às segundas-feiras. Este dado implica, conseqüentemente, a informação de que as viagens de Juvenal foram, também, estendidas para além do Domingo. É interessante notar, ainda, que junto com a decisão de terminar com André, Matilde decide arrumar o apartamento, dando atenção especial para o quarto de hóspedes e para os cinzeiros, lugar e itens usados por ela e seus amantes. Outro dado curioso, é o uso da construção "deu uma impecável arrumação", uma vez que o uso do verbo "dar" carrega, na ação de arrumar, um sentido de eventualidade e descompromisso que contrasta de modo irônico, com o uso do adjetivo "impecável". O uso é irônico não apenas por Matilde não arrumar a casa com afinco ao "dar uma arrumação", como, também, pela relação dos adjetivos com o que ela escolhe limpar: lugar e coisas que, em sua casa, remetem aos seus adultérios, os "pecados que compensam".

O alívio de Matilde em decidir romper com André, no entanto, não compensa, pois ele entra em contato para lhe cobrar o motivo de sua ausência:

— Então por quê?
— Porque não. Não vou mais.
— Assim, sem mais nem menos?
— Por isso mesmo: sem mais e sem menos...
— Mas é absurdo! Deve haver outra razão!
— Não há. Apenas não quero ir mais.
— Mas eu gosto de você! Fiz alguma coisa errada?
— Não. Você é perfeito. Eu sou assim...
— Assim como?
— Assim. Acabo como começo (VALLE, 1976, p. 102-103).

Observe-se neste diálogo, uma vez mais, o contraste entre o jeito mecânico de André e a instintividade de Matilde. O adjetivo “perfeito”, aí, não é utilizado por ela como uma qualidade e sim como um defeito. Note-se também que, ao decidir terminar o caso com André, Matilde pretende recuperar o domínio de si mesma e dos seus jogos de sedução.

É exatamente para que as coisas não mudem de dinâmica que ela encerra o relacionamento: “Por isso mesmo: sem mais e sem menos...”. Para André, no entanto, as justificativas que ela lhe dá não são suficientes, pois o fato de ele gostar dela é motivo bastante para que ela continue com ele: “Mas eu gosto de você!”. Ele considera Matilde sua. Beauvoir afirma que esse tipo de comportamento é comum nos amantes que, muitas vezes, fazem exigências como se fossem maridos:

Há no amante a mesma dúplice e impossível exigência que há no marido: quer a amante absolutamente sua e no entanto estranha; êle a quer exatamente de acordo com seu sonho e diferente de tudo o que sua imaginação inventa, uma resposta à sua espera e uma surpresa imprevista (BEAUVOIR, 1967, p. 433-434).

André, dessa forma, se coloca na posição de Juvenal, o que não surte efeito sobre Matilde, pois os adultérios funcionam para ela como uma fuga à sua posição como esposa e dependente:

— O Juvenal você aturou tanto tempo, isso não tem lógica!
 — O Juvenal é marido. Essa durabilidade não tem nada a ver com o amor, tem lógica sim!
 — Mas faz amor com ele...
 — Só quando não consigo negar nem ofender. Depois ele não perturba, e é o marido, o vértice...
 — O quê?
 — O vértice...
 — Que vértice?
 — Do triângulo, pombas!...
 — Ah! O vértice principal...
 — Não. Qualquer vértice, isso não me preocupa. Ou é campeonato? (VALLE, 1976, p. 103).

Matilde trata com seriedade o compromisso que ela tem com Juvenal e respeita o casamento como instituição, entendendo-o como um acordo entre duas pessoas que não é pautado pelo amor, resgatando, de certa forma, a visão sobre casamento apresentada no início do conto: casar é "brincar de casinha". E ela assume a obrigatoriedade do sexo no casamento. É por isso que sua relação duradoura com

Juvenal “não tem nada a ver com o amor, tem lógica sim!”, e que ela não aceita “aturar” André. De acordo com Beauvoir, a relação, no casamento, “não é suportada por nenhum deles [os parceiros] e sim generosamente aceita. Mas o princípio do casamento é obsceno porque transforma em direitos e deveres uma troca que deve basear-se num impulso espontâneo” (BEAUVOIR, 1967, p. 191 – colchetes nossos).

Além disso, como “vértice” do triangulo amoroso, Juvenal é necessário e cumpre o seu papel na vida de Matilde ao sustentá-la. Manter o casamento como está é conveniente para Matilde, uma vez que o fato de ela não trabalhar lhe garante condições e a possibilidade de ter relações extraconjugais e de exercitar os jogos de sedução que lhe agradam. A protagonista, como vimos, se adapta aos ideais femininos de esposa e dona-de-casa, transgredindo a moral patriarcal sem evadir-se completamente dela. Outro dado interessante que é evidenciado neste diálogo de André e Matilde é a não diferenciação que ela faz dos homens com que se relaciona: todos lhe servem a algum propósito e ela não ama nenhum, não fazendo distinção entre eles. Isso fica evidente e deixa André inconformado quando ele pensa em Juvenal como o vértice principal do triangulo amoroso, e ela lhe diz que isso não a preocupa, que seu relacionamento com os homens não é um campeonato.

A falta de afeto com que Matilde se relaciona enraivece André. Indignado, ele a acusa de cínica e de fria, crítica da qual Matilde se defende dando a entender que, pelo menos no sexo, ela é “quente”, ao contrário dele: “—Mas você é cínica! É uma mulher fria! Incrível ouvi-la dizer essas coisas... / — [...] Sou fria mas sei suar. — / Sabe o quê? / — Suar...” (VALLE, 1976, p. 103).

André, no entanto, apesar da crítica, insiste para que ela lhe dê outra chance, argumentando que a ama e que quer conversar com ela:

- Matilde, me dá uma chance. Mais uma semana, quero conversar, falamos tão pouco!
- E deitamos demais. Gastou o motor.
- Puxa, não reconheço você!
- Não conhece. Nunca conheceu e não vai conhecer...
- Não fale assim. Estou apaixonado, amo você. Passo o dia esperando que chegue, nunca fiz isso antes! Nesta altura da vida isso é um drama...
- Bom para você. O amor humaniza as pessoas. Talvez mude seu olhar de roda dentada.
- O quê?
- Nada. Deixa o resto para amanhã, no telefone não dá. Não gosto de rompimentos, não gosto de frases. Diz telogo e desliga. Amanhã conversaremos. Até lá você pensa melhor, raciocina — isso é fácil

para você que é tão racional. — Vai ver como passa, não houve tempo para sentimentos profundos. Vamos ver o que o que acontece, tá? (VALLE, 1976, p. 103).

Vemos que Matilde salienta, mais de uma vez, que se cansou do caso com André, como se pode perceber no trecho em que ela metaforiza o desejo em motor, fazendo referência ao jeito “industrial” de André: “deitamos demais. Gastou o motor”. Além disso, ela ressalta o seu desinteresse em conhecer André e ter uma relação afetiva com ele, explicitando que ele não a conhece e que ela não quer se dar a conhecer: “Não conhece. Nunca conheceu e não vai conhecer...”. Além disso, ela debocha do amor que ele diz sentir por ela e que ele usa como justificativa para tê-la como amante, sugerindo-lhe que ele não é humano, é engessado demais e metaforizando o seu olhar em engrenagem: “O amor humaniza as pessoas. Talvez mude seu olhar de roda dentada”. Quando André a chama de racional, estabelece-se, mais uma vez, a oposição entre o comportamento e os interesses de Matilde e o comportamento e os interesses de André.

Diante do conflito, Matilde acredita que a melhor solução é evitá-lo (o conflito) e desiste de discutir com o amante: “Chegou o amanhã, nada aconteceu. Continuou sem vontade de ir lá. Nada a acertar, quanto mais desacertado melhor. Era um relógio, mais fino que o Juvenal, mas relógio” (VALLE, 1976, p. 104). A decisão de Matilde é considerada por ela não só como a melhor – “quanto mais desacertado melhor”, como, também, como uma decisão astuta, “fina”. André é comparado a Juvenal. Matilde vê nele também um relógio, algo previsível, entediante e aborrecido.

Tendo em vista que sua decisão em ignorar o conflito com André parece ter “compensado”, Matilde decide seguir com a sua rotina normal e buscar um estudante para levar para a sua casa:

Mexeu no armário, viu a calça de napa pendurada, vestiu sobre a pele, ficou apertada e bonita no quadril, escolheu um blusão de malha folgado e juvenil, passou a escova nos cabelos e saiu flutuando as mechas no vento frio. Ficou olhando os estudantes coloridos nos seus blusões (VALLE, 1976, p. 104).

As roupas que Matilde escolhe para seduzir um estudante contrastam com as roupas que ela escolhe quando se encontra com André pela primeira vez: ela troca o vestido e a anágua pela calça de napa (tecido que imita couro) e o decote pelo blusão de malha, buscando uma aparência ainda sensual – suas calças ficam “apertada[s] e

bonita[s] no quadril – mas juvenil. Diante de várias opções de rapazes, Matilde escolhe um, José Mário, e o convida à sua casa:

Aquele grandão é o Augusto, da Arquitetura, o pai dele não empresta o carro, é rico e sovina, vai ver que tem também tem um jardim de inverno. Viu o José Mário chupando um sorvete.

Salamê, mingué,
O sorvete colorê,
Una, duna, trê...

Com a corja dele saindo do barzinho.
Sola, sapato, rei, rainha,
Fui ao mar buscar sardinha
Para o filho do rei
E com este ficarei!

— Zé Mário! Ele veio.
— Oi, Matilde!
— Vamos lá em casa?
— Não posso. Tenho trabalho para entregar, estou na dependência...
— Deixa o trabalho, vamos!
Mergulhou de cabeça nos olhos dele, espirrou desejo pra todo lado.
Pegou a mão dele, como criança ao atravessar a rua.
— Vamos, vá! (VALLE, 1976, p. 104).

Um dado curioso é o detalhe vinculado por Matilde à caracterização de André: Matilde, ao associar o Jardim de Inverno ao pai de um estudante, que é sovina, considera o ex-amante tão sovina quanto. Voltando-nos para a escolha de Matilde e às várias opções que se lhe apresentam na porta da faculdade, o narrador insere, novamente, parlendas que se relacionam ao processo de escolha – no caso da primeira parlenda; à percepção dos estudantes como príncipes – no caso da segunda. O jogo da sedução que estabelece com José Mário, estudante a quem escolheu, e que se aproxima, novamente, de uma relação domínio. Essa relação é sugerida pela comparação entre ele e uma criança: "Pegou a mão dele, como criança ao atravessar a rua". Note-se, no entanto, que há ambiguidade nesse trecho, e é Matilde quem pode estar sendo comparada a uma criança pelo narrador, ressaltando, dessa maneira, a jovialidade com que Matilde se imbuí no jogo de sedução com os amantes mais jovens. Pode-se ler, ainda, nessa sedução que Matilde exerce sobre o rapaz, um resgate do trecho que dá início ao conto e que remete aos estudantes como "príncipes extraviados".

A relação sexual que os dois têm é marcada pela espontaneidade e pela instintividade, em contraposição às de Matilde e André, que respeitavam um ritual. Essas características podem ser vistas no seguinte trecho:

furiosos, nada de frescuras e rituais, parecia mais um embarque de passageiro atrasado, perderam-se no sofá que foi pequeno para os gestos, escorregaram no chão, o tapete repuxou, o trabalho repartiu-se em folhas. As mãos dele desmancharam seu cabelo que virou juba e ampliou aquela fome de canseiras.

— Matilde, vou tirar zero!

Ela riu:

— Você arranja um atestado...

— De óbito, meu pai que vai dar...

Riram mais, rolaram beijando-se, engraçado falar essas coisas com as mãos dele viajando colinas e vales, a boca em seu pescoço, pernas perdidas entre pernas, apressado, ágil e atropelado como uma greve ali da rua... (VALLE, 1976, p. 105).

Note-se como o sexo espontâneo e instintivo é realçado na comparação entre o cabelo de Matilde que se desarruma e uma Juba e na metaforização do desejo em "fome de canseiras". Outro dado interessante é a comparação do afobamento e da impulsividade dos dois a uma greve da Rua Maria Antônia, famosa por, na ditadura militar, abrigar estudantes da USP e da U. P. Mackenzie e pelas agitações e conflitos políticos (protestos, greves, brigas entre grupos ideologicamente contrários).

