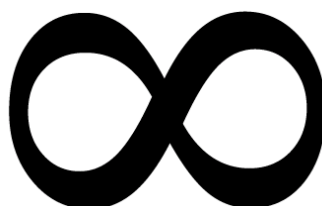


UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS - MESTRADO

FERNANDA DE ANDRADE

**ASSASSINAS DE MARIDOS NO TRIBUNAL DE GUIMARÃES ROSA: MARIA
MUTEMA, MULA-MARMELA E FLAUSINA**



MARINGÁ

2012

FERNANDA DE ANDRADE

**ASSASSINAS DE MARIDOS NO TRIBUNAL DE GUIMARÃES ROSA: MARIA
MUTEMA, MULA-MARMELA E FLAUSINA**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Adalberto de Oliveira Souza

MARINGÁ

2012

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá – PR., Brasil)

A553a Andrade, Fernanda de
Assassinas de maridos no tribunal de Guimarães
Rosa : Maria Mutela, Mula-Marmela e Flausina /
Fernanda de Andrade. -- Maringá, 2012.
181 f. : il. col.

Orientador: Prof. Dr. Adalberto de Oliveira
Souza.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes,
Programa de Pós-Graduação em Letras, 2012.

1. Guimarães Rosa, João, 908-1967 - Personagens
femininas. 2. Crítica feminista. 3. Gênero -
Literatura brasileira. 4. Mulheres na literatura. 5.
Literatura brasileira. I. Souza, Adalberto de
Oliveira, orient. II. Universidade Estadual de
Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes.
Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 21.ed. B869.34

GV5-000419

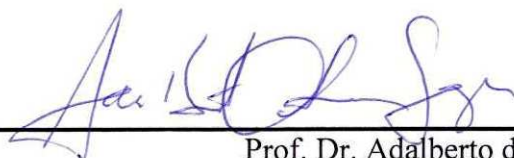
FERNANDA DE ANDRADE

**ASSASSINA DE MARIDOS NO TRIBUNAL DE GUIMARÃES ROSA: MARIA MUTEMA,
MULA-MARMELA E FLAUSINA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Mestrado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Aprovado em **23 de março de 2012.**

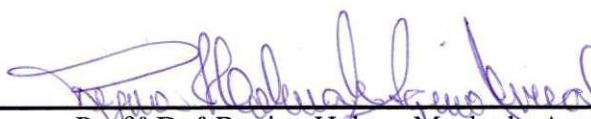
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Adalberto de Oliveira Souza
Universidade Estadual de Maringá – UEM
- Presidente -



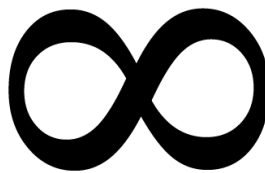
Prof.ª Dr.ª Luzia Aparecida Berloff Tofalini
Universidade Estadual de Maringá – UEM



Prof.ª Dr.ª Regina Helena Machado-Aquino Corrêa
Universidade Estadual de Londrina – Londrina/PR

Dedico este trabalho

Ao Padre Luiz Severino de Andrade, meu amado tio, que faleceu um dia após a entrega deste trabalho para o exame de qualificação: minha gratidão eterna, minha lembrança, minha vida, todas as minhas palavras, o pai que conheci.



AGRADECIMENTOS

A Deus, fiel companheiro de jornada;

Às mulheres matriarcas de minha família: minha avó, Pascoalina Messias de Andrade; minha mãe, Maria do Carmo de Andrade que me fez compreender, por suas mãos calejadas, que seria preciso um esforço recíproco. À tia-guerreira Maria de Fátima Andrade. À Maria Aparecida de Castro, tia, pela ajuda jamais esquecida. Minhas Marias;

A Reinaldo Burcon Júnior, o grande amor da minha vida, que construiu comigo este sonho de fazer mestrado: “- Casa comigo, paixão? Casa comigo, Diadorim?”;

Ao tio-pai Valter Severino de Andrade;

Ao meu orientador, mestre eterno e inesquecível, prof. Dr. Adalberto de Oliveira Souza, pela sabedoria infinita, pelo auxílio incontável e pela confiança;

À professora Dr.^a Luzia Berloff Tofalini, por uma contribuição humana e intelectual iniciada em 2005, concedendo-me a oportunidade de fazer parte de um projeto de pesquisa frutífero, acerca da obra de Guimarães Rosa, e que desemboca nas inquietações desta dissertação. Sem ela e seu exemplo, a jornada não teria sido possível, pois me fez ver e sentir mais do que somente olhar;

À Prof.^a Dr.^a Regina Helena Machado Aquino Corrêa, que deu a honra de aceitar, generosamente, participar da banca de minha defesa, pelas observações e considerações pertinentes e agregadoras.

À Andréa Regina Previati, anjo e alma da pós-graduação, a quem serei eternamente grata, pela amizade, pelo auxílio e pelas chances;

Aos competentes e dedicados profissionais do ambulatório da UEM, em especial, à Ana Cristina e ao Dr. Nilton;

Ao professor Dr. José Roque Aguirra Roncari, porque tudo ensinou;

À Vanda da biblioteca, voz de meu Deus infinito;

Às amigas-pesquisadoras-guerreiras: Ana Candida Mesquita, Talita Dias Tomé e Ana Wolf;

Ao admirado amigo Sidinei Eduardo Batista, um grande pesquisador;

Às mulheres matriarcas, outras almas da Pós-graduação:

Prof.^a Dr.^a Lúcia Osana Zolin, cujo trabalho com a Crítica Feminista é admirável e que me ofertou o substrato fundamental

Prof.^a Dr.^a Alice Áurea Penteadó Martha, a força

Prof.^a Dr.^a Clarice Zamonaro Cortez, a luz

Prof.^a Dr.^a Rosa Maria Graciotto Silva, generosidade e conhecimento

À Aline, pela lição de perspicácia

Ao Senhor João Guimarães Rosa, que tudo me deu

A todos que auxiliaram a aqui colher os espinhos das rosas de Rosa.

NO JARDIM DE ROSA

Rosa deu-me o pão
Rosa deu-nos seu sertão
Rosa lembrou o infinito
Rosa deu-me a mão
Rosa em quase tudo
Rosa, encantador de palavras
Rosa por todos os lados
Rosa da terceira margem
Rosa que plantava rosas
Rosas tristes, rosas selvagens,
Rosas com medo, rosas com coragem,
Rosas assassinas, rosas guerreiras,
Rosas feias, rosas idosas,
Rosas bonitas de olhos verdes,
Rosas revoltadas, rosas pobres,
Rosas misteriosas, rosas justiceiras
Rosas violentadas, rosas como rochas,
Rosas de Rosa podem não ser rosa
Rosas de Rosa tinham espinhos
Rosas de Rosa têm espinhos fantásticos
Rosas de Rosa crescem sozinhas
Rosas que podem ser eu ou você
Rosas esquecidas no caminho
Rosas que afiam seus espinhos

(Fernanda de Andrade)

RESUMO

Canônico, experimentalista, agregador de símbolos cifrados de diversas tradições, João Guimarães Rosa introjetou frescor ao regionalismo e à literatura brasileira, o que se deve, sobremaneira, à tessitura de como amalgamou os modelos simbólicos universais para falar do mais pitoresco, o sertão mineiro. O patriarcalismo sertanejo irrompe como um microcosmo das relações culturais de poder e de opressão, que historicamente forjaram a construção do ser social da mulher. Refratando um mundo violento e hierarquizado, onde se mesclam fé e violência, onde são rarefeitas as chances de emancipação, sua obra oferece personagens femininas flagradas utilizando diversificadas estratégias de resistência e de revide na luta pela sobrevivência. Nesta dissertação, atenta-se para três mulheres, que ultrapassaram os limites mais sacros dessa ordem social e cultural, representados pelo homicídio de seus maridos. Percebe-se o farto material que elas oferecem para o estudo das ideologias de gênero, uma vez que revelam e chegam a inverter alguns dos paradigmas centrais outorgados pelo patriarcado, como a fragilidade e a subserviência. Em recorrência, três emblemáticas personagens, que assassinam seus maridos ou arquétipos de maridos, forjam o *corpus* deste trabalho, Maria Mutema, Mula-Marmela e Flausina. A primeira faz parte de um episódio incrustado no romance *Grande sertão: veredas* (1956), que a narra como assassina confessa do padre e do marido, entre outras subversões. No conto *A benfazeja*, de *Primeiras estórias* (1962), aparece a segunda mulher, que mata o seu companheiro e o enteado. Por sua vez, a última é uma narradora autodiegética, que conta como “ceifou” a vida dos quatro homens da mesma família, com que mantinha relações maritais e/ou de submetimento. Trata-se do conto *Esses Lopes*, integrante do livro *Tutaméia* (1967). Com efeito, à luz da Crítica Feminista e com a contribuição de teóricos como Pierre Bourdieu (2005) e Jacques Derrida (2004), inclinados a investigar o julgamento cultural da condição feminina, perscrutou-se a representação dessas três personagens, de suas regularidades em termos de transgressão, inclusive com uma gradação emancipatória até Flausina. Buscou-se mostrar como concatenam símbolos muito caros à história das mulheres e exercitam diferentes ferramentas do feminismo crítico.

Palavras-chave: Crítica feminista. “Dominação masculina”. Gênero. Guimarães Rosa.

Representação feminina.

RÉSUMÉ

Canonique, expérimentaliste, agglutinateur de symboles chiffrés de diverses traditions, João Guimarães Rosa, s'est entremis de la fraîcheur au régionalisme et à la littérature brésilienne, ce qui se doit excessivement, à la tessiture telle qu'il a amalgamé les modèles symboliques universels pour parler du plus pittoresque, le sertão du Minas. Le patriarcalisme brossard fit irruption comme un microcosme des relations culturelles de pouvoir et d'oppressions, qui dans l'Histoire ont forgé la construction de l'être social de la femme. En réfractant un monde violent et hiérarchisé, où la foi et la violence se mélangent, où les chances d'émancipation sont raréfiées, son oeuvre offre des personnages féminines prises sur le fait en utilisant de stratégies de résistances et de vengeances dans la lutte pour la survivance. Dans cette dissertation, on attire l'attention vers trois femmes, qui ont dépassé les limites les plus sacrées de cet ordre social et culturel, représenté par l'assassinat de leurs maris. On se rend compte du vaste matériel qu'elles offrent pour l'étude des idéologies de genre, une fois qu'elles révèlent et arrivent à inventer quelques paradigmes centraux octroyés par le patriarcat tel que la fragilité et la servilité. En récurrence, ces trois personnages emblématiques, qui assassinent leurs maris ou les archétypes de maris, forment le corpus de ce travail, Maria Mutema, Mula-Marmela et Flausina. La première fait partie d'un épisode incrusté dans le roman *Grande sertão: veredas* (1956), qui narre l'assassinat du père et du mari, entre d'autres subversions. Dans le conte "A benfazeja", de *Primeiras estórias* (1962) apparaît la deuxième femme, qui tue son compagnon et son beau-fils. À son tour, la dernière femme est une narratrice autodiégétique, qui raconte comment elle a "fauché" la vie quatre hommes de la même famille, avec qui elle maintenait de relations maritales e/ou de soumission. Il s'agit du conte *Esses Lopes*, qui intègre le livre *Tutaméia* (1967). En effet, à la lumière de la Critique Féministe et avec la contribution de théoriciens tels que Pierre Bourdieu (2005) et Jacques Derrida (2004), inclinés à rechercher le jugement culturel de la condition féminine, on a scruté la représentation de ces trois personnages, de ses régularités en termes de transgressions, y inclus avec une gradation émancipatoire jusqu'à Flausina. On a cherché montrer comment des symboles s'enchaînent fortement à l'histoire des femmes et s'entraînent de différents outils du féminisme critique.

Mots-clés: Critique féministe. "Domination masculine". Genre. Guimarães Rosa.

Représentation féminine.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Ilustração de Poty Lazzarotto para <i>Sagarana</i> (1946)	36
Figura 2	Última página do romance <i>Grande sertão: veredas</i>	36
Figura 3	Curva matemática que forma a <i>lemniscata</i>	37
Figura 4	<i>Fita de Moebius II</i> , de Mauritus Cornelis Escher	38
Figura 5	Imagem com o quadro <i>A avareza</i> (1507), de Albrecht Dürer	97
Figura 6	Imagem com o índice de <i>Tutaméia: terceiras estórias</i> (1967)	116
Figura 8	Imagem com a escultura <i>O rapto de Proserpina</i> , de Gian Lorenzo Bernini	128
Figura 9	Imagem da semente do “tingui-capeta”	147

LISTA DE QUADROS

Quadro 1	Diagrama com o tribunal aludido pelas estruturas textuais de <i>A benfazeja</i> (1962)	92
Quadro 2	Quadro comparativo das partes dos corpos masculinos atacadas pelas três personagens	149
Quadro 3	Quadro comparativo dos animais caracterizados nos corpos das três personagens	151
Quadro 4	Quadro com a trajetória das três personagens.....	152

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	QUANDO O CRÍTICO VIER, QUE VENHA ARMADO: A POÉTICA ROSIANA	27
3	MARIA MUTEA E SUAS AFRONTAS À “DOMINAÇÃO MASCULINA”	44
3.1	QUANDO O JUIZ É O GÊNERO NO <i>GRANDE SERTÃO: VEREDAS</i>	48
3.1.1	De mulher em preceito sertanejo à pecadora e até santa	55
3.1.2	A confissão/embate como transgressão feminina	64
3.1.3	Marido, padre e jagunço: símbolos patriarcais transgredidos	71
4	A FORÇA DE CONTENÇÃO DA MULA-MARMELA	77
4.1	<i>PRIMEIRAS ESTÓRIAS</i> E O JULGAMENTO DO OLHAR	84
4.1.1	Um tribunal de alteridades para a defesa do corpo da mulher	88
4.1.2	O poder feminino no controle da matilha	99
4.1.3	De assassina à santa mãe-mula: a absolvição	106
5	FLAUSINA CONTRA A SINA DE SER FLOR	111
5.1	NO TRIBUNAL DESCONSTRUTOR DE <i>TUTAMÉIA</i>	115
5.1.1	A voz e perspectiva da mercadoria”	119
5.1.2	A (des)construção feminina pelo revide e pelos crimes	131
5.1.3	A (des)construção pela rejeição de papéis femininos	139
6	O VEREDICTO DA CRÍTICA FEMINISTA	141
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	155
	REFERÊNCIAS	158
	ANEXOS	170

1 INTRODUÇÃO

“Eu quase que nada sei. Mas desconfio de muita coisa”.

Riobaldo

Ao se enunciar um tribunal simbólico para as três personagens rosianas em estudo, pelo título desta dissertação, pensa-se em um paradigma que envolva testemunhos, acusação, culpa, defesa, absolvição, juízes e réus, entre outros motrizes norteadores de um julgamento. No entanto, não se trata de por em pauta apenas os assassinatos dos maridos em sua significação imediata, como violência física apreciada no âmbito judiciário. Como um padrão, os crimes e demais atos, dessas três mulheres, dialogam com ideologias muito emblemáticas acerca da condição feminina, na medida em que elas ultrapassaram os limites mais sacros de uma rígida ordem androcêntrica, cujos homicídios representariam uma faceta do enfrentamento arquetípico à dominação patriarcal.

Nesse sentido, o filósofo Pierre Bourdieu (2005) também postula a hipótese de que o casamento constitui o mecanismo central de perpetuação da “dominação masculina”, concedendo ao homem a primazia nos processos sociais e na formação de políticas morais e comportamentais. Retomando a tese¹ do antropólogo Claude Lévi-Strauss, investiga que a proibição do incesto nas sociedades primitivas incentivou a formação de uma espécie de “economia de trocas simbólicas”, na qual a mulher é trocada, como forma de aliança entre os homens de diferentes grupos, que ocuparam a função de seu proprietário. Tal postura cultural tem ligação com os postulados da casa patriarcal, em que ela deixa de pertencer ao espaço dominado pelo pai para compor o universo de domínio do marido.

Simbolicamente, o papel secundário da esposa devota pode ser lido, então, como uma prerrogativa fundamental de uma ordem social e cultural, o que foi endossado por inúmeros discursos circundantes. Cita-se a “naturalidade” e regularidade de periódicos, como os do *Jornal do Comércio*², de 1888, em apontar os ‘Dez mandamentos da mulher’:

¹ “O tabu do incesto, em que Lévi-Strauss vê o ato fundador da sociedade, na medida em que implica o imperativo de troca compreendido como igual comunicação entre os homens, é correlativo da instituição da violência pela qual as mulheres são negadas como sujeitos da troca e da aliança que se instauram através delas, mas reduzindo-as à condição de objetos, ou melhor, de instrumentos simbólicos da política masculina” (BOURDIEU, 2005, p. 56). Com isso, para Pierre Bourdieu, a participação feminina começou a ser subjugada, em termos da construção cultural do mundo e dos grandes contratos sociais, concedendo ao masculino um poder quase absoluto nessa espécie de “economia de trocas simbólicas”, sustentada pelo teórico. A reverência aos modelos amplamente divulgados pelo patriarcado, como o papel da esposa subserviente, passa a ser considerado parte da manutenção desse sistema.

² Divulgado na cidade de Desterro (atual Florianópolis) e estudado por Joana Maria Pedro (2000), ao lado de demais jornais e discursos, que até boa parte do século XX, divulgaram e normatizaram o papel da esposa devota diligentemente.

- 1º - Amai o vosso marido sobre todas as coisas.
 - 2º - Não lhe jureis falso.
 - 3º - Preparai-lhe dias de festa.
 - 4º - Amai-o mais do que vosso pai e vossa mãe.
 - 5º - Não o atormentais com exigências, caprichos e amuos.
 - 6º - Não o enganeis.
 - 7º - Não lhe subtraiais dinheiro, nem gasteis com futilidades.
 - 8º - Não resmungais, nem finjais ataques nervosos.
 - 9º - Não desejeis mais do que um próximo e que este seja o teu marido
 - 10º - Não exijais luxo e não vos detenhais diante das vitrines
- Estes dez mandamentos devem ser lidos pelas mulheres doze vezes por dia, e depois ser bem guardados na caixinha da 'toilette' (PRADO, 2000, p. 285).

Neste trabalho, com efeito, pensar no modelo de um tribunal objetiva inferir sobre uma espécie de tratamento que revestiu o ser social da mulher, em que ela aparece regularmente em um julgamento metafórico, como uma ré emudecida no amplo lastro de força das práticas culturais. Tal qual indicam vários estudos historiográficos, entre eles o de Joana Maria Pedro (2000, p. 285), essa “natureza feminina” era propugnada com veemência pela imprensa brasileira, em poemas, narrativas, provérbios e notícias, nos quais se direcionavam a conduta à “aptidão” essencial do matrimônio. Ser a esposa submissa, no entanto, mimetizava um processo maior:

Os jornais sulistas do final do século XIX e início do século XX não criaram os modelos idéias [sic] de mulher como boas mães, virtuosas esposas e dedicadas filhas. Esses modelos já faziam parte do imaginário ocidental, podiam ser encontrados na literatura, no sermão das missas, nos textos escolares, nas tradições locais [...] Nas redações destes jornais, destacavam-se os homens que compunham o judiciário, chefiavam a política, o exército, a administração, os que decidiam sobre a educação, faziam sermões religiosos, votavam e eram eleitos, enfim, aqueles que participavam dos órgãos políticos-administrativos. Eles eram, ao mesmo tempo, os redatores e os leitores dos principais jornais da cidade; prescreviam as formas de ser ‘distinto’ e ‘civilizado’, que incluía modelos segundo os quais as mulheres deveriam restringir-se (PRADO, 2000, p. 281-282).

Há de se considerar que, na construção do pensamento ocidental, a hegemonia masculina alicerçou-se sob esses dois contundentes planos, o das ideias e das práticas sociais, ao locarem o ser do homem em uma sinonímia de racionalidade, de poder e de justiça, entre outros valores, que o centralizaram como sujeito. No contraponto, forjou-se a outremização do “segundo sexo”³, hierarquicamente inferior e cuja função essencial era a de ser reprodutora

³ Trata-se da força de arregimentação social de uma cultura falocêntrica, que cultuou o domínio do masculino como fato inquestionável, um conceito fundador, denunciado por Simone de Beauvoir (1980, p. 10): “A mulher

da espécie, sexualmente e socialmente submissa. Haveria uma pretensa “vocação” para o “silêncio” e confinamento ao espaço privado, pois sobravam estereótipos de fragilidade, de emotividade e de passividade para endossar tal destino, resultante de uma verdade de mundo, que   majoritariamente falocêntrica. Veiculou-se uma eficiente dissemina o ideológica que reproduziu, e ainda o faz, padrões de comportamento, formas de rela es sociais e ideais, que inculcam um modelo do feminino e de sua identidade.

Desse modo, os estereótipos de gênero transpassaram a história e auxiliaram a “naturalizar” a diferença entre masculino e feminino com vias   subordina o do último, o que   notório em diversos substratos culturais de influência decisiva. Implica dizer que essa ideologia de gênero contou com uma rede de discursos gerados na religião, na família, na política, no trabalho, na escola, na medicina, como entre os demais campos do saber e do poder. No âmbito da filosofia, Platão até admite que uma mulher possa governar a *pólis*, desde que possua uma “alma masculina em corpo feminino”, ou seja, que tenha as virtudes esperadas de um homem. Mesclando conceitos sexistas e classicistas, Aristóteles também concede ao homem a supremacia, uma vez que o “ser feminino pertence a uma parte da humanidade que, por natureza, existe para ser governada – para fêmeas diferentes há modos diferentes de governo” (BONNICI, 2007, p. 25). Por isso, a escrava não possui nem o status de mulher, porque a identidade de gênero não importaria para quem não tem o privilégio da classe.

No *Antigo testamento* e seus fortes acordes misóginos,   listada na esteira dos objetos possuídos e, aparentemente, não podia comer junto ao homem. Os jovens são advertidos contra as sedu es da prostituta e da mulher adúltera, bem como os perigos do vinho e da beleza feminina são conselhos not rios. No *Novo testamento*, se a rela o de Jesus Cristo com as mulheres se posta de maneira menos excludente, já que operara milagres a pedido delas e gozava da amizade de Marta e Maria Madalena, em termos sociais, não há igualdade nenhuma entre o homem e a mulher, mesmo a despeito da equidade do perdão diante do Senhor (Cf. BONNICI, 2007). O que se sobrepõe, aliás,   a condi o da esposa marcada essencialmente pela resigna o ao sofrimento e pela dedica o extremada ao marido, ao lar e aos filhos. A imagem da Virgem Maria tem o seu sentido direcionado para tais termos, de maneira que se fizesse triunfar o poder do homem sobre a religião e sobre o mundo.

determina-se e diferencia-se em rela o ao homem e não este em rela o a ela: a fêmea   inessencial perante o essencial. O homem   o Sujeito, o Absoluto; ela   o Outro”. A filósofa francesa   uma das principais teóricas feministas, que começou a investigar a ampla situa o relegada   mulher na sociedade. Sua obra o *Segundo Sexo*, publicada em 1949, contesta o determinismo biológico como fundamental para um destino dogmático de ser mulher, levantando os amplos condicionamentos impostos no processo de socializa o feminina para a subalternidade em rela o ao masculino.

Não se trata de um quadro tão apartado da história literária, onde a mulher foi tomada como “sexo frágil”, no sentido mais rigoroso, não só das imagens estereotípicas, mas ainda na dependência de pensar e de agir, dada uma indigência cultural facilmente percebida. Edificou-se, como assegura Rita Lemaire (1994), um fenômeno genealógico patriarcal pela sucessão de escritores e, com efeito, por personagens masculinos guerreiros e sua tradição privilegiada de dominação, em oposição às heroínas impotentes e oprimidas. Romper com os laços entre as mulheres e a noção de inferioridade compõe uma das etapas mais difíceis percorridas pelo feminismo, pois essas imagens viris e poderosas, que exaltam o masculino e tendem a caracterizá-lo no direito de uma linhagem divina, estão disseminadas.

Kathryn Woodward (2000, p. 12), nesse sentido, rastreia a “redescoberta” de um passado glorioso, como um dos principais apelos e argumentos pelos quais os grupos reivindicam sua identidade e, com isso, o poder. A representação, como confirmação de uma identidade, não aloja a presença do “real” ou do significado, pois não é um meio transparente de expressão do referente. Tratando-se de um sistema de significação, “a representação é um sistema linguístico e cultural: arbitrário, indeterminado e estreitamente ligado a relações de poder” (SILVA, 2000, p. 91). Conforme Tomaz Tadeu da Silva (2000, p. 91) também abaliza, a identidade e a diferença são estreitamente dependentes da representação, uma vez que é por meio dela, que elas adquirem sentido, que “passam a existir”: “Representar significa, neste caso, dizer: ‘essa é a identidade’, ‘a identidade é isso’” (SILVA 2000, p. 91). Mais do que isso, “quem tem o poder de representar tem o poder de definir e determinar a identidade” (SILVA 2000, p. 91).

Porém, o poder de dizer, de ser ouvido e, portanto, de representar, não está como não esteve disponível a todos igualmente. De acordo com o filósofo Michel Foucault (1996, p. 09), a sociedade usa um procedimento de “interdição”, disponibilizando os discursos e recursos para quem tem o poder de enunciá-los, em momentos específicos. É preciso saber, portanto, que “não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa” (FOULCAULT, 1996, p. 09). O discurso não somente traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que e pelo que se luta, um poder do qual se quer apoderar. Imperam forças sobre o que pode ou não ser dito ou acatado, em forma de “sistemas de exclusão”⁴ apoiados sobre os

⁴ Existem três grandes sistemas a vigiar a autoridade dos discursos, que, no entendimento de Foucault (1996, p. 19), são: a palavra proibida, a segregação da loucura e a vontade da verdade. Note-se que em relação às mulheres, a literatura presta um válido testemunho, na medida em que a atividade de produzir textos foi sistematicamente vetada e/ou cerceada. O monopólio falocêntrico da linguagem, por meio da escrita, veio a endossar uma práxis histórica de poder que se construiu pela cultura. Diante de papéis e estereótipos fixamente

diversos suportes institucionais. Por isso, “ninguém entrará na ordem do discurso se não satisfazer a certas exigências ou se não for, de início qualificado para fazê-lo” (FOULCAULT, 1996, p. 37).

Essa “ordem do discurso”, ao qual se refere o estudioso, foi particularmente cara às mulheres, cuja voz e agência foram obnubiladas por uma “História” contada pelo ponto-de-vista e interesse de uma sociedade sexista e classista, como se tem em amostra pelos substratos culturais arrolados de início. Para as mulheres, ocupar um lugar “dentro da sociedade do discurso”, nos termos de Michel Foucault (1996, p. 41), é algo recente e que ainda está sendo construído no âmbito social e cultural, para além dos rótulos identitários da subordinação feminina, de uma dominação milenar. Dizer e começar a ser ouvida amplamente estão imbricados na história do movimento social feminista e carregam um significado linguístico e político inerente às demandas de suas lutas.

O feminismo remeteu a um marco de guinada na relação entre os “sexos”, pois expôs e fez ecoar a denúncia das relações discriminatórias, o que tem como estopim o século XIX na Inglaterra e nos Estados Unidos. Inicialmente, trata-se do sufragismo, movimento de reivindicação feminina ao direito do voto, consubstanciado no que se denominou de “primeira onda” do feminismo. O objetivo mais imediato amalgamou-se, então, às urgências de por em pauta e modificar as coerções de uma submissão também na estrutura familiar, nas oportunidades de estudo e profissionais. A conquista de alguns desses propósitos, coadunados sobremaneira às condições das mulheres brancas, de classe média e de resultados circunscritos a elas e a seus países, imprimiria, segundo Guacira Lopes Louro (1997), uma fase posterior de acomodação, que seria somente abalada pelo seu desdobramento, a “Segunda Onda” Feminista.

Nesse novo debate iniciado no findar da década de 1960, é problematizado o conceito de gênero, que singulariza um nível de discussão teórico-conceitual, para além das reivindicações materiais imediatas. Guacira Lopes Louro (1997) adverte que se trata de parte de um processo maior de contestação, que veio e continua a ser gestado por meio das insatisfações de grupos marginalizados em seus movimentos específicos. Negros, mulheres, homossexuais, jovens e intelectuais manifestaram, assim, a sua “inconformidade e desencanto em relação aos tradicionais arranjos sociais e políticos, às grandes teorias universais, ao vazio formalismo acadêmico, à discriminação, à segregação e ao silenciamento” (LOURO, 1997, p.

postos dentro e fora do discurso literário, domínio imperativo da perspectiva masculina, com personagens femininas que mimetizavam a destinação natural à maternidade, ao casamento e à passividade, a sorte da mulher seria ser alfabetizada e ver sua escrita ocupando diários e receitas.

16). O aporte de obras, como *O segundo Sexo*, de Simone Beauvoir (1949) e *Sexual politics*⁵, de Kate Millett (1970), tornam-se inaugurais e clássicas para que o feminismo se insira no patamar das teorizações críticas do mundo acadêmico, pois:

Tornar visível aquela que fora ocultada foi o grande objetivo das estudiosas feministas desses primeiros tempos. A segregação social e política a que as mulheres foram historicamente conduzidas tivera como consequência a sua ampla invisibilidade como sujeito — inclusive como sujeito da Ciência (LOURO, 1997, p.17).

No aporte epistemológico feminista, passou-se a utilizar o conceito de gênero como uma ferramenta analítica fundamental e, ao mesmo tempo, uma ferramenta política, porque se propôs por meio dele a buscar razões políticas na construção da subjetividade. Dantes as diferenças biológicas justificavam dogmaticamente os discursos, que faziam crer a transparência da diferenças físicas como motivo desencadeador da hierarquia masculina nas relações de poder e, por isso, a lógica dessa dominação masculina. Todavia, o feminismo crítico implode tal concepção, ao enfatizar o caráter social e histórico produzido sobre as características biológicas, ou seja, que nada foi “natural” na socialização dos sexos:

(...) os sistemas gênero e sexo historicamente realizados revelariam, na relação masculino e feminino, a opressão e exploração deste último pelo primeiro: a história das sociedades até agora existentes constituiria uma história da subordinação das mulheres pelos homens em base aos sistemas gênero-sexo que culturalmente produziram. Onde não se trata de pura diferença, mas sim de diferença hierarquizada em vista do poder. (CAMPOS, 1992, p.111-12).

Contesta-se o argumento de que, pelo fato de homens e mulheres serem biologicamente diferentes, a distinção sexual sirva para entender e justificar a desigualdade social no papel destinado a ambos. Visa a rechaçar o determinismo biológico, sobretudo, nos termos sexo e diferença sexual, e expor "o caráter fundamentalmente social das distinções baseadas no sexo" (SCOTT, 1995 apud LOURO, 1997, p. 72). Pretende locar o debate no campo sociocultural, pois é nele que se constroem e se reproduzem as relações de coerção entre os sujeitos, que devem ser escrutinadas não nas diferenças biológicas, já que elas não conseguem ser vistas fora do construto social, “mas sim nos arranjos sociais, na história, nas

⁵ Tese de doutorado, publicada em 1970, que inicia a crítica feminista como um dos instrumentos para se interpretar o texto literário, de modo a questionar as práticas patriarcais (Cf. ZOLIN, 2009). Com uma postura marcadamente política, tal trabalho analisa o papel secundário que os escritores homens destinaram as representações femininas de suas obras, propagando papéis submissos como algo inerente às mulheres.

condições de acesso aos recursos da sociedade, nas formas de representação” (LOURO, 1997, p. 22). Não é negada a biologia, mas enfatizada a construção social e histórica produzida sobre as características biológicas.

É necessário demonstrar que não são propriamente as características sexuais, mas é a forma como essas características são representadas ou valorizadas, aquilo que se diz ou se pensa sobre elas que vai constituir, efetivamente, o que é feminino ou masculino em uma dada sociedade e em um dado momento histórico. Para que se compreenda o lugar e as relações de homens e mulheres numa sociedade importa observar não exatamente seus sexos, mas sim tudo o que socialmente se construiu sobre os sexos (LOURO, 1997, p. 21).

Eis então a maneira pela qual se erigiu o movimento feminista, que primeiro imbuíu-se de “abrir” para a contestação política, domínios da vida social antes interditados, como a família, a sexualidade, o trabalho doméstico, a divisão das tarefas e o cuidado com as crianças. Questionou, ademais, a clássica divisão entre público e privado, perscrutando tanto dimensões subjetivas da identidade feminina, quanto políticas. Enfatizou, como uma questão política e social, “o tema da forma como somos formados sujeitos generificados. Isto é, politizou a subjetividade, a identidade, e o processo de identificação (como homens/mulheres, mães/pais, filhos/filhas)” (HALL, 2005, p. 45).

Aquilo que começou como um movimento dirigido à contestação da ‘posição’ social das mulheres expandiu-se para incluir a formação das identidades sexuais e de gênero. O feminismo questionou a noção de que os homens e as mulheres eram parte da mesma identidade, a ‘Humanidade’, substituindo-o pela ‘questão da diferença sexual’ (HALL, 2005, p. 46).

Sequencialmente no âmbito da crítica feminista⁶, permitiu-se questionar a ausência feminina nas ciências, nas letras e nas artes como uma aguda face da opressão e submetimento das mulheres. Mais do que isso, desnudar-se-iam as práticas de dominação em um mundo edificado sobre a égide do patriarcalismo, ao se colocar em xeque as concepções essencialistas e androcêntricas de sujeito humano. Nos paradigmas científicos, práticas de objetividade e neutralidade, distanciamento e isenção que haviam se constituído, convencionalmente, em condições indispensáveis ao fazer acadêmico, foram problematizadas.

⁶ O que passou a ganhar força com a chegada dos Estudos Culturais, grupo de teorias que academicamente buscou despertar a interpretação literária sob o ponto de vista dos diversos grupos até então excluídos, seja no cânone, seja na forma de representação. Trata-se do caso de correntes não só como a Crítica Feminista, mas ainda o Pós-colonialismo, ao se preocupar com a opressão e interpelação à que foram submetidos os sujeitos coloniais, desde o princípio da colonização.

As pesquisas passaram também a nortear-se de lembranças e de histórias de vida, de fontes iconográficas, de registros pessoais, de diários e cartas, muitas das quais, por que únicos registros para se tentar reconstituir uma história e participação feminina na cultura.

Destarte, a compreensão de como as sociedades têm lido a questão da diferença sexual coaduna-se ao trabalho do instrumental teórico da Crítica Feminista, que se empenha, em literatura, na “desconstrução do caráter discriminatório das ideologias de gênero, construídas, ao longo do tempo, pela cultura” (ZOLIN, 2009, p. 218). Por isso, interroga o cânone literário de maneira a expor se ele pode ter compactuado com uma autoridade de julgamento e seleção reflexa a valores hegemônicos patriarcais, morais, étnicos e classistas. Rita Lemaire (1994) reconhece que a história literária ocidental, de sua genealogia “patrilinear”, legitimou uma relação de alteridade com o “segundo sexo”, seja ao representá-lo assim, seja ao silenciar e/ou não considerar uma tradição própria das escritoras.

Tal crítica coteja que a construção de uma personagem feminina revela características que são próprias do ângulo de quem a organiza, com marcas fundamentadas em uma ideologia de gênero que, por sua vez, tendem a construir e/ou repercutir outras ideologias de gênero por meio do que foi representando. No bojo de seus objetivos cabe, então, como afirma Maria Consuelo Cunha Campos (1992): reexaminar as representações literárias e os estereótipos de mulheres expressos nas obras canônicas; denunciar a exclusão das escritoras do cânon; buscar a especificidade de uma tradição literária de autoria feminina; e desnudar os pontos de vista masculinos ditos universais.

Para tanto, utiliza conceitos operatórios como gênero, ideologia, falocentrismo, patriarcalismo, alteridade e poder, entre outros, com contributos de teóricos como Pierre Bourdieu, cujas postulações no livro *A dominação masculina* (2005), visam a aclarar a opressão patriarcal, como um vasto sistema de dominação simbólica inculcado na cultura. O filósofo Jacques Derrida (2001; 2004) e outros estudiosos pós-estruturalistas, por sua vez, emprestam termos e auxiliam a desmistificar as “verdades” e pontos de vistas, nos quais se encontram também latentes uma lógica de pensamento binária fortemente hierarquizada em *masculino/feminino* enquanto *ser/outra* e *atividade/passividade*, nas teias simbólicas da cultura.