O encontro sexual das personagens, no entanto, é interrompido pela presença de André, que chega e abre a porta inadvertidamente:

Pouco a pouco o tropel diminuiu, os cavalos que galopavam a cena saíram voando pela janela, ele aquietou-se, bolhas de suor brilhando na testa, na face, na ponta do nariz. Os corpos quentes enlanguesceram, respiraram compassado e adquiriram seu próprio peso, ainda se completavam quando a porta foi aberta mansamente, com toda a educação e entrou, primeiro o cheiro, depois o homem do Penthouse.

Ela conseguiu vê-lo, incrédula, era uma cena de ficção barata, o André apreciando a imobilidade de seu busto nu, lixadinho e bem acabado como uma escultura clássica, emergindo de outro corpo, siameses, cor e textura de meia de seda.

Assustou-se quando viu que ele suave. (VALLE, 1976, p. 105).

O sexo é metaforizado em um tropel e a volúpia em cavalos, que, com o clímax, saem "voando pela janela". As personagens ainda estavam enlaçadas quando foram flagradas por André, descrito, como "homem do Penthouse". Há, ainda, na descrição

de seus corpos unidos e vistos por André, a comparação entre o busto nu de Matilde e uma “escultura clássica”; e a comparação da pele dos dois, que brilhava de suor, à textura e à cor de uma meia de seda. O que mais surpreende Matilde, no entanto, não é sua súbita entrada de André pela porta e sim o fato de ele suar, de estar emocionalmente abalado.

André se abala emocionalmente porque vê Matilde como uma posse sua, uma vez que a ama e, ao vê-la com outro homem que não é o marido, seu ciúme se manifesta. O conflito aí estabelecido, se dá entre a visão que Matilde tem de si e de suas relações extraconjugais (relações sem compromisso afetivo e pautadas exclusivamente pelo prazer) e a visão que André tem de seu caso com Matilde (ele a ama e, por isso, crê ser proprietário dela). Enciumado, André, atira nela:

Arregalou os olhos, o estudante fechou os seus. Entre um ato e outro, a berreta cuspi barulho. Sentiu o impacto, sem saber se fora atingida, saudades do Juvenal que era mais relógio que todos os relógios, a vista turvou, ficou com preguiça de morrer, morrer era apenas uma palavra, um ato de fraqueza, vontade de descansar pelo amor terminado, pelos tiros. Um homem esperou, o outro se levantou como um deus grego buscando o pedestal, a sala ficou leve como uma pluma, passaram os estudantes da Maria Antônia com seus blusões
Lá em cima
Do piano
Tem um copo
De veneno,
Quem bebeu
Morreu!
— Fui eu? (VALLE, 1976, p. 105).

O projétil que atinge Matilde é metonimizado em “barulho” e o cansaço do gozo é misturado ao processo de morrer, destacando a lentidão de sua morte: “ficou com preguiça de morrer [...] vontade de descansar pelo ato terminado”. Emerge, mais uma vez, a imagem do relógio e da previsibilidade em “saudades do Juvenal que era mais relógio que todos os relógios”, aludindo ao fato de que Matilde jamais teria sido flagrada por Juvenal por causa de sua (dele) pontualidade. O conto se encerra com uma cena, que, como uma câmera, se distancia do espaço do crime, aponta para outro espaço e expõe os estudantes na “Maria Antônia com seus blusões”. O questionamento que encerra o conto e que, provavelmente, é uma fala de Matilde, retoma e destaca o seu espanto com o crime, dialogando com o trecho “sem saber se fora atingida”. A parlenda final, assim como as demais cantigas e parlendas presentes

ao longo do conto, se associa tematicamente a este trecho e, em conjunto com as outras, funciona como trilha-sonora e como comentário sobre a história que se desenrola, denotando, em conjunto com o uso do discurso indireto-livre que registra os pensamentos da protagonista, a inexistência de culpa em Matilde e suas relações com seus amantes.

O assassinato de Matilde não foi motivado pelo fato de ela ter, sob o ponto de vista de André, traído. Matilde morre em decorrência de seu não ajustamento ao amor-posse que ele tenta lhe impor. Ela, apesar de se ajustar aos ideais femininos convencionais no que diz respeito à manutenção de seu casamento e aos deveres de esposa e dona de casa, se comporta como uma mulher adúltera e sedutora, não se resumindo a nenhum dos tipos de mulher figurados pelas personagens do conto "Té-Logo Francisco", e não se sentindo culpada em não corresponder às prescrições patriarcais, tornando-se sujeito de seu próprio desejo sem abdicar das vantagens que o casamento lhe traz. Apesar de a ordem patriarcal se reestabelecer com a funesta resolução do conflito entre ela e André, a construção da personagem Matilde entra, de certo modo, em conflito com a imagem de mulher adúltera uma vez ela não trai por amor e não sente arrependimento.

Pode-se considerar, por fim, que Matilde se destaca, como personagem feminina, por agir em relação ao amor e ao sexo como um homem agiria, e ser construída como uma personagem que é sexualmente livre e que sustenta essa liberdade com o barramento do amor, exercendo autonomia por meio da satisfação de seu desejo. Matilde é uma personagem que não ama nenhum homem e que, por isso, considera-se dona de si mesma e capaz de exercer domínio sobre os homens na sedução e no sexo.

4.4 "Os Objetos"²⁹ e o desejo conquistado pelo fazer-se objeto do desejo

O conto "Os objetos", assim como "Margarida no Castelo", tem como protagonista personagem feminina cujo conflito gira em torno do desejo. No caso de Eliná, no entanto, a situação é complexa e envolve o assédio cometido tanto por seu pai quanto por sua professora. O desejo, aí, cumpre um papel fundamental pois Eliná aceita o assédio da professora em decorrência de seu desejo não só de ter uma vida

²⁹ A análise desse conto deu origem ao artigo "A relação entre Eliná e Dona Lair em 'Os objetos', de Dinorath do Valle", publicado na Revista Crioula em 30 de dez. De 2019.

melhor, como, também, do desejo que tem de ser como a professora. Sua fábula é a seguinte: Eliná, uma menina de treze anos, reclama de dores na escola e é levada pela professora, Dona Lair, até a sua casa (de Dona Lair). A professora, após apresentar sua casa e dar comida à menina, diz que ela está suja e que deveria tomar um banho. Durante o banho, Dona Lair aproveita da situação para acariciar a menina, que também sofre assédio sexual do pai. No entanto, Eliná vai perdendo o medo do assédio da professora e passa a sentir prazer com seu toque. Dona Lair pede para que Eliná deixe de frequentar a escola e vá morar com ela, como sua arrumadeira. Eliná, então, vai para a casa e revela a oferta à mãe, que impõe o recebimento de um salário como condição para sua mudança. Como a protagonista sabe que não será paga, ela conta para sua mãe sobre os assédios que sofre do pai em casa e mulher, diante da notícia, autoriza a mudança da filha para a casa da professora.

Este conto, diferentemente dos outros até então analisados, faz parte da coletânea de contos *Idade da Cobra Lascada*, publicada em 1982 pela Prelo Editora. Vera Lúcia Guimarães Rezende destaca, em *Da crônica Jornalística ao conto: a transformação da escrita em Dinorath do Valle*, sua tese de doutorado, “Objetos” como um conto premiado:

Trata-se do terceiro livro publicado por Dinorath do Valle, agora pela Prelo Editora, em 1982. Doze contos inéditos emoldurados pelas ilustrações do artista primitivista rio-pretense Daniel Firmino da Silva. Entre eles inclui-se “Os Objetos”, premiado no 1º Concurso Nacional de Contos Eróticos promovido pela revista *Status* em 1977 (REZENDE, 2019, p. 53).

A revista *Status*, lançada em 1974, era conhecida por ser uma revista erótica masculina que contava, desde o seu primeiro número, com uma seção dedicada à literatura: “Na revista *Status*, desde o primeiro número, havia uma seção denominada ‘Ficção’ em que se publicava uma novela ou um conto” (REIMÃO, 2008, p. 04). Em 1976, de acordo com Reimão (2008), após publicar textos de escritores renomados tais como Graciliano Ramos, Ignácio de Loyola e Ivan Ângelo, a revista anunciou um concurso literário de contos eróticos cujo resultado foram edições especiais para a publicação dos contos, dentre elas, a coletânea *60 Contos Eróticos*, que publicou os textos dos finalistas dos 1º e 2º concursos de contos.

A presença do conto “Objetos” nessa revista de contos eróticos se deve à relação construída entre a protagonista e sua professora. De acordo com Rezende, “o

erotismo é sugerido quando Eliná percebe a ambiguidade do toque da professora" (REZENDE, 2019, p. 53). O conto, no entanto, revela que esse erotismo que prevalece na relação entre as duas também está presente no assédio que Eliná sofre não apenas da professora, mas também de seu pai.

O contato entre as duas personagens tem origem na escola e, em princípio, respeita os limites da relação professor/aluno. No entanto, essa relação começa a mudar de curso quando a professora, D. Lair, pede a Eliná que ela a acompanhe até sua casa para ajudá-la a levar os materiais escolares:

Ela saiu da frente do quadro-negro que era verde, pensava sempre nisso, quadro verde. E não falavam quadro-preto, sempre quadro-negro. A lição também, olha o céu como está negro! Não dá para falar assim. Ela saiu da frente dos quatro problemas, três espaços (um de menos). E se voltou para Eliná que pensava, fazia e errava a conta, três vezes sete vinte e um, vai um (VALLE, 1982, p. 17).

Vemos, nesse trecho, que já desde o início estabelece-se um procedimento recorrente no conto: o contraste entre a linguagem coloquial, usada por Eliná em sua casa e a linguagem formal, usada pela professora na escola, e sobre a qual a personagem reflete e com a qual, mais tarde, ela lida para se adequar melhor a cada um dos espaços/ambientes. Pode-se perceber, neste trecho, que o pedido e aceitação de ambas as personagens não são gratuitas e antecipam o comportamento "ambíguo" citado por Rezende: D. Lair pede ajuda de maneira premeditada e Eliná gosta de ser escolhida pela professora e de estar submissa à sua autoridade, por isso estabelece um contraste entre obedecer às ordens em casa e obedecer a professora. Outro dado importante presente neste trecho é o narrador de 3ª pessoa, onisciente neutro, que narra as ações e sofre interrupções do pensamento de Eliná por meio do uso do discurso indireto-livre.

É por meio do discurso indireto-livre que Eliná dá indícios de seu interesse pela professora: "Gostoso ser mandada mas não lá em casa. Gostoso fazer o que todos querem e é só um que faz" (VALLE, 1982, p. 17). Percebe-se que há, neste trecho, a sugestão de que Eliná gosta de obedecer se isso lhe traz alguma vantagem, por isso o contraste entre ser submissa em casa, onde "quem pode mais chora menos", e na escola, onde a escolha pode ser interpretada como uma preferência.

É por meio do discurso indireto-livre, também, que o conto revela os assédios que Eliná sofre do pai: "Eu sei o que é. Ninguém me ensinou, percebo. Essas bobas

não sabem. Eu sei. O Jovelino sabe. O Pai sabe. Ele passa a mão na gente” (VALLE, p. 18). Além do assédio, este trecho também revela ao leitor o dado de que Eliná é uma menina que tem algum tipo de conhecimento a respeito do sexo. Este conhecimento faz com que ela se sexualize, percebendo os atributos físicos como qualidades e como um diferencial em relação às outras meninas da escola, construindo uma relação de rivalidade com elas:

Já uso sutiã, arredondada. As outras não, totalmente lisas, sem nada em lugar nenhum, só saias e blusas e meias grudadas nas pernas finas. Alice gorducha. E a raiva pelos cadernos que queriam carregar, deixa boba, ela é empregadinha! [...] Alice é a queridinha da Dona Lair, o pai é Promotor, tem um carro. Esfregou no chão o sapato novo, Eliná de chinelo de dedo, daqueles que o Chico Anísio fala. A Alice tem sapato mas não tem peitos, os meus dá para balangar. **Balançar**. E usa renda na calça. Até essa criar peito eu já casei (VALLE, 1982, p. 18 – grifos da autora).

É interessante observar, neste trecho, que a rivalidade e o contraste construído entre Eliná e Alice não se dá apenas pelos atributos físicos de cada uma das meninas. Ele estabelece, também, pela diferença de classe social entre as duas, dado denotado pela oposição entre os sapatos de Alice e o chinelo de Eliná, além da oposição entre os empregos dos pais das duas: o pai de Eliná é jardineiro e o pai de Alice é promotor. Um detalhe importante também é o modo como a protagonista fala sobre os peitos de Alice, que sugere que as meninas se casam cedo no contexto em que Eliná vive. Outro dado interessante é o ciúme de Eliná quando ela afirma que Alice é a aluna favorita da professora por sua condição social e a maneira que ela encontra de se valorizar pelo tamanho de seus seios: “A Alice tem sapato mas não tem peitos. Os meus dá pra balangar. **Balançar**”.

Eliná se autocorrigue a todo momento, refletindo sobre a linguagem e sabendo quando e onde usá-la de maneira coloquial ou não: “não diga **copeia**. Na escola eu não digo, só em casa. Se falo penteia me caçoam, **pêntia** o cabelo” (VALLE, p. 18, grifos da autora). O uso culto das palavras é um dos motivos pelos quais Eliná admira a professora, deseja falar como ela e quer a sua atenção, como podemos ver nos seguintes trechos:

Dona Lair diz passem o traço, todo mundo risca de vermelho, vira tabela. Quando é ponto ela diz **sublinha**, a gente passa o traço e aí é **sublinha**, jeitos de dizer. Eu sublinho, parece parente.

[...] Tranca o armário e traz a chave, Ricardina, o segundo período acaba com o giz. E não apague a lousa! gritou Dona Lair. Ela tinha escrito É FAVOR NÃO APAGAR com letra de livro. Bonito é favor não apagar. É favor olhar que tenho peitos. É favor saber que uso sutiã (VALLE, p. 19, grifos da autora).

As palavras dela sempre compridas, bonitas como as pedras, onde ia buscar tanta palavra assim? As minhas não servem na casa de Dona Lair (VALLE, 1982, p. 21).

Eliná, no entanto, não apenas quer a atenção da professora, mas também age para consegui-la e, por isso, finge estar com dores ou doente para ser notada, o que é percebido e reprovado por outras personagens, mas não por D. Lair, em decorrência do seu interesse erótico por Eliná:

Bebia água sem comprimido, voltava, deitava a cabeça na carteira, quieta:

— Dona Lair, a Eliná está doente!

— Quê que você tem, Eliná?

— Dor de cabeça...

— Mas não tomou o comprimido?

— Tomei. Mas dói. Pode ser meningite. Meu irmão morreu de meningite. Doía a cabeça.

— Quer ir embora? Vai a Neusa levar você. A Neusa ia até no Posto de Gasolina. Falava daqui você vai sozinha. Sua fingida! (VALLE, 1982, p. 19).

O interesse e admiração de Eliná sente pela professora fazem com que ela encare o contato que tem com a professora de maneira diferente do modo como encara o assédio que sofre de seu pai: o passo que o pai assedia Eliná enquanto ela está deitada em sua cama para dormir, e de maneira agressiva, Dona Lair seduz a menina e faz com que ela sinta prazer nas carícias que nela faz:

Tirou-lhe o uniforme depressa, abriu o chuveirinho **miniatura**, disse **ducha** e esfregou com uma buxa molinha, disse, **esponja**. Passou em lugares que têm só um nome, o Jovelino escreve no muro, Dona Lair teve hora que pareceu o Pai, ficou com medo igual, mais fria a mão dela do que a água [...]. E Dona Lair abriu, como um anjo-da-guarda, uma toalha macia como o tapete da sala e pegou Eliná no colo, comprida e arredia, largando de pé na cadeira diante do grande espelho, com vergonha daquele inteiro, nunca tinha se visto assim, partes juntas. E passou uma esponja de pelinhos em todos os lugares, emprestou uma blusa desabotoada, como os botões do peito onde pôs a mão nervosa, rindo com mais dentes, engrossando os lábios, ficando bonita. O Pai fica feio, escuro, os olhos brilhantes (VALLE, 1982, p. 22 – grifos da autora).

Note-se, neste trecho, que Eliná compara os toques da professora com os do pai, percebendo que a situação se trata, na verdade, de um assédio. No entanto, podemos ver, na comparação da professora um anjo da guarda quando esta estende a toalha, que Eliná não a vê nela a ameaça que vê no pai, como em “rindo com mais dentes, engrossando os lábios, ficando bonita. O Pai fica feio, escuro, os olhos brilhantes”. Segundo Simone de Beauvoir, é comum que moças aceitem o carinho de mulheres e que rejeitem o carinho de homens, preferindo ter experiências com mulheres mais velhas por medo da violação: “é em parte por medo da violência, da violação, que a adolescente dedica amiúde seu primeiro amor a uma amiga mais velha antes do que a um homem” (BEAUVOIR, 1976, p. 83-84).

No entanto, não são apenas os artifícios sedutores da professora que levam Eliná a encarar a relação entre elas como prazerosa. Eliná, que já vê na professora uma autoridade, sente prazer em submeter-se a ela, por isso declara, desde o início do conto que é “gostoso ser mandada”: “Se a mais velha se presta à coisa, a mais jovem se entregará com alegria a carícias mais ardentes. É comumente o papel passivo que então desempenhará porque deseja ser dominada, protegida” (BEAUVOIR, 1967, p. 155).

Não é apenas a autoridade de D. Lair que seduz Eliná, ela também preza pelo conforto e “luxo” oferecido pela professora: “Tem tanta máquina, geladeira pra sorvete, comidas de pacotinho, me deu um fresco de saquinho, furou a beirada” (VALLE, 1982, p. 21). Note-se, no entanto, que o interesse de Eliná está nas coisas que para ela são estranhas e que, de certa forma, representam uma vida mais abastada, como exemplificam a comida e o fresco industrializados e que se opõem à sua realidade, e às mandiocas colhidas para a alimentação da família e aos serviços domésticos realizados por ela:

- Você tem irmãos?
- Tenho seis.
- E irmãs?
- Seis ao todo: três irmãs e dois irmãos.
- E seu Pai?
- É bravo.
- Não. O que ele faz?
- E jardineiro.
- E sua mãe?
- Lava roupa.
- E você?

- Eu ajudo! Bandeio água, barro a casa...
- *Varro.*
- Varro. E vou na venda. E seguro o nenê.
- Tem nenê?
- Tem o Toco.
- E você faz tudo isso?
- Tudo o que?
- O serviço...
- Faço.
- Sozinha?
- Não, a Teresa ajuda. Quando a Mãe manda e ela não vai, então manda eu. Que eu não vou ela dá um couro.
- E na Teresa?
- Na Teresa ela não dá. A Teresa é grande, quer fugir de casa, já fugiu uma vez. O Toco é filho da Teresa.
- Não é filho da sua Mãe?
- Não, é da Teresa. Mas resistou...
- *Registrou.*
- Registrou filho da Mãe e do Pai. E pronto.
- E a Teresa?
- Vai pra rua, eu não. Sei rancar mandioca melhor que ela, mil vezes melhor. Ela repetiu a terceira série e depois saiu (VALLE, 1982, p. 23).

Note-se que este trecho não apenas demonstra que a família de Eliná é grande e pobre, mas estabelece um contraste com a realidade de D. Lair, que mora sozinha e é rica. Vemos, por meio desse trecho, como a moral tradicional afeta esta família: Teresa, personagem secundária e irmã de Eliná, é uma jovem que teve filho solteira e que pensa em fugir de casa em razão da repressão que sofre e que fez com que a família optasse por esconder que ela fosse a mãe de Toco. Note-se, ainda, que o conto sugere, ao dizer que Teresa “vai pra rua”, que ela tem alguma ocupação remunerada fora de casa e que Eliná, que não vai “pra rua”, é mais protegida pela família do que ela. Outro detalhe que o contraste entre as duas irmãs nos revela é tentativa de compensação das falhas de Teresa com o almejo do sucesso de Eliná na escola: Teresa repetiu e desistiu da escola ao passo que Eliná almeja o diploma para dar orgulho à sua mãe.

Voltando-nos para a relação de Eliná com a professora e o seu deslumbramento com a casa e a riqueza de D. Lair, podemos perceber, no entanto, que o luxo oferecido por D. Lair não se trata de um luxo de riqueza e sim de abundância, uma vez que sua casa, apesar de grande, é herdada e os objetos que a adornam não combinam uns com os outros, sendo o resultado de acúmulo, e não de decoração:

Daí foi bandeando Eliná pelos cômodos da grande casa, era do meu bisavô.

— Cade ele?

— Morreu, bobinha, há muitos anos.

— Anh... Foi com a mão dela no braço, na cabeça, no pescoço, nos ombros, na cintura, nas costas. Viu os armários cor-de-rosa. As paisagens de cartão pintadas na parede. As japonesas com colarinhos-de-padre, sombrinhas. leques e flores tampando a orelha, grandes feito repolhos. E pares de holandeses de sapatões e chapelões bicudos. E cortinas de plástico, cansadas de franzir, e toalhas em todas as oportunidades: na geladeira, na privada, no criado-mudo. Enfeites na cozinha, maria-angu, frigideira pintada, pau de massa vestido de baiana, colher de pau com sainha. Capa de Minnie no botijão de gaz, de bailarina na bateadeira, mulheres peitudas nos copos altos (VALLE, 1982, p. 22).

Um detalhe interessante nesse trecho, além da enumeração dos objetos, é a maneira gradativa com que D. Lair toca Eliná, ganhando acesso ao seu corpo. Esse acesso se expande quando a professora leva Eliná para dar banho e, assim, toca em suas partes íntimas:

— Lava a mão. E o braço. Ih, como você está suja! E melhor tomar o banho todo de uma vez. Tirou-lhe o uniforme depressa, abriu o chuveirinho miniatura, disse ducha e esfregou com uma buxa molinha, disse, esponja. Passou em lugares que têm só um nome, o Jovelino escreve no muro, Dona Lair teve hora que pareceu o Pai, ficou com medo igual, mais fria a mão dela do que a água. [...] Dona Lair abriu, como um anjo-da-guarda, uma toalha macia como o tapete da sala e pegou Eliná no colo, comprida e arredia, largando de pé na cadeira diante do grande espelho, com vergonha daquele inteiro, nunca tinha se visto assim, partes juntas. E passou uma esponja de pelinhos em todos os lugares, emprestou uma blusa desabotoada, como os botões do peito onde pôs a mão nervosa, rindo com mais dentes, engrossando os lábios, ficando bonita. O Pai fica feio, escuro, os olhos brilhantes (VALLE, 1982, p. 22)

O toque “em lugares que têm só um nome” tem sua natureza erótica revelada por meio da comparação entre o toque da professora e do pai e, em princípio, intimida Eliná como lhe intimida o toque do pai. Outro dado interessante, e que contribui para que Eliná perca o medo do toque da professora, é a atitude quase maternal que ela assume ao enxugá-la: “E Dona Lair abriu, como um anjo-da-guarda, uma toalha macia”. O ato de D. Lair pegar a protagonista no colo destaca não apenas que Eliná é uma criança, como, também, a relação de poder que se estabelece entre as duas. Note-se, ainda, que Eliná, ao ver o seu reflexo inteiro no espelho, envergonha-se e parece construir uma primeira imagem de si mesma como sujeito, deixando de ver

suas partes corporais “separadas” como objetos. É o toque erótico e gradual da professora, somado ao aspecto protetor que ela projeta para Eliná, que faz com que ela, diferentemente do pai, se torne bonita ao demonstrar sua excitação.

A intenção erótica não só é notada por Eliná como, também, em conjunto com a abundância que a casa fornece, faz com que a menina queira aceitar a oferta da professora de deixar de ir à escola e passar a morar com ela:

Dona Lair alisou como o Pai. Um pouco mais leve, falando:

— Você quer morar comigo? Trabalhar aqui?

Eliná sentiu que o medo diminuía.

— Eu quero.

— De arrumar, a limpeza grande Dona Assunta faz no sábado. **Mais para companhia. Para os outros a gente diz que é arrumadeira. Alisou mais.**

Eliná perdeu o medo.