Com as lentes desse arsenal teórico, então, percebeu-se o farto material que a obra do escritor João Guimarães Rosa propicia para se escrutinar as ideologias de gênero, não apenas porque um dos mais importantes e celebrados escritores da literatura brasileira, mas fundamentalmente pelo seu modo de representação característico, que articula a matéria histórica do patriarcalismo sertanejo ao sincretismo da mítica universal, um fértil microcosmo

das relações culturais de poder e opressão acerca do ser social da mulher. Em específico, três personagens, presentes em distintos livros e momentos de sua seara, chamaram a atenção inicialmente por terem comum o fato de assassinar seus maridos ou arquétipos de maridos. Notou-se que esses crimes endossavam um padrão simbólico de transgressão feminina a limites muito caros da ordem patriarcal, como em relação ao cumprimento do papel de esposa subserviente, entre outros modelos, inclusive, religiosos e arquetípicos, com os quais dialogam e subvertem. São elas Maria Mutema, Mula-Marmela e Flausina, que integram o *corpus* desta dissertação.

A primeira faz parte de um episódio incrustado no romance *Grande sertão: veredas* (1956), que a conta como assassina confessa do padre e do marido, entre outras subversões. No conto *A benfazeja*, de *Primeiras estórias* (1962), aparece Mula-Marmela, que mata o seu companheiro e o enteado. Por seu turno, Flausina é uma narradora autodiegética, que conta como “ceifou” a vida dos quatro homens da mesma família, com que mantinha relações maritais e/ou de submetimento. Trata-se do conto *Esses Lopes*, integrante do livro *Tutaméia: terceiras estórias* (1967).

As aliterações comuns do fonema nasal /m/ em seus nomes, Maria Mutema, Mula-Marmela e Maria Miss (que assim o quer, em detrimento de Flausina), tornaram-se sinais instigadores para o desiderato desse trabalho, que não ignorou a presença de duas Marias, tão significativos em termos da simbologia cristã. Mais do que isso, averiguou-se uma gradação emancipatória nos três perfis em apreço também na relação com os narradores, haja vista que a última personagem assume a perspectiva e a palavra, o que é significativo para as outras duas, cujas versões são contadas pelas vozes dos narradores: Mutema, narrada pelo julgamento do jagunço Riobaldo; e Mula-Marmela cujos atos são descortinados e defendidos veementemente pelo narrador.

Sendo assim, investigando o estado da questão, constatou-se que estudos basilares como os de Walnice Nogueira Galvão⁷ (1986), ao priorizar Maria Mutema, não se atentaram a escrutinar o significado especial dos homicídios do padre e do marido, em termos de ideologia de gênero. Estudos instigantes, como os de Luiz Roncari (2004), em *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder*, também não o fazem, apesar de alicerçarem

⁷ Em *As formas do falso* (1986), entre outros aspectos, faz uma interessante investigação de como as imagens acionadas no episódio de Maria Mutema mimetizam a estrutura maior do romance. Em seu estudo, aliás, o episódio ganha importância capital para a narrativa, pelo padrão de suas ambiguidades. Todavia, privilegia uma análise em relação somente à maldade e não especificamente acerca das transgressões femininas em uma sociedade sexista: “Esta parábola, que fala do mal puro, o mal em-si sem motivação” (GALVÃO, 1986, p. 119).

conhecimentos válidos acerca da concatenação de arquétipos e mitos universais em personagens femininas, tecidas pelo autor mineiro.

Descobriu-se, a seguir, que não há uma poética específica relacionando somente as regularidades dessas três personagens, em face do padrão de seus atos e de seus discursos. Diversas pesquisas frutíferas como as de Cleusa Passos⁸ (2000); de Rita Felix Fortes⁹ (2007; 2008) sugerem semelhanças, dão pistas importantes, mas não se atem mais detidamente na simbologia imbricada na construção dessas três personagens, frente ao instrumental da Crítica Feminista, ao qual se indicará responder (e/ou dialogar) muitas das questões levantadas por tais narrativas e perfis de mulheres.

Ademais, notou-se que vários estudos, ao perscrutarem a questão da maldade em Maria Mutema, não questionavam o porquê de ser justamente a mulher a desencadeadora do mal ou o que a simbologia específica do extermínio do padre e do marido poderiam expressar em termos de questões caras à história feminina. O que Rosemary Arrojo (1993) e Ângela Bolorino Martins (2010) perseguem, respectivamente, em Mutema e em Flausina. Entretanto, não relacionam o crime e o diálogo das três personagens assassinas de maridos. Por seu turno, Sérgio da Fonseca Amaral (2005) estabelece a relação entre Maria Mutema e Mula-Marmela, acerca de sua maldade, porém, deixa de fora Flausina e os símbolos patriarcais transgredidos.

Com efeito, sobre Maria Mutema, Rosemary Arrojo (1993) estuda um subversivo poder de persuasão e retórica, já que faz uso da palavra para minar as autoridades patriarcais, marido, padre, missionário e o narrador Riobaldo. Discorda também da interpretação de Walnice Nogueira Galvão (1986), que prevê na personagem a ameaça do mal e o posterior arrependimento, o que seria mais um engodo da personagem, na visão de Arrojo (1993). Apesar de não escrutinar relações com as outras personagens, consente-se aqui, então, com a posição dessa última estudiosa, que vê uma inversão da hierarquia de poder, *masculino/forte/ativo/detentor da palavra* em sua relação com o *feminino/fraco/passivo/receptor*, sob várias nuances de sua representação:

⁸ No livro *Guimarães Rosa: do feminino e suas histórias*, investiga a construção de vários perfis recorrentes, que segmenta em: (i) “No não perdido: entre fadas, donzelas e meretrizes”; (ii) “As sombras frouxas da maternidade”, no qual consta Mula-Marmela, entre outras; (iv) “Os maus segredos”, onde loca Maria Mutema e Diadorim; “Mulheres: ‘sóis de engano’”, em que foi encaixada Flausina (PASSOS, 2000, p. 11-12).

⁹ Tendo em vista personagens arquetípicas de submissão na fornação da sociedade brasileira, sob o viés de historiadores como Gilberto Freyre, analisa a representação da submissão, confronta o conto *Luas-de-mel*, do livro *Primeiras estórias*, os contos *Desenredo* e *Esses Lopes*, de *Tutaméia* (Cf. FORTES, 2007). Pela ótica do crime, compara “Felicidade no crime” de J. Barbey d’Aureville, escritor francês do terceiro quartel do século XIX, com o conto “Esses Lopes”, no artigo *Estas irresistíveis assassinas* (2008).

Maria Mutema solapa a estrutura patriarcal do universo construído por Guimarães Rosa ao abandonar seu papel feminino, que no romance é equacionado à submissão e à passividade, e ao assumir o papel do macho agressor e tirânico. Na cena que abre o episódio, que descreve a relação entre Maria e o marido, é Maria quem detém o poder ‘masculino’ e inserir no corpo do outro a palavra /bala/ semente e é o marido quem se torna o recipiente e o eterno portador de ‘chumbo líquido’ da mulher. Da mesma forma que usurpa o papel masculino em sua relação com o marido, também usurpa o lugar de autoridade e de persuasão em sua relação com o Padre Ponte que, ao invés de convencê-la a confessar a se redimir de seu pecado, sucumbe ao poder de sua retórica, também ‘despejada’, dia após dia, em seus ouvidos indefesos. De forma semelhante, quando entra na igreja para enfrentar o novo missionário, também consegue reverter a situação, mesmo depois de confessar seus crimes (ARROJO, 1993, p. 182).

Quanto à Mula-Marmela, os subsídios de Cleusa Passos (2000, p. 106) perscrutam na ação do narrador “uma espécie de defesa que se ancora em alguns preceitos da oratória tradicional”. Ela ainda prevê algumas imagens que dialogam com os modelos culturais da mulher enquanto instrumento de temor e ainda escrutina uma ambiguidade entre aparência e ser, entre a visão excludente da comunidade frente à marginal e feroz família da personagem. Contudo, não elabora seus estudos diante do aparato do gênero, não se detendo com mais por menores aos estereótipos femininos acionados na corporeidade da personagem e a sua potente força de contenção e de inversão de símbolos patriarcais, marido e enteado, dois facínoras, como se estudou aqui.

Diante de Flausina, a teórica citada oportuniza uma válida discussão acerca do significado do corpo e da violência na rememoração da personagem, todavia, optou-se aqui por evidenciar tal perfil em consoante à posição ímpar dessa narradora autodiegética, da obra de Rosa, como um sinal emancipatório muito significativo sobre a história das mulheres cuja voz e versão dos fatos foram omitidas da cultura. Note-se, ademais, que a dissertação de Ângela Bolorino Martins, intitulada *Flausina e Maria Miss, duplo signo, dupla face: mortes e saudades* (2010), apesar de não relacionar a simbologia dos crimes à Maria Mutema e Mula-Marmela, alça um interessante estudo acerca da duplicidade discursiva e representacional de Flausina, enquanto moça ingênua e feroz enganadora.

Convém evidenciar, portanto, que estava posto o “estopim” ou a inquietação desencadeadora do estudo aqui travado, de que não são se tratam de quaisquer homicídios, como alguns trabalhos permeiam em que pese apenas considerá-los como atos de maldade. Mais do que isso, há padrões na leitura das ideologias de gênero nas três personagens tecidas pelo autor, já que se trata do assassinato de uma das figuras mais caras ao patriarcalismo, o marido, que assim como o padre na história de Maria Mutema, está na ordem e na frente de

instituições de autoridade. São detalhes, que não passariam despercebidos por um escritor cujo *modus operandi* é sistemático, minucioso, a exigir decifração, a colocar enigmas, relações surpreendentes e sutilezas. É Luzia Berloff Tofalini (2009) quem ratifica tal “artisticidade”, que é facilmente identificada na obra de Guimarães Rosa, como uma busca pela “profundidade da significação”:

Se a palavra comum assume um jogo no qual o homem é ora exposto ora escondido, torna-se necessário encontrar um instrumento capaz de transcender as barreiras do som para sugerir aquilo que permanece além das palavras, no mais profundo do ser [...] Nem mesmo uma única palavra escapa à elaboração artística (TOFALINI, 2009, p. 624).

Considerando a lacuna de não haver ainda um estudo relacional e específico somente dessas três assassinas de maridos, diante do aparato da Crítica Feminista, observa-se o profícuo ineditismo nas comparações de simbologias imbricadas, na zoomorfização dos corpos e na crescente emancipação visualizada até Flausina: resultados ou “clareiras” abertas por esta dissertação. Com efeito, alicerçados pelo diálogo com a fortuna crítica do autor, este trabalho tem como finalidades, respectivamente:

(i) Objetivo Geral

- A partir dos subsídios teóricos multidisciplinares da Crítica Feminista, com estudiosos como Pierre Bourdieu (2005) e Jacques Derrida (2004), busca-se analisar a construção das personagens Maria Mutema, Mula-Marmela e Flausina, com vistas a elaborar uma poética para tais mulheres;

(ii) Objetivos específicos

- Escrutinar a trajetória das personagens femininas e os modelos simbólicos que estão introjetados em seus atos e crimes;
- Comparar a construção das três personagens e de suas subversões, observando a semelhança dos discursos.

Para tanto, organizou-se a dissertação em seis capítulos. No segundo e breve, há uma biografia literária do escritor mineiro João Guimarães Rosa, trazendo aspectos característicos

de suas obras e o “lugar” que ocupa na literatura brasileira, como autor canônico, de uma rica fortuna crítica e engajado em transfigurar as aspectos do sertão e do regionalismo, com um alto experimentalismo na linguagem e na forma de representação. Conta com a fértil reunião da fortuna crítica, organizada por Eduardo Coutinho (1983), que reúne estudos fundamentais como os de Antonio Candido (1983) e a entrevista do escritor a Günter Lorenz (1965), entre outros. Faz-se presente, sobremaneira, os contributos de Cleusa Passos (2000), Luiz Roncari (2004) e Walnice Nogueira Galvão (1986), que servem a elucidar os aspectos ideológicos do seu diálogo entre a sociedade sertaneja refratada e as mais diversas tradições universais, em arquétipos e mitos, muito reveladores para o estudo das identidades de Maria Mutema, Mula-Marmela e Flausina.

O terceiro capítulo preocupa-se com o estudo da personagem Maria Mutema, agregando primeiramente a visão da Crítica Feminista acerca de como as ideologias patriarcais se alojam nas teias simbólicas da cultura e na ação dos indivíduos incentivados por modelos, a saber: traz-se a perspectiva do filósofo francês Pierre Bourdieu (2005) acerca da “dominação masculina”, uma ordem social calcada na reverência à hierarquia de poder masculina, camuflada desde gestos simbólicos à ação das instituições, o que é bastante revelador acerca do enfrentamento e das subversões da personagem.

No tópico *Quando o juiz é o gênero no ‘Grande sertão: veredas’*, investigou-se o ideário de gênero no romance, que contem o episódio, concentrando-se em aspectos de uma sociedade sexista refratada, onde se mesclam conceitos de fé e violência no papel patriarcal da postura do jagunço e em perfis femininos como Nhorinhá, Octacília e Diadorim, na maneira como se encaixam ou não em moldes de aceitação como esposa. Contam os postulados de Walnice Nogueira Galvão (1986), Luiz Roncari (2004) e Gilberto Freyre (2005), com os quais se pode permear aspectos característicos atribuídos à sociedade brasileira, em especial ao patriarcalismo sertanejo.

Por sua vez, nas seções seguintes, perscruta-se os modelos simbólicos introjetados na representação de Maria Mutema, fazendo um diálogo com estereótipos e perfis notórios do cristianismo, da Bíblia e do patriarcalismo sertanejo, com a qual a narrativa dialoga e a mulher transgride. Dá-se ênfase aos símbolos patriarcais alegorizados nos crimes e atos da subversiva Mutema, que recebe nuanças de Maria Madalena e também de Lilith¹⁰. Em especial, alicerça-se a análise em concomitância com Pierre Bourdieu (2005) e Jean Chevalier

¹⁰ Foi apurado que a personagem consubstancia paralelos com diversificados arquétipos da civilização ocidental acerca das mulheres, alguns conotando sua objetificação, outros as aproximando de modelos culturais de subversão, como o mito judaico acerca de Lilith, a rebelde e transgressora primeira mulher de Adão.

(2009), entre outros, que auxiliam a entender as simbologias acionadas na narrativa como parâmetros ideológicos e culturais acerca da condição feminina.

No quarto capítulo, *A força de contenção da Mula-Marmela*, refletiu-se acerca da corporeidade feminina, descortinando que os supostos dogmas biológicos da inferioridade, estão revestidos, de fato, com potentes discursos culturais de opressão, muito evidentes no “julgamento” da aparência de Mula-Marmela, diante de uma sociedade classista e sexista. Trata-se do que se alicerça com os contributos de teóricos contundentes ao Feminismo Crítico, como Michel Foucault (1987; 1988), Pierre Bourdieu (2005) e Elódia Xavier (2007). De modo a historicizar as figuras arquetípicas acionados na representação da personagem, conta-se ainda com Mary Del Priore (2000) e Rose Marie Muraro (1992).

O tópico ‘*Primeiras estórias*’ e *o julgamento do olhar* submergiu ao livro, que abarca a narrativa da referida protagonista, evidenciando aspectos semelhantes dos contos como a linguagem sensorial e seu convite a “enxergar” além das aparências. As demais seções internas a tal capítulo preocuparam-se em investigar as ambiguidades nas múltiplas e inesperadas identidades da Mula-Marmela, revisitadas pelo discurso de defesa do narrador e impressas na zoomorfização de seu corpo. Para avaliar as nuances de resistência e/ou de objetificação dos modelos relacionados à representação de Marmela, foram válidas as investigações de Jean Chevalier (2009), entre outros.

No quinto capítulo debruçou-se sobre as transgressões da narradora autodiegética Flausina, considerando que a sua perspectiva dialoga com a desconstrução de teorias e de ideologias totatizantes fundadores do pensamento ocidental, de arquitetura e/ou metafísica androcêntrica. Com efeito, são utilizados os subsídios de Jacques Derrida (2001; 2004), bem como os de Terry Eagleton (1997), que vinculam as análises desconstrutivistas ao ímpeto da Crítica Feminista em desmascarar as relações de poder inscritas no texto literário. O tópico *No tribunal desconstrutor de Tutaméia* investiga-se um ímpeto desconstrutor, como um protocolo do livro *Tutaméia* (1967), obra que se maximiza em inovações e que traz personagens femininas, com versões e subversões muito evidentes.

Desse modo, os sub-tópicos decorrentes analisam as reivindicações reclamadas pelo ponto de vista de Flausina em sua simbólica revelia à sina de ser flor, isto é, ser reificada pelos homens da família Lopes. Aparecem as postulações de Simone de Beauvoir (1980), que auxilia a entender os ditames impostos na socialização das mulheres, culturalmente inclinadas a fazerem do casamento um passo fundamental e alienante para seu ser, no que entende por “segundo sexo”. Analogamente, Pierre Bourdieu (2005) comparece, de modo a esclarecer os vestígios dos condicionamentos sociais impostos em comportamentos diferenciados

destinados ao feminino e ao masculino. Jean Chevalier (2009), por sua vez, agrega sentidos aos símbolos de subversão da (des)construção feminina, analisada na protagonista.

Por fim, colhe-se o saldo de todas essas reflexões cotejando semelhanças e ideologias expressas nas três assassinas de maridos, em suas identidades e seus crimes. Os modelos simbólicos; os mitos de insubmissão; os corpos animalizados; as imagens estereotípicas; a perspectiva dos narradores; a alegoria sensorial dos órgãos masculinos atacados; a gradação emancipatória endossada pela “voz” de Flausina; e demais relações investigadas: indicam uma leitura muito atenta do gênero empreendida pelo autor mineiro, de modo até a dialogar com questões fundamentais à Crítica Feminista, no seu desiderato de desnudar o arbítrio das hierarquias e das formas de opressão.

2 QUANDO O CRÍTICO VIER, QUE VENHA ARMADO: A POÉTICA ROSIANA

“Sertão místico disparando
no exílio da linguagem comum?”

Carlos Drummond de Andrade

Notoriamente, a obra de João Guimarães Rosa abala a expectativas dos leitores, sobremaneira, pelo que é atribuído à inventividade de sua linguagem, abundante em neologismos. Contudo, há outras surpresas, que espantaram até os críticos mais experimentados, como se nota pela fecunda e oceânica fortuna crítica do autor, que agrega pensadores dos mais contundentes acerca da cultura e da literatura brasileiras, tais quais Antonio Candido (1972; 1983; 1987), Afrânio Coutinho (2001), Benedito Nunes (1986), Roberto Schwarz (1981), Walnice Nogueira Galvão (1986; 1978) e até a homenagem do poeta Carlos Drummond de Andrade¹¹ (ANEXO A), entre tantos outros, que o celebrizaram com suas reflexões.

Observa-se, em regularidade, que há de um crítico deparar-se com dificuldades, se vier pronto a utilizar classificações estanques, pois o escritor mineiro sistematicamente desafiou os limites do gênero, da linguagem e da representação: a prosa quer ser poesia; a narrativa transita pela lírica; o regional é também universal; o dicionário não restringe o seu léxico; as regras da língua culta e falada não são seus limites; um idioma não basta; o prosaico torna-se mito; a matéria trágica do clássico renasce de maneira inesperada; os arquétipos dos mais universais são transmutados; as certezas e verdades são abaladas pelo narrar; a ambiguidade instaura-se nos sentidos. Por isso, o autor divisa o caminho para o crítico em sua seara:

A crítica literária, que deveria ser uma parte da literatura, só tem razão de ser quando aspira a complementar, a preencher, em suma a permitir o acesso à obra [...] uma crítica bem entendida é muito importante para o escritor; ela o auxilia a enfrentar sua solidão [...] Ela exerce uma função literária indispensável. Em essência deve ser produtiva e co-produtiva [...] O escritor, naturalmente só o bom escritor, é um descobridor; o mau crítico é seu inimigo, pois é um inimigo dos descobridores, dos que procuram mundos desconhecidos. Colombo deve ter sido sempre ilógico, ou então não teria descoberto a América. O escritor deve ser um Colombo. Mas o crítico malévolo e insuficientemente instruído pertence àquela camarilha que queria impedir a partida por ser contrária à sua sacrossanta lógica. O bom crítico, ao

¹¹ Publicou o poema “Um chamado João”, no jornal Correio da Manhã, de 22 de novembro de 1967, três dias após a morte de João Guimarães Rosa. Expressa em seus versos o teor do sertão plurissignativo, amalgamando-o a figura emblemática do escritor mineiro (Cf. ROSA, 2001, p. 10-13).

contrário, sobe a bordo da nave como timoneiro (ROSA apud LORENZ, 1965, p. 76).

O que é estendido ao leitor, trata-se de um projeto premeditado de conduzir a um “mergulho” no oceano do incerto, convidando a desconfiar, a desautomatizar pressupostos cristalizados do que se entende por literatura, por realidade e/ou verdade. Poliglota, experimentalista, canônico, agregador de símbolos cifrados de diversas tradições, pôs-se a transgredir normas linguísticas e até exigências da lógica cartesiana, em uma metafísica particular que intenta, muitas vezes, atacar a metafísica ocidental, desconstruindo, colocando em xeque paradigmas, revelando suas fragilidades e *nonsenses*, próprios da maneira escravocrata de sempre ver e julgar esperando respostas convencionais. Mistérios; dúvidas; enigmas; um “sertão-mundo”; um jagunço-filósofo¹²; a terceira margem emblemática de um rio¹³ incitando a sair das amarras da obviedade; mulheres que assassinam seus maridos ou uma forma de patriarcado alegórico; signos ideológicos funcionando também em sua poeticidade; dimensão sociocultural localizada a se expandir em plurissignificação; a expressão literária levada aos extremos de suas potencialidades e, desse modo, uma linguagem apta a ratificar o estranhamento:

Não é fora da metafísica que Guimarães Rosa encontra saídas para o pensamento – estar fora ainda supõe um respeito, uma subordinação às margens do território – mas é no seu interior que efetua seu colapso, inventa passagens para um pensamento nômade disposto a criar outras possibilidades de vida, outros territórios. Dupla potência a do pensamento nômade: a de escapar aos códigos instituídos e a de criar outras possibilidades de expressão. Potência essa que não se efetua à margem do pensamento dogmático ou fora da língua oficial, mas no seu próprio interior, criando um outro pensamento dentro do próprio pensamento, uma outra língua dentro da própria língua, tornando-os estrangeiros a si próprios (MENDONÇA, 1996, p. 23).

Ao se perscrutar a gênese de sua obra, vincula-se tal processo ao trato com a palavra, que obteve uma importância capital e uma maneira própria de entendê-la, como um “sentido da metafísica da língua”, com vistas a extrair o máximo dela, inclusive, uma “cura” para o ser humano, pois: “Somente renovando a língua é que se pode renovar o mundo (ROSA apud

¹² O jagunço Riobaldo, narrador autodiegético do romance *Grande sertão: veredas* (1956), que se posta em um intensa tentativa de entender não só os rumos de sua vida, mas ainda os enigmas da existência humana, com os questionamentos acerca de Deus e do diabo, por exemplo.

¹³ Refere-se a um dos contos mais célebres do autor, *A terceira margem do rio*, integrante do livro *Primeiras histórias* (1962). Narrativa de alto conteúdo simbólico e, com efeito, plausível de diversas interpretações não só para essa terceira margem, mas em relação ao exílio do pai em permanecer navegando em um rio, sem jamais voltar para casa.

LORENZ, 1965, p. 88). Tal método ainda está imbricado à necessidade de buscar, na escrita, algo intenso e revitalizador para imortalizar o sertão mineiro, que lhe fora tão caro: “É que sou antes de mais nada este ‘homem do sertão’; e isto não é apenas uma afirmação biográfica, mas também, e nisto acredito tão firmemente [...] está presente como ponto de partida mais do que qualquer outra coisa” (ROSA apud LORENZ, 1965, p. 65). Em entrevista a Günter Lorenz (1965, p. 69), o escritor oferece a pista inicial que auxilia a permear sua poética: “Veja você Lorenz, nós os homens do sertão, somos fabulistas por natureza [...] Eu trazia sempre os ouvidos atentos, escutava tudo o que podia e comecei a transformar em lenda o ambiente que me rodeava”. Nele, é que aqui se começa a “buscar” Joãozinho (o apelido de infância), que nasceu em 27 de junho de 1908, em Cordisburgo, uma região pastoril localizada no interior do estado de Minas Gerais: “pois, quando escrevo, sempre me sinto transportado para esse mundo” (ROSA apud LORENZ, 1965, p. 65).

Foi o primeiro dos seis filhos de dona Francisca Guimarães Rosa (Chiquitinha) e de Florduardo Pinto Rosa, “seu Fulô”, dono de um pequeno comércio de “secos e molhados”, juiz de paz, vereador, caçador de onças e contador de causos. Na época, a cidade contava apenas com duas ruas e a estação era parada dos viajantes, vaqueiros e condutores de boiadas. O estabelecimento tornava-se um fértil lugar para o menino quieto e franzino prestar atenção às histórias contadas e, depois, quando da conquista do isolamento do quarto¹⁴: “Deitar no chão e imaginar histórias, poemas, romances, botando todo mundo conhecido como personagem, misturando as melhores coisas vistas e ouvidas” (ROSA apud PEREZ, 1983, p. 37). O próprio nome de Cordisburgo é bastante sugestivo para alguém que fora tão interessado na formação das palavras e seus significados, (cordis + burgo) do latim *cordis*, genitivo de *cor*, coração somado ao sufixo anglo-saxônico *burgo*, assim, burgo do coração ou cidade do coração:

Cordisburgo, antes chamada Vista Alegre, foi uma primeira influência telúrica, definitiva, não mais esquecida por ele. Não deixou dissolverem-se as lembranças das suas primeiras visões do mundo, em comovente fidelidade ao lugar pequenino onde nasceu. Primeira e última palavra do seu discurso de Posse, na Academia Brasileira de Letras, três dias antes que a sua mão descansasse de escrever, está nos seus livros como esteve em sua vida: relembra docemente, luminosa permanência na memória (ROSA, 2008, p. 15).

¹⁴ Em 1974, a casa onde nasceu tornou-se “O Museu Casa Guimarães Rosa” (ANEXO B). Estão sob a guarda do Museu uma coleção de cerca de 700 documentos textuais entre os quais os registros de caráter pessoal (certidões, correspondência recebida e emitida, documentos escolares), discursos, artigos em periódicos e originais manuscritos ou datilografados, como os de *Tutaméia* (1967).

Não por acaso, em Cordisburgo (cidade do coração), é onde lê os primeiros livros e se apaixonava pelo estudo das línguas. Entre outros marcos, é onde também há a descoberta de sua miopia¹⁵ pelo médico e, por isso, “o esplendor de um mundo surgido de repente através dos óculos” (PEREZ, 1983, p. 38). Aos dez anos, vai para Belo Horizonte, morar com os avós maternos, onde recebe a influência cultural de seu avô, segundo Vilma Guimarães Rosa (2008), ensaísta, escritor e promotor de saraus semanais, com a presença de escritores e artistas.

Costumava ler fazendo sons com os gravetos, “tamborilando os dedos, batendo nas páginas com uma varinha” (ROSA apud MEIGUINS, 2006, p. 39-51). Estava posto o fascínio pela leitura e pelas línguas, ao menino reservado que era encontrado comumente na biblioteca da cidade (a pessoal chegaria a três mil títulos). Imerso no universo da palavra, dedicava-se a estudar gramáticas, mas também havia apreço pela história natural e pelos animais, chegando a colecionar insetos e caçar cobras. Aprendia outras línguas para ler os originais dos livros preferidos.

A Günter Lorenz, no diálogo de 1965, mostra desenvoltura na língua alemã, citando provérbios e idiossincrasias idiomáticas, intraduzíveis a alguém que não se dedicasse a conhecer os estratos culturais, algo notado pelo entrevistador. Confessa o desejo de que a última obra de sua vida seja um dicionário. Lorenz (1965, p. 82) menciona que o escritor falava espanhol, francês, inglês, alemão e italiano, mas tinha conhecimentos em latim, grego clássico, grego moderno, sueco, dinamarquês, servo-croata, russo, húngaro, persa, chinês, japonês, árabe e malaio.

Antes da década de 1930, enquanto estudante na faculdade de medicina, escrevera quatro contos premiados em concursos da revista *O Cruzeiro: Caçador de camurças, Chronos Kai Anagke* (título grego, significando *Tempo e destino*), *O mistério de Highmore Hall*. Por isso, se não fez um dicionário, sua forma de escrita e inclinações expressariam com muita propriedade tal tendência. Soma-se ao teor de sua escritura, a experiência como médico por dois anos em Itaguara, confins do município mineiro de Itaúna, servindo a redondeza em andanças a cavalo, no convívio de longas prosas e observações, que o fariam conhecer melhor os elementos sertanejos.

Aos 22 anos, casa-se com Lígia Cabral Penna, com a qual tem duas filhas, Vilma e Agnes. A primeira (ANEXO C) torna-se escritora, inclusive, da biografia de seu pai, que

¹⁵ “A miopia do menino Migüilim, seu personagem, e a descoberta das minúcias do visível – amorosamente descrita – é uma experiência pessoal” (ROSA, 2008, p. 17).

doravante parece ter tomado contornos de lenda¹⁶, pois estaria em alguns dos acontecimentos marcantes do turbilhão do século XX, de um Brasil de coronéis e seus braços armados à Europa, da estrondosa segunda guerra. De menino interiorano a médico, a rebelde, a soldado, a diplomata, a chefe de fronteiras e, em tudo isso, teve-se o escritor. Estar dentro e ao mesmo tempo fora do sertão¹⁷, ou seja, imerso nessa cultura sertaneja, mas com uma experiência pessoal e intelectual cosmopolita, forja o olhar atento a outros paradigmas, o que fica expresso na entrevista com Günter Lorenz (1965, p. 67), ao questioná-lo acerca dessas experiências como “espinha dorsal” ao *Grande sertão: veredas*:

Como médico conheci o valor místico do sofrimento; como rebelde, o valor da consciência; como soldado, o valor da proximidade da morte [...] Mas estas três experiências formaram até agora o meu mundo interior; e, para que isto não pareça demasiadamente simples, queria acrescentar que também configuram meu mundo a diplomacia, o trato com cavalos, vacas, religiões e idiomas (LORENZ, 1965, p. 67).

Torna-se, então, soldado, oficial-médico, na Revolução Constitucionalista em 1932, quando desfeito o primeiro casamento. Não se afastara do estudo de outros idiomas, o que facilita a resolução de prestar concurso no Itamarati, no qual passa em segundo lugar em 1934. Em 1936, ganha um prêmio da Academia Brasileira de Letras, pelo seu único livro de poemas, *Magma*, com o pseudônimo *Viator*, que lhe seria recorrente. O notório escritor João Guimarães Rosa, de gravata borboleta, corpulento, e de cigarros nos dedos, começa a se delinear.

É nomeado cônsul-adjunto em Hamburgo, durante 1938. Em meio à segunda guerra mundial e ao nazismo, conhece a funcionária do consulado brasileiro, que salvou a vida de muitos judeus lhes facilitando vistos, sob o conhecimento de Guimarães Rosa. Trata-se da paranaense, de Rio Negro, Aracy Moebius de Carvalho¹⁸ (ANEXO D), sua companheira e

¹⁶ Não somente porque um dos escritores mais consagrados da literatura brasileira, mas ainda devido à imagem notória do diplomata de gravata borboleta, criador de uma mística sertaneja muito característica. Por exemplo, O poema *Um chamado João*, de Carlos Drummond de Andrade, “brinca” com tal visão: “João era fabulista? fabuloso? Fábula? [...] Projetava na gravatinha a quinta face das coisas” (DRUMMOND, 1967 apud ROSA, 2001).

¹⁷ Segundo sua filha, Vilma Guimarães Rosa (2008, p. 27), ao questioná-lo sobre como conseguia escrever sobre o sertão sem conhecê-lo, já que Cordisburgo e Itaguara (onde clinicou) não ficavam no sertão e boa parte de suas obras foram escritas, longe do Brasil, o autor respondeu: “– Meu sertão é metafísico, Vilminha. Ele está aqui. Eu o crio e vou galopando, vivendo nele as minhas estórias”.

¹⁸ De acordo com René Daniel Decol (2007), mesmo a despeito das proibições, Aracy ajudou centenas de refugiados judeus a saírem da Alemanha durante o nazismo. Como funcionária do consulado brasileiro, conseguia-lhes os vistos. Foi homenageada no Museu do Holocausto de Jerusalém e de Washington. Por isso, é reconhecida pela comunidade judaica de São Paulo como o “Anjo de Hamburgo” (BRUM, 2008, p. 02). Não se casou novamente e faleceu em 3 de março de 2011.

esposa até a morte. A ela seria dedicado sua obra capital, o romance *Grande sertão: veredas* (1956), na epígrafe: “A Aracy, minha mulher, Ara, pertence este livro”, o que teria a relevância confirmada:

A esse respeito, quero dizer uma coisa: enquanto eu escrevia ‘Grande Sertão’, minha mulher sofreu muito porque nessa época eu estava casado com o livro. Por isso dediquei-o a ela, para lhe agradecer sua compreensão e paciência. Você deve saber que tenho uma mulher maravilhosa. Como sou um fanático da sinceridade lingüística, isto significou para mim que dei o livro de presente (LORENZ, 1965, p. 79, sic).

Outras experiências ímpares foram divididas pelo casal. Aracy e Rosa permaneceram na Alemanha até 1942, quando o governo brasileiro rompera as relações diplomáticas e passou a apoiar os aliados. Tiveram de permanecer quatro meses sob a custódia do governo alemão, até serem trocados por diplomatas. Como no Brasil ainda não existia regulamentação para o divórcio, casaram-se no México, tal qual se fazia costume na época diante do impedimento. O escritor ainda ocuparia cargos diplomáticos de grande relevância: chefe de gabinete (na Conferência da Paz, em Paris); secretário e conselheiro da embaixada, por isso reside em Paris, até 1951, onde escreve seu romance. De volta ao Brasil, recebe *status* de embaixador.

Durante todo esse tempo, faz frutificar sua produção literária. Em 1937, por sete meses, escrevera os contos do futuro livro *Sagarana*, que ficou em segundo lugar no concurso Humberto de Campos (perdendo apenas por um voto, entre os 58 concorrentes). Retomando o livro (em cinco meses de revisão), publica-o em 1946: “aclamado como uma das mais importantes obras no Brasil naqueles últimos anos” (PEREZ, 1983, p. 41).

Doravante, não houve compêndio de literatura nacional que não citasse Guimarães Rosa¹⁹ e suas demais publicações: as novelas de *Corpo de baile* (1956); a obra capital e único romance, *Grande sertão: veredas* (1956); os vinte e um contos de *Primeiras histórias* (1962), os quarenta contos do livro *Tutaméia: terceiras histórias* (1967) e *Estas histórias*²⁰ (1969). Posteriormente, *Corpo de baile*, ciclo de novelas com aproximadamente 820 páginas, desdobrou-se em três volumes: *Manuelzão e miguilim*, *No urubuquaquá no pinhém* e *Noites do sertão*. Entre as publicações póstumas, estão: *Ave palavra* (1970); *O mistério de M M M*

¹⁹ Em 2008, no aniversário de seu centenário, os correios emitiram selos em comemoração e em homenagem (ANEXO E). Na estilização, aparece Rosa escrevendo e, atrás dele, motivos sertanejos e regionalistas de sua obra.

²⁰ Dois anos após a morte de Guimarães Rosa, em novembro de 1969, a Livraria José Olympio publicou o livro *Estas Histórias*, que reúne cinco narrativas publicadas em vida pelo autor e quatro inéditas.

(1962), romance escrito por vários escritores; *Os sete pecados capitais* (1964), também com muitos colaboradores e onde está o conto *Os chapéus transeuntes*.

Em *Sagarana* (1946) já havia uma assinatura poética, trazida desde início no neologismo do título, “construído pela aglutinação de ‘saga’, no sentido de lenda, de narrativa épica ‘erana’, sufixo tupi, significando ‘semelhante à’” (SANDRONI, 2008, p. 10). São nove contos, em que aparece a elaboração de uma linguagem, que se move a aproveitar diversas fontes, inclusive da fala popular. Não se perdem tais características nas obras seguintes, como em *Corpo de baile* (1956), trazendo à baila sete extensas estórias, que para o próprio escritor “são sete novelas (que o doutor chama também de ‘poemas’ ou de ‘romances’ ou ‘contos’), desenrolados na região dos campos-gerais, ou dos *gerais*... narrações sertanejas, de temática universal... revelações sobre a realidade social de nossos trabalhadores de gleba” (ROSA apud SANDRONI, 2008, p. 10).

De acordo com Nelly Novaes Coelho (1975, p. 07), brota uma “revolução-estrutural-metafísica” ferindo tão fortemente as concepções literárias vigentes, que a maioria dos leitores e críticos espantou-se com a renovação expressa, desde sua obra inaugural. Nesse quesito, há de se considerar a singularidade de sua linguagem, reavivando, na prosa, recursos esperados para a expressão poética, tais como ritmo, rima, aliteração, cortes e deslocamentos de sintaxe, vocabulário insólito, “a fim de captar e imortalizar os valores espirituais, humanos e culturais de um povo em transição” (BRAIT, 1982, p. 103).

Haveria ainda a faceta ímpar de seu léxico, notabilizado pelo emprego de neologismos, a mistura da matriz regional com palavras de outros idiomas ou, como melhor alegoriza Donald Schüller (1983, p. 381): “uma esfinge com um segredo”. Baseou-se no falar sertanejo e o amalgamou “à pesquisa erudita, aos arcaísmos, à exploração sintática, sonora e semântica do português” (BRAIT, 1982, p. 101). Por isso, Antonio Candido (1983, p. 294) discerne como traço fundamental de Guimarães Rosa: “a absoluta confiança de inventar”. Ou ainda nas palavras do escritor, citadas por Paulo Rónai (1966, p. 31) dar: “toque e timbre novos às expressões amortecidas”.

Tem-se, de fato, um “super aproveitamento” de cada plano ou camada constituinte do texto literário para fazer significar amplamente, o léxico, a sintaxe, o ritmo, o gênero, a semântica, o discurso e o modo de narrar, entre outros acionados em um conjunto atordoante. Em uma analogia, permite-se explicar que seria como um hábil costureiro preocupado com cada minucioso arremate, de modo que se reafirmasse sob todos os pontos de vistas a grandiosidade e o sentido do todo. Trata-se de um meticuloso trabalho com a linguagem, transparecido no cuidado extremado com a revisão (ANEXO F): “[...] choco meus livros.

Uma palavra, uma única palavra ou frase podem me manter ocupado durante horas ou dias” (ROSA apud LORENZ, 1965, p. 79).

Günter Lorenz (1965, p. 71) bem escrutina o labor do escritor mineiro: “Você tem fama de ser um autor terrivelmente trabalhador, cuja aplicação é superada apenas por seu tradutor alemão”. Também o acompanhamento das traduções está inserido nessa inclinação meticulosa, como se mostra pela correspondência com os tradutores para o idioma alemão e italiano, Curt Meyer-Clason (BUSSOLOTTI, 2003) e Edoardo Bizzarri (ROSA, 2003), respectivamente. Nada poderia ser menos para a lapidação cultural e estética do sertão, na qual a linguagem metamorfoseada é parte vital para a expressão de um universo próprio e, por isso, a “orientação” detalhista para as traduções, por exemplo, com Curt Meyer-Clason (ANEXO G).

Não por acaso, vê-se um *modus operandi*, de dar o tom universal à experiência da tradição sertaneja particular refratada. Para tanto, o emblemático infinito, de que tanto o autor falou, irrompe em relevância capital, porque corresponde ao seu trabalho com signos e histórias plurissignificativas, onde há uma hipertextualidade desconcertante *ad infinitum*. Não se anula o aspecto da matéria histórica, que está latente a todo momento, como pensa Walnice Nogueira Galvão (1986), mas em sertanejos comuns habitarão também fortes nuances do pensamento trágico²¹, do conflito edípiano, do pacto fáustico, de insubmissões míticas, em Liliths, Medéias e Perséfonas repaginadas²².

É o infinito que significa de várias maneiras em suas obras, um infinito universalizante, que parece ter sido tomado também como símbolo para ser alcançado em termos de experiência estética. Primeiramente, com essa abordagem dos dramas, não estão postos os dilemas só do sertão mineiro, mas conflitos plurissignificativos do ser humano, de inquietações arquetípicas e comuns como o amor, o abandono, a solidão, o medo e a segregação:

A experiência documental de Guimarães Rosa, a vida sertaneja, a paixão pela coisa e pelo nome da coisa, a capacidade de entrar na psicologia do rústico, - tudo se transformou em significado universal graças à invenção, que subtrai o livro a matéria regional para fazê-lo exprimir os grandes lugares-comuns, sem os quais a arte não sobrevive: dor, júbilo, ódio, morte, - para cuja órbita nos arrasta a cada instante, mostrando que o pitoresco é

²¹ Concorde-se com Ygor Raduy (2008, p. 24), ao entender o trágico aqui não somente como gênero literário de diretrizes formais próprias, mas também como cosmovisão, “expressão da tragicidade própria da existência”. Trata-se do que é entendido ainda por Luiz Roncari (2004), na medida em que estuda uma analogia ideológica entre a literatura rosiana e o universo da mitologia clássica.

²² Nesta análise, apura-se que as personagens Maria Mutema, Mula-Marmela e Flausina tornam-se projeções desses modelos de insubmissão.

acessório e que na verdade o Sertão é o Mundo (CANDIDO *apud* SANTOS, 1978, p. 25).

Reiteradas vezes afirma esse seu “pacto” literário com o infinito: “Escrevendo, descubro sempre um novo pedaço do infinito. Vivo no infinito o momento não conta” (ROSA *apud* LORENZ, 1965, p. 65). Vale o desiderato de tudo abarcar para imortalizar tal sertão, seja por meio da multiplicidade de significação dos enredos e personagens, seja por querer chegar às dimensões mais profundas dos mistérios da vida humana, o que está posto nas analogias simbólicas e místicas, que tanto explora em sua escrita, como o recorrente e emblemático rio, o mistério e a dimensão que quer chegar:

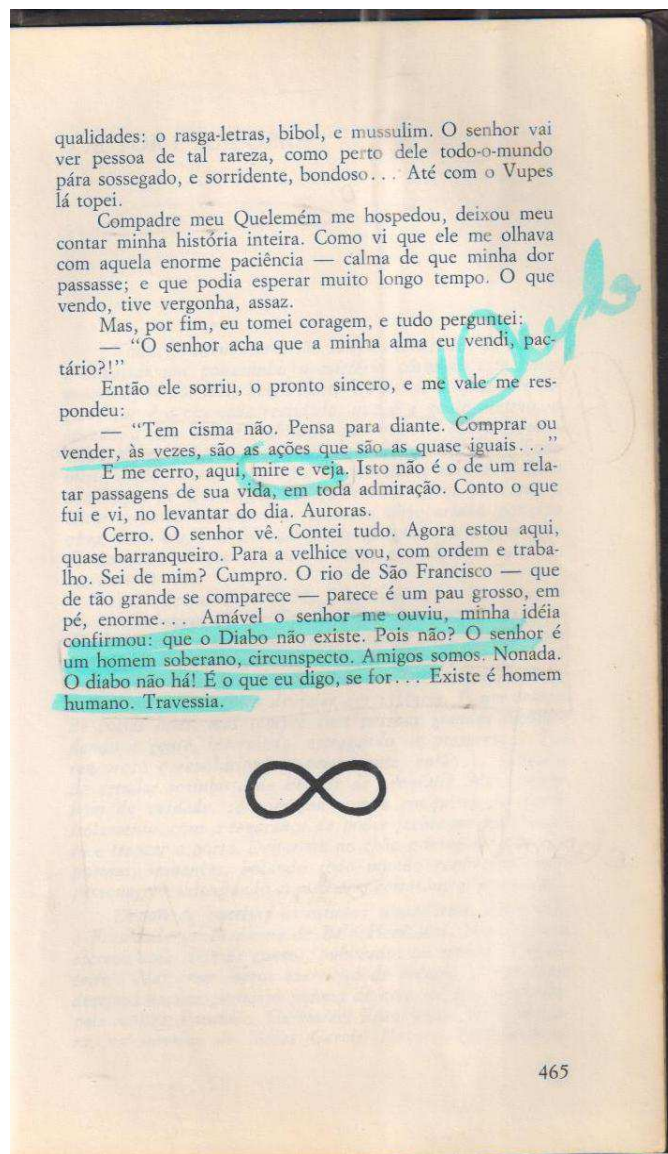
Quando escrevo, repito o que vivi antes. E para estas duas vidas um léxico apenas não me é suficiente. Em outras palavras: gostaria de ser um crocodilo vivendo no rio São Francisco. O crocodilo vem ao mundo como um ‘magister’ da metafísica, pois para ele cada rio é um oceano, um mar de sabedoria, mesmo que chegue a ter cem anos de idade. Gostaria de ser um crocodilo, porque amo os grandes rios, pois são profundos como a alma do homem. Na superfície são muito vivazes e claros, mas nas profundezas são tranqüilos [sic] e escuros como os sofrimentos dos homens. Amo ainda mais uma coisa de nossos grandes rios: sua eternidade. Sim rio é uma palavra mágica para conjugar eternidade (ROSA *apud* LORENZ, 1965, p. 73).

Requisita a história, a filosofia, a problemática social brasileira, a mitologia greco-romana, mas também não deixa de lado a tradição judaico-cristã, os dilemas da subjetividade, da outremização, da marginalidade e da opressão ideológica. Convida a um modo de leitura desconcertante que em muito requer um jogo decifratório, pois sua astúcia e estratégia literária, como delineia Luiz Roncari (2004), não estão em conceder respostas fáceis, mas em misturar deuses e homens, experiências e lendas, para tudo abarcar, por meio desses paradigmas. Não difere do que pensa Mircea Eliade (1992), para quem os arquétipos, símbolos, mitos e paradigmas tem o poder de preservar e transmitir as atividades humanas à eternidade. Então, desde *Sagarana* (nas ilustrações do paranaense Poty Lazzarotto das primeiras edições), o símbolo do infinito²³ aparece, bem como fecha o romance *Grande sertão: veredas*, majestosamente:

²³ Nas primeiras edições do *Grande Sertão: Veredas* inicia e fecha a obra, ao final no centro, depois da palavra “Travessia”. Na terceira edição, foi retirada e colocada em um campo verde, ao centro de uma folha de rosto ilustrada com motivos do sertão e abaixo de: “O diabo na rua, no meio do redemunho”. Tais alterações, segundo Luiz Roncari (2004), devem simbolizar a preocupação do autor com a significação do símbolo para a leitura da obra.

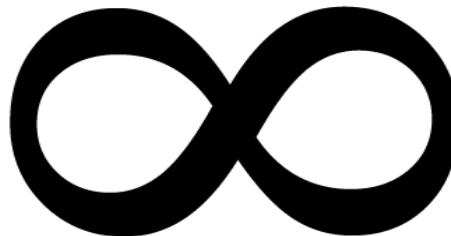


1. Ilustração de Poty Lazzarotto para *Sagarana* (1946), que aparece na epígrafe de *O burrinho Pedrês*



2. Última página do romance *Grande sertão: veredas* (ROSA, 1984, p. 465)

Denominado *lemniscata*, esse símbolo é ainda representado com o algarismo oito deitado, que “para Marcílio Ficino é o hieróglifo da serpente mordendo a própria cauda, usado para representar o conceito de tempo” (BENJAMIN, 1984, apud RONCARI, 2004, p. 240). Deveras, torna-se um conceito utilizado em vários campos do saber, como a matemática, a filosofia, a astronomia e a teologia, nas quais pode significar o absoluto, o eterno e até Deus. Trata-se de um signo que pode denotar algo que não tem começo nem fim, isto é, que não tem limites. Na definição de Marco Aurélio Baggio (2006), a *lemniscata* é o duplo zero hindu, deitado e jungido tal qual um laço de fita, o que significa a palavra *lemniscata*, que endossa o eterno retorno e o símbolo matemático do infinito:



3. Ilustração com a curva matemática que forma a *lemniscata*

Esse eterno retorno, cuja forma do símbolo do infinito remete, é característico também de uma superfície denominada faixa de Möbius ou faixa de Moebius uma figura, onde não há lado de dentro ou de fora perceptíveis, isto é, só há um lado e uma única borda que é uma curva fechada. Foi descoberto pelo astrônomo e matemático alemão August Ferdinand Moebius (1790-1868) e inspirou diversos artistas como o holandês Mauritus Cornelis Escher (1898-1972), cuja obra “brinca” visualmente com a orientabilidade e essa noção cíclica do retornar. Por tal motivo, as pinturas de Escher ficaram notórias, chamando a atenção de físicos e matemáticos, em especial por sua representação do infinito, na qual um padrão se repete indefinidamente como segue abaixo pelo trajeto das formigas:



3. *Fita de Moebius II (formigas)*, de Mauritus Cornelis Escher (1963 apud GRECO, 2010)

Note-se uma cadeia cíclica também na tessitura do romance *Grande sertão: veredas*, de modo a ratificar um padrão, que Walnice Nogueira Galvão (1986, p. 13) denomina de uma “coisa dentro da outra”. Por meio de jogos de ambiguidades que atravessam a narrativa, como um princípio organizador²⁴, há a ocultação de dois elementos diferentes como continente e conteúdo, aptos a serem decifrados nas personagens, no enredo, nas imagens, nas concepções metafísicas e até nas digressões menores: “o conto no meio do romance, assim como o diálogo dentro do monólogo, a personagem dentro do narrador, o letrado dentro do jagunço, a mulher dentro do homem, o Diabo dentro de Deus” (GALVÃO, 1986, p. 13).

Vislumbra-se ainda que, talvez não seja por acaso, o Moebius ser o sobrenome de sua esposa Aracy Moebius de Carvalho, a quem dedicou o romance. O algarismo oito, a que se refere à forma da faixa e da *lemniscata*, é considerado o número da perfeição, do equilíbrio e da completude. Na matemática, poucos símbolos contêm a função de abarcar uma grande quantidade de informações, quanto o infinito. Comparativamente, o escritor argentino Jorge Luís Borges (1972) destacou-se por fazer alusões ao infinito, dialogando com a metafísica e filosofia, pois escreve utilizando repetições cíclicas e informações incontáveis, que margeiam

²⁴ Para Walnice Nogueira Galvão (1986), o episódio acerca de Maria Mutema não se trataria de uma história solta, mas um padrão dessas ambiguidades mimetizado largamente na estrutura.

essa noção acima, como no conto *A Biblioteca de Babel*²⁵. Por seu turno, em Guimarães Rosa, no trato com a palavra e com as situações arquetípicas e plurissignificativas, forja-se tal ambiguidade e produtividade, que é resultante da interligação do particular do sertão ao infinito de experiências do ser humano e da cultura. Trata-se do que compele Antonio Candido (1983, p. 294) a afirmar: “Na extraordinária obra-prima ‘Grande Sertão: Veredas’ há de tudo para quem souber ler, e nela tudo é forte, belo impecavelmente realizado”.

É esse “bombardeio” que cai despejando novas nuances ao já tão trabalhado regionalismo brasileiro, das tradições antecedentes. Beth Brait (1982, p. 101) distingue quatro tradições literárias de regionalismo anteriores a ele. A primeira é a do Romantismo, com ficcionistas como José de Alencar e Taunay, que utilizaram o pitoresco e o exótico para recriar o interior do Brasil. Mostra-se posteriormente nos realistas e naturalistas, como Manuel de Oliveira Paiva (em *Dona Guidinha do Poço*), por meio do estudo das relações entre o homem e a paisagem. No final do século XIX e início do XX, a autora identifica Simões Lopes Neto e Monteiro Lobato, em sua incursão pelo folclore e por uma linguagem regional característica. Nas décadas de 30 e 40, irrompem as narrativas regionalistas que privilegiam a decadência do trabalho rural, a seca e a fome, em autores como Graciliano Ramos e José Lins do Rego.

Depois dessas diversas produções, destaca a estudiosa, tinha-se a impressão de que autores e leitores não mais se interessariam por tal tendência. Entretanto, a partir de *Sagarana*, obra inaugural de Rosa, publicada em 1946, o regionalismo volta à tona, com um “novo significado”, assumindo a perspectiva de “experiência estética universal”. O “sertão aparece como uma forma de aprendizado sobre a vida, sobre a existência, não apenas do sertanejo, mas do homem” (BRAIT, 1982, p. 101). É o que se problematiza com esse diálogo com o infinito, que se expôs aqui sobre sua poética, e que bem sintetiza Antonio Candido:

Rosa alcançou o mais indiscutível universal através da exploração exaustiva quase implacável de um particular que geralmente desaguava em simples pitoresco [...] aceitando-o, entrando de armas e bagagens pelo pitoresco regional mais completo e meticuloso, e assim, conseguindo anulá-lo como particularidade, para transformá-lo em valor de todos [...] ficção pluridimensional, acima do seu ponto de partida contingente (CANDIDO, 1987, p. 207).

²⁵ A narrativa exemplifica esse tipo de escrita, que “brinca” com a repetição dos atos humanos e com um jogo infundável de ambiguidades das estruturas textuais. Descreve um mundo constituído por uma biblioteca que teria todos os livros possíveis e suas implicações.

Levando em conta tal perspectiva e a complexidade do arranjo de sua forma de escritura, Luiz Roncari (2004) investiga os impasses enfrentados pelo escritor, que auxiliam a compreender sua gênese estilística-criacional, no ímpeto de transfigurar a realidade social e cultural do sertão mineiro. Para o teórico, o escritor organizava sua visão de mundo a partir de três fontes fundamentais: a primeira é subsidiada pela experiência empírica de sua região; a segunda por uma vivência erudita e mítica, tirada da literatura; e por último, retira sua matéria dos estudos de interpretação do Brasil vigentes em sua época, tais quais as obras notórias de sociólogos, como Oliveira Vianna e em menor monta Gilberto Freyre, que investigam os paradigmas da vida pública brasileira.

Desse modo, entre os méritos de Guimarães Rosa, está o de compor um texto complexo, formado por, pelo menos, três fontes: uma “empírica”; “outra mítico-simbólica”; e uma “alegórico-histórica” (RONCARI, 2004, p.17). Segundo Luiz Roncari (2004), ele enfrenta o problema de articular e fundir os elementos dessas três “nascentes”, o que os críticos e o próprio autor referiam-se em camadas ou estratos. Diante dessa arquitetura, um dos grandes desafios da crítica seria perscrutar como elas se coadunam.

Há de se considerar ainda que estava em um intenso experimentalismo, desde *Sagarana* (1946), utilizando desde as formas arcaicas da narrativa, como as dos contos da cantuária, da picaresca, do fabulário, das vidas dos santos e dos causos, ao passo que também acompanhava os avanços da literatura moderna, na esteira da ebulição modernista. Em que pese celebrar muitas das atitudes modernistas, não aceita a de se afastar do clássico. Em um movimento antípodo, Rosa resgata a mitologia greco-romana, que os modernistas substituíram pela africana, indígena ou ibérica.

Tinha o ‘poder de estilizar classicamente a realidade’ (CARPEAUX, 2001 apud RONCARI, 2004, p. 16). O conceito de clássico de João Guimarães Rosa é delicado, na medida em que não é um mero retorno, mas uma revitalização: ‘Não por uma volta ao clássico. Mas por uma ida ao clássico’ (LIMA apud RONCARI, 2004, p. 16). Nesse aspecto, Rosa não é clássico, assim como não é totalmente moderno, uma quimera. Atrás do aparente caos, há uma arquitetura intrincada. Trata-se do ponto que se necessita e se torna frutífero considerar, já que aqui se propôs investigar as ideologias de gênero, na representação das personagens femininas:

Aspectos pertencentes a várias tradições e absorvidas pela cultura popular, rearranjadas no sertão. Rosa empreende um singular diálogo com o universal e o particular, sobretudo, por meio da construção das personagens femininas,

tornado-a ‘mais um dos infinitos elos do complexo problema da insubordinação’ (PASSOS, 2000, p. 198).

Com efeito, adentrar a seara rosiana por meio das identidades femininas permite reconhecer os traços dessa obra ímpar e quimérica, não só pelo uso da linguagem e da transfiguração/junção de múltiplas fontes, mas um conceito amplo e complexo de ser mulher, não todos os tipos de mulheres, porque há uma regularidade: mulheres plasmadas em uma sobrevivência rústica e violenta, na convivência e troca com homens, no geral, detentores do poder e da ordem, uma ordem sociocultural que se coaduna, sobremaneira, àquela perscrutada por Pierre Bourdieu (2005), como “dominação masculina”.

Destarte, são construídas donzelas, guerreiras, mães, jovens, velhas, prostitutas, algumas quase que fadas, inúmeras, em meio à opressão, à resistência, ao engano, à tragicidade e até a virilidade, como a emblemática e dúbia guerreira Diadorim, do romance *Grande sertão: veredas*. A expressão particular de sua modernidade faz-se também por esses perfis femininos, que matizam elementos da tradição literária, mítica, religiosa, arquétipos arcaicos com a experiência pontual das mulheres sertanejas, em um meio patriarcal, pobre, violento, inóspito e rarefeito à subjetividade feminina.

Subsistindo e/ou enfrentando os obstáculos naturais e socioculturais, tendo que, muitas vezes, dissimular e renunciar, elas fazem parte de um mundo masculino. Assim, ao lado do jagunço Riobaldo figuram mulheres ancoradas na experiência dele e contadas pelo crivo de sua memória, sendo elas: o modelo de pureza-virgindade como Octacília, ideal para o casamento; uma donzela-guerreira como a fulcral Diadorim; e a prostituta desejada, Nhorinhá. Nascem, em grande monta, pela vivência e voz de fazendeiros, jagunços, donos ou senhores, mimetizando a organização social do sertão e de sua hierarquia.

No entanto, elas orbitam esse universo masculino para reparti-lo em representações poéticas e pontualmente “perturbadoras” (PASSOS, 2000, p. 16). Não são flagradas só como meras representantes do agreste mineiro, já que o autor incorpora soluções inusitadas, na mescla *ad infinitum* de tradições, na mediação entre conquistas emancipatórias e antigas formas de opressão, enfim, no elo entre o local e o universal, como indagado até aqui. Transitam entre regras culturais da cultura ocidental e judaico-cristã, refletidas ao universo sertanejo, que comungam visceralmente de regras patriarcais. Dessa forma, precisar-se-ia “desenredar” a estória dessas mulheres:

Fadas, donzelas e meretrizes participam, portanto, de um mundo flagrado em seu ponto de inflexão, ou seja, em seu ‘desenredo’, a não-confirmação da

espera baseada no convencional. O leitor necessita, a todo momento, se dar conta de que as narrativas, apesar de manipularem aspectos da norma social, tradição cultural ou literária analógica e sintomaticamente, são plasmadas pelo intenso trabalho lingüístico [sic] que – homólogo ao desenredar – propõe mudanças e alternativas (PASSOS, 2000, p. 89).

Acrescenta ainda Cleuza Passos (2000), como quase tudo na obra rosiana é um limiar, que coloca em xeque conceitos cristalizados de bem e de mal, de certezas e de incertezas, de ser e de parecer, o feminino e masculino podem aparecer transgredidos. As mulheres são representadas utilizando estratégias informais de resistência e/ou tendo atitudes “viris”, que seriam somente atribuídas aos homens. Devem ser pensadas, além da experiência sertaneja refratada, também como resultado de uma linguagem altamente inventiva, “contagiada” de elementos míticos e de problemas relacionados à constituição da subjetividade humana.

Não tendem a produzir sempre perfis estanques de mulher, mas uma ambiguidade sintomática por carregarem uma história de segredos e violências, que povoam os narradores e leitores com enigmas, como os da travestida Diadorim, uma “neblina” (ROSA, 1984, p. 20). Há brancos, censuras, ditos truncados e silêncios que ganham sentidos nem sempre evidentes. Trata-se de um procedimento recorrente na ficção rosiana, uma duplicidade de significados, que inunda o texto, tais como asseveram vários críticos (GALVÃO, 1986; GARBUGLIO, 1972; PASSOS, 2000; RONCARI, 2004). Com efeito, Maria Mutema, Mula-Marmela e Flausina possuem a regularidade do “fino aproveitamento da ambivalência discursiva que revela e engana” (PASSOS, 2000, p. 52).

Mais do que isso, tais assassinas de maridos carregam a complexidade da assinatura poética do autor. Em sua construção, no diálogo entre particular-universal e na experimentação, Guimarães Rosa oportuniza a arregimentação de fartos modelos simbólicos do gênero pertencentes à cultura ocidental. Entreveem-se Liliths, mas ainda uma Maria Madalena, uma Medéia e uma Perséfone com ares de Medusa, respectivamente. Deveras, as três irrompem como uma força ameaçadora do patriarcado, com transgressões muito significativas para a história das mulheres e de suas lutas, como o direito de falar e de ser ouvida na cultura: é o que se observa nos perfis em estudo, nos quais se avisa uma gradação que chega a seu ápice em Flausina, dona do discurso e de seu “destino”.

Doravante, analisar-se-á o modo de resistência ou não arbitrado a cada uma dessas homicidas e o que significa em termos de uma sociedade falocêntrica, que sistematicamente norteou um papel de ré outremizada, flagrante na leitura da Crítica Feminista, também auxiliada pelos postulados de Pierre Bourdieu (2005) e de Jacques Derrida (2004), entre outros, que auxiliaram a descortinar os signos da “dominação masculina”. Na obra de João

Guimarães Rosa, falecido em 1967, três dias após sua posse na Academia Brasileira de Letras, investigar-se-ão, assim, potentes signos ideológicos, que também sendo poetizados, postam uma relação ou poética instigante para as três assassinas de maridos, aptas a surpreender o crítico e o leitor, em uma leitura das ideologias de gênero.

3 MARIA MUTEA E SUAS AFRONTAS À “DOMINAÇÃO MASCULINA”

“Quase todo mais grave criminoso feroz, sempre é muito bom marido, bom filho, bom pai, e é bom amigo-de-seus-amigos”.

Riobaldo

Dos discursos hegemônicos e das formas de dominação estruturadoras da sociedade, o de maior interesse para a crítica feminista é o patriarcalismo, que se enraizou nas teias simbólicas da cultura e impôs a subordinação da mulher, como algo natural, firmado por Deus ou pela natureza e inerente a toda humanidade, o que foi confirmado por diversas áreas do saber, inclusive, as que se arrogaram neutras como as ciências. Em termos culturais, entretanto, vem se inquirindo que as relações de gênero são práticas construídas ao longo da história humana, sobremaneira, inclinadas em favor das relações de poder.

Trata-se do que visa a Crítica Feminista ao contar com a contribuição de teóricos como Michel Foucault (1988) e Pierre Bourdieu (2005), que auxiliam a entender como o gênero, enquanto constructo social e cultural, age dentro de um conjunto maior de discursos sociais e, por isso, técnicas contribuintes para a realização de um projeto de sociedade. A dominação patriarcal não constitui, então, um sistema universal e essencial ao ser humano, por mais que se tendeu a ratificar. Trata-se de uma ideologia inculcada nos indivíduos, desde o seu nascimento e contato com o grupo social, no qual é ensinado a ser mulher ou homem, por meio de condicionamentos e predisposições culturais, que estimulam a assumir determinados comportamentos em razão de seu sexo. Historicamente, ocorreu uma avassaladora “fabricação” de verdades.

Se Michel Foucault (1988) não utilizou a categoria de gênero em suas análises, abre caminhos para tal conceito, ao historicizar a sexualidade ocidental, postulando que ela se instaura como fruto do puritanismo moderno e relaciona-se com parte das ordens religiosa, burguesa, científica e seus discursos de dominação. No primeiro volume da *História da sexualidade* (1988), coteja que a sexualidade²⁶ só pode ser entendida como uma construção cultural, erigida de acordo com os objetivos políticos da classe dominante. Nesse sentido,

²⁶ Deve-se permear este conceito que se denomina sexualidade, sobremaneira um construto do discurso social. Essa é perspectiva revolucionária do filósofo francês Michel Foucault (1984), que expõe a sexualidade como um nome tardio do século XIX. Para ele, trata-se de um dispositivo histórico e não a “realidade subterrânea”, natural, mas uma superfície social, em que a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos e o reforço dos controles seguem “grandes estratégias de saber e poder” (FOUCAULT, 1988, p. 100).

aclara Jurandir Freire da Costa (1995, p. 289), que a redefinição biológica dos indivíduos como seres originariamente divididos entre dois sexos, é, antes de tudo, uma resposta a interesses sociais, políticos, jurídicos e econômicos. A sexualidade foi, pois, cuidadosamente alicerçada ou, como menciona Foucault (1988, p. 09), encerrada para dentro de casa, confiscada para a seriedade da função de reproduzir e o padrão é a “família conjugal”, o casal legítimo e procriador que dita a lei. Impõe-se na cultura o modelo, faz-se a norma que detém a verdade:

No espaço social, como no coração de cada moradia, um único lugar de sexualidade reconhecida, mas utilitário e fecundo: o quarto dos pais. Ao que sobra só resta encobrir-se; o decoro das atitudes esconde os corpos, a decência das palavras limpa os discursos. E se o estéril insiste, e se mostra demasiadamente, vira anormal: receberá este status e deverá pagar as sanções [...] Assim marcharia com sua lógica capenga a hipocrisia de nossa sociedade burguesa (FOUCAULT, 1988, p. 10).

O estudo empreendido pelo filósofo francês parte do paradoxo de que as proibições e regulamentações dos comportamentos, propugnados pelas autoridades religiosas, legais e científicas, não reprimiram a sexualidade, mas produziram e continuam fazendo relações sociais do interesse dessa ordem, na mesma eficácia com que fabrica bens industriais. Com efeito, tem-se o conceito foucaultiano de uma “tecnologia sexual”, um conjunto de técnicas criadas e desenvolvidas pelo estado para assegurar a sua hegemonia, o que envolve a fabricação de discursos normatizadores e classificatórios. A leitura de tal abordagem pela Crítica Feminista resultou em debates, que aproximaram as relações de gênero a essa analítica de poder, concebido como “uma estratégia” exercida em várias direções, “uma rede que ‘capilarmente’ se constituiu por toda a sociedade” (LOURO, 1997, p. 38).

Irrrompe, assim, a necessidade de discutir a aprendizagem de papéis masculinos e femininos, como regras arbitrárias que a sociedade normatiza e introjeta de múltiplas formas em complexas redes de poder, por meio das instituições, dos discursos, das práticas e dos símbolos, entre outros tantos códigos. Tratar-se-ia de despolarizar o pensamento, conjecturando que as ideologias de gênero e seus discursos de dominação tem efeitos porque agem sobre os sujeitos e suas ações, que mimetizam a hierarquia entre os gêneros. Adverte Guacira Lopes Louro (1997, p. 38) que, se o exercício do poder se constitui por “manobras”, “técnicas”, “disposições”, essas, por sua vez, podem ser absorvidas e aceitas ou contestadas e transformadas, nas ações dos indivíduos em que tentam encontrar ancoradouro.

É ao que se atém, especificamente, o sociólogo Pierre Bourdieu (2005), em sua obra *A dominação masculina*²⁷, ao investigar a dimensão tomada pelo poder masculino sobre o inconsciente cultural, ao criar ramificadas e profundas raízes, de modo que as próprias mulheres fossem reprodutoras dessa ideologia, tida como “natural”. O teórico questiona os mecanismos históricos que causaram a pretensa naturalidade e “eternização” dessa herança, que, de fato, foi incorporada de épocas anteriores pelo arbítrio da divisão sexual na cultura (Cf. BOURDIEU, 2007, p. 05). Propõe aclarar os amplos lastros dessa construção histórica, que chama de “dominação masculina”, uma estrutura social e cognitiva, que impõe a perenidade da ordem androcêntrica e de suas formas de opressão, como se fossem normais, inclusive pela ótica do dominado.

Postula a hipótese de que a sociedade funciona como uma espécie de mercado ou economia, no qual estão em disputa os bens simbólicos da cultura, um poder que pela representação estimula os seres a assumir “habitus”, estruturas condicionantes, muitas das quais incorporadas inconscientemente e, por isso, vistas como naturais, erroneamente (Cf. BOURDIEU, 2005, p. 34). A diferenciação entre os gêneros estaria arraigada na “ordem das coisas”, por meio de esquemas de percepção e de classificação mítico-simbólicos do imaginário cultural, em que o princípio masculino domina.

Para tanto, a ordem social trabalharia como uma “imensa máquina simbólica”, que ratifica a dominação masculina sobre a qual se alicerça, reproduzindo a divisão sexual hierarquizada masculino/feminino, ativo/passivo, em uma infinidade de classificações no mundo circundante (BOURDIEU, 2005, p. 18-19): o corpo como realidade sexuada e como depositário de princípios dessa divisão, a dirigir a atenção e a motivação para diferentes atitudes, em uma espécie de topologia sexual (onde o movimento para cima simboliza o masculino, opondo-se a direção para baixo, alusão ao feminino); tais correspondências biológicas estariam em estado objetivado inclusive nos espaços e lugares (partes públicas e nobres como masculinas, partes privadas e vergonhosas como femininas); o jogo inesgotável de metáforas, conotações, traços morfológicos e suas adjetivações (alto/baixo, duro/mole, seco/úmido, cheio/vazio); a postura correta do corpo; a divisão social do trabalho; o rebaixamento do status das atividades por elas realizadas; a família que inculca a docilidade e a realização das tarefas domésticas; a experiência com o próprio corpo que deve agradar o olhar do homem como um objeto atraente e desejável; entre tantas outras injunções do

²⁷ Na obra, empreende um estudo acerca das bases da dominação do sexo masculino na sociedade cabila, da Argélia, pois sendo fechada e comungando de um inconsciente cultural semelhante forneceria uma base de comparação bastante frutífera para o que ocorreu com a cultura ocidental, isto é, de que maneira tal ideologia de gênero foi e vem sendo incorporada (Cf. BOURDIEU, 2005).

cotidiano ou “chamadas” à ordem androcêntrica, metaforizadas nos seres, nas coisas e nas instituições, manifestando as diferenças enquanto relações de forças, arregimentadas no inconsciente coletivo.

Juntem-se aí as diferenças de uma suposta índole para homens e mulheres, amplamente divulgadas pela ideologia patriarcal. Ao masculino, caberiam tendências racionais, calculistas, dominadoras e agressivas, no contraponto da emoção, da insegurança e da fragilidade que lhe são consideradas negativas, porque seriam traços femininos. No rastreamento de Pierre Bourdieu (2005), contudo, essas características de personalidade, apresentadas como inerentes, não passam do resultado da socialização em que ambos os sexos são submetidos e inculcados. Pela vivência social e cultural, veicula-se e incentiva-se, vigilantemente, o fortalecimento da autoridade masculina pelas vias da virilidade, do temor, da posse e da força, nos quais a agressividade é exigida, desde os jogos escolares até o entendimento da relação amorosa, entre outras socializações. Determina-se que eles sejam competitivos e firmes, com o mesmo teor da “pressão” social, cuja severa exigência arbitra a frivolidade e a docilidade, entre outros papéis e expectativas destinados milenarmente às mulheres, como “segundo sexo”.

O sistema patriarcal “fabricou” uma mulher ideal, um anjo de lar, altruísta, silenciosa, casta e obediente, na hierarquia cultural de confirmar o “segundo sexo”. Na literatura, os abundantes modelos femininos acabaram por endossar a fragilidade e a subalternidade, por meio de personagens, ora idealizadas como mera espectadoras, ora como produtos de desejo ou de pecado. Não são poucas tais injunções, o que é o desiderato do instrumental da crítica feminista descortinar, com o auxílio da reflexão de teóricos como Pierre Bourdieu (2005), inclinados a historicizar esse processo de naturalização dos estereótipos, a maneira como ganharam força em uma espécie de crença da inferioridade feminina, ou seja, na maneira como se solidificaram em uma mitologia eficiente.

Por isso, atentando-se para os efeitos das ramificações recônditas das ideologias de gênero em um mundo alicerçado pelos pilares do patriarcalismo, problematiza o binômio ideologia mais “dominação masculina” como resultante daquilo que entende pelo processo de “violência simbólica”, “violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento” (BOURDIEU, 2005, p. 07-08).

São nessas teias simbólicas da cultura e da sociedade que a Crítica Feminista busca aclarar o que milenarmente tem sido arbitrado à mulher, nos termos de Pierre Bourdieu

(2005), uma violência que é sutil porque a força da ordem patriarcal prescinde de legitimação, mas está sempre em torno, e a literatura sabe expressar, como se verá por meio desta análise. Não por coincidência, os crimes de Maria Mutema, Mula-Marmela e Flausina, ferem a lei do não matarás, mas também agridem outras normas simbólicas, caras à “dominação masculina”, já que atentam contra um dos modelos centrais de poder, o marido em uma correspondência para o patriarca. O radical “tema” do sobrenome (Mu + tema) dessa Maria torna-se bastante ilustrativo acerca do temor e vigilância histórica acerca conduta feminina, bem como a aliteração Maria Mutema com Maria Madalena, cria um eco e uma ligação com um dos modelos de grande atenção da cristandade.

Sob tal viés, objetiva-se infiltrar na obra de João Guimarães Rosa (1984) e examinar a construção da personagem Maria Mutema e de seus dolos, a maneira pela qual o autor aciona os modelos simbólicos arquetípicos do universo patriarcal nas personagens e nos seus atos. Pretende-se verificar como re-significa esses modelos, por exemplo, pela personagem em questão. Presente em um episódio do *Grande sertão: veredas* (1956), ela se volta contra os modelos patriarcais mais “sagrados” dessa ideologia, um padre e um marido, respectivamente: a força da lei eclesiástica e patriarcal. Ainda contraria as regras e se mete no mundo dos jagunços, ou melhor, em um mundo feito de homens para homens, que é a realidade sertaneja refratada no livro, em uma pequena história onde estão incrustados símbolos e traços dessa ideologia de gênero, recriados como crítica e/ou transgressão, como é o foco desta dissertação. Para tanto, a seguir, serão consideradas algumas pistas de tal ideário no romance, que emoldura e se imbrica no episódio, para que se possa escrutinar a força representacional desta primeira assassina de marido, do *corpus* desta pesquisa.