— Você vem, dorme aqui, tenho um quarto só para você, tem guarda-roupa, colchão-de-mola. Come aqui e ganha de tudo.

— Eu gosto.

— Você dorme com quem?

— Com a Durvalina.

— Aqui vai ter cama só para você. Seu pente, sua escova, toalha tudo.

A gente vai viver sossegada. Só nós duas.

— Não tem mais ninguém?

— Não, eu moro sozinha.

— A casa inteira? Até a cozinha?

Tudo. Alisou com força, Eliná começou a achar bom.

— Só que tem uma coisa: você tem que sair da escola.

— Mas por que? Eu gosto da senhora...

— Eu sei, meu bem. Abraçou Eliná, a cabeça contra o macio de paina dos peitos dela. Eliná teve vertigem, gostoso abraçar.

— Eu quero aprender.

— Não vai dar, aquelas meninas não servem para você...

— Mas eu gosto até de problemas! Quero o diploma, a Mãe vai pôr na moldura.

— Eu dou um certificado, vale que nem diploma...

— Vale?

— Até mais. Só gente melhor estuda particular. Eu escrevo assim: Certifico que Eliná dos Santos de treze anos, filha de...

— Joaquim dos Santos e Adelina Justa dos Santos...

— Isso! Tem conhecimentos equivalentes à 4ª série, obtidos em curso por mim ministrado, em complementação à terceira série do primeiro grau. Depois eu ponho no quadro, você pendura na parede.

Fechou a blusa de Eliná (VALLE, p. 22-23 – grifos nossos).

Note-se, nos trechos grifados, que os toques da professora em Eliná são novamente enumerados de maneira gradativa, e que a reação de Eliná, por sua vez, também muda gradativamente: de medo, ela passa a sentir desejo: “Eliná perdeu o medo, tinha deixado ele no quarto de Dona Lair, riba da cadeira” (VALLE, 1982, p.

25). É com base no desejo e no conforto que a professora lhe oferece em troca de sua “companhia” que Eliná decide revelar os assédios que sofre do pai à sua mãe para que esta aceite a sua mudança:

- O Pai mexe com a gente. Toda noite. Ele levanta e mexe.
- O que?
- O Pai é sem-vergonha. Eu quero ir embora, Mãe. Deixa eu ficar na Dona Lair (VALLE, p. 26).

O conflito dramático, desta maneira, se desenvolve abordando dois grandes contrastes: a situação de pobreza da família de Eliná se opõe à situação abastada de Dona Lair e o assédio do pai se opõe ao assédio de Dona Lair. A escolha que Eliná tem de fazer implica ou continuar sofrendo o assédio do pai ou mudar para a casa da professora e sofrer o assédio dela. Uma das razões que levam a menina a escolher a professora é o fato de ela morar em uma casa pobre e a professora ter uma vida abastada, possuindo vários objetos aos quais Eliná não tem acesso na casa de seus pais. Essa precariedade da família é acentuada no diálogo que a protagonista tem com sua mãe, personagem secundária que retrata a vida de uma mulher pobre e que, trabalhadora por necessidade, pode ser vista quase como uma mãe ausente e que vê nos filhos uma possibilidade de gerar mais renda, uma vez que a progenitora insiste na existência do salário como condição para a mudança de Eliná:

- Mãe!
- A mulher não olhou. Pegou as peças da água e espremeu.
- Mãe?
- Colocou na bacia de folha, jogou por cima água do balde.
- Mãe! Segurou o braço forte da mulher que reagiu.
- Larga daí, tá com besteira de amolar? Tenho serviço, vai brincar.
- Largou a bacia na borda do poço. Enxugou a mão da barriga. Olhou direto no rosto da menina:
- Como arranhou emprego?
- A Dona Lair, ela que arrumou. Ela quer eu.
- Você não sabe serviço de casa!
- Ela ensina. Ela quer eu para arrumar. Disse de arrumadeira. É uma casona, tem só ela.
- Quanto ela paga?
- Só que tenho que parar a escola. Mas ela dá um diploma que tem outro nome, esqueci. Diz que vale. Pode até pôr no quadro, tem valença.
- Quanto que ela paga?
- Ela dá de tudo. E um quarto só para mim, roupa, toalha. E pra senhora ir lá segunda-feira e eu já começo.
- Ela paga?

- Eu durmo no emprego, é um lugar bom.
- Se paga...
- Ela quer eu [...]. Eu quero morar lá, Mãe, tem passarinho na gaiola e na parede, até papagaio. E cachorro de puro pêlo. Ela gosta de mim, me manda apagar a lousa e levar os cadernos, todo o dia me dá bala...
- Se não pagar eu não deixo (VALLE, 1976, p. 25).

Esse interesse da mãe pelo salário se dá pela necessidade e pelo fato de, “em condições primitivas, os filhos possuem para o pai um valor econômico direto” (SIMMEL, 1993, p. 49). É possível que o nome do conto venha do interesse de Eliná pelos objetos e pela vida abastada de D. Lair. Podemos ver esse interesse claramente no diálogo da protagonista com a mãe no qual ela fala sobre a casa da professora. Outra possibilidade, no entanto, é que o título do conto se refira a ela e a Dona Lair: Eliná se reifica e se troca por boas condições de vida e, já iniciada sexualmente, vê, também, Dona Lair, como objeto de desejo. Segundo Beauvoir: “toda adolescente recebe a penetração, o domínio masculino, experimenta em relação ao homem certa repulsa; em compensação, o corpo feminino é, para ela, como para o homem, um objeto de desejo” (1967, p. 146).

Percebe-se, dessa maneira, que a sexualidade de Eliná é construída por meio dos assédios sofridos e os quais ela normaliza, considerando-os, de certa forma, naturais. No entanto, o desejo que Dona Lair desperta nela, ainda que se some à mudança de vida prometida e faça com que ela aceite a proposta, não é fruto apenas do assédio e da mudança oferecida: ele está presente desde a sala de aula, manifestado na admiração pela professora e no desejo de atenção e de ser a aluna escolhida. O desejo, nesse conto, é um motivo fundamental para a resolução do conflito, uma vez que Eliná, tornando-se objeto do desejo erótico da professora, realiza o seu projeto de ter uma vida melhor e mais abastada. Como o conto privilegia a perspectiva que Eliná tem dos fatos, o assédio da professora, embora não deixe de ser registrado, não é visto como negativo. Eliná, dada a sua situação familiar e o desenvolvimento do conflito dramático, assume uma posição realista ao escolher morar com a professora. Neste sentido, ela, como outras personagens femininas de Dinorath do Valle, afirma um desejo sem culpa, livre de falsos moralismos.

4.5 "Marta", emancipação e autonomia no desejo

O conto “Marta”, por sua vez, tem uma personagem feminina que difere das demais protagonistas vistas nos dois contos anteriores pois pode, até certo ponto, ser considerada emancipada. Ela, apesar de receber a pensão destinada à mãe, mora sozinha e rege a própria vida de acordo com seus desejos a despeito da opinião de seu pai e exerce, assim como Matilde, a sua sexualidade.

Este conto tem por fábula o seguinte: Dois jovens se conhecem em uma sala de espera de um escritório de advocacia. Apesar das primeiras más impressões que um tem do outro, eles começam a conversar. O rapaz revela que seu nome é Nelson, enquanto a moça faz mistério e não lhe revela o seu verdadeiro nome, dizendo-lhe que a chame de Marta. Eles, então, resolvem sair juntos por causa da demora para serem atendidos, e a moça lhe conta que estava no escritório pois o advogado é seu pai e ela estava ali para receber a pensão de sua mãe. Marta e Nelson, então, combinam um horário para se encontrarem no escritório novamente. No dia seguinte, quando se encontram no escritório, a moça logo é chamada para a sala do advogado e Nelson não a vê sair de lá quando ele, por sua vez, é chamado logo em seguida. Por isso, ele pergunta ao advogado sobre a moça e o advogado nega ser o pai de Marta, recomendando-lhe que ele não se envolva com ela. Nelson, no entanto, não o escuta e, ao encontrar a moça do lado de fora do escritório, sai com ela novamente. Após o encontro, Marta o leva à sua casa e, lá, quando ela está dormindo, ele descobre, ao ver a sua carteira de identidade, que a moça estava falando a verdade sobre o seu pai.

A história narrada se desenrola no decorrer de dois dias e tem início quando Marta e Nelson, em uma sala de espera, notam a presença um do outro e começam a fazer suposições um sobre o outro e a movimentar-se de maneira a chamar a atenção um do outro:

Reolveu: esse cara vai me olhar, é um acinte sentar numa sala de espera com uma pessoa já esperando e incorporá-la à mobília. Principalmente se a pessoa é jovem e do sexo oposto. Estariam ali sem fazer nada, logo terminaria a leitura, o jornal só tem seis páginas e do jeito que lê cada uma, não dou três minutos, vai ter que botar o olho em alguma coisa, eu espero. Inclinou-se na poltrona, o movimento puxou a saia, ficou com os joelhos e a metade das coxas à mostra. Rosto dela era menos juvenil que o resto, sabia sem olhar, as mulheres estão todas velhas de rosto, só capricham do pescoço para baixo, tenho um sexto sentido para essas coisas, essa aí quer chamar a atenção, os joelhos são redondos e ágeis, deve praticar esportes, pelo menos o de subir e descer em jipes o dia todo, sua calça

de lona deve estar pendurada em algum prego de um quarto dos fundos, a conga embaixo da cama turca. Viu até os posters na parede, os livros pra todo canto, Beatles e Bach ao lado do toca-discos. Hoje o Brasil joga em Bogotá, vamos ver o Rildo, essas eliminatórias fáceis são as mais perigosas. Agora ele está com calor, é porque não estou olhando, como ficam quando a gente não olha! Esse está bancando o durão, será que não funciona, é casado cansado da vida e conformista ou será que desaparecido, está cheio de bichas por aí (VALLE, 1976, p. 152-153).

Percebe-se, neste trecho, que a personagem feminina, a despeito do ideal feminino que prega o recato, deseja ser notada pelo rapaz e movimenta-se de modo a mostrar as pernas para chamar a sua atenção, incomodando-se com sua indiferença a ela e aos seus movimentos provocativos e inventando desculpas para a aparente falta de interesse dele por ela: "está bancando durão", "é casado" ou "desparelhado". Nelson, por sua vez, percebe que se trata de uma tentativa de chamar a sua atenção, e levanta uma série de suposições com base neste comportamento e na não adequação da personagem às expectativas sociais que são cobradas das mulheres: sua tentativa de seduzi-lo com as pernas faz com que ele pense que ela é velha de rosto, que ela sobe e desce de jipes o dia todo, sugerindo, talvez, que ela seja fácil e entre no carro de vários homens.

Ele, por sua vez, também não se adequa aos padrões masculinos pois não almeja se dedicar a construir uma família e um patrimônio e sim "vencer na vida sem fazer força":

Aqui diz Curso Programado IBM/360 com aulas apostiladas em vários horários, que será que estudam? os jornais trazem cursos e empregos que nem sei o que são, me sinto ignorante, fico cismado que um Curso IBM ia bem pra mim, talvez me ensinasse a vencer na vida sem fazer força (VALLE, 1976, p. 153).

No entanto, não é apenas ele quem cria suposições com base em ideais pré-estabelecidos pela sociedade patriarcal: Marta exclui a possibilidade de ele ser casado por estar bem arrumado, cogitando que a esposa, em seu contexto, é a mulher que trabalha fora e que concentra a sua atenção na casa e não no marido: "mas esse não é casado, roupa muito juvenil, displicente e não desmazelada, hoje em dia os esbanguelados são os casados, a mulher não faz, trabalha fora, não paga pra fazer e não deixa comprar nada novo, é tudo pra mobília" (VALLE, 1976, p. 153).