3.1 QUANDO O JUIZ É O GÊNERO NO *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

‘ - Mulher é gente tão infeliz...’

Diadorim

A literatura não diz respeito somente a regras estéticas de escrita, mas ainda representa um válido termômetro das práticas socioculturais, na medida em que cada escritor expressa uma ideologia ou pontos de vista próprios sobre tais temas. Nesse quesito, trazendo à baila o jagunço como figura primordial, o romance *Grande sertão: veredas* (1956) personifica um tipo marcante da história brasileira, cuja existência se encontra à margem da lei oficial, pois

no exercício da violência atua como peça de engrenagem do mandonismo rural, de um universo de coronéis, chefes e latifundiários. O meio de sobrevivência é postar-se a “proteção de um poderoso”, um homem aos moldes de um patriarca, um fazendeiro e/ou chefe de jagunço²⁸, seja para morar de favor e produzir em terra alheia, seja para se comprometer como mandado (GALVÃO, 1986, p. 38).

São habitantes de um meio no interstício ou “entre – lugar” da ação do estado, de suas instituições, da regulamentação de direitos e deveres. Não estão aí sozinhos, pois onde se loca o poder e a arregimentação do povo como massa de manobra, há ao lado a pobreza, leis paralelas de sobrevivência, em que o estado não chega com a oficialidade de suas leis e garantias escritas. Crimes, guerras armadas, assassinatos, estupros, pilhagem e deposição de líderes são situações que caminham ao lado da existência e sobrevivência de outros, os marginalizados, iletrados, mulheres sertanejas, também habitantes desse sistema.

A história, a sociologia, a literatura, o teatro e o cinema não cessaram de revisitar e reforçar tal mito. Walnice Nogueira Galvão (1986, p. 20) menciona Euclides da Cunha, que os define como uma categoria de “inútil utilizável”, inútil para a produção e útil para o poder. Oliveira Vianna (1925 apud RONCARI, 2004) lista-os ao nível das demais instituições costumeiras, que orientariam uma conduta patriarcal comum, desde o banditismo coletivo, passando pelo fanatismo religioso, até o coronelismo, por exemplo. Ver-se-ia nessas instituições uma variada gama de condutas, em que se entrelaçam fé e violência, nos critérios de honra, de virilidade, de valentia e de valores, como a palavra empenhada. Jagunços, cangaceiros, capangas e cabras são seres que personificam um tipo de Brasil cujo sistema de dominação exemplifica, com muita propriedade, o que Pierre Bourdieu (2005) entende por “dominação masculina”, uma sociedade hierarquizada de cima para baixo, segundo o primado da masculinidade.

Riobaldo, narrador autodiegético, passa a vida a limpo ao longo das aproximadas quinhentas páginas do romance *Grande sertão: veredas*. Jagunço, letrado, indagador, ele desentranha da memória os caminhos de uma existência que quer ser entendida e discutida com um interlocutor e/ou narratário letrado: “Eu sei que estou dizendo é dificultoso, muito entrançado. Mas o senhor vai avante. Invejo é a instrução que o senhor tem” (ROSA, 1984, p.77). Traz à tona o turbilhão dos acontecimentos consubstanciados na memória: de menino sem pai; morta a mãe; deixado sobre os cuidados do padrinho e suposto pai, Selorico Mendes;

²⁸ Os grandes chefes de jagunços, como Medeiro Vaz, eram também donos de grandes propriedades, como observa Riobaldo ao contar a estória de Medeiro Vaz: “Quando moço, de antepassados de posses; ele recebera grande fazenda” (ROSA, 1984, p. 34).

a socialização na jagunçagem; o desnorteador e fundamental amor pelo jagunço Diadorim; as mulheres e menores amores; o medo da homossexualidade; o mistério da travestida Diadorim e sua sede de vingança; a vida “no fio da navalha” do sertão; a violência; a angústia metafísica; a necessidade de Deus e/ou do Diabo; o medo do pacto fáustico, entre outras vivências nos limites morais e insandecedores impostos pela “vida-jagunça” e de homem sertanejo.

No entanto, tal sertão não é só o lugar real, pois “O sertão está em toda parte” (ROSA, 1984, p. 07), “O sertão é do tamanho do mundo” (ROSA, 1984, p. 57) e “Sertão é dentro da gente” (ROSA, 1984, p. 237). Ambigualmente, é matéria geográfica particular, ao passo que também instaura um lugar universal de encontro das indagações do ser humano em geral, como o amor e a tentativa de entender o mal. Os limites geográficos tampouco podem ser mensurados em um mapa, porque é fugidio, com territórios inventados. Walnice Nogueira Galvão (1986) elucida que se trata da tentativa de evocar a plenitude do imaginário sertanejo, desde a violência da realidade social, com proezas aproximadas aos cavaleiros andantes, até a metafísica luta do bem contra o mal. Como bem define a estudiosa, o *Grande sertão: veredas* (1956) está solidamente fincado no sertão, quanto além dele:

Se, de um lado, seu romance é o mais profundo e mais completo estudo até hoje feito sobre a plebe rural brasileira, por outro lado, também é a mais profunda e mais completa idealização dessa plebe. Se, por um lado, o falar sertanejo permite e justifica que o livro se arme como uma discussão metafísica sobre Deus e o Diabo, aceita-se essa discussão metafísica porque êsses são os conceitos que estão ao alcance do narrador-personagem para efetuar a tentativa de demarcar os limites entre a liberdade humana e a necessidade imposta pelo sistema de dominação (GALVÃO, 1986, p. 74, sic).

Luiz Roncari (2004) também divisa um objetivo para essa forma de representação, que entrelaça a história com a mítica universal, acionando um amplo inconsciente coletivo de experiências e vicissitudes. Para o teórico, a matéria histórica do patriarcalismo sertanejo brasileiro somada à mitologia universal confluem-se, de maneira que o arquétipo simbólico esteja a serviço de iluminar aspectos ideológicos da realidade. A Grécia Clássica, por exemplo, de onde Rosa retirou muitos de seus paradigmas culturais, poderia ser aproximada à ideologia arcaica do sertão brasileira por ter em comum o sistema patriarcal e a ideologia escravista. Daí, provem a interpretação de Luiz Roncari (2004) acerca da relação amorosa de

Riobaldo com as personagens Nhorinhá, Otacília e Diadorim. Elas figurariam como projeções das deusas Afrodite, Deméter e Ártemis²⁹, ao mesmo tempo em que

Os modelos de mulher não são distintos daqueles propugnados predominantemente pela sociedade patriarcal brasileira e praticados desde os tempos coloniais: Nhorinhá, a mulher da vida sexual, como eram as índias, as mucamas das senzalas, as prostitutas ou as pobres bonitas sustentadas como amantes; Otacília, a mulher da prole oficial e das alianças familiares, condenada a transformar-se um dia na mulher ‘resignada’ ou na ‘santa’ [...] e Diadorim, o amor do quartel, o amor do amigo, transgressivo, com traços tanto de homossexualismo como de misoginia, nascido da atração pela superioridade máscula, social ou intelectual, e cultivado pelo convívio. Esses são os paradigmas do patriarcalismo brasileiro, e os do Grande sertão não têm muita coisa de original (RONCARI, 2004, p. 257).

Tais modelos seriam parte de um processo ideológico de redução dos fatos históricos aos seus arquétipos formadores, verificados por Roncari na obra do autor, com o propósito de fornecer uma radiografia da civilização brasileira da Primeira República. Haveria também uma correspondência com as revisões históricas do Brasil, como as de Oliveira Vianna e de Gilberto Freyre³⁰, o que aponta a inclinação de Guimarães Rosa em refletir não só o conflito social, mas também cultural dos costumes tradicionais e patriarcais.

Os grandes chefes de jagunços forneceriam o modelo de homem dessa sociedade. A condição feminina, por sua vez, mostrar-se-ia pela dualidade de sua ação-resistência em um mundo violento e hierarquizado, onde são rarefeitas as chances de emancipação da mulher. Irrompe um instigante e amplo painel sociocultural de formas de dominação, de poder e de ideologias, em especial as de gênero, por meio de um sistema flagrante, onde há rígidos papéis sociais, que se espera ser cumpridos pelo masculino e pelo feminino, em uma sociedade sexista e classista refratada, mesmo a despeito de possibilidades diferenciadas³¹.

²⁹ De acordo com Luiz Roncari (2004), esses três arquétipos de amor influenciaram profundamente a vida ocidental. Afrodite é o arquétipo do amor sensual promíscuo; Deméter, do casamento e continuidade familiar; e Ártemis, dos desvios do incesto e da repulsa do sexo.

³⁰ Autores de estudos históricos notórios de interpretação da sociedade brasileira, na época do autor, com assuntos como a miscigenação racial, a estratificação social, os costumes morais e a organização familiar, entre outros temas. De Oliveira Vianna cita-se obras como *Populações meridionais do Brasil* (1920) e *Ocaso do Império* (1925). Por sua vez, *Casa grande e senzala* publicado em 1933; e *Sobrados e mucambos* (1936), de Gilberto Freyre. Não quer dizer que Rosa os reproduzisse, mas para o teórico, dialogava com certos assuntos, como “os costumes tradicionais e patriarcais” (RONCARI, 2004, p. 21).

³¹ Por exemplo, com relação à Diadorim. Em Riobaldo, ela empreende uma educação existencial voltada à coragem, já que ele se mostra obediente e subsidiário em relação a ela: “Quem me ensinou a apreciar essas as belezas sem dono foi Diadorim” (ROSA, 1984, p. 21); e “Quase que sem menos era assim: a gente chegava num lugar, ele falava para eu sentar; eu sentava” (ROSA, 1984, p. 23). Ao contrário do protagonista, que se posta volúvel, cheio de dúvidas, hesitações e conflitos, Diadorim já era um guerreiro acabado, como investiga Luiz Roncari (2004). Há uma relação que não permeia a mansuetude, tal qual às outras mulheres que transitam pela

Trata-se da transfiguração de um regime de controle e opressão similares aos domínios patriarcais da obra *Casa grande e senzala*, relatados pelo sociólogo e historiador Gilberto Freyre (2005), ao observar a organização social brasileira como herança da estrutura colonial, com os senhores de engenho, seus latifúndios, a mão-de-obra escrava e o meio de convivência desse povo marginalizado, cuja sobrevivência se faz simbiótica aos deveres de subserviência e fidelidade. É o comando exercido pelo modelo referencial de um pai, o *pater familias*, que reunia, além do grupo parental, uma série de agregados como os escravos, arrogando uma ordem de mundo e de valores. Não se descarta, então, elementos que fazem do jagunço um modelo patriarcal por excelência, em um mundo dominado por homens e pela expectativa de que cumpram seus ritos de virilidade, de obediência e de violência, o que se expressa pelas lembranças de Riobaldo, de várias maneiras, especialmente acerca dos grandes chefes:

Com o comando de Medeiro Vaz, dali depois daquele carecido repouso, a gente revirava caminho, ia em cima dos outros – deles! – procurando combate. Munição não faltava. Nós estávamos em sessenta homens – mas todos cabras dos melhores. Chefe nosso, Medeiro Vaz era homem sobre o sisudo, nos usos formados, nas gastava as palavras [...] Se ele em honrado juízo achasse que estava certo; Medeiro Vaz era solene de guardar o rosário na algibeira, se traçar o sinal-da-cruz e dar firme ordem para se matar uma a uma as mil pessoas. Desde o começo eu apreciei aquela fortaleza de homem. O segredo dele era de pura pedra (ROSA, 1984, p. 24-25).

O “comando”; o “combate”; a “munição”; o Chefe nosso (uma alusão ao sagrado da oração do “Pai-nosso”); “honrado juízo”; “sinal-da-cruz”; “firme ordem”; “fortaleza de homem” e a “pura pedra” tornam-se signos ideológicos representativos de um poder desse(s) homin(s), da fortaleza de sua autoridade patriarcal, uma vez que o comando, a guerra e atividade são exclusividades esperadas para o masculino, nesse universo refratado. Equivale a dizer, na concepção de Pierre Bourdieu (2005), que se tratam de aptidões sexualmente conotadas, uma virilidade como expectativa diante de um cargo ou papel social. A intensa religiosidade cristã desse imaginário sertanejo, expresso no romance, serve também a assinalar as predisposições hierárquicas que estão disseminadas em tais instituições e sua ordem de mundo, um universo de chefes, em que o coletivo se faz pelo nome deles (“Medeiros-vazes”, “Zé-bebelos”), figurando como uma estrutura social dominante.

vida do jagunço, mas um constante desafio a sua inteligibilidade em relação ao gênero, pela atividade, mistério e sede de vingança, expressas nas atitudes da personagem.

É dessa sociedade que parte Riobaldo, que detém o monopólio da palavra e caracteriza as figuras femininas que não falam por si. Não se deixa passar nada ao leitor, além do que é percebido pela versão e ponto de vista do protagonista, pelos seus interesses, sua compreensão e julgamento dos fatos, o que requer atenção redobrada. Pela construção do protagonista, tem-se o jagunço não como um criminoso comum, mas regido por uma ética do sistema patriarcal, que se comunga à socialização de Riobaldo de várias maneiras, mesmo que atenuada, por ser indagador, letrado e mais lúcido entre os dois possíveis modos de vida, a da ordem civilizada e a de jagunço.

Se o narrador possui uma ética diferenciada em relação aos demais jagunços³², por outro lado, socializa-se como um homem de “preceito sertanejo”, “reforçada pelas coisas comuns pressupostas na ‘estrutura básica da personalidade’ entre os membros de uma cultura particular” (GEERTZ, 2008, p. 114). Encontra-se, destarte, inserido em um sistema, cuja ideologia está orientada à dominação masculina, de sua moral cristã e patriarcal, em uma tradição que dialoga com preceitos arquetípicos, a princípio inquestionáveis, porque herdadas de tantas gerações desse ideário do sertão. Não só os jogos sociais e os ritos de instituição masculinizantes, pela qual participa em sua trajetória, mas principalmente a maneira como compartimenta a experiência amorosa expressa a conformidade com os critérios patriarcais de julgamento acerca da mulher, se servem ou não para o casamento.

As mulheres e três grandes amores³³ de Riobaldo, Diadorim, Nhorinhá e Octacília, indicam que há um modelo feminino certo, para os ditames de uma sociedade patriarcal, que não passa despercebido aos olhos do protagonista. Não é à toa, que esses perfis têm destinos diferentes, de acordo com os seus estratos sociais e a maneira como se adéquam aos critérios de ascensão, de moral e de passividade, exigidos para serem aceitas como esposa.

Nesse sentido, Pierre Bourdieu (2005) investiga o casamento como mecanismo fundamental da arregimentação de valores sociais e morais, inclinados à dominação patriarcal. Recorde-se que, ao revisitar a tese de Lévi-Strauss, Bourdieu investiga que a proibição do incesto nas sociedades primitivas incentivou a formação de uma espécie de “economia de trocas simbólicas”, na qual a mulher é trocada, como forma de aliança entre os homens de

³² Riobaldo é diferente a despeito de situações mais cavalheirescas e amenas em relação aos crimes, também diante de seu “talento metafísico”, como investiga Donald Schüller (1983, p. 365). Nesse sentido, Antonio Candido (1983, p. 300-301) explica que Riobaldo não é um “salteador” comum, sua ética e organização recebem um caráter elaborado.

³³ Diante dos diversos perfis que aparecem no romance, opta-se por cotejar que as três personagens são extremamente representativas das ideologias de gênero alastradas na cultura, acerca do que se espera de uma esposa. Para esta dissertação, trata-se de uma ligação fundamental, já que o casamento posta-se como um mecanismo de controle central para a conduta feminina (BEAUVOIR, 1980; BOURDIEU, 2005; FOULCAULT, 1988).

diferentes grupos, o que está em conformidade com os critérios de ascensão social, meditados por Riobaldo em Octacília: “o sô Amadeu, pai dela, que apartasse – destinado para nós dois – um buritizal em dote, conforme uso dos antigos” (GSV, 1963, p. 187-188). A imagem, então, que o personagem tem da mulher está em consonância com muitos desses estereótipos femininos alastrados na cultura. Nhorinhá configura a meretriz aproximada a objeto sexual, que o herói sabe reconhecer:

Ao que, num portal vi uma mulher moça, vestida de vermelho, se ria – ‘Ô moço da barba feita...’ – ela falou. Na frente da boca, ela quando ria tinha todos os dentes, mostrava em fio [...] Se chama Nhorinhá. Recebeu meu carinho no cetim do pêlo – alegria que foi, feito casamento esponsal. Ah, a mangaba boa só se colhe já caída do chão, de baixo (ROSA, 1984, p. 27).

Seu nome lembra a palavra norinha, um diminutivo bastante emblemático para alguém que não possui os atributos necessários a ser a nora oficial, pois está longe de ter o acanhamento e a dissimulação do desejo, exigidos para que como virgem intacta responda ao “sim”, do “felizes para sempre”. Ao contrário, o vestido vermelho, seu despreendimento, o exercício do meretrício e a volúpia de ser uma mangaba já caída do chão (ou seja, iniciada nos prazeres sexuais) a deixam longe do modelo feminino ideal para o casamento³⁴. A mangaba, fruta muito apreciada pelo gosto doce e que possui uma madeira avermelhada e de látex rosado, bem expressa o desejo sensual que impele.

Por seu turno, a filha do dono da fazenda Santa Catarina, Octacília representa para Riobaldo, o perfil ideal de aceitação à ordem patriarcal, como esposa devota: “Eu gosto de moral. Raciocinar, exortar os outros para o bom caminho, aconselhar a justo. Minha mulher, que o senhor sabe, zela por mim: muito reza. Ela é uma abençoável” (ROSA, 1984, p. 13). Para o narrador está clara a sua função: “Saio daqui com vida, deserteio de jaguncismo, vou e me caso com Octacília” (ROSA, 1984, p. 41). Opositivamente, Diadorim é a inadequação a tal ideologia, pois o amor que, de início se pensa homoafetivo, fere a moral masculina. Mesmo como mulher, entrevê-se em suas atitudes aguerridas, ativas e violentas, como as de Maria Mutema, um contraponto ao estereótipo da passividade, pois não se encaixa como mãe zelosa, esposa submissa ou objeto de desejo erótico:

‘Não posso ter a alegria nenhuma, nem minha mera vida mesma, enquanto aqueles dois monstros não forem acabados ...’ E ele suspirava de ódio, como se fosse por amor; mas, no mais ter aumento: parava sendo um ódio

³⁴ Apesar do amor confesso posteriormente ao interlocutor: “conheci, concernente amor” (ROSA, 1984, p. 77).

sossegado. Ódio com paciência [...] Diadorim só falava nos extremos do assunto. Matar, matar, sangue manda sangue (ROSA, 1984, p. 24).

É de um “lugar” ideológico, que espera uma “natureza” feminina ligada à subserviência da ideologia patriarcal, sobretudo, diante da relação matrimonial, que fala o jagunço. Destarte, narra suas inúmeras historietas e uma das mais completas, a de Maria Mutema, foi contada a ele por Jõe Bexiguento, experiente e cansado jagunço, em uma difícil vigília após o batismo de fogo de Riobaldo. Fala a respeito de uma mulher que mata o marido e o padre, confessando os delitos abertamente.

Ironicamente, as perversidades da personagem estarrecem esses jagunços, para quem o crime e a força foram expedientes comuns: “ruindades de regra que executavam em tantos pobrezinhos arraiais: baleando, esfaqueando, estripando, furando os olhos [...] não economizando crianças pequenas [...] queimando pessoas ainda meio vivas” (ROSA, 1984, p. 38). Permite-se investigar que, para além do temor da natureza do mal, o episódio referente a esta personagem, aciona símbolos muito caros e significativos às ideologias de gênero, como se perscruta. Seus crimes os inquietam, uma vez que são transgressões que revelam e acertam em cheio à ordem patriarcal e sua autoridade atacadas, na simbologia de tais atos.

3.1.1 De mulher em preceito sertanejo à pecadora e até santa

“Terias de ser mulher para saberes o que significa viver com o desprezo de Deus”

(SARAMAGO, 1992, p. 309).

Em uma pequena diegese, Maria Mutema é uma mulher comum, que fica viúva sem que nada se desconfie sobre a morte do marido a princípio, no arraial de São João Leão. Passa, então, a frequentar a igreja e a se confessar a cada três dias a contragosto do Padre Ponte, um “bom-homem”, que vai definhando e morre. Ela não mais retorna à Igreja, até que, anos depois, um dos missionários estrangeiros, que vem ao arraial com a intenção de pregar os sacramentos por três dias, desencadeia a confissão de Mutema. Ela interrompe o “Salve-Rainha” e ele exige a confissão de seus crimes, logo após o final da oração. Chorando muito, em pé, ela assume o assassinato do marido e do padre. O marido havia sido morto pelo chumbo derramado em seu ouvido, enquanto dormia. O padre, por sua vez, definiu ao ouvir, em confissão, a reiterada mentira de que a paixão recôndita e a vontade de tê-lo por amante

fizeram-na cometer o assassinato daquele. Quando desenterram o marido, é descoberta a bola de chumbo ressoando na caveira. Presa, ela clama por castigo e perdão: “que todos viessem para cuspir em sua cara e dar bordoadas” (ROSA, 1984, p. 174). Por fim, o povo reza por ela e a perdoa, diante da “humildade” e “sofrer” do seu arrependimento, até que alguns a digam santa.

Encravado no *Grande sertão: veredas* (1984), tal caso é tecido por uma rica cadeia de modelos simbólicos, que entrelaçam arquétipos femininos da religiosidade judaico-cristã com os paradigmas históricos do sertão brasileiro, ambos comungando de uma ideologia patriarcal e sexista, onde fé e violência são fortes características. Trata-se do que se encontra forjado na identidade de Maria Mutema, que evoca um leque de modelos femininos da tradição androcêntrica e ocidental: na sua socialização como mulher sertaneja; nos modelos bipartidos de mulher (santa e demônio) expressos no seu embate com o missionário estrangeiro, nos seus crimes e atos; até a tessitura da linguagem, reforçada pelo alto sensorialismo, pela força vocabular das metáforas que revestem o seu corpo, como se verão imbricados. Acionam-se símbolos da ordem social da cultura patriarcal, que vão se consubstanciando paulatinamente pelo discurso de Riobaldo e pela força da confissão e do enfrentamento de Maria Mutema.

Desde as primeiras linhas do episódio, há certa desconfiança no lugarejo quanto à conservação da moral alheia, em especial, da conduta feminina. Por isso, cabe ao narrador escrutinar o comportamento de Mutema, povoando a linguagem de verbos, que conotam o sentido da audição, nesse primeiro momento, como forma de seguir as pistas dos “mexericos” em relação à personagem: “por isso se disse” (ROSA, 1984, p. 171); “entre gente se diga” (ROSA, 1984, p. 171); “O que deu em nota” (ROSA, 1984, p. 171); “uma pecha ele tinha” (p. 171); “logo se soube e disso se falou (p. 171); e “Contavam, mesmo, que das primeiras vezes, o povo percebia que o padre ralhava com ela” (p. 171).

As informações narradas vão ao encalço de reforçar que há uma rígida moral cristã-patriarcal, que oferece claras localizações de que papel o homem e a mulher devem ocupar. Do feminino, espera-se o perigo iminente de pecado, uma espécie de humanidade aterrorizadora, porque incognoscível à perspectiva de um narrador autoritário e/ou de uma sociedade que sempre vigia a mulher com o olhar disciplinador masculino.

Por isso, Riobaldo, repassando o discurso de Jõe Bexiguento, mostra-se inquieto, ao contar que Maria Mutema não agia de maneira diferente das outras mulheres. Como menciona, era “mulher em preceito sertanejo” (ROSA, 1984, p. 171) e nada havia nas aparências que denunciasses o perigo rondante: “[...] se sofreu muito não disse, guardou a dor sem demonstração. Mas isso lá é regra [...] Ela sempre de preto, conforme os costumes,

mulher que não ria – lenho seco” (ROSA, 1984, p. 171). Se desconfiavam que o padre ralhava e sofria dando a ela o seu “pai-ouvido” na confissão, por outro lado, a personagem conservava o “habitus” social feminino em seu corpo submisso, que a deixava acima de quaisquer suspeitas: “Mas a Maria Mutema se desajoelhava de lá, de olhos baixos, com tanta humildade serena, que uma santa mais parecia” (ROSA, 1984, p. 171).

Na perspectiva do narrador e do arraial, o modelo de mulher sertaneja é o que se conforma com a resignação da santidade. É, nesse sentido, a bíblia um precioso documento acerca da cultura ocidental, já que suas referências femininas serviram como arquétipos às mais diferentes representações e ideários sobre as mulheres. Eva, por exemplo, assume uma posição de inferioridade, como extensão da costela de Adão, que é filho de um Deus homem. Ela ainda carrega a culpa de ter induzido Adão a comer o fruto proibido e a cometer o pecado original, o que acarretou a expulsão do paraíso, tendo o homem de trabalhar para garantir a subsistência e à mulher a condenação divina: “Multiplicarei grandemente a tua dor, e a tua conceição; com dor darás à luz filhos; e o teu desejo será para o teu marido, e ele te dominará” (GÊNESIS 3,16).

Simbolicamente, o temor instaurou-se em relação ao feminino, enquanto instrumento do diabo e catalisador da perdição, impondo uma dualidade de normas que vão da santidade ao pecado. Os vínculos desses discursos com a medicina mostram, pela iconografia³⁵, a fonte de tabus e conceitos misóginos que se vincam ao corpo feminino, um lugar de confronto entre Deus e o diabo (ANEXO H). O que os valores desse sertão fazem, então, é dialogar com as “predisposições hierárquicas” alastradas na cultura, principalmente, as da

[...] Igreja, marcada pelo antifeminismo profundo de um clero pronto a condenar todas as faltas femininas à decência, sobretudo em matéria de trajes, e a reproduzir, do alto de sua sabedoria, uma visão pessimista das mulheres e da feminilidade, ela inculca (ou inculcava) explicitamente uma moral familiarista, completamente dominada pelos valores patriarcais e principalmente pelo dogma da inata inferioridade das mulheres. Ela age, além disso, de maneira mais indireta, sobre as estruturas históricas do inconsciente, por meio sobretudo da simbologia dos textos sagrados, da liturgia (BOURDIEU, 2005, p. 103).

A onomástica na obra rosiana, destarte, presta uma válida análise, uma vez que pelo nome de Maria Mutema, pelo efeito das aliterações, faz-se um paralelismo com Maria

³⁵ Mary Del Priore (2000) estuda a maneira como a ciência médica investiu-se de conceitos misóginos, influenciados por arquétipos femininos da Igreja. No anexo h, a imagem da gravura, de um livro de anatomia, bem demonstra a construção do corpo da mulher com nuances de uma Eva pecadora. Note-se que a mulher encontra-se com o pé sobre o fruto e a serpente do pecado original.

Madalena, personagem bíblica, arquetípica e controversa na cultura judaico-cristã. Nancy Qualls-Corbett (1990) mostra que a Virgem Maria e Maria Madalena formam um díptico fundamental na arquitetura do conceito de mulher para o patriarcado cristão. Maria mãe de Jesus torna-se a idealização da feminilidade, enquanto “absoluta pureza sobre a qual não há sombra de pecado” (QUALLS-COBERTT, 1990, p. 201). É vinculada exclusivamente ao aspecto maternal feminino, estático e protetor, como um arquétipo de uma grande mãe.

Maria Madalena, entretanto, está atrelada ao lado sexual, por lhe ser atribuído o arrependimento dos pecados carnis. A teórica explica que, como Eva, associa-se às mulheres simbolizadas enquanto perigo de degradação, em uma manipulação misógina empreendida pela cristandade. Penitente e renunciando a sua sexualidade, passa a ser considerada santa, oferecendo “esperança aos mortais que não conseguiam atingir o estado de perfeição da Virgem e que procuravam perdão para os seus pecados” (QUALLS-COBERTT, 1990, p. 194).

De fato, a ambiguidade e a polêmica mesclam-se na identidade de Maria Madalena, pecadora, santa reabilitada, prostituta, apóstola ou esposa de Cristo: paira a imprecisão sobre essa que é uma das mulheres mais enigmáticas e complexas do *Novo testamento*, onde aparece dezessete vezes, sem se mencionar ainda os “Evangelhos Canônicos, Evangelhos Apócrifos e Gnósticos, lendas medievais, erros exegéticos, pinturas, teses e mais teses” (FERRAZ, 2007, p. 09). Em *Lucas* 8,2, há referência a uma Maria Madalena, de cujo corpo havia saído “sete demônios. Nancy Qualls-Corbett (1990) aponta que Lucas também narra a história de uma mulher pecadora, que se arrepende e lava os pés de Jesus, enxugando-os com os próprios cabelos. Tratar-se-ia de uma anônima que a convenção assumiu ser Maria Madalena. Não por acaso à Mutema moradora do Arraial de São João Leão, há uma longa passagem no *Evangelho de São João*, apóstolo que empresta o nome ao lugar, sobre aquela que teria sido a primeira a ver Cristo ressuscitado:

E no primeiro dia da semana, Maria Madalena foi ao sepulcro de madrugada, sendo ainda escuro, e viu a pedra tirada do sepulcro [...] Disse-lhe Jesus: Maria! Ela, voltando-se, disse-lhe: Raboni (que quer dizer, Mestre) [...] Disse-lhe Jesus: Não me detenhas, porque ainda não subi para meu Pai, mas vai para meus irmãos, e dize-lhes que eu subo para meu Pai e vosso Pai, meu Deus e vosso Deus. Maria Madalena foi e anunciou aos discípulos que vira o Senhor, e que ele lhe dissera isto (JOÃO, 20, 1- 18).

Como subversão, há interpretações que reivindicam uma ginocrítica (aos evangelhos canônicos e aos livros apócrifos do *Novo testamento*), além dos escritos gnósticos, forjando-a

como uma líder e companheira íntima de Cristo, cujo amor e confiança eram rivalizados até com os apóstolos. Nancy Qualls-Corbett (1990, p. 195-197) esclarece que tais incongruências identitárias devem-se a interdição da moral cristã.

Não é à toa, assim, que há de se constatar a presença de duas Marias no episódio, já que a concubina do padre também possui esse nome e é descrita como alguém que se adéqua perfeitamente à ideologia patriarcal: “uma mulher simplória e sacudida, governava a casa e cozinhava para ele, e também acudia pelo nome de Maria, dita por aceita alcunha ‘Mulher do Padre’” (ROSA, 1984, p. 171). Uma mais sacra, com os três filhos “bem criados”, a “Maria do Padre”, que se aproxima à arquetípica Maria Mãe de Jesus, porque cumpre o papel de mãe devotada e não lhe pairam dúvidas sobre seu respeito à ordem patriarcal. A outra é Maria Mutema, que se vincula ao modelo simbólico de Maria Madalena, misteriosa, de pecadora confessa à santa no imaginário de alguns, reafirmando à ética do perdão pelo arquétipo feminino.

Não são modelos muito diferentes da escolha de Riobaldo por Octacília, aquela que se encaixa nas condutas classistas, sexistas da sociedade sertaneja e de sua moral cristã, para ser a esposa. O “octo” de seu nome remete ao oito, que é considerado o número da perfeição, do equilíbrio e da completude, em quase todas as tradições religiosas e culturais (Cf. CHEVALIER, 2009). Trata-se da representação do recato, da submissão e da pureza, inerentes ao que requer a oficialidade e muito próximos da santidade de Nossa Senhora, arquétipo de mãe e castidade. Com ela Riobaldo se casará, após deixar a vida jagunça, reiterando as características da mulher, em oposição ao amor proibido pela indecifrável Diadorim, sua postura arredia e insubmissa, uma outra Maria, Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins, similares à Maria Mutema e seu teor demoníaco.

Esse confinamento torna-se, segundo Pierre Bourdieu (2005, p. 07-08), uma forma de “violência simbólica”. Homens e mulheres são “locados” em padrões representativos, que os restringem aos seus sexos e os encaixam em moldes. Os modelos passam a ser vistos como “doxa”, inevitável e biológica, quando, na verdade, são fabricados pelo arbítrio da construção cultural dos gêneros, sem se considerar as particularidades de cada indivíduo. Tratar-se-ia, então, de uma “dominação simbólica”, na medida em que se encontra alastrada e endossada por instituições como a família, a escola, a igreja, o estado e a mídia, em outros infundáveis discursos, nos quais as mulheres são “convidadas” a assumirem um papel inferior, o do feminino submisso ao masculino.

Com efeito, o intercurso da representação de Maria Mutema, como “mulher em preceito sertanejo” – assassina confessa – santa perdoada, mimetiza o respeito com que

cumpra as leis patriarcais em: ordem – desordem – ordem e daí ela se molda a esses limites em santa – pecadora – santa ou ainda em submissão – transgressão – submissão, nos conformes arquetípicos cristãos e sexistas para poder receber o perdão. Textualmente, também há uma teia simbólica em tal trajeto, o que pode ser visto pelas imprecizações que o narrador estarecido vai conferindo à Mutema, até o ápice de sua confissão: “lenho seco” (ROSA, 1984, p.171); “aquela mulher” (ROSA, 1984, p. 172); “viúva soturna” (p. 172); “torta magra de preto” (p. 173); “Ao que ela era **onça mostra** tinha matado o marido – e que ela era **cobra bicho imundo**, sobrado do podre de todos os esterco” (ROSA, 1984, p. 173, grifo próprio); “concubina amásia” (p. 173); “prazer de **cão**” (p.173, grifo próprio); “E agora implorava o perdão de Deus **aos vivos**, se esguedelhando (ROSA, 1984, p. 174, grifo próprio).

Diante dos crimes confessos, o incômodo e o julgamento moral do narrador mostram-se por essa linguagem visual e pejorativa, que zoomorfiza a personagem Mutema com símbolos, que se tornam “signos hierárquicos”, para citar Pierre Bourdieu (2005, p. 73), ao indicar a necessidade de descortinar os esquemas de percepção e classificação em um mundo erigido sobre uma cultura falocrática, que solidifica preconceitos, atribuindo uma “natureza” apriorística à mulher. A noção de violência simbólica, tal como assinala Bourdieu (2007), está embrionada no modelo de sociedade que se pretende naturalmente própria das relações humanas, mas que tende a confinar à mulher na subserviência das ideologias de gênero. Nesse caso, ser uma “onça mostra”; “cobra bicho imundo” e “cão” conotam a ferocidade e o perigo dessa mulher, que assume e corporifica o mal, para um narrador perplexo diante da ameaça feminina, uma entidade demoníaca.

As metáforas utilizadas pelo narrador dão conta de refletir e reforçar, com riqueza, o contexto patriarcal e cristão, em que se condena a ferocidade dos crimes da personagem mulher, transgressora e perigosa. Primeiramente, a imagem da onça mostra, que pela redundância da aliteração consegue sintetizar o teor da ameaça e do temor, por exemplo, no que Thais Pacievitch (2009) descreve acerca do animal. Trata-se, segundo a estudiosa, do predador que possui a mais poderosa mandíbula entre os felinos e que utiliza, não por mera coincidência à Mutema, um método de matar incomum, pois morde diretamente através do crânio da presa entre os ouvidos, de modo certo. De nome com origem na mitologia guarani, ainda nominada de jaguar, chega a dois metros de altura, tem um peso médio de cento e cinquenta quilos e um território de caça de aproximadamente oitenta quilômetros quadrados. Animal, deliberadamente solitário, só busca companhia para o acasalamento.

Não menos aterradora, a metáfora da cobra aciona uma rede de símbolos e arquétipos, que se vinculam à mitologia cristã. Acerca disso, Jean Chevalier (2009) explica que a cristandade conservou o aspecto negativo e maldito da serpente, objeto de repulsa. No arquétipo do relato bíblico, ela aparece fazendo Eva acreditar que a árvore da morte era a árvore da vida e por isso: “tendo sido o mais esperto de todos os animais e tendo seduzido o pudor original de Eva, inspirou-lhe o desejo do coito bestial e de toda a imprudência e de toda a prostituição bestial dos homens” (Boehme 1945 apud CHEVALIER, 2009, p. 824). Em consequência, a serpente é condenada severamente por Deus no *Gênesis*: “Porquanto fizeste isto, maldita serás mais que toda a fera, e mais que todos os animais do campo; sobre o teu ventre andarás, e pó comerás todos os dias da tua vida” (Gênesis 3,14). Além disso, a descrição e retórica do narrador acerca de Mutema aludem à besta livro do *Apocalipse*:

E foi precipitado o grande dragão, a antiga serpente, chamada o Diabo, e Satanás, que engana todo o mundo; ele foi precipitado na terra, e os seus anjos foram lançados com ele (Apocalipse 12,9).