É interessante notar que os pontos de vista de ambas as personagens são oferecidos ao leitor, pois o conto, narrado por um narrador de 3ª pessoa, articula a voz do narrador com a das personagens protagonistas, como pode ser visto em “Resolveu: esse cara vai me olhar” e “essa ai quer chamar a atenção”. Há, ainda, em certos trechos, a presença de um autor implícito que se manifesta por meio da metalinguagem: “Que palavra gozada, salubridade, pernóstica e dicionária, saiu da gavetinha sem querer” (VALLE, 1976, p. 153). De acordo com Antônio Manoel dos Santos Silva, isso ocorre apenas neste conto:

“Marta” é, porém, um conto de exceção, na medida que a autora exprime nele, e unicamente nele, suas posições pessoais diante da escrita e de seus códigos, remetendo-nos a outros textos – literários e não literários –, a outros artistas e até a um teórico da comunicação. Situando a escritora como referência, desvela, com maior nitidez, a consciência operante (SILVA, 2006, p. 141-142).

É por meio do recurso à exposição da perspectiva das personagens que percebemos que o interesse de Marta por Nelson é sexual, baseado no desejo e é por essa razão que ela começa a conversa e tenta impressioná-lo, apesar de suas opiniões negativas a respeito dele:

É um bolha, um autêntico e ruivo bolha! Vamos dar corda, é hora de dar pulo.
 — É poeta ou pretende?
 — Pareço?
 — Demais! mentiu descaradamente — parece é com um imbecil bem acabado, pronto pra seção de entregas (VALLE, 1976, p. 154).

Ele, por sua vez, embarca no jogo de sedução iniciado por ela: “pelo menos ela arranhou um jeito de sair dos joelhos e dos bocejos” (VALLE, 1976, p. 154). Eles desenvolvem, então, um diálogo marcado por um jogo de suposições, conhecendo-se por meio de tentativa e erro:

— Você é vendedor?
 — Adivinha!
 — Só se adivinhar o que eu sou!
 — Estudante.
 — Errou.
 — Secretária!
 — Não.
 — Balconista?

- Puxa, desclassificou!
- Por quê?
- Balconista também é demais! Das oito às seis, tou com cara de quê? Não adivinhou? Melhor! Ficamos na faixa do mistério. Gosto de mistérios, herdei. Quando nasci, minha mãe ficou na cama, perdeu um filme da Greta Garbo sobre Catarina da Rússia. Passou a vida toda se lamentando, não houve reprise. Me contaminei com o mistério, colaboro por expiação...
- Por isso o cabelo?
- Não, esse foi inspirado em outra história: a da Veronika Lake, atriz também (VALLE, 1976, p. 154).

Esse jogo de adivinhação funciona como um véu de mistério que Marta usa para não revelar informações sobre si e, também, como estratégia de sedução. De acordo com Mary del Priore, Greta Garbo foi um símbolo e um ídolo de mistério a ser seguido por muitas jovens nas primeiras décadas do século XX: Theda Bara e Greta Garbo arrasavam com sua malícia singular" (PRIORE, 2013, p. 222).

A menção à atriz Veronica Lake e seu cabelo, famoso por cair sobre os olhos, e por sua interpretação de diversas *femme fatale*, sugere que é com base neste arquétipo que a personagem de Marta é construída. De acordo com Beauvoir, “a mulher que exerce livremente o comércio de seus encantos – aventureira, *vamp*, mulher fatal – permanece um tipo inquietante” (BEAUVOIR, 1970, p. 235-236). Marta mantém essa imagem ao preservar mistério sobre seu próprio nome:

- Valente... Como é mesmo o nome do corajoso homem que resiste às estrelas de cinema?
- O nome é Nelson, resiste às estrelas mas não à moça que não resiste às estrelas... Pergunto o seu nome agora, ou estou adiantando o pla?
- Não pergunte, estamos num filme bem dirigido, esse atalho vai dar num lugar comum. Vamos fazer diferente, como... o Campos de Carvalho...
- Uma vaca de nariz mais que sutil?
- Uma vaca só para os raros. Você escolhe um nome. Se eu não gostar vai soar o gongo. A programação é genial: o gongo é um gato.
- Bom, então vamos à escolha: Cintia!
- Miau! Parece baioneta
- Então jogamos fora, Cíntia é um nome feio que parece baioneta. Eu sou um calouro desejoso de agradar. Vejamos outro: Valéria!
- Miau! Pretensioso (VALLE, 1976, p. 155).

Marta faz mistério sobre o seu nome e a sua profissão, mas revela, ao longo do diálogo com Nelson, vários detalhes sobre os seus interesses em filmes e em literatura, como podemos perceber por meio da comparação metafórica que faz do

diálogo dos dois a um filme bem dirigido e ao romance *Vaca de Nariz sutil*, escrito por Campos de Carvalho (no qual o protagonista, assim como Marta, não revela o próprio nome). Nelson, por sua vez, não faz mistério sobre o próprio nome e explicita o seu interesse pela moça ao dizer que “resiste às estrelas mas não à moça que não resiste às estrelas” e que é “um calouro desejoso de agradar”. Diante de seu interesse, Marta lhe diz que seu nome é Joana e lhe revela, também, que suas primeiras impressões sobre ele foram negativas:

Sabe que há dez minutos eu dizia de mim para mim: esse tipo é um boboca? Agora...
 — A bolha está rindo, fez pluf?
 — Não. Agora parece humana. Parou de ler.
 — Confissão com confissão se apaga. Vi você sem nem olhar e pensei: é daquelas que tem uma calça Li pendurada no prego do quarto...
 — Tenho sim! E desbotada!
 — Fala como se fosse qualidade!
 — E é. Precisa muito uso e abuso pra ficar esbranquiçada. Tem que envelhecer de cansada... (VALLE, 1976, p. 155-156).

Apesar de Marta/Joana ter as suas primeiras impressões desfeitas, as suposições iniciais de Nelson são confirmadas por ela, como vemos quando ela afirma ter uma calça Lee pendurada em um prego, defendendo-se. Sua segurança, acompanhada do mistério que ela cria, faz com que Nelson mantenha o interesse por ela e se encante por seu jeito: “observou o olhar deslizante dela, se usasse saia comprida iam perguntar se dançava no Beriozca” (VALLE, 1976, p. 156). O encantamento de Nelson não passa despercebido à personagem feminina, que revela que, apesar de parecer segura, gosta da aprovação alheia: “É bacana alguém olhando e aprovando, seja lá o que for da gente!” (VALLE, 1976, p. 156).

A menção ao grupo de dança Beriozca, notável pela *performance* da dança que dá seu nome e que é conhecida por “suas dançarinas que flutuam em suas vestimentas nacionais russas, que aparentam roçar o chão em suas longas saias e deslize descaço pelo qual a companhia é conhecida” (KISSELGOFF, 1972 – tradução nossa)³⁰, mostra que Nelson, assim como Marta, tem certo grau de conhecimento

³⁰ No original: “when its dancers stream out in their Russian national costumes, they will still seem to skim the floor in the long-skirted, footless glide for which the company is known”. KISSELGOFF, A. Beryozka Dancers to Glide in Tonight. The New York Times, 1972. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1972/09/20/archives/beryo-zka-dancers-to-glide-in-tonight.html>. Acesso em: 04 jan. 2020.

cultural e pertence a uma classe social mais abastada, sugestão que se intensifica quando ele revela o que está carregando em sua pasta:

— O que tem aí na pastinha? [...]
 — Papéis. Meu pai está vendendo uns imóveis, o Dr. Luís vai legalizar a papelada. Sou o portador, vagabundo e portador... (VALLE, 1976, p. 156).

Vê-se que Nelson, mais uma vez, ao identificar-se como vagabundo, não assume os ideais masculinos que enaltecem o homem responsável e trabalhador, o que nos revela que ele, assim como Marta, não cumpre com as expectativas que a sociedade lhe impõe. Marta, por sua vez, não dá importância a esse detalhe, o que a incomoda é a quebra do mistério:

— Sabe que você não devia contar? Uma pasta com coisas dentro é mais que uma pasta, é um saco de mistério. Agora contém papéis selados e carimbados. Sei até como são: Estados Unidos do Brasil... [...]
 — Por eu ser linguarudo fiquei transparente, sem mistérios adjacentes. Me chamo Nelson, sou vagabundo, tenho escrituras e recibos numa pasta manjadíssima... Você, pelo contrário, leva enorme vantagem: é uma Greta Garbo chamada Joana — Madre Joana, aliás —, escolheu o próprio nome agora mesmo, tem uma calça Li pendurada num prego, gosta de poesia, disse esse cara é um bolha e se pendura numa bolsa misteriosa que pode conter contrabando, uma bomba ou um código cifrado... (VALLE, 1976, p. 156-157).

Esse mistério que Marta/Joana tenta sustentar e que revela, aos poucos, detalhes sobre ela, como seu gosto por filmes e literatura, instaura um jogo de “dizer-sim” e “dizer-não” que, de acordo com Simmel, caracteriza o comportamento da mulher coquete e que atua “como que ‘à distância’, pela entrega ou recusa” (SIMMEL, 1986, p. 95). É essa incerteza entre a entrega e a recusa que, segundo o autor, faz o homem desejar a conquista da coquete: “No comportamento da coquete, o homem sente quão próximos estão o ganhar e a impossibilidade de ganhar, que constituem a própria essência do ‘preço’ e que [...] fazem aparecer esse ganho como precioso e desejável” (SIMMEL, 1986, p. 95). Simmel afirma, ainda, que, para o homem, “a mulher – e justamente a mais profunda, a mais oferecida, inesgotável em seus atrativos - retém, ao mesmo tempo justamente que se dá e revela com mais paixão, um último quê misterioso, inacessível” (SIMMEL, 1986, p. 105). Podemos ver esse

comportamento “oferecido”, a entrega à “paixão” e a “inacessibilidade” nos seguintes trechos:

Entraram na lanchonete, sentaram-se, ela girou.

— Viu empirulitar?

— Vi. Eu e todos que estão olhando.

— É pra isso mesmo. Gosto de ser olhada.

— Então deixa que hoje olho tudo. Fica quieta um pouco, olha para mim.

Ela parou, olhou-o nos olhos. os dele estavam brilhantes, excitados. Sentiu um velho calor ressuscitador, sorriu, ele ficou olhando dentro dela como se fosse uma bolsa. Beberam se olhando, cada vez mais fundo, engraçado o que fazem os olhos em dois segundos, você pode ter falado o dia todo, não entra nos outros como por um olhar bem colocado. (VALLE, 1976, p. 157)

Pensara tanto nela, que não viesse, que não saberia encontrá-la, que não existisse. Beijou mil vezes seus olhos de Greta Garbo e fez outras coisas mais emocionantes. Havia mais três pessoas esperando, ela ia sair logo, disse que em cinco minutos, ele não falava, só havia o recibo, encheu-se de sensações irreais, alegria e ansiedade entremeando-se (VALLE, 1976, p. 158).

O véu de mistério que Marta levanta sobre si, no entanto, não se trata apenas da sedução de uma coquete e pode, também, ser interpretado como um mecanismo de defesa. Segundo Beauvoir, esse comportamento chega a ser ensinado à mulher desde a adolescência e funciona como um meio de proteção:

Demais, acontece que, como todos os oprimidos, dissimula deliberadamente sua figura objetiva; o escravo, o criado, o indígena, todos os que dependem dos caprichos de um senhor aprenderam a opor-lhe um sorriso imutável ou uma impassibilidade enigmática; escondem cuidadosamente seus verdadeiros sentimentos, suas verdadeiras condutas. À mulher também ensinaram desde a adolescência a mentir aos homens, a trapacear, a usar de subterfúgios. Chega-se a eles com máscara: é prudente, hipócrita, comediante (BEAUVOIR, 1970, p. 305).

A possibilidade de o mistério ser, na verdade, a construção de uma máscara é reforçada quando, diante da verbalização do afeto sentido por Nelson, a moça recusa o nome anterior – e verdadeiro – e diz chamar-se Marta – nome que escolhe e que dá título ao conto: “— Joana, sabe? Gosto de você... / — Me chamo Marta. / — Marta, é bom estar aqui com você... (VALLE, 1976, p. 157).

Apesar disso, há a possibilidade de a personagem ter “mudado de nome” apenas como uma tentativa de desfazer o clima romântico que se instala com a

declaração de Nelson, uma vez que ela revela mais detalhes sobre si na sua resposta, mudando de assunto bruscamente:

Marta, é bom estar aqui com você...