E a serpente lançou da sua boca, atrás da mulher, água como um rio, para que pela corrente a fizesse arrebatado (Apocalipse 12,15).

E a besta que vi era semelhante ao leopardo, e os seus pés como os de urso, e a sua boca como a de leão; e o dragão deu-lhe o seu poder, e o seu trono, e grande poderio (Apocalipse 13,2).

Ainda no âmbito simbólico, Akaiê Sramana (2009) adverte que a cobra tem uma acepção diferente da serpente, pois aquela carrega o dom de transmutar os venenos, seja da ordem física, seja emocional ou espiritual, como é o “veneno-mentira”, que a Mutema verteu sobre os ouvidos do padre e o fez definhar até a morte. A troca de pele da cobra seria também altamente alegórica, segundo o estudioso, pois conotaria o ciclo viver – morrer – renascer, o que é significativo para a trajetória do perdão da personagem em “mulher em preceito sertanejo” – pecadora – santa, ou nos diversos jogos que tal dialética permite, como: bem-mal-bem; ordem patriarcal cristã – desordem pelas transgressões – ordem.

O cão, por sua vez, empresta seu rosto a guardiões do inferno e às entidades demoníacas em todos os escalões da história cultural ocidental, como assevera Jean Chevalier (2009). Nesse sentido, Cérbero torna-se representativo para a identidade da personagem de Rosa, na perspectiva do narrador. Na mitologia grega, ele é filho de Equidna, a víbora, e de Tifão, um monstruoso dragão de cem cabeças, cercado de víboras da cintura até embaixo. Cérbero é um cão monstruoso de múltiplas cabeças, cauda de dragão e “o dorso eriçado de

cabeças de serpente” (CHEVALIER, 2009, p. 222). Como cão de Hades, sua função é proibir que os vivos entrem no inferno e que os mortos saiam. Simboliza, segundo Jean Chevalier (2009), o próprio inferno e o demônio interior de cada ser humano, o espírito do mal, que também se entrevê na representação de Mutema e do marcante arquétipo feminino na cultura, enquanto personificação da maldade e de um demônio recôndito.

No patriarcalismo islâmico, em comparação, o cão simboliza o “devorador de cadáveres” e comporta o que haveria de mais vil, na avidez e na gula (CHEVALIER, 2009, p. 222). Sua fidelidade é louvada e exigida, assim como se faz com a mulher, em sociedades como essa, em que ela existe apenas para ser o “segundo sexo”, tal qual a hierarquia do Arraial. Analogamente, para Jean Chevalier (2009, p. 223), a iconografia cristã reitera o cão como animal impuro e, em especial, o cão negro avulta como corporificação dos “danados”, almas condenadas ao inferno, como a pecadora Maria Mutema, “torta magra de preto” (ROSA, 1984, p.173). O rebaixamento da desprezível condição canina aparece na Bíblia, em diversos livros: “[...] um verdadeiro provérbio se diz: O cão voltou ao seu próprio vômito, e a porca lavada ao espojadouro de lama” (II Pedro 2, 22); e “Como o cão torna ao seu vômito, assim o tolo repete a sua astúcia” (Provérbios 26, 11).

Maria Mutema irrompe, então, como ameaça e força destruidora da onipotência do microcosmo sagrado do patriarcado sertanejo, o Arraial, o marido, o pai e doravante o missionário. Esse arsenal de modelos, abarcados pela linguagem rosiana, dão conta de expressar o “confinamento simbólico” da condição feminina, rótulos em sua maneira de agir, como riscos demarcados ao chão, para utilizar uma analogia empreendida por Virgínia Woolf e que Pierre Bourdieu (2005, p. 08) pensa ser de extrema pertinência ao se pensar a carga pejorativa do ser social da mulher. Estereótipos e arquétipos são acionados, assim, quase que de forma inconsciente, nos múltiplos discursos institucionais e em seus paradigmas, como nessa “teia simbólica” das metáforas, que envolvem a percepção de Maria Mutema.

Também as atitudes corporais da personagem vão acompanhando à ordem – desordem – ordem na via sacra da expiação de sua culpa: “mulher em preceito sertanejo” – pecadora assassina – santa perdoada. Sobre isso, Pierre Bourdieu (2005) é bastante esclarecedor ao investigar o corpo feminino como signo simbolicamente construído e determinado socialmente pelo ângulo da dominação masculina, que busca nele um “corpo passivo”, cuja postura, penteado, modo de falar, aceitação das interrupções, abaixamento do olhar e demais atributos de submissão patenteiam uma condição moral indispensável à mulher.

Aceita na ordem patriarcal sertaneja, de início, pouco se suspeita então diante da postura austera e resignada de Mutema: “guardou a dor sem demonstração [...] de preto, conforme os costumes, mulher que não ria [...] se desejoelhava de lá de olhos baixos, com tanta humildade serena” (ROSA, 1984, p. 171). Posteriormente, quando irrompe a confissão dos crimes, deixa de ser representada na postura subserviente, para aparecer “em pé, torta magra de preto”, quando “deu um gemido; berro de corpo que a faca estraçalha”, fazendo a confissão dos requintes de perversidade de seus crimes dentro da Igreja (Cf. ROSA, 1984, p. 173). Eis a instauração da subversão, ao assumir a palavra, a postura ereta, o lugar público e a virilidade de uma “onça mostra” (ROSA, 1984, p. 173), características exclusivas do primado da força do masculino.

Todavia, a ordem volta a se fazer e o corpo feminino torna-se um resíduo simbólico da punição. Isolada a espera do cumprimento das leis, a Mutema/Madalena não come, implora por castigos físicos e se põe de volta à postura submissa de “mulher em preceito sertanejo” (ROSA, 1984, p. 171) e santa: “sempre de joelhos, clamando seu remorso, pedia perdão e castigo, e que todos viessem para cuspir na cara dela e dar bordoadas” (ROSA, 1984, p. 174). Autopunir-se, por meio de humilhações extremas, confirmaria o arrependimento e a redenção tão caros à lei patriarcal-cristã.

A renúncia da dignidade é análoga ao desprendimento dos mártires e, por isso, agora submetida novamente à ordem moral-religiosa, pode receber o perdão do povo e da “Maria do Padre” com seus filhos, a outra espécie dócil e sacra de Maria, como a mãe de Jesus ou a Maria Madalena reabilitada. Ao final, como certos limites civilizatórios não podem ser ultrapassados, pela destruidora força feminina, a lei patriarcal das autoridades policiais e judiciais trataria de levá-la “para culpa e júri, na cadeia de Araçuaí” (ROSA, 1984, p. 174). Para Cleuza Passos (2000), entretanto, há um sentido de barganha baseado no perdão cristão, pois ela sofre e se humilha para consegui-lo. Haveria nisso uma resistência circunstancial, pois “vira o jogo”, ou seja, joga as regras do mundo patriarcal, de punição e sofrimento, para uma incorporação e perdão. Rosemary Arrojo (1993, p. 199) assim o pensa, acrescentando o importante argumento de que Maria Mutema já provara a o seu “poder de persuasão” com as mentiras contadas ao padre, e mais:

Essa fábula sobre o extraordinário poder do discurso de uma mulher reflete e sintetiza o que considero um dos mais importantes temas do ‘Grande Sertão: Veredas’: a força da palavra/bala como metáfora de uma verdade cujo fundamento é o desejo de seduzir e que, literalmente, se pode inserir na cabeça do outro. Essa é a força que compõe as relações tirânicas de Maria Mutema com seus vários interlocutores (ARROJO, 1993, p. 180).

Tem de se constatar, como se analisa, que as transgressões de Mutema/Madalena acionam modelos simbólicos muito contundentes da condição histórica e cultural do subjuço da mulher, que ela simbolicamente enfrenta por meio também de sua “confissão-embate”, no qual além dos homicídios: “A fêmea ‘fraca’ sobrepuja várias figuras masculinas” (ARROJO, 1993, p. 183).

3.1.2 A confissão/embate como transgressão feminina

“1) Fala pouco, escuta muito, não interrompas nunca;
2) conserva naturalidade no tom e nos pensamentos;
3) que a tua voz não seja muito baixa que aborreça quem te ouça, nem muita alta que incomode [...]”

O decálogo da mulher (1898)

Confessar algo a uma pessoa é um ato que pressupõe um falante e um ouvinte. No entanto, é uma atitude arquetípica revestida culturalmente de uma série de modelos simbólicos. De acordo com Michel Foucault (1988), tornou-se tão essencial dentro do regime de construção da verdade e do sujeito contemporâneo, que quando não é espontânea, é arrancada pela tortura. A sociedade encontra-se, segundo ele, marcada pela confissão não apenas nos âmbitos religioso e jurídico, mas ainda coadunada às mais diversas práticas, desde a medicina e a pedagogia, até o cotidiano, por exemplo, nas relações amorosas, onde se confessam os crimes e pecados. Paradigmaticamente à cena de um tribunal, tem a ver com a culpabilização e com o fato de se esperar extrair a verdade de um indivíduo, “submetido à humilhação do desnudamento público” (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 132).

O torturador que humilha, desnudando o torturado, coloca-se na posição de um Deus que estaria à altura de devolver a inocência a um corpo pecador. No gesto, há uma hierarquia de poder, no sentido de que papel cada qual possa ocupar: quem confessa, o que confessa, para quem, de maneira e em que contexto o faz. No rito católico, o pecador resignado dirige-se isoladamente ao padre, o representante da autoridade de Deus, que escuta as faltas cometidas e delibera a penitência ao confessante, que por seu arrependimento e reparação recebe a absolvição divina. Logo, fica claro que não cabe a qualquer um ocupar as “posições ideológicas colocadas em jogo no processo sócio-histórico em que as palavras são produzidas” (ORLANDI, 2003, p. 42).

Se tal paradigma for projetado para história ocidental, em que a mulher foi sistematicamente vilipendiada, tanto ao ser representada, quanto ao ter o direito de “falar” por meio da cultura, a “confissão-embate”, entre o missionário e Maria Mutema, torna-se bastante emblemática. Desde o início, as palavras do narrador acerca dos missionários, vão forjando o ideário de força, de justiça e de poder que eles e, por consequência, a áurea do domínio do patriarcado e de seus valores religiosos simbolizam, até redundantemente:

Esses eram dois padres estrangeiros, pr’a fortes e de caras coradas, bradando sermão forte, com forte voz, com fé braba [...] tirando rezas e aconselhando, com entusiasmados exemplos que enfileiravam o povo no bom rumo. A religião deles era alimpada e enérgica, com tanta saúde com virtude; e com eles não se brincava, pois tinham de Deus algum encoberto poder [...] no arraial foi grassando aquela boa bem-aventurança (ROSA, 1984, p.172).

A linguagem altamente imagética e sensorial, mimetizando a intensidade sonora da pregação masculina e de sua forma de poder, vai transpassando o texto e chega a seu ápice no momento em que se dá o embate entre um dos missionários e Mutema. A confissão da mulher, o modo e a dimensão de seus crimes, promovem um “estrondoso” e subversivo golpe à ordem patriarcal do Arraial, a sua moral e limites civilizatórios. De fato, como se objetiva mostrar, processa-se um choque de forças entre uma rede de modelos simbólicos patriarcais contra suas respectivas alegorias antagônicas, isto é, os modelos simbólicos da transgressão feminina, forte e demoníaca.

Desse modo, assim que a personagem adentra a Igreja, o narrador põe-se a contar e/ou re-significar o severo tratamento que o missionário dispensa a ela e que a ordem cristã e patriarcal o permite impor: a hierarquia dos gestos ascendentes e violentos (o soco no peitoral); a ira conotada pela linguagem imagética e metafórica (em “brasa vermelho” e “touro tigre”, ROSA, 1984, p. 172); os verbos sugerindo o estrondo sonoro das ações viris; o vocabulário associando Deus à guerra; e a exasperação da linguagem com os verbos que expressam ordem e as seguidas exclamações. Trata-se da expulsão de Mutema da Igreja pelo missionário, descrita pela acuidade de Riobaldo, ao narrar o que lhe fora contado pelo jagunço Jõe. Em sua memória, tamanho é o impacto da história do enfrentamento, que faz questão de repassar os detalhes, até reproduzindo o discurso direto do missionário ao final, respectivamente:

E, mal no amém, ele se levantou, cresceu na beira do púlpito, em brasa vermelho, debruçado, deu um soco no peito de peitoral, parecia um touro tigre. E foi de grito: - ‘A pessoa que por derradeiro entrou, tem de sair! A

p’ra fora, já, já essa mulher! [...] - ‘Que saia, com seus maus segredos, em nome de Jesus e da Cruz! [...] Mas confissão esta ela tem que fazer na porta do cemitério! Que vá me esperar lá, na porta do cemitério, onde os dois defuntos estão enterrados!’[...] Isso o missionário comandou e os que estavam dentro da igreja sentiram o rojo dos exércitos de Deus, que trabalham em fundura e sumidade grifo nosso (ROSA, 1984, p. 172-173).

Há de se considerar, ademais, que a personagem surge no meio da oração do “Salve Rainha”, que, no ideário católico, é uma das mais poderosas a ser feita em momentos de grande necessidade e cuja interrupção é considerada um desrespeito grave: “Todo mundo levou um susto: porque a salve-rainha é oração que não se pode partir em meio – em desde que de joelhos começada, tem de ter suas palavras seguidas até o tresfim” (ROSA, 1984, p. 172). A própria prece fixa o modelo de mulher central à cultura judaico-cristã, a virgem Maria reconfortante, consoladora, a arquetípica grande mãe dos que a ela recorrem “gemendo e chorando”, “os degredados filhos de Eva”. Não é à toa que Maria Mutema interrompe uma oração, cuja matriz feminina ela se posta antagônica, como se mostra nas características da prece: “Mãe de Misericórdia”; “doçura e esperança nossa”; “olhos misericordiosos”; “bendito fruto do Vosso Ventre”; “Clemente”; “Piedosa”; “Doce Sempre Virgem Maria”; e “Santa Mãe de Deus”.

O que se espera de Mutema, então, é a submissão direta à intimidação do missionário. Ceder à tentativa estrondosa de acuá-la como um trovão ao cair e/ou o mugido da figura do “touro-tigre”, mimetizando a ira divina do Deus cristão. Trata-se do protocolo de um tratamento simbólico dispensado às mulheres. Isso, na concepção de Pierre Bourdieu (2005), declara um dos atos discriminatórios flagrantes à “violência simbólica”, em que se exclui a mulher de posições de autoridade, em circunstâncias nas quais são “convidadas” a assumir sua subalternidade:

Quando elas participam de um debate público, elas têm que lutar permanentemente, para ter acesso à palavra e para manter a atenção e a diminuição que elas sofrem é ainda mais implacável [...] cortam-lhes a palavra, orientam, com a maior boa-fé, a um homem a resposta a uma pergunta inteligente [...] Esta espécie de negação à existência as obriga, muitas vezes, a recorrer, para se impor, às armas dos fracos, que só reforçam seus estereótipos (BOURDIEU, 2005, p. 74).

Em contrapartida a essa expectativa, dá-se o embate simbólico entre o “touro-tigre” e a “onça-monstra”, “a cobra bicho imundo”, a Maria Mutema: que rompe o silêncio e faz uma estridente confissão em voz alta, em pé no recinto sagrado, desrespeitando a ética do mutismo

milénar das mulheres, da submissão dócil à ordem patriarcal, do rito confessional e do mandamento “do não matáras”. Com efeito, o aspecto da ferocidade, dantes analisado na demoníaca identidade personagem, ganha matizes de resistência por alavancar uma cadeia de modelos simbólicos, que expressam uma subversão da condição feminina, um enfrentamento ao patriarcado cristão. Não por acaso, Jean Chevalier (2009) menciona a rivalidade simbólica cristã entre o homem e a serpente, essa encarnando a mulher e seu psiquismo inferior e obscuro. A agressividade e a força da manifestação de um deus das trevas são os traços que o ofídio representaria arquetipicamente. Reelaborada na Idade Média, surge como a serpente-dragão, um obstáculo que é preciso vencer para alcançar o sagrado, tal como os excessos que a Igreja intenta reprimir, em uma moral do bem e do mal (Cf. CHEVALIER, 2009, p. 824). No *Apocalipse*, personifica-se esse estrondoso embate de forças, entre o Leão de Judá e o dragão, isto é, entre Jesus Cristo e o diabo; ou o missionário e Maria Mutema:

E disse-me um dos anciãos: Não chores; **eis aqui o Leão da tribo de Judá**, a raiz de Davi, que venceu, para abrir o livro e desatar os seus sete selos (Apocalipse 5, 5, grifo nosso).

E clamou com grande voz, como quando ruge um leão; e, havendo clamado, os sete trovões emitiram as suas vozes (Apocalipse 10,3, grifo nosso).

Ele prendeu o dragão, a antiga serpente, que é o Diabo e Satanás, e amarrou-o por mil anos (Apocalipse 20, 2, grifo nosso).

Para tanto, o nome do Arraial, de São João Leão, volta a ser muito representativo. As imagens arquetípicas lançadas no texto, permitem uma analogia a São João Evangelista ou Apóstolo João, que teria escrito o livro do Apocalipse. Trata-se do filho de Zebedeu, um pescador que no IV *Evangelho* é chamado “o discípulo que Jesus amava” e que colocou a cabeça sobre o peito de Jesus na noite da última ceia. Muito significativo torna-se o fato de que João seria o apóstolo que permanece com Cristo até o momento de sua morte. A ele entrega a missão de cuidar da Virgem Maria, como se fosse sua mãe. Simbolicamente, ao arraial de São João Leão, cabe cuidar da ordem cristã-patriarcal expressa na condição feminina da Santa Maria, como a São João foi confiada a Maria. Há de se notar ainda a presença de Maria Madalena em tal episódio, como menciona o Evangelho de João:

E junto à cruz de Jesus estava sua mãe, e a irmã de sua mãe, Maria mulher de Clopas, e Maria Madalena.
Ora Jesus, vendo ali sua mãe, e que o discípulo a quem ele amava estava presente, disse a sua mãe: Mulher, eis aí o teu filho.

Depois disse ao discípulo: Eis aí tua mãe. E desde aquela hora o discípulo a recebeu em sua casa (JOÃO 19: 25-27).

A cadeia simbólica não se fecha aí, pois o livro do *Apocalipse* traria o que foi revelado a João por Jesus, como forma de desnudar ao povo o plano da salvação. A palavra apocalipse é de origem grega e quer dizer revelação, o que para a história de Maria Mutema equivale à “confissão-embate” de seus crimes, assim como é revelado o enfrentamento entre Jesus e o Diabo, entre o Leão e Serpente, entre o missionário e Mutema, entre o “touro-tigre” (ROSA, 1984, p. 172) e a “onça-monstra” (ROSA, 1984, p. 173), entre bem e o mal, enfim, entre a ordem patriarcal e a sanha assassina da transgressão feminina.

No âmbito arquetípico, a ferocidade e a força da autoridade do missionário são endossadas ainda por esse Leão (presente no nome do Arraial e metaforizado no Cristo do *Apocalipse*). No catolicismo, também se apresenta São João Leão, o padre francês João Leão Gustavo Dehon (1843-1925), que fundou a “Congregação dos Sacerdotes do Coração de Jesus” em 1878, com missionários que se espalharam pelo mundo na intenção de associar a justiça social às pregações. Jean Chevalier (2009) aponta que, conhecido como rei dos animais, seu aspecto é simbólico para uma série de divindades, ornamentos de reis e de bispos medievais: “a forma do leão torna compreensível a autoridade e a força invencível das inteligências santas, ‘este esforço soberano, veemente, indomável’, para imitar a majestade divina” (CHEVALIER, 2009, p. 538).

Em uma rica metáfora, a zoomorfização do missionário na feroz imagem de um “touro-tigre” vem como ápice desses modelos simbólicos, de modo a coroar, na visão do narrador e do Arraial, a força da ordem patriarcal, dos homens e de Deus, de suas ideologias onipotentes. Caracteriza o que Pierre Bourdieu (2005) denomina de “dominação masculina”, uma construção histórica e cultural, que impõe a força da ordem masculina e permite a perenidade das mais inaceitáveis formas de opressão, como se fossem naturais, inclusive pela ótica do dominado, que crê nessas classificações. Sub-repticiamente, a simbólica natureza do tigre teria o poder de fascinar e apavorar, pois segundo Akaiê Sramana (2009), é o animal mais feroz, que enfrenta inclusive o leão, considerado o rei da floresta. Analogamente arquetípico à força e ao arrebatamento, o touro evoca o “macho impetuoso, assim como o terrível Minotauro no labirinto” (CHEVALIER, 2009, p. 890).

O cenário do massacre estaria posto com o rugido simbólico do leão e o mugido do touro, que são relacionados “nas culturas arcaicas, ao furacão e ao trovão” (CHEVALIER, 2009, p. 892). Entretanto, a figura feminina não está acuada no espaço doméstico, como

convencionalmente é representada, tal qual um objeto dócil. Em frente ao missionário, não está o estereótipo da mãe devotada e da esposa submissa. Está uma homicida, que confessará abertamente o assassinato do marido e do Padre Ponte, com resquícios de crueldade e sem saber nem por que os matou. A “presa” não se entrega ao “touro-tigre” de imediato. No simbólico espaço público que foi tão negado à histórica condição feminina, Mutema permanece ereta e o corpo alegoriza também um vestígio de resistência.

As metáforas, que a zoomorfizam como uma “onça monstra”, tornam-se símbolos de seu enfrentamento ao “touro tigre”. A ferocidade fica a serviço do embate feminino, pois as características desse felino são próximas às do tigre. Se nos mitos ameríndios, era caçada em cerimônias de iniciação dos homens-guerreiros, Akaiê Sramana (2009) equaciona que a onça é astuciosa, ao observar os movimentos da presa antes de atacá-la, e auto-suficiente ao ponto de possuir a capacidade de aprender e conviver consigo mesmo e a não depender dos outros para atingir seus objetivos.

Ambigualmente, então, o caráter demoníaco, que a constrói pelo olhar do narrador, permite-a enfrentar a polaridade hierarquizada dos binarismos masculino/feminino; público/privado; atividade/passividade; força/fraqueza; violência/docilidade; e sobretudo, voz/silêncio. Culturalmente, a mulher foi um ser que se fez para escutar, para ouvir o homem falar por ela e sobre ela nos mitos, nos arquétipos, nos estereótipos, na religião, na história, na literatura, na política, no mercado de trabalho e em tantos outros espaços de poder, sob os quais foram alicerçados a ideologia patriarcal e seu ponto de vista misógino. A desigualdade é notória.

Por isso, Mutema amalgama-se ao um dos principais paradigmas de subversão feminina da tradição judaica, que é o de Lilith. Trata-se de um referencial remoto da humanidade, da primeira demonstração de rebeldia em relação ao domínio do macho. Segundo o mito hebraico, ela foi a primeira mulher de Adão no paraíso, antes de Eva. Teria sido criada não da costela do homem, mas da mesma terra que, soprado por Deus, ganhou vida e espírito.

Dentre as transgressões de Lilith, de acordo com Roberto Sicuteri (1985), encontra-se o fato de não aceitar a posição feminina abaixo da masculina durante o coito, algo que era prescrito pelo *Talmud* (livro sagrado dos judeus), inclusive para os animais. Ela desejou inverter a posição, de maneira a refletir a igualdade em que foram originados. Não acatando a proibição do Criador, rebela-se e blasfema. Cria asas e estabelece uma dinastia de demônios e crimes. Simbolicamente, tal como Maria Mutema, será a ameaça constante ao poder androcêntrico. Será a demoníaca inimiga de Eva, que atrapalhará os partos ao comer os

recém-nascidos, ao seduzir os homens para a perturbação sexual e instigando práticas ilegítimas “com seu sangue e saliva” (SICUTERI, 1985, p. 27). Irrrompem, assim, as correspondências aos mesmos elementos utilizados na transgressão da personagem rosiana, em estudo: as mortes e sua confissão (sangue e saliva).

Invertendo os papéis, “roubando” a simbólica palavra, Mutema “fere” os ouvidos do narrador e da ordem de poder, nesse interstício de resistência. Textualmente, o rugido simbólico da “onça-Mutema” invade a linguagem por meio do vocabulário sensorial, que requisita fortemente a audição na estarrecedora confissão: “gemido”; “berro de corpo que faça estraçalha” e “rompeu fala”. A personagem parece não pedir o perdão, mas exigi-lo, clamando-o pela força, inclusive gestual “torcendo as mãos, depois as mãos no alto, ela levantava” (ROSA, 1984, p. 174). As exclamações, as sinestésias, as imagens (“Perdão de fogo”) e as metáforas (“raio em pesadelo”) reforçam a violência da cena, que não é física, mas uma agressão moral e espiritual aos princípios civilizatórios do patriarcalismo cristão:

E Maria Mutema, sozinha em pé torta magra de preto deu um **gemido** de lágrimas e **exclamação; berro de corpo que faça estraçalha**. Pediu perdão! **Perdão forte, perdão de fogo**, que da dura bondade de Deus baixasse nela, em dores de urgência [...] **E rompeu fala**, por entre prantos, ali mesmo, a fim de perdão de todos também, se confessava. **Confissão edital**, consoantemente, **para tremer exemplo, raio em pesadelo de quem ouvia público**, que rasgava gastura, como **porque avessava a ordem das coisas e o quieto comum do viver transtornava**. Ao que ela, onça mostra, tinha matado o marido, aquela noite sem motivo nenhum[...] Matou enquanto ele estava dormindo – assim despejou **no buraquinho do ouvido dele**, por um funil, um terrível escorrer de chumbo derretido (p. 173, grifo próprio).

Não por acaso, o ouvido patenteia um modelo simbólico, pois é o mesmo órgão atacado duas vezes por Mutema, na figura do marido e do padre. Trata-se, então, de uma espécie de confissão cultural, que agride o submetimento e o mutismo milenares da mulher como “segundo sexo”. Serpenteando as mentiras no ouvido do Padre, a “cobra bicho imundo” (ROSA, 1984, p. 173) o fez definhar e morrer, também pelo ouvido: “por enojar do padre Ponte, também sem ter queixa nem razão, amargável mentiu, no confessionário: disse afirmou que tinha matado o marido, por causa dele Padre Ponte, porque dele gostava em fogo de amores” (ROSA, 1984, p. 173).

Jean Chevalier (2009, p. 661) lembra que o ouvido, a orelha ou canal auditivo podem simbolizar a analogia entre a palavra e o esperma, como semelhança à entrada do líquido seminal no canal vaginal: “A palavra maiúscula desce pela orelha, assim como o esperma entra na vagina, para se enrolar em espiral ao redor do útero”. Como os órgãos sexuais são

“revestidos” simbolicamente pela ideologia de gênero, que ratifica as oposições binárias hierarquizadas, masculino/feminino e ativo/passivo, pode-se perscrutar que a ação de Mutema, em relação ao marido, ao padre, ao narrador, a Jõe Bexiguento e ao Arraial, invertem a superioridade de tais pólos.

A mulher incorpora, assim, a força, a violência e a virilidade que eram exclusivas do masculino, o que significa uma forma de resistência, mas não de completa subjetividade, já que elas têm de usar a “máscara” social do masculino, a violência e agressividade, em uma analogia à travestida Diadorim e sua forma de sobrevivência. Por isso, fecha-se a cadeia de modelos simbólicos com a bola de chumbo, uma representação da contenção da radiotividade e/ou da força patriarcal.

O chumbo simbolizaria ainda a matéria que está repleta de possibilidades de transmutação, como a alquimia de um a outro: “O chumbo simbolizaria a base mais modesta de onde pode partir uma evolução ascendente” (CHEVALIER, 2009, p. 235). Tudo o que pode ser visto na frase de Riobaldo acerca de Diadorim na coragem de suas lutas, nas lutas dessas mulheres enigmáticas e demoníacas na perspectiva da moral patriarcal: “Revi que era o Reinaldo, que guerreava delicado e terrível nas batalhas. Diadorim, semelhasse maninel, mas diabrável sempre assim, como eu agora eu estava contente de ver [...] foi o único cuja coragem às vezes eu invejei. **Aquilo era de chumbo e ferro** (ROSA apud RONCARI, 2004, p. 227, grifo próprio).

Entretanto, deve-se ressaltar que se há transgressões, por outro lado, a mulher não tem chance de narrar e se ver por si mesma, já que se trata de um narrador autodiegético, que fala e julga por ela. Por isso, Mutema reflete também a onomástica investigada por Cleuza Passos: Muta, ninfa do silêncio de perigosos encantamentos, que ao desrespeitar o desejo de Zeus, “representante paterno, tem sua língua arranjada e é condenada às ‘profundezas dos Infernos’” (BRANDÃO, 1993, apud PASSOS, 2000, p. 146). Ao final, também como Lilith, foi “lançada de novo ao abismo, ao fundo do oceano, onde não para de ser atormentada por uma perversão do desejo, que a impede de participar das normas” (CHEVALIER, 2009, p. 548). Por esses modelos simbólicos de diversas tradições e que constroem a ideologia de gênero na cultura, vale a frase lapidar da Maria Madalena escrita por José Saramago: “Terias de ser mulher para saberes o que significa viver com o desprezo de Deus” (SARAMAGO, 1992, p. 309).

3.1.3 Marido, padre e jagunço: símbolos patriarcais transgredidos

Para Pierre Bourdieu (2005), não basta apenas uma história das mulheres, mas os mecanismos sexistas disseminados nas instituições, como a igreja, o estado, a escola, a família, entre outras nas quais se perpetuam uma lógica de hierarquia patriarcal. O casamento, nesse sentido, entranhou-se como uma estrutura social dominante, em que a mulher foi sistematicamente submetida a entendê-lo como um passo fundamental para o seu ser, enquanto “segundo sexo”, como bem distingue Simone de Beauvoir (1980).

As relações sociais, em especial as relações matrimoniais e familiares, são calcadas em estruturas hierárquicas. A mulher incorpora, por meio dessas estruturas, a relação de dominação e passa a acreditar que é de sua responsabilidade preservar o casamento e a família. Pierre Bourdieu (2005) considera que são os corpos masculinos e femininos que fundamentam essa construção androcêntrica do princípio das relações de gênero, pois a própria reprodução biológica sustenta a organização simbólica da divisão social do trabalho, em se assumir o estereótipo da mulher, devotada à maternidade e aos cuidados domésticos.

Note-se que em termos ideológicos, nas orientações da igreja, não estão postas relações de poder diferentes. Notoriamente, são negados os direitos de domínio sobre o próprio corpo, na escolha sobre o aborto e na contracepção, ressaltados na resolução explícita do Vaticano em condenar o uso do preservativo. A castidade, a fidelidade e abstinência são as formas de prevenção, que se contrapõe a sexualidade livre. De fato, a sexualidade tem em vista a procriação, endossando a “vocação fundamental” da mulher para os filhos e o esposo na estrutura familiar.

Há de se ressaltar que a própria tese da igualdade entre o homem e a mulher em Cristo, não se faz crer dentro dos cargos institucionais da Igreja católica, já que ela é impedida de exercer os principais cargos de poder. Não há abertura para admiti-las no sacerdócio, o que também ratifica o fato de não ser o ícone de Cristo, entre outros símbolos fortíssimos de sua exclusão. Na encíclica “*Rerum Novarum*”, de 1891, o papa Leão XIII (1810-1903) traça uma distinção entre o trabalho do homem e o da mulher, postulando “a distinta natureza entre o masculino e o feminino, a missão da mulher na família e na educação dos filhos, a jornada de trabalhos domésticos, o papel psicológico da mulher na estrutura afetiva dos filhos” (BONNICI, p. 203). Dessa forma, ao longo da história das sociedades, foi sendo construída a subordinação feminina com base no sistema gênero-sexo, transformando a diferença sexual em diferença hierarquizada. A palavra Padre vem do latim e significa pai. Por isso, marido e padre, ambos significam esse “pai”, o patriarcado:

Símbolo da geração, da posse, da dominação, do valor. Nesse sentido, ele é uma figura inibidora; castradora, nos termos da psicanálise. Ele é uma representação de toda forma de autoridade: chefe, patrão, professor, protetor, deus. O papel paternal é concebido com desencorajador dos esforços de emancipação, exercendo uma influência que priva, limita, esteriliza, mantém na dependência. Ele representa a consciência diante dos impulsos instintivos, dos desejos espontâneos, do inconsciente; é o mundo da autoridade tradicional (CHEVALIER, 2009, p. 678).

Na narrativa, tal hierarquia encontra correspondência, desde o início, com a metáfora “pai-ouvido” (ROSA, 1984, p. 171), um modelo simbólico que sintetiza a quem Mutema atinge em cheio: o patriarcado. Ressalta-se que no final do ofício religioso do missionário, no último canto, as mulheres são convidadas a se retirar enquanto os homens continuam, “ouvintes senhores homens”, “como conforme” (ROSA, 1984, p. 174). A sociedade refratada pelo olhar masculino permite ao narrador descrever o Padre Pontes como um modelo de “sacerdote bom homem e “bem estimado (...) vigário de mão-cheia, cumpridor e caridoso, pregando com muita virtude seu sermão”, mesmo a despeito do pároco ser amasiado com uma mulher “simplória e sacudida”, com quem tinha três filhos (ROSA, 1984, p. 171).

Essa ordem androcêntrica descortina-se, então, com mais força, porque infringir a lei da igreja não representa algo que possa macular a moral do Padre em seu “habitus” social, como mostra a perspectiva do Riobaldo, que sai em sua defesa complacente: “Mas não vá maldar o senhor maior escândalo nessa situação – com a ignorância dos tempos, antigamente, essas coisas podiam, todo mundo achava trivial. Os filhos, bem-criados e bonitinhos, eram ‘os meninos da Maria do Padre’” (ROSA, 2004, p. 171). O próprio nome Pontes (do Padre) agrega uma ampla simbologia ligada à autoridade de seu poder religioso e, não por acaso, patriarcal, em um movimento ascendente a Deus e às máximas hierarquias:

O simbolismo da ponte, como aquilo que permite passar ‘de uma margem à outra’, é um dos mais difundidos universalmente. Essa passagem é a passagem da terra ao céu, do estado humano aos estados supra-humanos, da contingência à imortalidade, ‘do mundo sensível ao mundo supra-sensível’ [...] É bastante notável que o título de ‘Pontiflex’, que foi o do imperador romano e permanece sendo o do ‘Papa’, significa ‘construtor de pontes’. O Pontífice é ao mesmo tempo o ‘construtor’ e a própria ponte, como mediador entre o céu e a terra [...] Também se o encontra colocado na boca do Rei Artur que, enquanto rei, é o ‘intermediário perfeito’, portanto, a ponte entre o céu e a terra. O simbolismo deve ser aproximado dos antigos pontífices romanos (CHEVALIER, 2009, p. 729).

Em uma possível leitura, evidencia-se que a ponte permite a passagem quando a hierarquia de poder permite, o que se reproduz na herança patriarcal recebida pela

socialização masculina de várias formas no romance. Em Riobaldo, há de se configurar o monopólio da linguagem e a crença no seu poder, como a consciência de um homem inserido em uma sociedade patriarcal, empossado de uma idéia falocêntrica e, que faz uso dela para escrutinar a existência. Por isso, a conotação da ponte: A palavra é concedida de homem para homem, de Jõe Bexiguento para Riobaldo, e desse para interlocutor: “Mas o senhor é homem sobrevivendo, sensato, fiel como papel, o senhor me ouve, pensa e repensa, e rediz, então me ajuda” (ROSA, 1984, p. 96). A palavra é, assim, a metáfora de uma ordem de mundo, de sociedade e de racionalização de seus papéis. Com efeito, irrompe a força representacional de Maria Mutema como veículo de subversão, que também aterroriza o narrador, ao repassar e ao ouvir a história, que Jõe lhe contou. Evidencia-se que a inconsistência de papéis ou de identidades da personagem gera uma atordoante inquietação no Arraial, em Jõe e em Riobaldo.