— Sei, é um troço recíproco. Fui lá no Dr. Luís para achar você, há milhares de anos você me esperava numa sala de espera, taí a utilidade delas. Vou lá todo mês, você não estava, por que fugia? Ele é meu pai. Eu apanho a pensão alimentar de minha mãe — a que gosta de Greta Garbo — vejo ele, assim fica dispensado de me ver... É tudo frio, sem perguntas, chego, o dinheiro está no envelope, assino o recibo, é um homem cheio de recibos, gasto cinco minutos, passo daí a trinta dias...

— Fala com amargura.

— Não. Indiferença, não tenho nada com isso, sou um acidente na história deles, um negócio que incomodou, agora carrega envelopes, [...]

— Vamos? (VALLE, 1976, p. 157)

A personagem revela não apenas a razão de suas visitas ao escritório como, também, a relação distante que tem com o pai. Há, ainda, o indício de que seu nascimento foi fruto de uma gravidez indesejada, “um acidente na história deles, um negócio que incomodou”.

É a personagem do pai, no entanto, que revela as expectativas que são impostas à moça, e a reprovação que é consequência da quebra destas quando entra em conflito com Nelson em seu escritório, diálogo no qual, também, levanta a hipótese de que ela não seja sua filha:

— E Marta?

— Que Marta?

— A moça que entrou antes de mim, sua filha... O velho olhou-o com aspereza. Abriu a boca mas não falou. Ficou olhando a lombada do livro um tempão, quase hostil. Depois amainou, como uma chuva rápida:

— Por que, conhece? — Conheço. Vou sair com ela.

— Pois não saia, meu conselho é esse: não saia. Vai se envolver. Ela sabe onde pisa, é dessas sabedorias nascidas para um fim. Tem vinte e cinco anos, faz o que quer, você não é o primeiro, muito pelo contrário...

— Não lhe perguntei. Eu também tenho meu saldo, não estamos fazendo balanço. No momento vou sair com ela. com vinte e cinco ou quarenta anos, ela tem os necessários para me encantar. Saímos ontem, vou sair hoje e outras vezes, desde que ela aceite meus convites. Como pai é estranho que não queira vê-la feliz...

— Ela não é minha filha. Pago, isso é um fato, digamos, cronológico. Sabe lá que história lhe contou, ainda existem homens crendo em histórias (VALLE, 1976, p. 157-158).

Luís, pai de Marta, embora apareça apenas esta única vez no conto, comporta-se de maneira oposta à dos dois jovens, rejeitando a própria filha pelo fato de ela não atender aos ideais femininos tradicionais: a mulher deve ser casta, e Nelson “não é o primeiro”; a mulher deve ser recatada, e Marta/Joana “sabe onde pisa”; a mulher deve ser dependente e casar jovem, e a personagem “tem vinte e cinco anos, faz o que quer”. Luís é a personagem que representa a visão da sociedade em relação à Marta no conto, não só pelo fato de ser o pai dela como, também, por ser uma personagem com maior credibilidade no meio social por causa de sua profissão e de sua posição social, em oposição a Nelson, que é jovem e “vagabundo”. Luís contribui para a perpetuação do que se julga feminino ou não e para a limitação do conceito de ser mulher, o que, conseqüentemente, faz com que Marta seja considerada errada em sua conduta. Conforme Bassanezi e Beauvoir:

a prática do flerte por parte das mulheres revelava uma iniciativa feminina na conquista do homem, o que [...] era condenável (BASSANEZI, 2004, p. 614).

Assim, à existência dispersa, contingente e múltipla das mulheres, o pensamento mítico opõe o Eterno Feminino único e cristalizado; se a definição que se dá desse Eterno Feminino é contrariada pela conduta das mulheres de carne e osso, estas é que estão erradas (BEAUVOIR, 1970, 299).

É pelo julgamento social que a mulher sofre quando não cumpre com as expectativas sociais que a mentira de Marta sobre seu nome pode ser considerada, também, um mecanismo de defesa: Joana pode ter dito que seu nome é Marta para evitar que seja mal falada e para criar um alter-ego socialmente mais livre.

Percebe-se, no entanto, que apesar do embate com Luís e apesar da defesa que fez da moça, Nelson considera que o advogado diz a verdade, confiando mais em sua palavra no que na de Marta:

Que importa a verdade, ela não é minha filha, gostaria de ter a pureza dela e dizer: esse não é meu pai, é meu tutor, apenas um tutor que envia papéis que não quero levar, sinto-me impelido por uma obrigação abjeta pelo prato, pela cama, pelo título de filho, cada vez mais pegajoso (VALLE, 1976, p. 159).

A desconfiança de Nelson na palavra de Marta/Joana se mantém quando, depois de assistirem a um filme erótico no cinema e irem ao apartamento em que ela mora sozinha, duvida também da existência da mãe da moça: “Entraram, lá estava a cama turca desarrumada, montes de livros encapados em papel transparente pelo chão, velados. Não havia mãe nenhuma, vivia só ou mal acompanhada, o Dr. Luís não era o pai” (VALLE, 1976, p. 160). A possível mentira, no entanto, intensifica o desejo que ele sente por ela, e que, em consequência de suas dúvidas, torna-a ainda mais misteriosa aos seus olhos: “O amor e o desejo maiores do que qualquer paternidade” (VALLE, 1976, p. 160).

No entanto, concretizado o seu desejo, Nelson sente a necessidade de averiguar a verdade e, enquanto ela dorme, busca resolver o mistério de Marta/Joana:

Desceu silencioso da cama turca e foi espiar, como um menino. Viu a carteira, o envelope branco e a faca [...] Recolocou tudo e devolveu, restou a cédula de identidade dura e uniforme com o retratinho tirado de frente, olhos estatelados. Ela continha o pouco de Marta que dormia:

Nome Joana de Araújo Nogueira.

Filiação: Luís de Araújo e Norma Nogueira.

Nascida a 7 de novembro de 1944.

Em São Paulo.

Cor da pele: branca.

Olhos: castanhos (VALLE, 1976, p. 160).

Percebe-se, por meio deste trecho, que Marta/Joana, apesar de criar mistério sobre si, havia sido sincera nas informações pessoais que compartilhara com Nelson. Ele ter acreditado mais em Luís do que na moça com quem se envolve romanticamente evidencia, também, a falta de credibilidade que deposita nela.

Marta, apesar de ser realmente filha de Luís e de depender financeiramente dele, age como uma mulher emancipada pois não se comporta de acordo com os ideais femininos tradicionais: vive sozinha, toma as suas próprias decisões e exerce a sua sexualidade e a sua individualidade livremente: “uma Greta Garbo estava pregada na porta do armário, um Rodolfo Valentino na outra, eram os pais dela” (VALLE, 1976, p. 160). É a sua figuração como *femme fatale*, no entanto, que desconstrói esse arquétipo feminino: apesar de usar do mistério e da sedução, Marta não apresenta nenhum perigo a Nelson. O que faz com que ela seja vista como destrutiva por seu Luís, seu pai, no entanto, não é o perigo que ela possa oferecer à

outras pessoas, e sim o perigo que sua autonomia representa face aos ideais que pregam a submissão da mulher.

4.6 "Confirmação de Ogã"³¹ emancipação e autonomia no desejo e no fazer-se objeto do desejo

Este conto, assim como “Marta”, figura uma mulher que exerce livremente a sua sexualidade. Essa personagem, no entanto, não se trata de uma jovem que desafia as ordens do pai e de seu contexto social e, sim, de uma mulher que é prostituta e marginalizada pela sociedade, mas que não vê essa situação de maneira negativa. O conto narra, em sua fábula, um dia no cotidiano de Juraci, uma prostituta que mora no bairro Eldorado, local, que, na época, situava-se nas margens da cidade e abrigava a prostituição em São José do Rio Preto. No dia retratado no conto, o caminhoneiro Jorlando vem de uma de suas viagens a trabalho e tem, com Juraci, momentos de prazer.

O primeiro parágrafo do conto exalta a precariedade do lugar no qual mora a protagonista ao descrever a chegada do caminhão de Jorlando: “Depois se tripartiu perto do lixão cheio de moscas e fedores de laranja podre” (VALLE, 1982, p. 39).

A localização da casa da protagonista no bairro Eldorado é significativa pois mostra que as prostitutas são relegadas a espaços marginais da sociedade, uma vez que a sua existência tem uma função social contraditória e a sociedade busca escondê-las: elas são um “mal necessário”. Prostitutas se localizam, historicamente, à margem da sociedade em decorrência da “ilicitude moral” de seu trabalho de acordo com os padrões da sociedade patriarcal. Beauvoir, ao abordar a marginalização das prostitutas em Paris, afirma:

Em Paris, as mulheres [...] trabalhavam em lupanares a que chegavam pela manhã e deixavam à noite após o toque de recolher; residiam em certas ruas de que não tinham direito de se afastar. Na maioria das outras cidades, as casas de tolerância situavam-se fora dos muros [...] há três ou quatro ruas cheias de casinhas, cada qual com mulheres bem alegres e vestidas de veludos e cetins. E há de duzentas a trezentas mulheres; têm suas casas mantidas e decoradas com bons panos (BEAUVOIR, 1970, p. 128-129).

³¹ A confirmação de Ogan é um rito do Candomblé. A análise do conto em questão, no entanto, não apontou para nenhuma relação entre esse rito e a história narrada no conto.

Observe-se, no conto, a descrição do bairro Eldorado:

São onze horas. O Eldorado está sendo varrido, espanado, lavado, areado. A mulherada recolhe água nos tanques [...] Nenhuma delas pode pegar homem no calçadão. Até na rodoviária proibiram. [...] Só depois do jantar as ruas ficarão movimentadas de automóveis, caminhões, bicicletas e andarilhos trazidos pela Circular, que só corre em ruas asfaltadas. As mulheres estarão vestidas como estrelas de telenovelas, esperando nas portas e janelas, empolgando clientes se possível (VALLE, 1982, p. 42).

O aspecto precário do bairro contrasta, porém, com a casa da protagonista:

A estrada do Eldorado é descalça, leva às casas da zona, aglomeradas em quarteirões, quase todas do mesmo modelo, tipo clalé-dos-pobres, cumieiras altas, duas janelas na frente. Enriquecidas de cortinas coloridas, rosas, azuis, amarelas. A número 99 é branquinha, as suas dançam janela afora, filós e fitas. Parecem bandeiras de nuvens falando tiau (VALLE, 1982, p. 40).

Por meio do eufemismo, percebe-se que as ruas não são asfaltadas e que as casas são simples e parecidas, mas que, mesmo assim, a casa da protagonista se sobressai pelas cortinas que “dançam janela afora, filós e fitas”. Os adereços que enfeitam e que fazem com que a casa de Juraci se destaque se somam às diversas plantas que ela cultivada casa, criando uma atmosfera quase idílica:

Jorlando entra cuidadosamente com seu mastodonte pela grande abertura do muro baixo, que não é portão, apenas um buraco de entrar, largo e convidativo. E cuida para não esbarrar no mastro de São João, nas latas de samambaia que se enfileiram ao lado da casa, defendendo os melindros, os narcisos de fim de inverno, as dalias criando tubérculos, pés de goivos e até bananeiras de falso caule e flores centradas em penachos de folhas. No fundo do muro a touceira de bambus de colmos fibrosos e resistentes. O caminhão pára em baixo do angico que cresce depressa feito eucalipto, dá flores brancas, pequenas e cheirosas, vagens compridas, sementes miúdas (VALLE, 1982, p. 40).

O narrador desse conto, de 3ª pessoa e com foco narrativo Narrador Onisciente Neutro, antecipa a relação erótica que acontece entre as duas personagens em “Jorlando entra cuidadosamente com seu mastodonte pela grande abertura do muro baixo, que não é portão, apenas um buraco de entrar, largo e convidativo”. A onisciência neutra é importante na medida em que, ao não interferir com comentários

na narração, o narrador não mostra a ação a partir da visão moralista da sociedade. Isso leva o leitor a refletir sobre o modo negativo como a prostituição é, geralmente, vista e representada. A narração da entrada do caminhoneiro na casa de Juraci serve de exemplo da neutralidade do narrador com a entrada do caminhão (mastodonte) na casa de Juraci fazendo referência à relação sexual que ali acontecerá.