Aliás, o seu destino na jagunçagem e aprendizado das letras irrompem como destinos particulares aos homens dessa sociedade. Com a morte da mãe, Riobaldo fica sob a tutela do padrinho ou suposto pai, Selorico Mendes, que o incitará para a mitologia da vida jagunça, de suas histórias de violência. No apadrinhamento, receberá a instrução escolar e a socialização de “homem” do sertão, pelas armas. Armas e letras são necessidades entrelaçadas em uma ordem sexista e classista, uma dupla herança e de novamente o rito de passagem, que a ponte agrega: o interesse pela jagunçagem e o domínio da palavra são postos nos domínios patriarcais de pai-padrinho para filho, de homem para homem. Receber a educação escolar aparece como fruto de Selorico Mendes comprovar e transmitir a ele, por meio documental, a antiga relação com um chefe de jagunços:

Contava que em tempos tinha sido valente, se gabava, goga. Queria que eu aprendesse a atirar bem, e manejar porrete e faca. Me deu logo um punhal, me deu uma garrucha e uma granadeira. Mais tarde, me deu até um facão enteraço, que tinha mandado forjar para próprio, quase do tamanho da espada [...] – ‘Sentei em mesa com Neco, bebi vinho, almocei... Debaxo da chefia dele, paravam uns oitocentos brabos’ [...] E meu padrinho me mostrou um papel, com escrita de Neco – era recibo de seis ancorotes com pólvora e uma remessa de iodureto [...] Mas eu não sabia ler. Então meu padrinho teve uma decisão: me enviou para Currealinho, para ter escola (ROSA, 1984, p. 87).

A onomástica do protagonista carrega alegorias de força, ferocidade ou coisas temeráveis, muito representativos ao conceito de virilidade masculina, segundo Pierre Bourdieu (2005). De acordo com Júlia Santos (1974, p. 53), a terminação “baldo”, do nome

do narrador (Rio + baldo), advém de nomes germânicos e significa ousado. Recebe, posteriormente, alcunhas que vão conotando uma maior ferocidade e violência, ao ser “o chefe Urutu-Branco – depois de ser Tatarana e de ter sido o jagunço Riobaldo” (ROSA, 1984, p. 417). A Tatarana é uma lagarta capaz de provocar queimaduras severas e urutu trata-se de um ofídio venenosíssimo (Cf. FERREIRA, 1986, p.1952 e p. 1744). O radical “tema”, do sobrenome de Maria Mutema, indica então o temor a essa mulher, que “rouba” a agência (violência) e a palavra, “territórios” monopolizados pelo masculino.

Em relação a isso, desde o início do romance, o narrador é ciente das possibilidades que são exclusivas do homem da plebe rural em uma ordem androcêntrica e misógina, as letras, a religião e a violência: “Eu podia ser: padre sacerdote; se não chefe de jagunços; para outras coisas não fui parido” (ROSA, 1984, p. 81). Riobaldo é dono da palavra, conhece o poder dela e, por isso, usa-a para resolver os enigmas de sua existência por esse mosaico de lembranças e questionamentos, que é o romance.

Aliada a tal interpretação, está a perspectiva de Walnice Nogueira Galvão (1986) que assevera a tentativa de Riobaldo em transformar sua vida em texto e, para tanto, solicitar o interlocutor instruído, quase como um alter-ego, neutro para quem se possa contar os piores segredos: “as idéias instruídas do senhor me fornecem paz” (ROSA, 1984, p. 84). O texto, destarte, constrói-se concomitantemente ao esforço de compreendê-lo, que é, em verdade, o de entender os fatos da vida: “Conto ao senhor o que eu sei e o senhor não sabe; mas principal quero contar é o que eu não sei se sei, e que pode ser que o senhor saiba” (ROSA, 1984, p. 85). Tais fatos, todavia, são os que o perturbam, culpabilizam e se mostram fundamentais para a sua subjetividade: “É praticamente um julgamento o que ele pretende, talvez mesmo uma absolvição” (GALVÃO, 1986, p. 85).

O ato de narrar erige-se, então, como um espetáculo fundamental da narrativa, porque é discutido por Riobaldo e, mais: “Como bom letrado, ainda que frustrado, Riobaldo erige o texto em espaço privilegiado, lugar da verdade, da clareza, da coerência, de tudo aquilo a que a razão aspira enquanto se debate na desordem do existir” (GALVÃO, 1986, p. 88). Por isso, para a estudiosa, o conto de Maria Mutema não é uma peça isolada, porque se amalgama ao desiderato do narrador reconstruir e questionar sua subjetividade, o sentido de existência, bem como o fazem as outras microestórias e passagens, postas em jogo pela narrativa e pela memória. Não é à toa, que simbolicamente a personagem “aniquila” o Padre Ponte ou consegue subversivamente atravessar uma ponte alegórica, sempre interdita ao feminino e destinada ao patriarcado :

Todas essas tradições confirmam a simbologia da ponte: local de passagem e de prova. Mas elas lhe dão uma dimensão moral, ritual e religiosa. Aprofundando esse direcionamento da análise, poder-se-ia dizer que a ponte simboliza uma transição entre dois mundos interiores, entre dois desejos em conflito. É preciso atravessá-la; fugir à passagem nada resolveria [...] Conhece-se também as diversas lendas das ‘Pontes do diabo’ [...] Inumeráveis superstições e histórias cercam essas ‘pontes do diabo’, onde se alternam Deus e o diabo e seus adoradores. A alma do primeiro passageiro deve pertencer ao diabo [...] A ponte coloca o homem sobre uma via estreita, onde ele se encontra inexoravelmente a obrigação de escolher. E sua escolha o dana ou o salva (CHEVALIER, 2009, p. 730).

Antes da história de Mutema, Riobaldo indica sua preocupação acerca da enigmática e perigosa mulher que parecia ser de “preceito sertanejo” (ROSA, 1984, p. 171), pois é um homem que carece “de que o bom seja bom e o ruim ruim, que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito [...] Como é que posso com este mundo? (ROSA, 1984, p. 170). Nessa direção, Luiz Roncari (2004) investiga a ideologia corrente da época, em que o patriarcado rural brasileiro formava uma aristocracia impecável na resplandecência hipócrita do seu idealismo cristão e das suas idéias morais.

Jagunços, violência, fé e marginalização: “algo de trágico aflora nessa cultura em que vinga a lei paterna, representada pela igreja, pelas regras habitualmente pontuadas na narrativa e que parecem conservar, nas entrelinhas, antigas tradições de transferência de poder do pai para o marido” (PASSOS, 2000, p. 144). Configura-se, assim, um revide feminino, mesmo que pelo caminho enviesado da violência que, muitas vezes, é a linguagem desse sertão. Entretanto, a “onça” ainda continua a ser o terceiro maior felino do mundo, após o “tigre” e o “leão”. Infelizmente, pela ideologia, eles se construíram como “inimigos simbólicos” (GEERTZ, 2008, p. 115).

4 A FORÇA DE CONTENÇÃO DA MULA-MARMELA

“A mulher é um ser humano inacabado; seu corpo chega primeiro à maturidade apenas porque a natureza se preocupa menos com ele; sua inteligência é curta”

São Tomás de Aquino

“A mulher é um ser de cabelos longos e idéias curtas”

Schopenhauer

Se Maria Mutema, uma mulher comum, assassinara duas autoridades patriarcais sem nenhum motivo, um atentado que subverteu a “ordem das coisas”, o que estarrece Jõe e Riobaldo, em contrapartida, na relação da segunda personagem, do *corpus* desta dissertação, não se mostra uma condenação explícita por parte do narrador, bem como são apresentadas as possíveis motivações para os crimes. Trata-se do conto *A benfazeja*, integrante do livro *Primeiras histórias* (1962), publicado posteriormente ao romance *Grande sertão: veredas* (1956), e que volta a trazer uma mulher, que matou o marido e cuja identidade também dialoga com modelos culturais muito representativos.

Dessa vez, não aparece uma mulher em “preceito sertanejo”, como Mutema era de início, mas alguém amplamente segregada e ignorada, porque não preenche as expectativas de qualquer *status* social e moral. É aquela que só tem a alcunha de “‘Mula-Marmela’, somente, a abominada” e nem sequer atende aos estereótipos ligados à feminilidade³⁶. É mendicante, mal vestida, “velha”, “feia”, “feita tonta, no crime não arrependida”, “a que tinha dores nas cadeiras”, “andava meio se agachando”, “furibunda de magra”, com “fauces de jejuadora” e “modos, contidos de ensalmeira” (Cf. ROSA, 2001, p. 176-177). É o aspecto arquetípico de uma bruxa, um corpo envelhecido, degradado na aparência, magro, pobre, animalizado e

³⁶ Pierre Bourdieu (2005, p. 38) entende que há toda uma “ética feminina” expressa nas roupas, nos cabelos, no corpo e no incentivo à vaidade, por exemplo, de forma a orientar para o que foram “feitas”. “Delas se espera que sejam ‘femininas’, isto é, sorridentes, simpáticas, atenciosas, submissas, discretas [...] E a pretensa feminilidade’ muitas vezes não é mais que aquiescência em relação às expectativas masculinas” (BOURDIEU, 2005, p. 82). Propagado nas imagens culturais, o corpo da mulher como objeto erotizado é uma das considerações a despeito disso: “No entanto, somos alertados, tal feminilidade é puramente uma representação, um posicionamento dentro do modelo fálico de desejo e significação; não se trata de uma qualidade ou de uma propriedade da mulher” (LAURETIS, 1994, p. 230).

aparentemente subalterno, que dialoga com expectativas de uma sociedade a julgá-lo e afastá-lo, por não ter atributos de beleza, de juventude e de aceitação pelos critérios classistas e sexistas.

Note-se que, se antes da confissão não existiam suspeitas sob Mutema, pois se coadunava ao ideal de “mulher em preceito sertanejo” nos trajés e na resignação de seu corpo, por outro lado, há uma forte repulsa e julgamento moral desde o início sob a Mula-Marmela, a quem as pessoas do lugar já apontam ser a assassina do marido, a culpada pela cegueira do enteado e por sua morte, fatos que o narrador reclama para que as causas recônditas sejam revistas e “enxergadas”, de um outro modo.

O que o lugarejo não desconfia e ele se empenha em descortinar é a força subjacente a essa mulher, a única capaz de controlar duas figuras patriarcais, que só respeitavam e temiam a ela. O narrador advoga, então, em prol da perspectiva e da defesa da protagonista, não se mostrando surpreso por suas transgressões. Intercede por outra versão da história dessa personagem que se postou apta, senão a única, em coragem e benevolência, de matar/conter o marido e o enteado, dois facínoras cuja sanha de violência ameaçava a comunidade.

Textualmente, monta-se uma espécie de tribunal simbólico com uma retórica persuasiva, no qual o advogado de defesa objetiva não só a absolvição da personagem, pleiteando uma “legítima defesa” de seus crimes, mas também um convite a novas formas de olhar e de julgar para o leitor. Trata-se da veemente intervenção do narrador/defensor, requisitando tal participação por meio do diálogo constante com um narratário ou interlocutor: “Sei que não atentaram na mulher [...] A gente não revê os que não valem a pena. Acham ainda que não valia a pena?” (ROSA, 1984, p. 176). Vão se semeando, doravante, culpas e dúvidas não em relação à índole da personagem, e sim a respeito dos preconceitos e da subserviência da comunidade diante de estereótipos e/ou de julgamentos cristalizados, sobretudo, aqueles que servem a segregar, impondo a alteridade do “ser diferente”, estranho e não aceito, sobretudo acerca desse corpo feminino que não se alinha, desprezível e até temerário.

Ao seguir a ótica desse “outro”, que no conto é fundamentalmente a mulher, põe-se em pauta, tanto quanto o caso de Maria Mutema, uma complexa rede de alteridade e dominação introjetadas pela opressão patriarcal na cultura, sobremaneira, nas expectativas diante de um corpo envelhecido e subalterno a princípio. De modo algum é sensual e se posta com tores demoníacos e desprezíveis, constitui um palco para se compreender ou se “julgar” sua identidade feminina. “O corpo é um dos locais envolvidos no estabelecimento das fronteiras que definem quem nós somos, servindo de fundamento para a identidade – por

exemplo a identidade sexual” (WOODWARD, 2000, p. 15). No âmbito da Crítica Feminista, as conceituações sobre o corpo feminino ao longo da história compõem um instrumento de análise fulcral, de modo não só a informar sobre as desvalorizações sociais e culturais, mas ainda a desmascarar arraigadas formas de opressão, que se nutriram, e ainda hoje, dos vários discursos prontos a estigmatizar as características corporais.

Em diversos campos do saber, sistemáticas classificações que rotularam os corpos masculinos e femininos tornaram-se argumentos e/ou pretextos eficientes para justificar a dominação, por meio da ampla veiculação de preconceitos e estereótipos. A investigação de Mary Del Priore (2000), por exemplo, que historiciza os discursos médicos acerca da mulher veiculados até o século XVIII no Brasil, traz à tona declarados teores misóginos nos conceitos e descrições de sua anatomia, fisiologia e patologia, desconfiando de uma “demonização” e/ou reforçando

tão-somente a idéia [sic] de que o estatuto biológico da mulher (parir e procriar) estaria ligado um a outro, moral e metafísico: ser mãe, frágil e submissa [...] Pensava-se que, ao contrariar sua função reprodutiva, a ‘madre’³⁷ lançava a mulher numa cadeia de enfermidades, que iam da melancolia e da loucura até a ninfomania. Acreditava-se, ainda, que essas doenças tinham íntima conexão com a presença do demônio. A mulher melancólica, por exemplo, era, aos olhos dos médicos, alguém que sofria de um ‘infernado incêndio’ acompanhado de medo e tristeza. Apoiados na teoria de Galeno³⁸, os doutores associavam tais sentimentos à ‘cor negra’ do humor melancólico obscurecido pelo vapores exalados do sangue menstrual, causador de alucinações espantosas [...] A medicalização da mulher era também sua demonização (DEL PRIORE, 2000, p. 83).

Entrelaçaram-se concepções discriminatórias da religião, da filosofia e do senso-comum nestes juízos unívocos de médicos, de teólogos, de juristas, de escritores e de tantos outros, que esquadriharam tal corpo, como “donos” de versões, nas quais as mulheres foram emudecidas em contribuição, dada a sua notória e impositiva indigência cultural ao longo de séculos. Diante do “peso” da autoridade dos julgamentos³⁹, a distinção corporal foi utilizada para apoiar não só uma inferioridade física, mas ainda um pretenso déficit nas aptidões atribuídas a cada um dos sexos:

³⁷ Termo dado ao útero.

³⁸ Considerado, junto com Hipócrates, um dos pais da medicina.

³⁹ Mary Del Priore (2000, p. 82) expõe que tanto o corpo da mulher, quanto os conhecimentos femininos da arte de tratá-lo e curá-lo foram alvo da perseguição das autoridades científicas e eclesásticas. Durante séculos, tal perseguição foi insuflada pela Inquisição e pelo tribunal do Santo Ofício (na caça às bruxas), mas não só por eles, e sim uma longa linha de notórios pensadores ao longo da história. Convém notar que já, para Aristóteles, “era o homem que insuflava alma, vida à matéria inerte produzida no útero pela mulher” (DEL PRIORE, 2000, p. 82).

O pensamento misógino freqüentemente [sic] encontrou uma auto-justificativa conveniente para a posição social secundária das mulheres ao contê-las no interior de corpos que são representados, até construídos como frágeis, imperfeitos, desregrados, não confiáveis, sujeitos a várias intrusões que estão fora do controle consciente. A sexualidade feminina e os poderes da reprodução das mulheres são as características (culturais) definidoras das mulheres e, ao mesmo tempo, essas mesmas funções tornam a mulher vulnerável, necessitando de proteção ou de tratamento especial, conforme foi variadamente prescrito pelo patriarcado (GROSZ apud XAVIER, 2007, p. 19-20).

Tratou-se, para se utilizar uma válida comparação aos estudos do filósofo Michel Foucault (1987; 1988), de uma espécie de olhar panóptico⁴⁰ sobre a corporeidade feminina, ou seja, um investimento disciplinar e cultural feito sobre os corpos, nos indivíduos e sua biologia, por uma infinidade de práticas discursivas. Na igreja, na família, na mídia, na escola e na lei, como outros que participam dessa vigilante produção, o corpo é “construído”, moldado para um mundo que, pela moral, pelos costumes, pelas regras reais ou sentimentais, impõe condutas, adultera vocações e nega a liberdade pessoal de decidir ou descobrir:

Forma-se então uma política das coerções que são um trabalho sobre o corpo uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos. O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadrinha o desarticula o recompõe [...] A disciplina fabrica assim os corpos submissos e exercitados, corpos dóceis (FOUCAULT, 1987, p. 119).

Rose Marie Muraro (1992) chega a apontar que a normatização dos corpos femininos, através da “caça as bruxas”, iniciada no período medieval, foi a condição básica para essa produção e nascimento do “corpo dócil” do operário do século XIX. Interessa perceber que a Mula Marmela é julgada por ter “modos de ensalmeira”, alguém que faz ensalmos, uma maneira de curar por orações e benzeduras, uma referência às curandeiras ou benzedoras e até a feiticeiras ou bruxas.

Trata-se de modelos femininos que insuflaram o imaginário ocidental, essas últimas pelo aspecto repulsivo e satânico, amplamente propugnado pela igreja para perseguir as primeiras, no que foi o genocídio dos tribunais inquisitórios. Edificava-se, de fato, um combate ao poder feminino, pois elas se encontravam dentre os que não tinham a sexualidade normatizada e, mais do que isso, impunham-se em domínios exclusivos dos homens,

⁴⁰ Coteja o filósofo que, para o sistema capitalista a ser forjado no seio do feudalismo, seria essencial um controle estrito sobre o corpo e a sexualidade, para que se construísse o “corpo dócil” do futuro trabalhador que vai ser alienado do seu trabalho e não se rebelará.

“subversivas porque desafiavam uma corporação masculina nascente, a dos médicos, e também o poder do homem” (MURARO, 1992, p. 109).

Milernamente, a grande maioria dos que praticavam os cuidados com a saúde eram as mulheres, curandeiras, benzedoras, parteiras ou exercendo a função de farmacêuticas, médicas e cirurgiãs. No Brasil, Mary Del Priore (2000, p. 109), investiga a fecunda abrangência desse saber feminino, mostrando a importância de tais ensalmeiras, que “tinham o poder de curar com as palavras”. Com um aprendizado ancestral que ia passando de mãe para filha, manipulavam e conheciam as ervas, o parto, o aborto e demais técnicas, embora quem fosse oficialmente treinado para a profissão fossem os homens. Saberes que se tornaram declaradamente mortíferos para as mulheres do século XIV até o século XVIII, “dignos de extermínio” nas condenações dos tribunais do Santo Ofício, só na Europa, “ao menos centenas de milhares de em quatro séculos” (MURARO, 1992, p. 111).

Aqueles e aquelas que, destarte, não se adequam ao padrão da normalidade⁴¹, arbitrada social e culturalmente, são punidos e/ou tratados como aberração e anomalia. Por isso, a necessidade da “desconstrução do corpo – o último resíduo ou local de refúgio do ‘Homem’” e sua “reconstrução” em termos de formações históricas, genealógicas e discursivas (FOUCAULT, 1972 *apud* HALL, 2000. p. 121). A tarefa de uma genealogia, esclarece o filósofo, é a de expor o corpo totalmente marcado pela história, bem como a história que arruína o corpo.

Essa proposta se afeiçoa, em contribuição, ao grande interesse dos estudos feministas em trabalhar a questão do corpo, escrutinando-o como um constructo histórico e cultural, mais do que o “natural” da biologia, estando assim no centro dos debates da ação política e teórica acerca das mulheres. Como consequência, uma das contestações, segundo Elódia Xavier (2007), torna-se o fato de se repudiar o grande problema epistemológico da história e da filosofia⁴², a associação da oposição binária macho/fêmea com o dualismo mente/corpo, em que o segundo termo é considerado inferior. O homem corresponderia, em inúmeros

⁴¹ Uma questão cara à analítica de Foucault (1987; 1988), ao perscrutar os que têm sido nomeados ou “construídos” como diferentes, por não compartilharem dos atributos de uma hegemonia branca, masculina, heterossexual e cristã, tal qual a sociedade ocidental.

⁴² Na concepção de Platão, o corpo é uma traição da alma, da razão e da mente, a aprisioná-los, o que não se torna oposto da visão de Aristóteles da separação mente/corpo, posteriormente cotejadas pela tradição cristã. “Para o cristianismo, fica bem clara a distinção entre uma alma, dada por Deus, e uma matéria pecaminosa e lasciva” (XAVIER, 2007, p. 17).

paradigmas, à agência da mente e a mulher caberia ser confinada e sempre julgada por sua corporalidade⁴³.

Pierre Bourdieu (2005) é também, nesse sentido, um dos pensadores mais influentes para a Crítica Feminista, ao estudar a construção social e cultural dos corpos, indicando que a ideologia patriarcal imprime marcas indeléveis sobre eles. NA *dominação masculina* (2005), enfatiza que a reação que se tem ao próprio corpo e ao corpo dos outros são construídas sobre tais esquemas de oposições binários hierarquizantes (masculino/feminino; grande/pequeno, agência/passividade; superior/inferior).

Trata-se de uma simbologia impregnada no corpo biológico, que atua fortemente por meio de tais esquemas de percepção, a serem julgados no que é exigido dos corpos femininos e masculinos em sociedade. Mais do que isso, para o exegeta, até o que parece mais natural nos corpos já é um produto cultural, o físico, a proporção, a maneira de usá-lo, a atitude, a postura, segundo o postulado de que é possível ter uma correspondência entre os traços morais e psicológicos por meio dos caracteres físicos, como vulgaridade e distinção, por exemplo (Cf. BOURDIEU, 2005, p. 81).

Sua teoria acerca da “violência simbólica”, aliás, define-a como uma ação simbólica ou inconsciente sobre os corpos, sem a necessidade de qualquer coação física, de modo que são aceitas as “ordens” mais opressivas de um mundo androcêntrico, como se fossem naturais. Propagando estereótipos e modelos, a sexualização do corpo feminino como *locus* do prazer visual tem sido, por exemplo, uma das figuras ou objetos favoritos nos discursos da medicina, da religião, da arte, da literatura, da cultura popular e assim por diante.

Espera-se que sejam atraentes, femininas, belas, que se casem, que tenham filhos, que se inclinem para certas profissões, que respondam as idealizações, na aparência, em suas roupas e atitudes, entre outros comandos postos na cultura pelas imagens circundantes. Na socialização de ambos os sexos, incentiva-se uma certa moral, que está presente desde as brincadeiras infantis, muitas das quais como ritos de iniciação, como tantas outras:

Expectativas coletivas nos corpos sob formas de disposições permanentes, desencorajando a fazer atos que não sejam esperados das mulheres, em uma espécie de confinamento simbólico: afastando com aspectos do mundo para os quais elas não foram feitas. Quando se diz que são mais frágeis, nas

⁴³ “A vinculação da feminilidade ao corpo e da masculinidade à mente restringe o campo de ação das mulheres, que acabam confinadas às exigências biológicas da reprodução, deixando aos homens o campo do conhecimento e do saber” (XAVIER, 2007, p. 20).

inclinações ou vocações para carreiras ou metaforizados nos atos de proteção cavalheiresca (BOURDIEU, 2005, p.77).

Note-se, então, que o narrador do conto em apreço descortina aspectos de Mula-Marmela, que se inclinam a surpreender o leitor, a comunidade e/ou narratário, em relação às expectativas iniciais postas na materialidade do corpo de Mula-Marmela. Descrita pelos teores pejorativos de sua aparência, de sua índole, vincada aos estereótipos e modelos simbólicos historicamente perseguidos, como uma “bruxa”, benzedeira ou curandeira, de características demoníacas e temerárias, o conto “brinca” em tirar versões inusitadas, que não condizem com a maldade e a repugnância esperadas. Mais do que isso, a postura curvada e o corpo animalizado da mulher não correspondem a uma submissão total às regras do universo patriarcal, como “sexo frágil”, pois há de se evidenciar que é ela quem “guia” o cego Retrupé, é ela quem mata o marido e controla os ímpetos do enteado: “Nem carecia de falar-lhe a paz da proibição: dava-lhe, apenas um silêncio terrível. E ele cumpria, tinha a marca da coleira” (ROSA, 2001, p. 179).

Em um *hábitat* de matadores sertanejos ou “cabras-machos”, a Mula-Marmela irrompe não só em coragem, mas em abnegação e sacrifício, como o narrador defende ainda descortinando-a ainda como uma Medeia⁴⁴ repaginada, que não age pela ira, e sim para salvar a comunidade, como uma curandeira, ou melhor, uma “santa mãe-mula”. Com efeito, tal qual a narrativa convida a “enxergar”, os corpos não são tão autoevidentes como se pensa, nem tampouco as identidades femininas decorrem diretamente das evidências dos corpos biológicos. A análise posta neste capítulo dialoga com essas questões, capitais aos estudos feministas, a de que

aparentemente, o corpo é inequívoco, evidente por si; em conseqüência, esperamos que o corpo dite a identidade, sem ambigüidades nem inconstância. Aparentemente se deduz uma identidade de gênero, sexual ou étnica de ‘marcas’ biológicas; o processo é, no entanto, muito mais complexo e essa dedução pode ser (e muitas vezes é) equivocada. Os corpos são significados pela cultura e, continuamente, por ela alterados. Talvez devêssemos nos perguntar, antes de tudo, como determinada característica passou a ser reconhecida (passou a ser significada) como uma ‘marca’ definidora da identidade (LOURO, 2000, p. 08, sic).

⁴⁴ O mito cristalizado, sobretudo, na tragédia escrita por Eurípedes no século V a.C. Trata-se da emblemática insubmissão da personagem Medeia, que além de fazer uso de magias para realizar seus desejos, matou os dois filhos para se vingar de Jasão, o marido adúltero. Diferentemente da Mula-Marmela, o sentimento de vingança e a personalidade impetuosa de daquela permeiam toda a peça, inclusive com os pormenores de seus planos passionais: “mandará chamar Jasão, para o convencer a obter da noiva que receba os seus filhos, portadores de presentes envenenados, a seguir virá ‘a ação mais ímpia das ações’ [...] o morticínio dos filhos, que aniquilará toda a casa do marido” (PEREIRA, 1991, p. 16).

Questionar, ademais, que se a violência física é a mais notada como forma de coerção, a narrativa propõe um tribunal metafórico, no qual se leve em conta os estereótipos propagadores de preconceitos, de hostilidades ou de formas de dominação, em que pese o conceito de “violência simbólica”, de Pierre Bourdieu (2005). Diante de Mula-Marmela, o conto problematiza “caminhos” alternativos para as maneiras enraizadas de julgar e/ou de olhar, que acabam por segregar a partir de pré-conceitos, em relação ao tipo físico, aos trejeitos, à condição socioeconômica, ao gênero, ou à religião, entre outros, enalacrados no inconsciente cultural. A seguir, investiga-se que o livro *Primeiras estórias* (2001), constitui um palco interessante para se “ouvir” e “enxergar” outras versões menos unívocas dos seres sem direito a defesa, ou seja, aqueles sem voz ou visibilidade para a sociedade e a História.

4.1 PRIMEIRAS ESTÓRIAS E O JULGAMENTO DO OLHAR

“Hillé, andam estranhando teu jeito de olhar
que jeito?
você sabe
é que não compreendo
não compreende o quê?
não compreendo o olho, e tento chegar perto”

Hilda Hilst in *A obscena senhora D.*

Pelas mãos de João Guimarães Rosa (2001), o texto literário tornou-se um espaço privilegiado para se discutir a ótica do outro, do diferente e estranho, do não aceito. Trata-se de uma tônica do livro *Primeiras estórias*⁴⁵, no qual os seres e suas “sinas diferentes” são construídas com uma outra versão daquilo que a sociedade reprime ou usualmente ignora, por fugir ao seu padrão de “normalidade”. Com muita propriedade, é o que se tem, seja pela assassina Mula-Marmela e suas várias facetas impensadas a princípio, seja por questionar os enigmas nas diferentes maneiras de existir, como o plurissignificativo exílio do pai, no emblemático conto *A terceira margem do rio*.

⁴⁵ Participam os vinte e um contos, respectivamente: *As margens da alegria*; *Famigerado*; *Sorôco, sua mãe, sua filha*; *A menina de lá*; *Os irmãos Dagobé*; *A terceira margem do rio*; *Pirlímpsique*; *Nenhum, nenhuma*; *Fatalidade*; *Sequência*; **O espelho**; *Nada e a nossa condição*; *O cavalo que bebia cerveja*; *Um moço muito branco*; *Luas-de-mel*; *Partida do audaz navegante*; *A benfazeja*; *Darandina*; *Substância*; - *Tarantão, meu patrão*; e *Os cismos* (Cf. ROSA, 2001, grifo próprio).

De acordo com Paulo Rónai (1966), a obra oferece a regularidade de auscultar as histórias de seres que passariam despercebidos, porque não se fazem ouvir em sociedade: loucos, marginalizados, crianças, “desconfiados e pouco comunicativos”, “taciturnos”, “desajeitados e ensimesmados”, presos ao modo de vida de uma “rotina secular” de arraiais, fazendas e pequenos lugarejos, onde se conta com a fé, com os códigos de honra e a violência (Cf. RÓNAI, 1966, p. 21). São pessoas e conflitos a ecoar uma familiaridade, com “causos” que se tenha escutado de modo longínquo ou mais próximo, mas que sequer parou-se para questionar ou entender o mistério. Daí, a ser exigido a olhar melhor e a participar desse desnudamento do “milagre do cotidiano” (RÓNAI, 1966, p. 24). Submerge-se a fábulas “pluridimensionais”, “carregadas de significado oculto” em que o leitor é “forçado abandonar a sua inércia, tornando-se colaborador” (RÓNAI, 1966, p. 25 e 26).

Por várias maneiras, o olhar e/ou as formas ortodoxas de se julgar são postas em xeque, mostrando que o sentido da visão pode ser enganador se preso a uma única leitura dos seres e do mundo. No próprio título da obra se inicia a provocação ou convite a novas versões, menos óbvias e presas ao pragmatismo da lógica, pois não são as primeiras escritas por Rosa, nem aquelas feitas quando de maior mocidade. Haveria a intenção de aludir à novidade do gênero por ele embrenhado, nos vinte e um contos, em que o leitor se deparará com uma grande diversidade de tons, o “conto fantástico, o psicológico, o autobiográfico, o episódio cômico ou trágico, o retrato, a reminiscência, a anedota, a sátira e o poema em prosa” (RÓNAI, 1966, p. 19). O título implica ainda uma diferenciação entre a palavra “estória” que significa a história enquanto ficção e a “História”, registro dos acontecimentos reais da vida de povos e países. Evidencia-se, assim, um caleidoscópio de significados que parece querer desfazer muito da “cegueira” em relação aos fatos ocultos e ignorados, sobremaneira, um protocolo de leitura implícito na obra e válido a ser considerado para a análise de Mula-Marmela.

Primeiramente, o escritor “bagunça” a maneira ortodoxa e linear de se “ver” o mundo. Ambiguidades; identidades difusas; feições míticas; dúvidas; silêncios; símbolos empregados aos limites; a imagética abundantemente tensionada; o triunfo da irracionalidade, entre outros acordes: uma série de implicações da valorização de outra espécie de vivência, que a ocidental moderna pode não predizer ou querer ver. Até estruturalmente, percebe-se o acionamento do sentido da visão, pois o conto *O espelho* está posicionado exatamente no meio do livro, de modo a dividir e espelhar os contos, convidando a enxergar diferentemente.

Nesse conto, as experiências⁴⁶ com a imagem especular fazem o narrador adentrar em uma intensa especulação sobre qual realmente o seu verdadeiro eu, o que é dividido com um interlocutor: “narro-lhe [...] Surpreendo-me, porém, um tanto a parte de todos, penetrando conhecimento que os outros ainda ignoram” (ROSA, 2001, p. 119). Para Ana Paulo Pacheco (2006), tal narrativa abrange uma temática⁴⁷ presente em todas as outras do livro em apreço: [...] uma questão central à poética rosiana, tematizada na procura de um rosto verdadeiro e suas decorrências, embate de uma subjetividade que busca reaver o ‘humano’” (PACHECO, 2006, p. 222). Não por acaso, segundo Jean Chevalier (2009), o espelho é símbolo de uma intensa especulação intelectual:

Speculum (espelho) deu nome à ‘especulação’ [...] deu igualmente ‘consideração’, que significa etimologicamente olhar o conjunto das estrelas. Essas duas palavras abstratas, que hoje designam operações altamente intelectuais [...] Vem daí que o espelho, enquanto superfície que reflete, seja o suporte de um simbolismo extremamente rico dentro da ordem do conhecimento [...] O espelho será o instrumento da Iluminação. O espelho é, com efeito, símbolo da ‘sabedoria’ e do ‘conhecimento’, sendo o espelho coberto de pó aquele do espírito obscurecido pela ignorância (CHEVALIER, 2009, p. 393-394).

Há de se considerar, então, que quando desfeita a “invisibilidade” e o “emudecimento” das personagens e de seus conflitos, o leitor se deparará com um estranho incômodo, pois se encontrará abalado em suas expectativas e, muitas vezes, sem certezas. Tome-se como exemplo o conto *A terceira margem do rio* (2001). O título, por si só, representa não somente uma fuga à realidade concreta ou à lógica usual, como ainda instaura a entrada em um universo misterioso, posto que se um rio possui fisicamente apenas duas margens, a terceira será o que há além do entendimento convencional, o reino do desconhecido e/ou onde tudo pode acontecer. Note-se os paradoxos das falas do narrador autodiegético: “Aquilo que não havia, acontecia” (ROSA, 2001, p. 33) e “se desertava para outra sina de existir perto e longe de sua família dele” (ROSA, 2001, p. 33).

Trata-se da experiência do filho em relatar a indecifrável partida do pai que mandou construir uma canoa, com a qual se exilou entre as margens de um rio, sem jamais retornar ou

⁴⁶ Por meio tipo de vários experimentos (científico, empírico e até supersticioso), o narrador busca encontrar suas puras feições de homem, mas adentra a uma especulação sem fim, pois passa a enxergar registros animalescos, hereditários até não ver nada, o que o horroriza. Após algum tempo, cabe relatar o mistério de ter conseguido ver apenas o lampejo de seu rosto de menino.

⁴⁷ Para Paulo Rónai (2005, p. 22), o parentesco entre as histórias e personagens do livro, nesse sentido, não diz respeito aos traços estilísticos somente, mas “provém de uma concepção pessoal tanto da vida quanto da arte”.

seguir adiante. As soluções lineares podem não conseguir dar explicações objetivas para essa outra “sina” de vida do pai, incompreendida pela família, pelos conhecidos e quiçá pelo leitor, quando se encontrar abarrotado por dúvidas, mistérios, ambiguidades, símbolos e alegorias plurissignativas.

Alguns poderão responder que se trata da morte do pai sentida e não aceita pelo filho, outros poderão interpretar o pai, uma espécie de louco ou renunciante, como um “outro” marginalizado e não compreendido em sua escolha pela terceira margem. Mais do que soluções, mais do que a chegada é a travessia, ou seja, o livro de modo geral e as imagens do rio, da canoa e do ser humano, acionadas na narrativa, tornam-se um intenso convite a “olhar” melhor e/ou a entender, que assim “como as esquinas e os becos da vida, as águas do rio são profundas” (TOFALINI, 2010, p. 6).

É o que também se incita a julgar mais profundamente no conto *Substância* (2001), com as agruras das selenciosas e marginalizadas Marias como Maria Exita, uma cinderela repaginada no árduo trabalho de quebrar o polvilho, pelo amor e/ou aceitação do fazendeiro Sionésio, que finalmente percebe a pureza da mulher para além de seus estigmas. Por meio de uma linguagem altamente sensorial e imagética, o narrador onisciente especula e vai acompanhando esse “julgamento” do personagem acerca da mulher com

[...] a mãe leviana, desaparecida de casa; um irmão, perverso, na cadeia, por atos de morte; o outro, igual feroz, foragido, ao acaso de nenhuma parte; o pai, razoável bom-homem, delatado com a lepra, e prosseguido para um lazareto (ROSA, 2001, p. 137).

Mesmo, então, que o polvilho branco estivesse a todo momento refletindo as qualidades de Maria Exita, Sionésio demora em sua escolha de se entregar ao amor, de realmente enxergá-la em sua substância. Aliás, o que é mais distintivo de uma substância e “em nenhum outro caso pode-se ter algo numericamente único, capaz de receber contrários” (COSTA, 2006 apud ANDRADE; TOFALINI, 2006, p. 59-60). Trata-se da tônica de *Primeiras estórias* (2001) ao entender o poder do olhar, de que ele “é carregado de todas as paixões da alma e dotado de um poder mágico, que lhe confere uma terrível eficácia. O olhar é o instrumento das ordens interiores: ele mata, fascina, fulmina, seduz, assim como exprime” (CHEVALIER, 2009, p. 653).