A atmosfera agradável e convidativa da casa se estende à protagonista Juraci, cuja descrição se faz com base em elementos que evocam à natureza, como podemos ver pela metaforização de seu rosto em amaranto, pela cor dos lábios que lembram a amora, pelas sobrancelhas naturais e pelos cabelos em caracóis:

faz Juraci abrir a porta branquinha mostrando a boca carnuda, farta de beijos, menos interessante que os seios, grandes e morenos, espionando das beiras do decote. Os cabelos crespos e soltos estão convulsionados por carícias de travesseiro, por fronhas bordadas. Na mão, Jura tem um corimbo de amarelinhas que acabou de tirar do vaso. Atrás da orelha, um nada verde e cheiroso de manjerição contra mau-olhado. Já lavou o rosto e é toda amaranto aveludado, dos olhos cor de puxa-puxa às faces coradas, dos lábios rubros de quem comeu amora demais, às sobrancelhas escuras e naturais. Caracóis indisciplinados adornam a testa lisa e sem rugas. Nos braços tem floridas pulseiras que nunca retira, refletem o som e a luz, bimbam, clamam, acalmam, fazem troça e rumor. A própria casa é também assim repleta de ultra-som anfórico, circunsoante, mágico (VALLE, 1982, p. 40).

A alusão à natureza não se limita à aparência e é corroborada pelos adornos usados por Juraci: seu buquê de “amarelinhas”, o “manjerição contra mau-olhado”, as “floridas pulseiras” que “bimbam” de maneira gradativa e cujo som serve de metonímia para os gestos que às fazem balançar. Note-se, ainda, que Juraci é uma mulher jovem e “sem rugas” e que de sua casa, assim como dela, emana uma atmosfera natural e mágica:

É toda um chocalho de risos, folgas, bel-prazer, encanto e festa. Mulher cifrada de felicidades, rainha do Eldorado, onde atingiu o ápice dos mistérios da carne, dos almejos, das veementes aspirâncias. Vive apetecida, complacente, amante. Tem tudo que aspira e preza: o ágil leito desenvolvido, a predileção dos amados, a paixão e o galanteio, o idílio e a simpatia. Não tem ganância de dinheiro, seus homens se gabam disso. Nada guarda e nada falta na casinha onde o erótico, o lascivo e o impudico são suaves virtudes, requebros e ternuras. Juraci ama o vozeio dos homens que chegam a qualquer hora, sua algazarra de barqueiros atracando. Ama os chamados, o alarido do rabavento nas janelas, nas cortinas-plumas. Gosta da chegada e da partida, todo

homem que chega é um Jorlando. E os dias eterno rodízio (VALLE, 1982, p. 40).

Juraci é metaforizada em um “chocalho de risos” e descrita como uma “mulher cifrada de felicidades”, o que enaltece o ambiente que ela e sua companhia proporcionam. Além disso, o trecho “onde atingiu o ápice dos mistérios da carne, dos almejos, das veementes aspirâncias”, mostra-nos que ela, ao exercer a sua sexualidade e desfrutar da companhia dos amantes que a visitam, realiza os seus (deles) desejos mais intensos, realizando, também, seu desejo, que é agradar e desfrutar, ela também, do desejo, realizando o “arcano mistério do corpo que se dá e gosta” (VALLE, 1982, p. 41) e vivendo ‘apetecida’. É por isso que ela não tem “ganância de dinheiro”, e que sua casa é um local no qual “o erótico, o lascivo e o impudico são suaves virtudes, requebros e ternuras”. Vemos, com essa felicidade, que Juraci, em sua casa, não se deixa afetar pelos preconceitos da sociedade que julga a prostituição imoral e desonrosa. Sua felicidade fica acima desses preconceitos e do que se idealiza para a mulher, e ela se compraz em dar prazer e ser independente, não pertencendo a um homem apenas. Note-se, ainda, que o fato de Juraci ser uma mulher que deseja, faz com que os papéis se invertam, em alguns momentos, durante a sua relação com Jorlando: é ele que se entrega a ela “ e cai amorrinhar em seus braços lúdicos” (VALLE, 1982, p. 41). E é ele quem busca satisfazer os desejos dela, apesar de ela ser a prostituta:

Jorlando retorna prêssuroso, enrolado na toalha. E se põe à serviço dos desejos dela. Juraci não faz amor a marchas forçadas, é uma chinesa presciente, desabrochando cada pétala no tempo certo. Não guia Jorlando, ampara e arrecada, amplia e ajusta, colhe e desembaraça, ensarilhando pernas e fôlegos, matando sedes antigas e destravando encabulados anseios. O gozo é um desfrute bem fruído, um aplauso ao amor, um regosijo que deleita o homem e a mulher igualmente (VALLE, 1982, p. 41).

Há, ainda, a afirmação de que Juraci não é prostituta por necessidade e que gosta do que está fazendo, pois “não faz amor a marchas forçadas”. Sua comparação metafórica a uma “chinesa presciente” indica que ela prevê as vontades do amante e, dessa forma, não o guia, mas “ampara e arrecada, amplia e ajusta, colhe e desembaraça” seus desejos e sente, também, prazer: “O gozo é um desfrute bem fruído, um aplauso ao amor, um regosijo que deleita o homem e a mulher igualmente”. É do prazer em dar prazer de Juraci que Jorlando desfruta. Segundo Beauvoir:

um homem a quem a carne não choca apreciará na prostituta a sua afirmação generosa e crua; nela verá a exaltação da feminilidade que nenhuma moral tornou insípida; encontrará no corpo dela essas virtudes mágicas que outrora aparentavam a mulher aos astros e ao mar (BEAUVOIR, 1970, p. 239).

Dessa forma, a protagonista e sua casa encarnam a ideia de felicidade e, idilicamente, servem como fuga aos que a visitam:

Barriga cheia, leva Jura para a sala, sorver a sobremesa e o prazer de estar. Diz que sabe como é que o boi toma trem. Ri de si mesmo, folgazão, lépido, lindo. Anda, serelepe, por toda a casa usufruindo ares.

— Se a vida fosse assim!... fala antes de partir (VALLE, 1982, p. 41-42).

O conflito dramático do conto se dá entre a felicidade de Juraci e sua condição de prostituta, que, segundo o trecho a seguir, é uma profissão da qual as mulheres, em geral, não gostam: “Muitas são tristes e amarguradas. Juraci não. Ela se enfeita e se entetéia, se adorna e baila ao som da vitrola” (VALLE, 1982, p. 42). Juraci, por sua vez, gosta de sua profissão: “Na floração da vida, beleza e juventude, esguia, longa e flexível, mais aromática que a flor-da-noite, gosta da vida, das apalpadelas lúbricas, dos presentes, dos petiscos e da cozinha invejável” (VALLE, 1982, p. 41). Note-se, aí, a ambiguidade da expressão “da vida”, que condensa as ideias de prostituição e vida.

A felicidade de Juraci, que é partilhada por Jorlando no tempo em que ele passa com ela, questiona certas ideias preconcebidas sobre a prostituição, que a entendem como algo indigno, defendendo que aqueles que trabalham nesse ramo devem ser mantidos à margem da sociedade e estigmatizados. Juraci, neste conto, revela-se, então, amoral, uma vez que não se assujeita a moral convencional. É essa amoralidade e sua relação direta com a felicidade que questiona os ideais femininos que definem a prostituta como uma mulher necessariamente frustrada e infeliz.

No entanto, apesar de o tema do conto ser a felicidade de Juraci enquanto prostituta, podemos considerar que essa felicidade só é alcançada por ela pelo fato de ela se reduzir à condição de objeto de prazer e, em retorno, ter prazer em dar prazer aos homens transformando-os, por meio disso, em seus objetos de prazer. Ao encarnar as ideias de liberdade e de felicidade no sexo (a prostituta feliz), Juraci se revela mais propriamente um tipo social idealizado do que uma personagem

humanizada, realista. Neste sentido, apesar de a felicidade de Juraci desafiar a moralidade da sociedade retratada no conto, há uma desumanização da personagem que tem a sua existência reduzida ao cumprimento feliz de sua profissão. Por um lado, a prostituta feliz e realizada na prostituição é um escândalo e uma provocação com certo alcance de crítica social; por outro, indica, na qualidade de idealização ficcional, que a ordem social calcada nos valores patriarcais, comportamentos e preconceitos deles decorrentes continua inalterada. Dessa forma, se comparada à protagonista do conto “Marta”, Juraci também figura a mulher que é autônoma e emancipada só que, diferentemente da outra personagem, ela exerce a sua emancipação e a sua autonomia à margem da sociedade, confinada em sua casa e em seu bairro, isolada como uma criminosa e como bode expiatório dos “pecados” da sociedade.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após o desenvolvimento desse trabalho por meio de pesquisas, leituras e análises interpretativas do *corpus* de contos selecionados, concluímos que as personagens femininas de Dinorath do Valle que analisamos são, em sua maioria, personagens que remontam a tipos de mulher convencionais mas que questionam e criticam, de certa maneira, os ideais femininos tradicionais, seja comportando-se de maneira à confrontá-los, seja frustrando-os – desconstruindo e redefinindo esses tipos, como afirmara Reisner. No conto “Té-logo Francisco”, temos três personagens femininas que conflitam entre si e que representam, cada uma, uma imagem de mulher que vai ser questionada e redefinida: a mãe resignada, mas que não consegue resguardar a família do “perigo” que a visita representa; a tia prostituta rejeitada, mas digna; e a irmã/filha/sobrinha casadoura, mas que cumpre papel de autoridade da casa assumindo a defesa da moral convencional – personagens cujo conflito revela um contexto social marcado pelo preconceito. O preconceito vence ao expulsar a visitante indesejada da casa, mas ela, além de não se curvar nem se desculpar por ser quem é e fazer o que faz, é a personagem mais digna de todo o conto. Em “Língua Estrangeira” vemos três mulheres de gerações diferentes, que defendem ideais femininos diferentes e cujo conflito nos revela como o desejo sexual é controlado pela família patriarcal, o que resulta na fuga da protagonista. A moça que foge, torna-se livre para realizar-se eroticamente com quem quiser, livrando-se das teias de família tradicional e desfazendo o destino que lhe haviam tecido. Em “Margarida no Castelo”, por sua vez, temos uma protagonista que é adúltera e que, como tal, satisfaz seus desejos e subverte a instituição do casamento e sem sentir culpa. Em “Os objetos”, por sua vez, temos duas personagens femininas muito significativas, na medida em que o conto retrata o assédio e a sedução de Eliná: uma aluna que se deixa ser objeto do desejo da professora para realizar seu desejo de ter uma vida melhor. Em “Marta”, vemos uma personagem feminina que, por meio do mistério, seduz um rapaz e é criticada por esse tipo de conduta. Mesmo assim, ela exerce o seu desejo apesar da reprovação da sociedade da sociedade, cujo representante no conto é seu pai. Em “Confirmação de Ogã”, por fim, vemos uma prostituta que é independente e que, a despeito da marginalização e do confinamento sofridos, mostra-se feliz em exercer o seu desejo e em ser desejada pelos clientes que a visitam.

Todas as personagens protagonistas questionam, de alguma maneira, imagens e ideais femininos recorrentes na literatura. A tia de Francisco contrasta com Elvira, sua irmã, e Nereide, sua sobrinha, revelando-as preconceituosas e mesquinhas por aferrarem-se à moral patriarcal. Tanto é assim que ela sofre calada a rejeição baseada no preconceito e, de modo educado, se despede e vai embora. Nereide, por sua vez, embora mande na casa porque é quem a sustenta, defende os valores tradicionais e acaba punida pelo destino com a não realização de seu casamento.

Em “Língua Estrangeira”, acompanhamos o percurso de amadurecimento de uma protagonista feminina cuja sexualidade é reprimida por sua família, que deseja que ela seja uma mulher casta e prendada para que se case. Juliana sofre com o controle e a repressão familiares e, quando deixa de ser virgem, acredita poder conciliar o exercício de sua sexualidade com a moral patriarcal a que está submetida. Com base nessa ilusão, faz dos preparativos para o casamento o seu objetivo de vida. Quando, porém, se rebela e passa a questionar a família e seus ideais, quase é encarcerada como louca num hospício. Ao fugir de casa e da prisão domiciliar, ela rompe com a família e com os ideais tradicionais que lhe eram impostos, passando a viver livre e feliz ao romper com o ideal de moça casadoura.

Em “Margarida no Castelo”, encontramos uma mulher adúltera que desempenha eficazmente os papéis de esposa e de dona de casa, mantendo casos extraconjugais apenas por prazer e sem interesses românticos. Esse conto confere ambiguidade à imagem feminina da mulher adúltera, uma vez que Matilde, a protagonista, não sente culpa em ter relações sexuais fora do casamento. Se, por um lado, ela trai Juvenal, seu marido, por outro cuida bem dele e da casa ao realizar bem as suas tarefas. Ela, de certo modo, subverte as normas do casamento ao adaptar-se, por conveniência, a elas para, a partir daí, adaptá-lo às suas necessidades e interesses. Suas relativas liberdade e autonomia se dão ao custo da supressão do amor: é ao não se envolver afetivamente que ela mantém o domínio de si e dos homens com quem se relaciona. A inconformidade, o ciúme e o sentimento possessivo de André por Matilde que culminam em seu assassinato pelo amante apaixonado, indicam o questionamento que ela, ao agir como age, faz aos ideais, valores e comportamentos tradicionais.

Em “Os objetos”, por sua vez, o tema da homossexualidade feminina – ainda um tema tabu nos anos 70 do séc. XX – é explorado na relação estabelecida entre D. Lair, a professora, e Eliná, a protagonista. Pobre e abusada sexualmente pelo pai,

carente de atenção e de cuidado maternal, Eliná ambiciona, nas aulas, ser a preferida da professora e, ao contrário de sua irmã, ser orgulho para sua mãe. Ao perceber que D. Lair a deseja, escolhe revelar o abuso sofrido do pai à mãe para, com isso, obter permissão de ir morar com D. Lair, que lhe promete coisas que ela não pode ter e a conquista de um certificado/diploma sem precisar ir à escola. Embora o conto não revele se as promessas da professora foram cumpridas ou não, é digno de nota o fato de que Eliná, após avaliar a sua situação e seus interesses, aja para conquistar o que quer.

Em “Marta”, temos uma desconstrução do arquétipo da *femme fatale*, uma vez que o conto figura uma protagonista que, por mais que jogue com essa persona feminina, acaba se mostrando vulnerável quando revela dados de sua personalidade e informações sobre o seu contexto familiar. Ela exerce o seu desejo de modo livre por ser uma jovem emancipada e, de certo modo, rebelde à autoridade do pai, que preza os valores tradicionais. O mistério que cria a seu respeito visa seduzir Nelson mantendo, porém, o seu domínio de si e da situação que os envolve.

Por fim, em “Confirmação de Ogã”, temos, novamente, a desconstrução de um arquétipo feminino na medida em que o conto apresenta uma prostituta que, apesar dos preconceitos sociais, difere de suas colegas e é feliz e satisfeita no que faz, sendo desejada e, também, exercendo seu desejo. O conto não deixa de registrar a marginalização social sofrida por Juraci, mas faz da construção de uma prostituta realizada e feliz um elemento de crítica e questionamento aos ideais femininos tradicionais e aos valores da moral conservadora.

Sob o ponto de vista dos ideais femininos tradicionais, estabelecidos como moralmente modelares, podemos dizer que as protagonistas femininas de Dinorath do Valle, mesmo que tenham alguns traços típicos ou estereotipados, afirmam-se como transgressoras, questionando a ordem patriarcal, seus valores e ideais. Esse questionamento convive, nos contos, com a identificação das barreiras que os limitam – o que dá aos contos a sua característica crítica.

As protagonistas femininas de Dinorath do Valle representam possibilidades do real e possibilidades da vida feminina. Elas são personagens complexas que questionam ideais herdados da tradição patriarcal que entra em crise no séc. XX, fato que as torna verossímeis e permite que elas contribuam para a emancipação feminina. Mais do que demonstrar ou reiterar os ideais tradicionais com que a mulher tem sido representada na literatura, as heroínas de Dinorath do Valle desvelam criticamente

estes mesmos ideais e a sociedade que os cultiva, mostrando o quão castradores eles são da liberdade, do prazer e da realização plena da mulher como ser humano.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, A. L.; ZOLIN, L. O. Construção de personagens femininas em "Acasos pensados" de Luci Collin. In: SEMINÁRIO NACIONAL EM ESTUDOS DA LINGUAGEM, II, Cascavel: UNIOESTE, 2010.

ARAÚJO, A. L.; ZOLIN, L. O. Construção de personagens femininas em "Solidão Calcinada", de Bárbara Lia. In: SEMINÁRIO DE ESTUDOS LITERÁRIOS, X, Assis: Unesp, 2014.

BEAUVOIR, S. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do livro, 1970.

BEAUVOIR, S. *O segundo sexo: a experiência vivida*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do livro, 1967.

BRAIT, B. *A personagem*. São Paulo: Editora Ática, 1987.

BRANDOLT, M. R. A crítica feminista articulada ao literário. *Anu. Lit.*, Florianópolis, v. 20, n. 1, p. 265-275, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2015v20n1p265>. Acesso em: 22 nov. 2019.

CANDIDO, A. *et al. A personagem de ficção*. São Paulo: EDUSP, 1963. p. 51-80.

CAREQUINHA. *Onde estará a Margarida*. Rio de Janeiro: Beverly Discos. 1959. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OZGXSVPUqSE>. Acesso em: 04 jan. 2020.

CASTANHEIRA, C. Escritoras brasileiras: percursos e percalços de uma árdua trajetória. *Cadernos da Fael*. Nova Iguaçu, RJ, v. 3, n. 8. mai./ago. 2010. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/diadorim/article/view/3917>. Acesso em: 16 jan. 2020.

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

COELHO, N. N. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*. São Paulo: Escrituras Editora, 2002. p. 160-161.

DAVIS, A. *Mulheres, raça e classe*. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016. Disponível em:

https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4248256/mod_resource/content/0/Angela%20Davis_Mulheres%2C%20raca%20e%20classe.pdf. Acesso em: 04 nov. 2019.

DINORATH DO VALLE. In: ARANTES, L. *Quem faz história São José do Rio Preto*, 2007. Disponível em: <http://www.quemfazhistoria.com.br/verbetes/pessoa.asp>. Acesso em: 30 jul. 2019.

FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Trad. M. H. Martins. Porto Alegre: Globo, 1969.

FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Trad. Fábio Fonseca de Melo. *Revista Usp*, São Paulo, n.53, p. 166-182, mar.-mai./2002. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33195>. Acesso em: 20 jun. 2018.

GOMES, M. C. Imagem e auto-imagem: a identidade feminina no cânone literário brasileiro. *Signótica*. Goiânia. v. 15 n. 1. p. 63-75. jan./jun. 2003. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/sig/article/view/3766>. Acesso em: 04 nov. 2019.

HOLLANDA, H. B. *Os estudos sobre mulher e literatura no Brasil: uma primeira abordagem*. Disponível em: <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/os-estudos-sobre-mulher-e-literatura-no-brasil-uma-primeira-abordagem-9/>. Acesso em: 20 jul. 2017.

JUNQUEIRA, R. D. "Ideologia de gênero": a gênese de uma categoria política reacionária - ou: a promoção dos direitos humanos se tornou uma "ameaça à família natural"? In: RIBEIRO, P. R. C.; MAGALHÃES, J. C. (Org.) *Debates contemporâneos sobre Educação para a sexualidade*. Rio Grande: Ed. da FURG, 2017. p. 25-52.

LAPLANCHE, J. PONTALIS, J. L. *Vocabulário da Psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes: 2000.

MILLETT, K. *Política Sexual*. Versão Digital. Publicações Dom Quixote, 1970. Disponível em: <http://www.midiaindependente.org/media/2007/03/374952.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2017.

MURARO, R. M. *A mulher no terceiro milênio: uma história da mulher através dos tempos e suas perspectivas para o futuro*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992.

ODYLO Costa Filho. *Academia Brasileira de Letras*, 28 jul. 2016. Disponível em: <http://www.academia.org.br/academicos/odylo-costa-filho/biografia>. Acesso em: 30 jul. 2019.

PERROT, M. *Minha história das mulheres*. Trad. Ângela M. Côrrea. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2015.

PRAVAZ, S. *Três estilos de mulher: a doméstica, a sensual, a combativa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

PRIORE, M. D. *Histórias e conversas de Mulher*. São Paulo: Planeta, 2013.

PRIORE, M. D. (Org.) *História das mulheres no Brasil*. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2004.

RAMOS, P. A relação entre Eliná e Dona Lair em “Os objetos”, de Dinorath do Valle. *Revista Crioula*, n. 24, p. 125-132, 30 dez. 2019.

REIMÃO, S. Reagindo à censura: criatividade em tempos sombrios. O caso do concurso de contos da revista Status. *Comunicação & inovação*. São Caetano do Sul, v. 9 n. 16, p. 1-6, jan.-jun./2008. Disponível em: https://seer.uscs.edu.br/index.php/revista_comunicacao_inovacao/article/view/685/531. Acesso em 24 out. 2019.

REIS, C. *Pessoas de livro: estudos sobre a personagem*. 3. ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018.

REISNER, G. A transformação dos mitos sobre o feminino na literatura brasileira contemporânea. *Revista Litcult*. Ano 3, v. 1, 1999. Disponível em: http://www.litcult.net/revistamulheres_vol3.php?id=227. Acesso em: 20 jul. 2017.

REZENDE, V. L. G. *Da crônica jornalística ao conto: a transformação da escrita em Dinorath do Valle*. 2019, 231 f. Tese de Doutorado em Letras. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São José do Rio Preto. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/181286>. Acesso em 04 nov. 2019.

ROBLES, M. *Mulheres, mitos e deusas*. Trad. William Lagos e Débora Dutra Vieira. São Paulo: Aleph, 2019.

ROUDINESCO, E. *A família em desordem*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2003.

SIMMEL, G. *Filosofia do amor*. Trad. Luís Eduardo de Lima Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

SILVA, A. M. S. Dinorath do Vale: literatura e experiência midiática. In: SILVA, A. M. S. *Os bárbaros submetidos*. São Paulo: Unimar, 2006. p. 135-147.

SOUSA, D. P. A.; DIAS, D. L. F. Quando a mulher começou a falar: literatura e crítica feminista na Inglaterra e no Brasil. *Gênero na Amazônia*, Belém, n.3, p. 143-168, jan./jun., 2013. Disponível em: <http://www.generonaamazonia.ufpa.br/edicoes/edicao-3/Artigos/Artigo7-Dignamara%20e%20Daise.pdf>. Acesso em 04 nov. 2019.

STUDART, H. *Mulher objeto de cama e mesa*. 17. ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1987.

TOFANELO, G. F. A trajetória do feminismo na literatura de autoria feminina brasileira: espaços e conquistas. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE EDUCAÇÃO SEXUAL, IV, Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2015. Trabalhos. Maringá: SIES. Disponível em: <http://www.sies.uem.br/trabalhos/2015/593.pdf>. Acesso em: 20 mai. 2018.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da literatura: os formalistas russos*. Trad. Ana Maria Ribeiro Filipouski. Porto Alegre: Editora Globo, 1976. p. 169-173.

VAINFAS, R. *Casamento e amor no ocidente cristão*. São Paulo: Ática, 1986.

VALLE, D. *Idade da Cobra Lascada*. São Paulo: Editora Prelo, 1982.

VALLE, D. *O vestido amarelo*. Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1976.

WOOD, J. *Como funciona a ficção*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

WOOLF, V. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1990.

ZINANI, C. J. A. Crítica Feminista: uma contribuição para a história da literatura. s.n.t. Disponível em: <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/Ebooks/Web/978-85-397-0198-8/Trabalhos/18.pdf>. Acesso em: 20 mai. 2018.

ZOLIN, L. O. “*A república dos sonhos*”, de *Nélida Piñon*: a trajetória da emancipação feminina. 2001. 277 f. Tese de Doutorado em Letras. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São José do Rio Preto (exemplar fotocopiado).

ZOLIN, L. *Crítica Feminista*: In: BONICCI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. Teoria Literária: Abordagens Históricas e Tendências Contemporâneas. Maringá: EDUEM, 2004. p. 217-242.