Narradores dando vozes a seres que a sociedade em seu automatismo e muito menos a História não costumam parar para ouvir ou enxergar. Diversos tipos de marginalizados,

loucos, desvalidos, crianças, seres violentados, seres violentos, entre outras versões menos óbvias, nas quais:

As metamorfoses do olhar não revelam somente quem olha; revelam também quem é olhado, tanto a si mesmo como ao observador. É com efeito curioso observar as reações do fitado sob o olhar do outro e observar-se a si mesmo sob olhares estranhos. O olhar aparece como símbolo e instrumento de uma revelação. Mas ainda, é um reator e um revelador recíproco de quem olha e de quem é olhado. O olhar de outrem é um espelho que reflete duas almas [...] A moral consiste em empregar bem o olhar, ela é ‘ciência e arte do olhar’. Empregar o seu olhar não é brincar com este mundo das aparências, é desvendá-lo, para descobrir nele o olhar do Criador: então o mundo é compreendido como o próprio jogo do olhar de Deus, como o fluir de seu Tesouro, a revelação de seus atributos (CHEVALIER, 2009, p. 653).

Cercar-se de tal protocolo de leitura, implica considerar a hierarquia simbólica de poder contida no “olhar”, como passível de ser uma aguda forma de opressão e de violência para quem é julgado. Deve-se questionar ainda, como equaciona Luzia Berloff Tofalini (2011, p. 60), que o desejo de encobrir e de não querer ver estão nas mesmas bases de se viver uma realidade falsa, “através da redução da vida à inconsciência e à insignificância”. São esses os convites, então, que se postam às questões de gênero problematizadas em *A benfazeja* (2001), na medida em que as mulheres historicamente estiveram submetidas a esquemas de percepção de seus corpos, orientados a sua objetificação.

Doravante, o leitor será surpreendido, pois sob a aparência de fraqueza e de repugnância escamoteia-se alguém que controlou dois facínoras, alguém que se imolou e aos companheiros em sacrifício, paradoxalmente, em nome de uma comunidade, que não a via como humana, tal qual advoga o narrador. Se, de início, a Mula-Marmela é a ré desprezível, ele passa a reverter o ônus da culpa à comunidade, ao seu julgamento e seu olhar: “O olhar do Criador e o olhar da criatura constituem o que propriamente está em jogo na criação [...] Sem esses olhares, a criação perde toda a razão de ser” (CHEVALIER, 2009, p. 653).

4.1.1 Um tribunal de alteridades para a defesa do corpo da mulher

“O corpo da mulher não é mais do que a metáfora
das gerações que a precederam”

Antoinette Gordwosky

Diversos paradigmas de tribunais permeiam a vida humana em sociedade, o que representa a utilização de códigos de julgamento, a simbólica outorgação de poder a um juiz (aquele com a autoridade de julgar e pela qual se é testado) e, quando possível, a possibilidade de defesa para o réu que advoga em prol de sua causa. Cotidianamente, se é transpassado por uma série de códigos morais, de condutas de gênero, de apreciações classistas, (pré)conceitos arraigados, entre tantos outros critérios pelas quais os indivíduos são metaforicamente “julgados”⁴⁸. Seja nos tribunais de fato, como os do sistema judiciário, seja nas apreciações rotineiras, deve-se estar alerta de que a “verdade” dada pelo *veredicto* pode corresponder a apenas mais uma versão⁴⁹ da história. Deve-se ponderar os “perigos” e as responsabilidades que rondam o “olhar” daquele que julga, pois é, muitas vezes, o veículo da discriminação e da diferença. Note-se, ademais, que nem sempre todos tem a chance de serem “vistos”, ou seja, de se justificar e de mostrar a sua defesa, sua versão.

Tais questões são colocadas em pauta pelo conto, *A benfazeja* (2001). Chama a atenção que, estruturalmente, monta-se um tribunal, no qual o narrador-defensor dirige-se aos jurados, ou ao juiz, que são os leitores, a população do povoado ou uma forma geral de ver as aparências e de rejeitar o diferente, o outremizado, o que não se alinha e por isso não deva ser desprezado. O narrador busca reverter a opinião unívoca e supostamente ingrata acerca da protagonista Mula-Marmela, desvendando os atos do bem e ela, uma “benfazeja”⁵⁰. Para tanto, a composição do discurso ancora-se em uma espécie de retórica de defesa e convencimento, seja ao relativizar os crimes da protagonista, dando-lhe explicações e motivos, seja ao dividir culpas inconfessas de segregação e de alheamento com o povoado.

Trata-se de uma mulher, que se não fosse pela visão e voz persuasiva do narrador, ou como ele argúi, seria julgada apenas pela aparência dos signos pejorativos da subalternidade: a feiúra; a velhice; a pobreza; a mendicância; a maldade de ter assassinado o marido, cegado o enteado e ter dado cabo também da vida deste último, entre outros delitos presumidos. A perspectiva é, então, direcionada por esse narrador-personagem, que se posta onisciente, fazendo reiteradas e desconcertantes perguntas em uma retórica eloquente, que incita a refletir. Ao colocar o leitor e o lugarejo em uma posição incômoda, acerca de sua ignorância

⁴⁸ As mulheres colonizadas, por exemplo, sofreram uma espécie de dupla colonização ou “julgamento”, isto é, elas foram subjugadas pelo poder imperial em geral e foram objetos da opressão patriarcal.

⁴⁹ Vale lembrar e/ou comparar que a construção do mundo em termos e culturais vilipendiou a participação da perspectiva feminina.

⁵⁰ Adjetivo que significa “Caridoso; que faz bem; inclinado à piedade” (FERNANDES; LUFT, 1998, p. 97).

em relação aos fatos e de seu condicionamento ao preconceituoso olhar social, inicia-se a trama:

Sei que não atentaram na mulher; nem fosse possível. Vive-se perto demais, num lugarejo as sombras frouxas, a gente se afaz do devagar das pessoas. A gente não revê os que não valem a pena. Acham ainda que não valia a pena? [...] E nem desconfiaram, hem, de que poderiam estar em tudo enganados? [...] Nem fosse reles feiosa, isto vocês poderiam notar, se capazes de descobrir-lhe as feições, de sob o sórdido desarrumo, do sarro e crasso; e desfixar-lhe os rugamentos, que não de idade, senão de crispa expressão. Lembrem-se bem, façam um esforço. Compesem-lhe as palavras parcas, o gestos, uns atos e tereis que ela se desvendava antes ladina, atilada em exacerbo (ROSA, 2001, p. 176-177).

Vale-se, então, do reavivamento dos detalhes lembrados, mostrando a outra face da moeda, a versão da história tomada em defesa da protagonista. Habilmente, em um jogo duplo de estar dentro e fora da pequena comunidade, o narrador justifica a amplitude de seu conhecimento do caso e a imparcialidade dos argumentos da defesa. Contudo, alinha-se como ser humano passível de opiniões, no que se dá pelo reiterado “a gente” (ROSA, 2001, p. 176). O leitor será conduzido por esse jogo do estar dentro e fora, de modo a ser convencido a afastar-se da opinião coletiva e, por isso, a aproximação empática e persuasiva, por meio de um “nós”, usada para estreitar o diálogo.

Há, assim, uma linha argumentativa que é reiterada para contrapor o falso julgamento da população ou do leitor. O narrador traz à tona o que fora obnubilado da história, indicando vestígios da socialização dessa mulher. Uma das primeiras faturas cobradas é a maneira como se posta a visão do lugarejo acerca da protagonista. O narrador acusa, que nem sequer sabiam o verdadeiro nome dela, mas apenas uma alcunha depreciativa: “Soubessem-lhe ao menos o nome. Não; pergunto, e ninguém o inteira. Chamavam-na de a ‘Mula-Marmela’, somente a abominada” (ROSA, 2001, p. 176, grifo do autor). Também em relação ao nome do enteado, o cego ‘Retrupé’, “sem adiante”, reforça-se a cobrança: “Como a Mula Marmela, os dois, ambos uns pobres de apelido. E vocês não vêem que, negando-lhes o de cristão, comunicava, à rebelde indigência de um e de outra, estranha eficácia de ser à parte, já causada?” (ROSA, 2001, p. 177).

Não é a toa que a Mula-Marmela não possui nome e sobrenome que se saiba, pois ele confere ao ser humano a chancela da individualidade e de pertencer à sociedade pela proteção de família e de uma história, por exemplo. Sem o sobrenome, significa a ausência de pai e mãe, de proteção, “sem o simbólico ‘adiante’ facultado pelo sobrenome” (PASSOS, 2000, p.

113). Com as personagens⁵¹ citadas, as características físicas tomam o lugar do nome, evidenciando os estigmas sociais e sua objetificação. Até nesse ponto são lhes negada à subjetividade e a onomástica ratifica o que se passa no plano da fábula.

Diante da mulher, que não tem a consideração da oficialidade de um nome, transfere-se o desconforto para o leitor/ ou a comunidade frente ao julgamento que possa fazer dela, doravante. Trata-se do “caminho” preparado pelo narrador para a defesa da mulher. Reverte-se o ônus da prova, mostrando e acusando a ignorância do leitor, da comunidade e do próprio ser humano, acerca dos “que não valem a pena” (ROSA, 2001, p. 176). O segundo e contundente argumento em prol de sua absolvição torna-se, assim, o estigma da imagem decadente, repulsiva, quimérica e monstruosa, com que a lembram ou “julgam”:

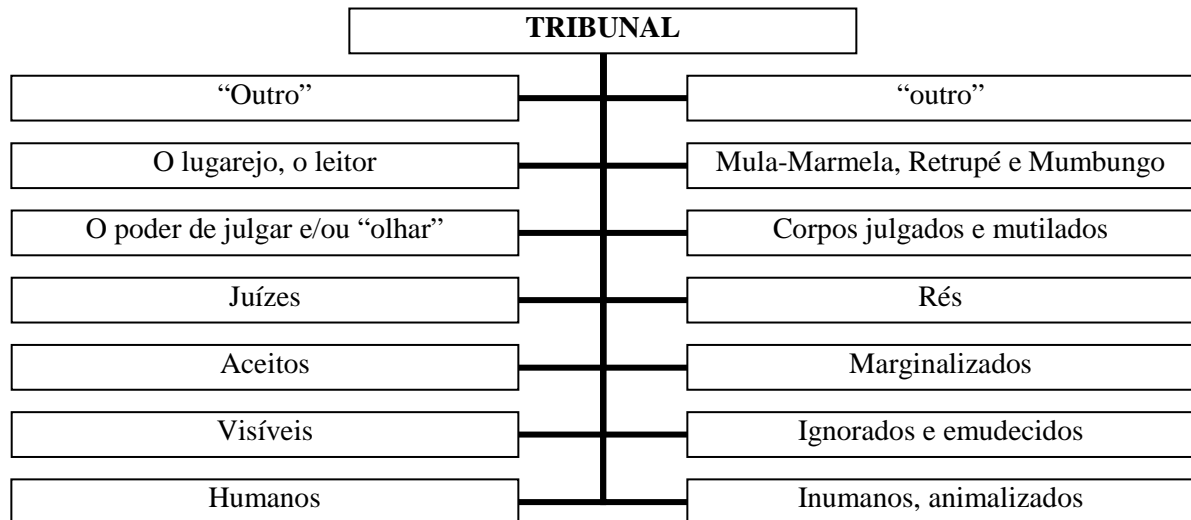
A que tinha dores nas cadeiras: andava meio de agachando; com os joelhos para diante. Vivesse embrenhada, mesmo quando ao claro na rua. Qualquer ponto em que passasse, parecia apertado. Viam-lhe vocês a mesmez – furibunda de magra, de esticado esqueleto, e o sumir de sanguexuga, fugidos os olhos, lobunos cabelos, a cara –; as sombras carecem de qualquer conta ou relevo. Sabe-se assustava-os seu ser: as fauces de jejuadora, os modos contidos, de ensalmeira? Às vezes tinha o queixo trêmulo. Apanhem-lhe o andar em ponta, em sestro de égua solitária, e a selvagem compostura (ROSA, 2001, p. 176-177).

Só há defeitos e anomalias em uma linguagem altamente imagética, que alude à perda do humano nos corpos, pois ela e o seus são caracterizados como animais: “Mula” (p. 176); “sumir de sanguessuga” (p. 177); “sestro de égua solitária” (p. 177); “loba contra cão” (p. 182); “irmandade das almas más; alcatéia e matilha” (p. 182); e “figurava a expiação do bode” (p. 186). Mumbungo é “cão de homem” (ROSA, 2001, p. 177). Com o Retrupé é como “loba e cão” (p. 178); ele tem “voz de cão” (p. 178); “Ele a segue caninamente” (ROSA, 2001, p. 176-178).

Os acordes da discriminação irrompem flagrantes ao leitor. Instaura-se uma desumanização, cuja responsabilidade o narrador divide com o povoado, sempre a segregá-los, a enxergá-los ou julgá-los como animais ou inumanos. A alteridade é posta em relevo, pela ambivalência que fende o discurso, em “Outro” (o lugarejo, o leitor, o poder de julgar e/ou “olhar”, a aceitação) *versus* um “outro” (Mula-Marmela, seu corpo, seu enteado

⁵¹ O nome Mumbungo é um termo estranho à Língua Portuguesa, que endossa quão alheio ou marginal esse homem é para o seio daquela comunidade ou para o leitor. Possivelmente de origem africana, a palavra “mumbungo” pode ser dividida em “um” indicativo de pessoa, e “bungo”, semanticamente “destruição” (mbungu, mbungulu, lunbugu etc) (PÁDUA, 1977 apud PASSOS, 2000, p. 112).

“mutilado”, o marido assassinado, seus crimes, sua marginalização), como esboçado no diagrama a seguir:



1. Diagrama com o tribunal aludido pelas estruturas textuais

É o que se revela subjacente à idéia de julgamento em relação à Mula-Marmela. É um constante estar fora e dentro, no fato de ser marginalizada em diversas instâncias, o que se refere também à beleza e à condição econômica, a notar os seus trajes e a mendicância. Ela não se encaixa, nem como mulher, a quaisquer padrões estéticos e, talvez nem fosse feia, se alguém pudesse realmente percebê-la. Note-se as sibilantes, que mimetizam o “cochicho” do “bullying” sofrido, como a denunciar o estado de ostracismo e descaso: “Nem fosse reles feiosa, isto vocês poderiam notar, se capazes de descobrir-lhes as feições, de sob o sórdido dessarrumo, do sarro e crasso; e desfixar-lhe os rugamentos, que não da idade, senão de críspia expressão” (ROSA, 2001, p. 177, grifo próprio). Diante da questão feminina, não se pode ignorar a relação de subserviência à aparência, que culturalmente se impôs à socialização da mulher, que

está sujeita a todo um processo de modelagem desde cedo – na ‘menina não faz isto ou aquilo’ está implícito todo um critério de valor em que o conceito de beleza vai perseguir a mulher a vida toda, num maniqueísmo de bom/bonito, mau/feio. Os modelos são impostos desde as histórias de fadas contadas às crianças, onde rainhas e princesas são sempre belas e as bruxas, velhas e feias, criando desde cedo o drama do envelhecer/virar bruxa. Mais tarde no começo da adolescência, quando lhe é ensinado o processo de sedução (homem gosta disso, não gosta daquilo), fixa-se mais ainda o modelo de ser bela a qualquer preço. Os modelos de comunicação (jornais, TV, revistas, cinema, ‘out-doors’) todos eles veiculam modelos louros, lindos, longilíneos, esguios e jovens, inteiramente em desacordo com o

padrão da mulher brasileira, que é baixa, morena, de quadris largos, para a tortura permanente das negras, mulatas ou morenas, muito ou pouco gordas e nem sempre tão jovens (MORGADO, 1986, p.12).

Não cessam os teóricos que permeiam esse tema fulcral à Crítica Feminista. Simone de Beauvoir, por exemplo, dedica um capítulo de *O segundo sexo* (1980) para tratar tais condicionamentos postos à mulher idosa. O que se estende a um “vazio existencial”⁵², investigado como resultado da marginalização feminina, uma proposta lançada mais detidamente na obra *Os velhos* (1970): “Já que o destino da mulher é ser, aos olhos do homem, um objeto erótico, ao tornar-se velha e feia, ela perde o lugar que lhe é destinado na sociedade” (BEAUVOIR, 1970 apud XAVIER, 2007, p. 86).

No tocante à classe social, ademais, Miridan Knox Falci (2000) estuda as aparências historicamente marcadas nas mulheres do sertão do nordeste brasileiro, que dialogam muito acertadamente com a situação da Mula-Marmela. Esclarece que havia “fisionomias” distintas impressas entre as fazendeiras ricas e as roceiras pobres, dada as diferenças alimentares e o estilo de vida. Mesmo que houvesse em comum o apreço pelos longos cabelos, as mulheres famintas e esqueléticas, quase em agonia de morte, quando os tinham, vendiam-nos muitas vezes em troca de água. O princípio da riqueza endossaria o reconhecimento social, de modo que ser a filha do fazendeiro, “bem alva, ser herdeira de escravos, de gados e de terras era o ideal da mulher naquele sertão” (FALCI, 2000, p. 242). Nos retratos familiares, havia um modelo recorrente e esperado para as esposas, que estavam

[...] ora sentadas, ora em pé ao lado do marido, rodeadas pelos filhos. Esguias ou gordas, de formas arredondadas [...] vemos que a gordura ‘era considerada o encanto principal da beleza do Brasil e o maior elogio que se pode dizer a uma mulher é dizer que ela está ficando cada dia mais gorda e mais bonita, coisa em que a maioria delas cedo acontece pela vida sedentária [...] Tudo de acordo com o esperado dessa categoria de mulher: fisionomia austera, de comando, sem nenhum sorriso ou alegria nos lábios e no rosto, cabelos presos singelamente nem coque sobre a nuca, vestido preto de mangas compridas (já que o recato era um dos valores mais cultivados) e muitas jóias (FALCI, 2000, p. 246-247).

Independentemente da época ou da mudança de padrões, há de se considerar toda uma regulamentação voltada ao *status* e à alteridade. Analogamente, as escravas ou descendentes

⁵² Para a filósofa, a sociedade industrial “olha” os velhos como improdutivos, pois se “preocupa com o indivíduo na medida que ele rende. Os jovens sabem disso. Sua ansiedade no momento em que abordam a vida social é simétrica à angústia dos velhos no momento que são excluídos dela” (BEAUVOIR, 1970 apud XAVIER, 2007, p. 89-90). Note-se, então, como é significativa tais condições para as personagens, pois Marmela, “velha e feia” e o cego Retrupé não são úteis para a coletividade a princípio. Aliás, a mendicância corrobora nessa noção de marginalização para ambos.

da matiz de pele negra, de cabelos “encarapinhados”, fugiam aos ditames da beleza feminina européia em voga. Com efeito, não passa imune as dissonâncias da protagonista, o que Pierre Bourdieu (2005, p. 46-53) perscrutaria como uma violência “invisível” e “insidiosa” sobre a corporalidade feminina. Trata-se de efeitos, mesmo os inconscientes como a “autodepreciação”, o “autodesprezo” e uma “agorafobia” socialmente imposta, entre outros, que quase não se pode fugir, diante de um mundo estruturado simbolicamente pela dominação:

Os atos de conhecimento e de reconhecimento práticos da fronteira entre os dominantes e os dominados, que a magia do poder simbólico desencadeia, e pelos quais os dominados contribuem, muitas vezes à sua revelia, ou até contra a sua vontade, para sua própria dominação, aceitando tacitamente os limites impostos, assumem muitas vezes a forma de ‘emoções corporais’ – vergonha, humilhação, timidez, culpa – ou de ‘paixões’ e de ‘sentimentos’ – amor, admiração, respeito -; emoções que se mostram ainda mais dolorosas, por vezes, por se traírem em manifestações visíveis, como o enrubescer, o gaguejar, **o desajeitamento, o tremor**⁵³, a cólera ou a raiva onipotente, e outras tantas maneiras de se submeter mesmo de má vontade ou até ‘contra a vontade’, ao juízo dominante (BOURDIEU, 2005, p. 51, grifo próprio).

Dessa forma, convém notar o quão é significativa a cadeia de signos responsáveis pela representação da Mula-Marmela, pois os caracteres degradantes, repulsivos e demoníacos da animalização de seu corpo servem para argumentar a despeito da “violência simbólica”, que se abate sobre a personagem. Os sinais corpóreos de sua objetificação são como “jaulas” simbólicas, que o narrador culpabiliza ser fruto da discriminação e da “estreiteza” (ignorância) da comunidade em não saber “olhar”, para além dos julgamentos cristalizados acerca de sua aparência e de seus atos: “E nem desconfiaram, hem, de que poderiam estar em tudo e por tudo enganados? [...] Compezem-lhe as palavras parcas, o gestos, uns atos e tereis que ela se desvendava antes ladina, atilada em exacerbo (ROSA, 2001, p. 177).

A despeito disso, Jean Chevalier (2009, p. 328) descortina que a anomalia ou deformidade só é assim concebida porque “exige, para ser compreendida, que se vá além das normas habituais de julgamento e, desde logo, conduz a um conhecimento mais profundo dos mistérios do ser e da vida”. Note-se como o teórico e as interrogações do narrador incitam a entender para além das aparências ou mais detidamente:

Toda deformidade é sinal de mistério, seja maléfico, seja benéfico. Como toda anomalia, ela comporta uma primeira reação de repulsa; mas é o lugar

⁵³ Note-se como a Mula-Marmela é descrita: “Às vezes, tinha o queixo trêmulo” (ROSA, 2001, p. 177).

ou o signo de predileção para esconder coisas muito preciosas, que exigem um esforço para serem conquistadas. O que explica o respeito misturado de temor que a sociedade africana testemunha ao louco, ao estropiado, sobretudo aos cegos, que se têm como capazes de ver a outra face das coisas (CHEVALIER, 2009, p. 328).

Por exemplo, a alcunha de “Mula”, que assim como o asno e o jumento, escamoteia sentidos que não são apenas pejorativos. Se por um lado, argumenta Jean Chevalier (2009), tais animais sejam entendidos pelo senso-comum como sinais de ignorância, ocultam significados muito ricos e até enaltecidos. “A queixada do asno é conhecida também por sua extrema dureza: empunhando apenas uma queixada de asno Sansão é capaz de matar milhares de inimigos’ (CHEVALIER, 2009, p. 94). Não por acaso, o que o olhar da comunidade “vê” no corpo de Marmela, como “às vezes tinha o queixo trêmulo”, pode enganar quanto à fraqueza ou a repulsa (Cf. ROSA, 2001, p. 177). Em certas tradições, ademais, o muar aparece como animal sagrado:

Desempenha papel importante nos cultos apolíneos: em Delfos, asnos eram oferecidos em sacrifício. O baú que servia de berço a Dioniso era carregado por um asno, animal que lhe era considerado sagrado [...] Em ‘Aristófanes’ (‘As rãs’) o escravo de Baco diz a seu senhor, quando este lhe coloca um fardo às costas: ‘E eu sou o asno que carrega os mistérios’ (CHEVALIER, 2009, p. 94).

Entretanto, como reivindica o narrador, nada é “enxergado” para além dos aspectos tenebrosos, explícitos no adjetivo posterior a sua alcunha: “‘Mula-Marmela’, somente, a **abominada**” (ROSA, 2001, p. 176, grifo próprio). Pelo julgamento do “olhar”, no veredicto inicial do lugarejo, a mulher é o mal, o que está posto em uma espécie de epíteto sobre a protagonista, citado desde o começo da narrativa, que aparece repetido na aliteração “mal” dos verbos: “A mulher – **malandrajá**, a **malacafar**, suja de si, misericordiada, tão em velha e feia, feita tonta, no crime não arrependida – e guia de um cego” (ROSA, 2001, p. 176, grifo próprio).

Não é à toa que o tempo e o lugar não são nominados no conto, na medida em que a comunidade parece conservar normas e “visões” há muito tempo cristalizadas no inconsciente social. Imprime-se uma atmosfera maléfica e sombria, próxima ao temor coletivo da mulher enquanto objeto satânico, o que foi amplamente disseminado pelo discurso eclesiástico, uma

poderosa e perigosa arma do Tribunal do Santo Ofício⁵⁴. Com isso, parece haver uma analogia à perseguição das bruxas, que se fazem lembrar pelo corpo e pelos atos de Marmela, a ser julgada e rechaçada. Submerge-se à familiaridade dos modelos arquetípicos dessa perseguição feminina, institucionalizada oficialmente do século XV ao século XVIII.

Torturas, interrogatórios, fogueiras em praça pública, foram vários os expedientes ensinados pelos tratados, que instruíam a como identificar e punir as bruxas. A mais influente dessas obras, o *Malleus Maleficarum* (“O Martelo das Bruxas”), escrito pelos inquisidores dominicanos Heinrich Kramer e James Sprenger (1487), tornou-se o principal manual dos julgamentos inquisitórios durante três séculos e seu rastro misógino não cessara, mesmo depois do fim da caça às bruxas, sobretudo, acerca dos estereótipos femininos. A mulher se configuraria como ‘encarnação do vício e aliada de Satã’ (DELUMEAU, 1989 apud PASSOS, 2000, p. 110).

Na iconografia, vincula-se a beleza à bondade, de modo que a decrepitude apareça como sinal pejorativo da maldade. As alegorias construídas sobre a mulher velha representam o inverno, a esterelidade, a fome, a quaresma, os vícios, a alcoviteira e a feiticeira, entre outros papéis muito parecidos aos que se atribuem à Mula-Marmela (Cf. PASSOS, 2000). A seguir, é o que bem se exemplifica com o quadro intitulado *A avareza*, de 1507 (apud CHICANGANA-BAYONA; SAWCZUK, 2009, p. 06), pintado por Albrecht Dürer⁵⁵, em que figura uma mulher velha, magra, sem dentes, com os cabelos em fiapos e os seios fora do vestido, portando uma sacola de moedas de ouro:

⁵⁴ O Tribunal do Santo Ofício foi uma instituição eclesiástica de carácter judicial, que tinha por principal objetivo inquirir heresias e, por isso, ser conhecido como Inquisição. O seu poder era tanto que podia discutir com o rei e com o próprio Papa.

⁵⁵ Pintor, ilustrador, matemático e teórico de arte alemão, um dos mais famosos artistas do Renascimento nórdico, nascido em 1471 e falecido em 1528.



2. Imagem com o quadro *A avariza* (1507), de Albrecht Dürer

Acentua-se a anciã como um estado de decadência física e moral, muito próximos dos que percorrem o julgamento do lugarejo acerca da protagonista do conto em questão. Note-se, então, que é a aparência que consubstancia os estereótipos do temor medieval às bruxas, até hoje acionados na cultura (ANEXO I). Ser uma feiticeira ou bruxa está, então, entre as acusações que recaem, primeiramente, sobre Mula-Marmela, pois teria cegado o enteado usando de “leites e pós, de plantas, venenos que ocultamente retiram, retomam a visão, de olhos que não devem ver” (ROSA, 2001, p. 182). Não por acaso, o narrador argúi sobre os detalhes demoníacos e temerários, os primeiros que são avaliados na mulher homicida: “Viam-lhe vocês a mesmez – furibunda de magra, de esticado esqueleto, e o sumir de sanguexuga, fugidos os olhos, lobunos cabelos [...] Sabe-se assustava-os seu ser: as fauces de jejuadora, os modos contidos, de ensalmeira?”(ROSA, 2001, p. 177).

Note-se que “fauce” é um sinônimo para a garganta ou goela, um símbolo infernal, como uma entrada para o mundo subterrâneo (CHEVALIER, 2009). Na iconografia, os cabelos⁵⁶ desgranhados são características das criaturas terríveis como as Górgonas e o Tifão,

⁵⁶ Diante da questão feminina, a cabeleira torna-se um dos aspectos mais vinculados à aparência e que, para Jean Chevalier (2009, p. 155), é uma das “principais armas da ‘mulher’”, de modo que a noção de provocação

na mitologia grega. O neologismo “sanguexuga” remete às sanguessugas, que se alimentam vorazmente do sangue de suas vítimas e que eram usadas em sangrias⁵⁷ para efeito curativo. Logo, se os tempos são outros, a ideologia do povoado é muito semelhante a esse julgamento da Inquisição em relação à mulher: “Das pessoas executadas por bruxaria, cerca de 85% eram mulheres e, em sua quase totalidade, mulheres pobres. Muitas delas eram velhas [...] Muitas eram mendigas e eram mandadas queimar, em vez de serem alimentadas ” (MURARO, 1992, p. 111).

Neste julgamento simbólico posto na narrativa, com efeito, o narrador intima à culpa um preconceito milenar, incitando a “enxergar” além do preconceito a refletir sobre o espaço que é dado a essa mulher em uma sociedade excludente e misógina. É a dor da marginalização desse “outro” que as estruturas textuais convidam a equacionar. A recorrência das aliterações /m/, /n/ e seus fonemas nasais fazem um rede em todo o conto, que incitam, em uma possível leitura, a reconstruir onomatopaicamente os murmúrios a serem percebidos pelo leitor, como gemidos de dor. Estão desde as características de Marmela: “muler-malandraja”; “malacafar”; “misericordiada”; “abominada”; “magra”; “modos de ensalmeira”, “mesmez”; “selvagem”; “compostura”; “desarrumo”; “lobuna”; “cambona”; “Mula-Marmela”; “mãe” e “mamãe”. E mais se posta: “domínios do demasiado”; “calamidade horribilíssima”; “sombas”; “esmolos”; “blasfímero”; “homem maligno”; “medo”; “temor”; “amar”; “comunhão”; “malquerentes”; “mandada”; “manchada”; “malfadada”; “Mumungo”; “mal”; “demo”; entre outros (ROSA, 2001, p. 176 – 187).

Acusada ainda de rapinagem, de incesto com o enteado, de alimentá-lo com o vício da bebida e de assassiná-lo ferozmente, caberá ao narrador, então, colocar em xeque os inúmeros estereótipos de gênero com as quais a personagem dialoga, “esfregando na cara” do leitor e/ou da comunidade uma possível e inexplorada face dos acontecimentos. Para tanto, a representação da “Mula” continuará se construindo, por um intrincado jogo de signos, que “brincam” com a percepção, por exemplo, na ironia de que ela guia um cego e não é vista como ser humano; e de que não enxergam as benesses de suas ações. Na visão do narrador, integridade e força é o que está subjacente a ela, mesmo a despeito de sua alteridade. Doravante, a representação de Mula-Marmela vai subvertendo as expectativas também por meio do desnudamento de suas identidades, na sua trajetória como assassina confessa – justiceira – “santa mãe Mula”.

sensual, “está igualmente na origem da tradição cristã segundo a qual as mulheres não podem entrar na igreja com a cabeça descoberta”.

⁵⁷ As sanguessugas podem ingerir uma quantidade de sangue 500 vezes superior ao seu próprio volume. Por isso, a prática, usada pela medicina até o século XIX, levava muitos pacientes à morte (DEL PRIORE, 2000).

4.1.2 O poder feminino no controle da matilha

“E a regra é assim: ou o senhor bendito governa o sertão, ou o sertão maldito vos governa”

Riobaldo

Progressivamente, o texto é inundado por uma rede simbólica e imagética de palavras, que abalam o conforto das certezas acerca das coisas e dos seres. As convicções ou “visões” tornam-se ingênuas e confusas, diante dos axiomas expostos pelo narrador, estimulando a se desconfiar das aparências, assim como a história da Mula-Marmela: “A cor do carvão é um mistério; a gente pensa que ele é preto, ou branco” (ROSA, 2001, p. 181). Há uma proposital confusão pelo exorbitante sensorialismo de um jogo especular entre luminosidade e escuridão: o chapéu do cego não é “branco nem preto”, a morte no “decorrer das trevas”; “a luz é para todos, as escuridões é que são diversas” (ROSA, 2001, p. 176 - 184). Também os verbos e demais vocábulos vem ao encontro de incitar o “olhar” e a atenção, em uma tônica desde o início da narrativa: “atentaram”; “Viam-lhe”; “poderiam notar”; “cego”; “jamais se viu”; “percebessem”; “Vejam”; “perceber e reconhecer”; “notaram”; “reparem”; “olhar”; “olhos”; “olha”; “encarar”; “cegueira”; “guiando”; “averiguá-los”; “inobservável”; entre outros (ROSA, 2001, p. 176 – 187). Em todos os níveis (léxico, sintático, sonoro e semântico), a confusão de sons, de cores e de percepções colocam a versão do lugarejo em dúvida, como quer o narrador nesse tribunal textual, de modo a indicar que nada parece ser como se apresenta na superfície.

A alteridade da protagonista, que dantes a reificava, imprime uma dualidade que agora lhe confere poder, pois permite verificar o teor da força e da dedicação da simbólica mula. Da mulher magra e de aparência repulsiva, na visão do lugarejo, o narrador/defensor descortina outra natureza, por trás do que foi “julgado” em seu corpo. Até o marmelo de seu nome alude à ambiguidade, ao remeter ao a um fruto que é ao mesmo tempo “ácido e adstringente, recomendado para doces” (PASSOS, 2000, p. 114). Surge como condutora não só do cego, como ainda em um sentido inesperado, uma espécie de matriarca, chefe do clã, com a autoridade de controlá-los e cercear/interromper a dinastia de maldade desses homens.

O narrador oferece, assim, os demais argumentos em defesa da personagem, que assassinara o marido e o enteado, em um tipo de “sina” para cumprir o que ninguém tinha coragem e só ela poderia fazer. Como fulcral proposição, arrola a extrema crueldade presente naqueles homens, forçando a comunidade a “encarar” os detalhes de cada um deles, sua verve

de violência e suas nuances animais: “Seu antigo crime? Mas sempre escutei que o assassinado por ela era um bicho hediondo, o cão de homem, calamidade horribilíssima, perigo e castigo para os habitantes deste lugar” (ROSA, 2001, p. 177). “Refresca” a memória dos que foram ingratos a legitimidade dos atos de Marmela: “Do que ouvi vocês mesmos, entendo que, por aquilo todos estariam em grande dívida, se bem que de tanto não tomando tento, nem essa gratidão externassem [...] Por que, então, invocar contra as mãos de alguém, as sombras de outroras coisas?” (ROSA, 2001, p. 177).

Nessa teia mnemônica, impõem-se a figura do enteado Retrupé, que mesmo cego, impõe um perigo iminente de ataque ao pedir esmolas “rudemente” (ROSA, 2001, p. 177). Não se depara com alguém em postura subserviente, mas com o prepotente personagem, xingando e intimando a doação de esmolas pela posse de um poder de aterrorizar, que o narrador propositalmente lembra ao povoado: “Respeitavam-no, mesmo por isso, jamais se viu que o desatendessem, ou censurassem” (ROSA, 2001, p. 177). Irrompe uma espécie a ferocidade canina e demoníaca na dinastia pai e filho. Ao interlocutor é impresso o medo, no teor homicida e demoníaco do primeiro: “Esse Mumbungo era célebre-cruel e iníquo, muito criminoso, homem de gostar do sabor do sangue [...] Matava, afligia, matava [...] só pelo ancho de ver a vítima caretear... Era o punir de Deus, o avultado demo – o ‘cão’ (ROSA, 2001, p. 178).

O Retrupé, por sua vez, é representado na herança dessa perversidade, a trazer sobre “os trapos”, o chapéu e “um facão pendente”, a tentar atingir Marmela e a vociferar com “com uma voz de cão superlativa” (ROSA, 2001, p. 178). O narrador assume a falar o que só falavam longe dele: “‘Ele é um tranca!’ – o cínico e canalha, vilão” (ROSA, 2001, p. 178). Com a cara de matador, espreitaria na porta dos botequins não só a bebida, mas o “sangue das pessoas” (ROSA, 2001, p. 179). Com isso, os “valentões”, os matadores, o abandono, a incultura, a marginalização, a miséria e a desagregação familiar tornam-se a face comum de uma dominação patriarcal, que implica na condição feminina duplamente inferiorizada, sendo reprimida pelo sistema socioeconômico e por ser mulher. Trata-se da violência da sociedade sertaneja, com os teores análogos aos que estão refratados no romance *Grande sertão: veredas* (1956), uma tônica também de *Primeiras histórias* (1962), um universo onde a lei ou demais instituições não chegam em sua oficialidade:

Nos intervalos das fazendas ocultam-se arraias pobres, de reduzida povoação [...] sem quaisquer recursos de organização social. A lei do mais forte – a única existente – é exercida na fazenda sob formas paternalísticas pelo dono, assistido, para o que der e vier, dos rifles certos de alguns capangas; nas

vilas; pelos valentões do lugar, detestados e temidos; nas escassas cidadezinhas, pela polícia local, que, para fazer-se respeitar, tem de pedir emprestados os métodos da arbitrariedade [...] a vida corre numa rotina secular, regulamentada por vestutos códigos de honra [...] Os riscos e os imprevistos da dura vida do dia-a-dia produzem resignação e fatalismo [...] acolhem-se e escondem-se fugitivos; dissimulam-se os segredos do clã (RÓNAI, 1966, p. 21-22).

Em tal configuração, a onomástica do conto incita o leitor, na medida em que a estranheza dos apelidos confirma esses homens presos à violência e à animalização, ausentes de uma história própria. Possivelmente de origem africana, a palavra “mumbungo” pode ser dividida em “um” indicativo de pessoa, e “bungo”, semanticamente “destruição” (mbungu, mbungulu, lunbugu etc) (PÁDUA, 1977 apud PASSOS, 2000, p. 112). Note-se, nesse sentido, o círculo vicioso para os dois aludidos reiteradas vezes em arquétipos demoníacos, como o cão. Ao Retrupé, caberia tal julgamento, porque não pode ir “adiante” pelo nome, mas retroagir (Retru + pé) e reproduzir a crueldade do pai: “É o filho tal-pai-pai, o ‘cão’” (ROSA, 2001, p. 179).

Entretanto, há alguém capaz de conter a sanha de sua violência e vícios, puxando em um simbólico para trás, a quem tem o desiderato de guiar, que é a Mula-Marmela: “ele cumpria, tinha **a marca da coleira**” (ROSA, 2001, p. 179, grifo próprio). Há de o leitor se deparar com essa surpresa acerca da protagonista, pois é a única a quem os dois temem, o que se mostra na sua força de contenção ainda sobre Mumbungo, que “queria à sua mulher, a Mula-Marmela, e, contudo, incertamente, ela o amendrotava [...] Talvez, pressentisse que só ela seria capaz de destruí-lo, de cortar, com um ato de ‘não’, sua existência doidamente celerada” (ROSA, 2001, p. 179). Destarte, os sinais da hierarquia do poder feminino vão se semeando: na simbólica “coleira” controlada pela mulher, que “guia” o enteado; no emblemático “não” cuja autoridade é só dela; e, sobretudo, no medo que provoca no filho e no pai⁵⁸, várias vezes descortinado pelo narrador, respectivamente:

Tinha medo, também; disso vocês nunca desconfiaram. Temia-a, a ela, à mulher que o guiava. A Mula-Marmela chamava-o, com simples sílaba, entre dentes, quase esguichando um ‘éi’ ou ‘hã’ – e o Retrupé se movia de lá, agora palpante, pisando com ajuda [...] **que tal, loba e cão** (ROSA, 2001, p. 178, grifo próprio).

⁵⁸ O narrador faz questão de mostrar a complexidade do sentimento que unia o casal, indicando a parcela de amor e de temor, que une não só Mumbungo, mas ainda Retrupé à Marmela. O fato de causar medo nos dois não significa, aliás, que ela não os ama, pelo contrário, evidenciará o teor de seu sacrifício e suas características positivas, para além do que os moradores conseguiam entrevir em seu corpo degradado.

Queria-lhe, e temia-a – de um temor igual ao que agora incessante sente o cego Retrupé [...] Temia-a, ele, sim, e o amor que tinha a ela colocava-o a mercê de sua justiça (ROSA, 2001, p. 179).

Para essa família, se há um chefe, então, é a mulher, uma “loba” no controle de homens análogos a cães: “loba contra cão [...] posto o que também há: uma irmandade das almas más, alcatéia e matilha?” (ROSA, 2001, p. 182). Biologicamente, não por acaso, o lobo é o maior membro selvagem da família dos cães, com quem mantém um elo ancestral. Acrescenta Thais Pacievitch (2008, p. 01) que a “organização das alcatéias é fantástica. Cada lobo tem suas atribuições, e obedecem à hierarquia rigorosamente”. Note-se que Retrupé “a segue caninamente” (ROSA, 2001, p. 184). Correlativamente, para Jean Chevalier (2009, p. 556), no âmbito simbólico, o aspecto feroz do lobo⁵⁹ permite-o ser invocado, em certas regiões, como “protetor” contra os animais mais selvagens.

Em uma possível leitura, há um naco de resistência e de inversão da relação androcêntrica habitual, pois a Mula-Marmela é a única a ser capaz de desafiar a lei patriarcal, simbolizada na opressão e na maldade de Mumbungo e Retrupé. No convívio com os dois homens, que “contém” e ceifa a vida, ela rompe a dicotomia arraigada, “masculino/feminino” como “forte/fraco”. Conviver com homens cruéis geraria um medo incessante em qualquer pessoa, que faria de tudo para se afastar, em uma lógica usual. Ela, porém, imbui-se de ser uma mantenedora da paz coletiva. Há de se cotejar, de acordo com Jean Chevalier (2009), que os únicos heróis a conter Cérbero, o terrível cão mitológico, são figuras masculinas: “Hércules (Hércules) – que o dominou com suas próprias forças – e Orfeu, que o encantou (e adorneceu) ao som de sua lira” (CHEVALIER, 2009, p. 222).

Sob tal enfoque, as características que a segregam aos “olhos” do povoado são as que ambigualmente podem conotar sua resiliência e força, por exemplo, na postura curvada e aparentemente degradante: “A que tinha dores nas cadeiras: andava meio de agachando; com os joelhos para diante [...] Apanhem-lhe o andar em ponta, em sestro de égua solitária, e a selvagem compostura” (ROSA, 2001, p. 176-177). A imagética pode sugerir que ela está carregando um grande “fardo” nas costas, em esforço e, daí, a ambiguidade dessas características, a saber, simbolicamente: o joelho “é a sede principal da força do corpo”: O símbolo da autoridade do homem e de seu poder social [...] O caráter religioso do joelho simboliza o poder (CHEVALIER, 2009, p. 517). Trata-se de uma capacidade de vigor e de

⁵⁹ Não só aspecto temerário, a simbologia de lobo é ampla e ambígua, como ainda se cotejará.

resistência⁶⁰, que Thais Pacievitch (2008) prescreve acerca da mula, assim como a fidelidade ao cavaleiro:

A mula nada mais é do que a fêmea resultante do cruzamento do jumento ('Equus asinus') com a égua ('Equus caballus') [...] A mula foi e continua sendo muito utilizada em tarefas que requerem força e resistência, como meio de transporte e na agricultura para arar os campos. Este animal combina as melhores características dos seus pais: possui a sobriedade, a paciência e o passo seguro do asno e o vigor e a força da égua [...] A altura de uma mula adulta chega a 1,70 m, seu comprimento pode chegar a 2.70 m e seu peso a 400 kg [...] A expectativa de vida deste resistente animal é de até 40 anos. A mula possui um coice muito forte. **Este animal é menos tolerante com os cachorros do que o cavalo, sendo que, em alguns casos, defende a pessoa que o monta atacando-os** (PACIEVITCH, 2008, p. 01, grifo próprio).

Por sua vez, os cabelos da protagonista, narrados como “lobunos”, podem ratificar essas habilidades. Não somente a bíblia menciona a força em relação a Sansão e sua cabeleira. Jean Chevalier (2009) lembra que não só os criminosos são tosquiados, mas ainda os penitentes, que renunciam à vaidade. Correlativamente, o fato de ser “julgada” como uma bruxa torna-se, de modo dual, um signo do poder feminino, haja vista que o temor alastrado pelos meios eclesiásticos deve-se, sobremaneira, ao fato de seus saberes em relação à cura concorrerem com monopólios da dominação patriarcal. Benzedeiras, curandeiras, parteiras, entre outras curadoras, perseguidas como feiticeiras, são modelos de resistência muito caros à Crítica Feminista, imbuída de um trabalho historiográfico de “desencavar” sua História e lutas:

Desprovidas dos recursos da medicina para combater as doenças cotidianas, as mulheres recorriam a curas informais, perpetrando assim uma subversão: em vez dos médicos, eram elas que, por meio de fórmulas gestuais e orais [...] numa imensa constelação de saberes sobre a utilização de plantas, minerais e animais [...] fabricavam remédios que serviam aos cuidados terapêuticos que administravam [...] Tentando impedir o acesso de leigos ao mundo sobrenatural, a Igreja intervinha rapidamente, atribuindo os remédios e as curas das enfermidades ao poder miraculoso de santos, santas, de Nossa Senhora e de Deus. Curandeiras e benzedeiras que curavam com ‘orações’, benzimentos, rezas e palavras santas’, pertencentes ao monopólio eclesiástico, passaram a ser sistematicamente perseguidas, pois as palavras que empregavam eram consideradas, sobretudo pelo inquisidores do Santo Ofício, de inspiração diabólica (DEL PRIORE, 2000, p. 89-92).

⁶⁰ Por agrupar características positivas das duas raças, é um animal adaptado ao transporte de cargas, tendo sido muito utilizado até o começo do século XX, principalmente em locais de topografia acidentada.

Deve-se perceber que a maneira específica como matou o Retrupé remete-a a esses modelos. O narrador reclama, aliás, para que se note a eficácia e a inteligência do crime, pois cegá-lo com ervas venenosas constituiria a melhor maneira de contê-lo, sem ter que matá-lo, o que poderia ter poupado também a existência de Mumbungo, se assim a comunidade tivesse tal conhecimento⁶¹:

Sabem, contudo, que há leites e pós, de plantas, venenos que ocultamente retiram retomam a visão, de olhos que não devem ver. Só com isso, sem a precisão de mais, e já o Retrupé parava, um ser quase inócuo, um renunciado. Talvez, me pergunto, o próprio Mumbungo descarecesse de ser morto, se acaso, por ponto, alguém pensasse ‘antes’ nessas ervas cegadoras, ou soubesse já então de sua aplicação e efeito (ROSA, 2001, p. 182-183).

O cego, com efeito, não é a pessoa inocente e desprotegida, da qual se pode ter pena ou revolta diante do homicídio cometido pela mulher, como advoga o narrador. Há de se verificar que, na concepção mítica⁶², “a cegueira é um castigo inflingido pelos deuses aos adivinhos que abusavam de seu dom de videntes para contemplar a nudez das deusas, ou ofender de algum modo os deuses” (CHEVALIER, 2009, p. 218). Tirésias, o adivinho foi privado da vista por Atena, por tê-la espiado quando se banhava. Édipo furou voluntariamente os próprios olhos, como expiação de seu duplo crime e Sansão perde a vista após ter pecado contra Jeová (Cf. CHEVALIER, 2009, p. 218).

No entanto, os crimes da Mula-Marmela recebem o veemente repúdio do lugarejo, mesmo a despeito de tê-lo livrado de toda a maldade e violência, que ainda iria recair sobre as pessoas, se ela não tivesse ceifado a vida de seu marido e de seu enteado: “que seria de vocês, de nós, às muitas mãos de Retrupé, que ainda não estava cegado, nos tempos; e que seria tão pronto a ser sanguinaz e cruel perverso quanto o pai” (ROSA, 2001, p. 182). Desde as linhas iniciais quando é dita “no crime não arrependida” e depois ao ser acusada de ter estrangulado

⁶¹ Além desses conhecimentos, havia os saberes vindos da África, baseados no emprego de talismãs, amuletos e fetiches, e as cerimônias de cura indígenas, apoiados na intimidade feminina com a flora medicinal brasileira. Tanto na medicina informal como na medicina erudita, as referências a plantas são uma forma de agressão ao mal, à doença, “que se submete à vontade da oficiante[...] Sabedoras de segredos e usando apenas fórmulas oracionais, essas médicas sem diploma tentavam transformar seus ‘fascinados’ pacientes em criaturas invulneráveis aos olhares e ares venenosos”(DEL PRIORE, 2000, p. 89- 90).

⁶² “Os deuses cegam ou convertem em loucos aqueles que desejam arruinar e, por vezes, salvar. Se assim aprouver aos deuses, porém o culpado recobra a vista, pois são eles os ‘donos da luz’. Tal é o sentido de Jesus ao curar os cegos. Milagres semelhantes foram atribuídos, na Antiguidade, a Indra, Atena, etc” (CHEVALIER, 2009, p. 218).

o “pobre diabo”⁶³, a insubmissão feminina que reveste simbolicamente o assassinato dessas figuras patriarcais, parece se sobrepor ao julgamento de que ela teria feito uma espécie de legítima defesa para a coletividade⁶⁴. Nesse quesito, há de se por em pauta que o enteado Retrupé assume o papel de seu único filho, que sendo morto, alude à característica da mula⁶⁵ ser um animal estéril, tal qual Marmela escolheu ser pelo seu ato. Ela atenta contra limites civilizatórios viscerais do que se espera da conduta da mulher, dialogando assim com o mito da personagem Medeia, imortalizada na homônima tragédia de Eurípedes.

Socialmente condenada, Marmela representa um perigo para a comunidade, análogo à força e à subversão da insolente Medeia, que matara os filhos para se vingar da traição de Jasão. Note-se que o epíteto, “‘Mula-Marmela’, somente, a abominada”, dado pelo povoado é muito semelhante ao que Jasão vocifera à Medeia, acerca de seus crimes: “Ó abominada, ó mais que todas odiosa mulher, para os deuses e para mim e para toda a raça humana” (EURÍPEDES, 1991, p. 50). Segue-se o embate posterior entre Jasão e a esposa, cujas palavras endossam sua audácia e perigo:

Jasão
Ó filhos, que mãe perversa vos coube em sorte!

Medeia
Ó filhos, como a loucura paterna vos perdeu!

Jasão
Não foi contudo a minha destra que os imolou.

Medeia
Mas a tua insolência e as tuas novas núpcias
(EURÍPEDES, 1991 p. 51).

A protagonista de Guimarães Rosa, contudo, é uma Medeia repaginada, que somente age pelo amor e pela benevolência, como doravante defenderá ainda o narrador. Outras identidades serão descortinadas, surpreendentemente, para o leitor e/ou para a comunidade, incitando a desconfiar do corpo como corte final de julgamento, sobretudo, para aqueles e

⁶³ “[...] o que vocês crêem saber, isto seriamente afirmam: que ela, a Mula-Marmela, no decorrer das trevas, foi quem esganou estranguladamente o pobre-diabo [...] Só não a acusaram e prenderam, porque maior era o alívio de a ver partir” (ROSA, 2001, p. 186).

⁶⁴ Note-se que o teor dos crimes se ameniza, somente quando o narrador mostra-a como uma mãe diligente e que matou o filho, para livrá-lo da agonia da morte e do sofrimento. O que também acontece quando a advoga como uma companheira, que amava o marido (que também a amava), mas que tinha como “sina” ou responsabilidade conter sua violência.

⁶⁵ Fruto do cruzamento entre a égua e o burro, alude ao fato de não poder ser mãe, ou a abdicar da única maternidade que lhe é concedida, pelo filicídio de Retrupé.

aquelas que não tiveram suas versões “ouvidas” ou “enxergadas” pela História, como as mulheres.

4.1.3 De assassina à santa mãe-mula: a absolvição

“Se ninguém entende de ninguém; e ninguém entenderá nada, jamais; esta é a prática verdade”.

Do narrador de *A Benfazeja*

Se são postadas a autoridade e o poder feminino na relação com Mumbungo e Retrupé, por outro lado, o leitor se deparará com outra inversão de expectativa e/ou surpresa acerca da identidade de Mula-Marmela. Nos mínimos gestos da personagem, o narrador empenhar-se-á em desnudar a beatitude recôndita de alguém que fez o bem em troca da exclusão, alguém que colocou o interesse coletivo acima do seu próprio. Trata-se dos argumentos finais em prol da defesa da protagonista, de modo a pulverizar os pré-julgamentos iniciais, incitando a enxergar as intenções magnânimas e inesperadas por sob os crimes. Justifica o narrador o fato de ela ter de cegar Retrupé:

[...] que seria de vocês, de nós, às muitas mãos de Retrupé, que ainda não estava cegado nos tempos; e que seria tão pronto para se sanguinaz e cruel-perverso quanto o pai-e o que renega de Deus-da pele de Judas, de tão desumana e tremenda estirpe de pavor? [...] Souberam vocês como foi? Procuraram achar? Sabem, contudo, que há leites e pós, de plantas, venenos que ocultamente retiram, retomam a visão, de olhos que não devem ver (ROSA, 2001, p. 182).

Ademais, busca evidenciar ao leitor a abnegação da mulher, já que ela possuía somente esses dois seres como família e elo com o mundo, e mesmo assim foi capaz de sacrificá-los e, com isso, sacrificar-se. Mostra-se o cuidado e a diligência materna, com que ela conduz o filho postiço, proibindo-o de beber ou zelando para que não o maltratassem, em suas visitas às prostitutas. Chega a termo com o sacrifício, mais longe do que Abraão faz ao quase imolar seu filho a Deus. Em uma possível leitura, remete-se o leitor à santidade de Maria, mãe de Jesus, capaz de entregar seu filho como sacrifício da aliança entre Deus e os homens, suportando com resignação. Mais do que isso, oferece o marido e o arquétipo de filho. Questiona, com efeito, a retórica de defesa do narrador:

O pai, o Mumbungo, se vivia bem com a mulher, a Mula-Marmela, e se ela precisava dele, como os pobres precisam uns dos outros, por que, então, o matou? Vocês nunca pensaram nisso, e culpavam-na. Por que hão de ser tão infundados e poltrões, sem espécie de perceber e reconhecer? Mas, quando ela matou o marido, sem que se saiba a clara e externa razão, todos aqui respiraram, e bendisseram a Deus (ROSA, 2001, p. 179-180).

Note-se como o texto vai sendo inundado por interrogações como essas, que visam não só a minar as maledicências, mas sim empreender a culpa àqueles que se outorgam do poder de condenar. Por isso, o narrador nomina severamente cada um dos falsos delitos atribuídos à Mula, que seriam fruto de fato da leviandade do olhar social. Aparece, então, a desconfiança de uma relação incestuosa, o que é rebatido: “Vocês sabem que isso é falso; e como a gente gosta de aceitar essas simples, apaziguadoras suposições. Sabem que o cego Retrupé, canhim e discordioso, ela mesmo o conduz, paciente, às mulheres, e espera-o cá fora, zela para que não o maltratem” (ROSA, 2001, p. 184). Segue na defesa, mencionando demais detalhes dos gestos de cuidado, em que há respeito e afeto. Na passagem clímax, quando escapa de ser morta por um arroubo do enteado, que lhe empunhara o facão, há uma reconciliação comovente, como filho e mãe: “Parece que gemeu e chorou: - ‘Mãe... Mamãe ... Minha mãe!’ (ROSA, 2001, p. 185). E Marmela “teria lágrimas nos olhos; que falou de ternuras terríveis: - ‘Meu filho’ (ROSA, 2001, p. 186).

A agressiva loba posta-se agora como uma grande mãe do cego Retrupé. Não por acaso, de acordo com Thais Pacievitch (2008), as lobas têm crias que nascem cegas e muito indefesas, com os pelos finos, orelhas moles e olhos fechados. Nesse período de cuidados, as fêmeas não permitem que os machos cheguem perto. São animais muito unidos e não aceitam membros externos. Os aspectos maternais das lobas estão presentes, por exemplo, em mitos civilizatórios como os da amamentação de Rômulo e Remo, na fundação do império romano. Era comum que as mulheres invocassem o lobo e sua ideia de fecundidade para que tivessem a sorte de engravidar (Cf. CHEVALIER, 2009, p. 556).

Além disso, a relação cão-lobo ou Marmela-Mumbungo-Retrupé guarda outra faceta. Para Jean Chevalier (2009), a imagem do lobo devorando o cão representa não somente a transmutação alquímica de metais em ouro, bem como a última etapa da purificação: “Cão e lobo a uma só vez, o sábio (ou o santo) purifica-se ao devorar-se em si mesmo, para alcançar finalmente a etapa última de sua conquista espiritual” (CHEVALIER, 2009, p. 182). A literatura já refratara tal zoomorfização⁶⁶:

⁶⁶ “Dizem-na maldita: será; e? Porém, isto, nunca mais repitam, não me digam: ‘do lobo, a pele; e olhe lá!’ Há sobrepesos, que se levam, outros, e são a vida” (ROSA, 2001, p. 182).

É bem conhecido o romance de Apuleio, ‘O burro de Ouro’ ou a ‘Metamorfoses’: “Uma série de metamorfoses ilustra a evolução espiritual de Lúcio [...] Efetivamente, ele só penetra na intimidade do conhecimento divino depois de passar por uma série de provas que o elevam cada vez mais e de ter sido despojado de sua figura de asno e de novo revestido com a de homem (CHEVALIER, 2009, p. 93).

Ameniza-se também a morte de Retrupé, uma vez que “já estava maltreito, quando adoeceu, mal, de febre acesa” (ROSA, 2001, p. 186). Coubera à Marmela, em vigília ao lado do leito, apenas livrá-lo da agonia da morte, em uma espécie de eutanásia. O egoísmo e a crueldade, de modo crescente, passam a ser da comunidade e não da mulher. À Mula-Marmela, pelo contrário, acrescentam-se os melhores acordes, pois o narrador/defensor deflagrará os vestígios de suas benesses e sacrifícios. Doravante, os sentidos de ser uma mula são direcionados à subserviência da santidade, note-se que a imagética dos joelhos pode significar:

[...] fazer ato de humildade; fazer dobrar os joelhos = impor a vontade de alguém ou matá-lo; ajoelhar-se diante de alguém = fazer ato de vassalagem; no joelho dos deuses = em seu poder; tocar os joelhos = pedir proteção (CHEVALIER, 2009, p. 518).

Carregaria, em seu pré-nome, fardos pesadíssimos, como: o cuidado com o enteado; o assassinato de ambos; a responsabilidade de purificar a comunidade no sentido de conter os dois homens; o preconceito; a exclusão, entre outras imposições de seu destino de mula. Paulatinamente, vai se estimulando, então, uma empatia por essa Medeia repaginada, porque vão se arrolando os episódios que a comprovariam como bode expiatório nos fatos mencionados pelo narrador/defensor.

O papel de sacrifício e expiação de Marmela é comum em várias tradições. Na bíblia, o bode serve a expiação, segundo um ritual que, de acordo com Passos (2000), mata-se um bode e deixa o outro vagando pelo deserto, como prática a purgar os pecados. A autora também verifica o “pharmakós”, uma das práticas de purificação das cidades gregas, “quando um ‘loimós’⁶⁷, se abatia sobre elas” (PASSOS, 2000, p. 119). Na interpretação da teórica, eram sacrificados dois habitantes, na maioria feios, de estratos mais baixo na camada social, de ocupações consideradas vis e inferiores, mantidos pelo Estado com o objetivo do “virtual

⁶⁷ Segundo Jean-Pierre Vernant (2000), refere-se à peste que atinge não só os seres humanos, mas também a vegetação e os animais.

sacrifício”. Por fim, ela partindo com o cachorro morto nas costas cumpre o papel de mula e purgadora, é o bode de sacrifício que sacrifica outros bodes, é benfazeja:

De como, quando ia a partir, ela avistou aquele um cachorro morto, abandonado e meio já podre, na ponta-da-rua, e pegou às costas, o foi levando-: se para livrar o logradouro e lugar e sua pestilência perigosa, se para piedade de dar-lhe cova em terra, se para com ele ter com quem ou que se abraçar, na hora de sua grande morte solitária? (ROSA, 2001, p. 187).

Com efeito, uma incômoda sensação se dissemina. Cleuza Passos (2000, p. 106) discute que o narrador tenta dividir a culpa dos delitos, não contestando a legalidade, mas sim legitimá-los, “tornando manifesto o desejo interdito da comunidade realizado por Marmela”. Hábil em dialogar com a tradição clássica, Guimarães Rosa introjeta, ao final do conto, uma semelhança ao trágico que se postava sub-reptícia. Uma analogia à estrutura trágica se impõe fortemente por essa culpa que se aproxima à catarse, resultante do espetáculo, que serve a purgar. As palavras finais do narrador, inclusive, aludem à retórica do coro das tragédias, trazendo um sentido moralizante e civilizatório: “E nunca se esqueçam, tomem na lembrança, narrem aos seus filhos, havidos ou vindouros, o que vocês viram com seus olhos terríveis e não souberam impedir, nem compreender, nem agradecer [...] Pensem, meditem nela, entanto” (ROSA, 2001, p. 187).

Em última instância, ela os teria matado para resguardar a paz da comunidade que a renegava. Nessa perspectiva, agia por uma lei própria ou por uma “legítima defesa”. Trata-se do resultado desse saber relatado pelo narrador. A comunidade é parte da violência, pelo desejo inconfesso e pela estigmatização. A lembrança dos fatos serve para alertar o coletivo, para defender a protagonista, mas ainda para dividir a culpa, pois os habitantes poderiam saber do terrível destino dos três e nada fizeram. A argumentação forense do narrador imbuise, então, de ser uma lição e defesa, que visa a romper uma cegueira plurissignificativa, porque alegoricamente parece ser não só a de Retupé, mas daquele lugarejo e da sociedade de um modo geral. Portanto, sugere-se ao leitor um *verdicto* nesse tribunal textual: a absolvição de Mula-Marmela, que termina humana.

Não se descarta, entretanto, que se ela está apta a receber a chancela da humanidade e do perdão é porque cumpre demandas requisitadas historicamente ao feminino: a resignação; o descortinado afeto pelo marido; e a maternidade simbólica de Retupé e do lugarejo. Encarna, enfim, a Virgem Maria ou Nossa Senhora imolada, que pode ser uma outra face do controle da mulher enquanto instrumento do mal e do medo:

[...] vai surgindo na Igreja um aumento do culto à Virgem Maria, e a progressiva elevação da figura da Virgem Mãe se dá ao mesmo tempo em que cresce o medo da mulher no seio da Igreja. E quanto mais a Virgem era exaltada, mais as mulheres comuns eram consideradas longe do ideal da mulher encarnado por ela. Não é pois de se espantar que a caça às bruxas, que sacudiu toda a Europa do século XIV ao XVIII, tivesse começado neste período (MURARO, 1992, p. 106).

Mais do que isso, o perdão ou a absolvição endossa, paradigmaticamente, uma hierarquia de poder na direção de quem tem a autoridade de julgar e que arbitra o cumprimento de certos requisitos, para quem pleiteia ser perdoado. Não é de se estranhar que as características louvadas na protagonista são aquelas caras ao domínio do patriarcado. Note-se que, doravante, Flausina não obedece a essa trajetória do perdão, comum à Maria Mutema e à Mula-Marmela, porque não quer e não precisa da absolvição.

5 FLAUSINA CONTRA A SINA DE SER FLOR

“É chegado um tempo em que o corpo da mulher
irá nascer das palavras das mulheres”

(RAVOUX-RALLO, 1984 apud DEL PRIORE,
2000, p. 96)

O conto *Esses Lopes*, presente em *Tutaméia: terceiras estórias* (1967), de João Guimarães Rosa, traz uma personagem autodiegética e narradora singular de sua obra, que desloca o ideário falocêntrico, contando a sua versão da história e reivindicando o que lhe fora cerceado pelos quatro homens da mesma família, com que teve relações maritais e/ou de submetimento. Se Maria Mutema e Mula-Marmela tem suas estórias contadas pela voz de outros, a confissão dessa vez parte do ângulo da própria protagonista. Em comum, entretanto, a complexidade da identidade de Flausina é calcada na ambigüidade, em um jogo onde se entrevê o arbitrário na construção cultural dos gêneros, que extrapola os limites dogmáticos do “natural”, na divisão hierárquica entre os sexos.

A escritura rosiana é subversiva ao ler uma condição feminina não pelo seu essencialismo, mas escrutinada nos limites de classe da “casa-grande” e da “senzala”⁶⁸, onde a mulher ganha voz, história e revide. Na personagem em apreço, há a atualização de uma tradição milenar, fruto da assimilação cultural de arquétipos, mitos e estereótipos, seja da Grécia Antiga, seja da reminiscência popular ou da historiografia. Como Mutema e Marmela, a mulher sertaneja parece ser transportada para uma tradição antiquíssima e, por meio desse particular-universal, forja-se uma especulação muito tenaz das características, cartesianamente segmentadas pela História e pelo seu ponto de vista falocêntrico.

Nesse sentido, seguindo uma perspectiva pós-estruturalista, colhida na “desconstrução” proposta pelo filósofo Jacques Derrida (2004), o feminismo crítico entende que é necessário desconstruir essa perenidade da oposição binária masculino/feminino, historicizando a polaridade e a hierarquia nele forjadas por meio da cultura. O termo

⁶⁸ Segue-se Leonel Lopes (2008) ao identificar em tal modelo, descrito por Gilberto Freyre no livro homônimo, um paradigma enraizado da sociedade patriarcal brasileira: “Analisando a sociedade brasileira desde sua formação, Freyre (1977, p; lxxvii) afirma que não teve ‘outras formas ou expressões de homem ou família senão as extremas: senhor e escravo’ (LOPES, 2008, p. 57). Diante da condição feminina, segmentada também em critérios classistas e “raciais”, significa um modelo de dominação específico: homem/sexo forte e a mulher/sexo frágil. Note-se que, para Freyre (2006), a escravidão representa uma forma patriarcal de hierarquia e de dominação, que sob as suas lentes se tornarem uma importante radiografia do Brasil. Mesmo a despeito de defender o futuro do país, enquanto nação mestiça e integrada racialmente (um fundamental levante, em uma época que via eclodir o nazismo, pois seu livro data de 1933), não deixa de documentar os antagonismos.

“desconstrução”, tal como se permeia no âmbito do pós-estruturalismo e da crítica feminista não tem a intenção de conotar um sentido pejorativo de destruição, mas de designar uma operação de destronamento da arquitetura dos conceitos fundadores do pensamento ocidental, de modo a colocar em xeque e repudiar suas ideologias totalizantes.

Em tal viés, a hierarquia de poder, que baseou a epistemologia da metafísica ocidental, tendeu a locar a oposição homem/mulher na correspondência: sujeito/objeto; Ser/outro; atividade/passividade; masculinidade/feminilidade; pai/mãe; ordem/caos; presença/ausência; público/privado; verdade/falsidade; produção/consumo; atividade/passividade e razão/emoção, por exemplo. Em uma sociedade dominada pelos homens, por suas percepções e pela legitimação de seu poder com base no sistema falocêntrico, ele orbitava como princípio fundamental e a mulher, na subalternidade de ser o “outro”, o “oposto”, o “não-homem”, “a que falta algo, a quem é atribuído um valor sobretudo negativo em relação ao princípio primeiro masculino” (EAGLETON, 1997, p. 182). Destarte, a preocupação seria destronar esse ideário:

De todas as oposições binárias que o pós-estruturalismo buscou desfazer, a oposição hierárquica entre homens e mulheres era talvez a mais virulenta. Parecia, sem dúvida, a mais perdurável: não houve época na história na qual uma boa metade da raça humana não tenha sido banida e sujeita como um ser imperfeito, um estranho inferior [...] a ideologia desse antagonismo compreendia um ilusão metafísica. Se ela era mantida pelas vantagens materiais e psíquicas que os homens obtinham dele, também o era por uma estrutura complexa de medo, desejo, agressão, masoquismo e ansiedade, que precisava ser urgentemente examinada (EAGLETON, 1997, p. 206).

A “desconstrução” sai no encalço de descortinar essa relação, mostrando como o “sistema” funciona eficientemente, enquanto a distinção é mantida, pois o homem define sua identidade em função desse outro, que precisa excluir para manter a si como singular e autônomo. Parasitariamente dependeria do ato de subordiná-la para erigir a imagem do seu ser social e para se afirmar.

Para tanto, se Saussure mostrara que o significado da linguagem é resultante das relações de diferença, Jacques Derrida (2004) daria um passo a mais na ruptura, ao perscrutar que a significação, também diferencial, não pode estar totalmente presente no signo. Defende que a linguagem não é transparente, mas sim metafórica e fugidia, estando a significação sempre de alguma forma ausente, não idêntica e inapreensível. A própria realidade só se faria na arbitrariedade da linguagem:

A obra de Derrida e outros lançou graves dúvidas sobre as noções clássicas de verdade, realidade, significado e conhecimento, todas denunciadas como baseadas em uma teoria ingenuamente representativa da linguagem. Se o significado era um produto passageiro das palavras ou dos significantes, sempre oscilante e instável, em parte presente em parte ausente, como poderia haver qualquer verdade ou significação determinada? (EAGLETON, 1997, p. 197-198).

Com efeito, as fendas provocadas alastram-se, pois sob a égide da “Desconstrução”, coadunaram-se questões filosóficas, literárias e políticas. Mostrou toda uma tradição de pensamento de Platão a Lévi-Strauss, que não só criticou a escrita como deturpação à fala e à consciência, como ainda, por meio disso, escamoteou uma ideologia ‘específica do homem’, “em plena posse de si mesmo”, de dominar a linguagem como veículo transparente dos seres e das coisas, refletindo-os obedientemente (Cf. EAGLETON, p. 180-181). Expõe as bases da cultura tuteladas pelo fonofalocentrismo e pela “presença”, isto é, o confinamento conceitual, segundo o qual, respectivamente: *fono* = prioriza-se a fala em detrimento da escrita, como se aquela transparecesse o ser; *falo* = fundamenta-se o domínio do homem branco sobre a mulher e demais alteridades (etnocentrismo); *logo* = apega-se a crença da verdade, da essência e da realidade, que se corporificam em signos inquestionáveis e transcendentais; a realidade se apresenta tal como é direta e imediatamente à consciência, na “presença”.

A investigação derrideana auxilia a minar tais conceitos e/ou ideologias arraigadas, o que chama de “metafísica”, ou seja, os sistemas de pensamento de bases supostamente inquestionáveis, centros em tornos dos quais se legitimam uma hierarquia de significações: “Deus”, “Homem”, “Autor” e “Sociedade”, por exemplo. Interroga a maneira arraigada de categorizar o mundo em “oposições binárias”, relações opositivas e hierárquicas, que condensam o poder no primeiro termo e sobrepujam o segundo, em: fala/escrita, mente/corpo, homem/mulher, razão/emoção, dentro/fora, entre outras dessas infinitas dicotomias. Logo, a “Desconstrução” é o “nome dado à operação crítica através do qual tais oposições podem ser enfraquecidas, ou através da qual se pode mostrar que se enfraquecem mutuamente no processo de significação textual” (EAGLETON, 1997, p. 182). Trata-se de “inverter” tais hierarquias, subvertendo a naturalidade da dominação e da inferioridade:

[...] significa reconhecer que, em uma oposição filosófica clássica, nós não estamos lidando com uma coexistência pacífica de um face a face, mas com uma hierarquia violenta. Um dos dois termos comanda (axiologicamente, logicamente etc.), ocupa o lugar mais alto. Desconstruir a oposição significa,

primeiramente, em um momento dado, inverter a hierarquia (DERRIDA, 2001, p.48)

Apresenta-se como um abalo epistemológico, que coloca sob suspeita os diversos discursos institucionais, inclusive, o da ciência. Questionando, deslocando e realocando as concepções tidas canônicas, visa a rechaçar a hegemonia dos discursos, isto é, a “desmascarar a ideologia disfarçada de verdade” (BELSEY, s.d., p. 109). Catherine Belsey aponta a insurgência dos estudos pós-saussurianos, de Roland Barthes, de Jacques Lacan, de Jacques Derrida e de Louis Althusser, contra a ilusão de transparência (texto = realidade) do “realismo expressivo” na literatura. Convidam a desconfiar do óbvio da “natureza humana”, no ‘Eu sou assim mesmo’ (BELSEY, 1982, p. 71). Denunciam a complexa opacidade da linguagem para significar o mundo em termos de poder e, nisso, a “literatura é uma prática de significação” (BELSEY, 1982, p. 54).

Na crítica literária, começa-se a olhar para o que fora colocado à “margem”, seja pelo ponto de vista da leitura, seja por licitar uma forma de expressão, como é o caso das mulheres e dos demais grupos marginalizados. Por isso, no influxo do turbilhão de demandas políticas e identitárias do final da década de 1960, o pós-estruturalismo e a “desconstrução” se alinharam na “tentativa de desmontar a lógica pela qual um sistema particular de pensamento e, por trás disso, todo um sistema de estruturas políticas e instituições mantêm sua força” (EAGLETON, 1997, p. 204). Amalgamou-se às reivindicações feministas, no sentido de clarificar o trabalho da ideologia patriarcal ao longo da história, que impôs culturalmente, por meio do sexismo e dos papéis dos gêneros, a “naturalidade” da opressão na maneira como homens e mulheres se conceberam.

Por isso, a “desconstrução” irrompe como uma prática de leitura crítica que busca implodir a hierarquia conceitual, que se construiu historicamente na relação entre os pares binários. Para Jonathan Culler, ela “tem sido variadamente apresentada como uma posição filosófica, uma estratégia política ou intelectual e um modo de leitura” (CULLER, 1997 apud PEDROSO, 2010, p. 15). Seu aparato serve para colocar sob suspeita qualquer pressuposição ou sistema absoluto e indiscutível. Jacques Derrida (2004) cria a palavra “différance”, de modo a significar a natureza dividida do signo, evitando que seja uma presença total, uma significação transcendente ou apreensível. Não é a realidade que se encontra representada na cultura, mas o modo arbitrado e arregimentado por uma sociedade androcêntrica, hierarquizada e excludente, ao querer representá-la assim para servir a seus interesses. Corrói-se o conceito essencialista do sujeito cartesiano, masculino e racional, dono e centrado no

mundo pelo seu “Cogito, ergo sum⁶⁹”. Denuncia-se a visão totalizadora masculina sobre a mulher, o que negou o pluralismo, a sua voz e as suas maneiras de enfrentamento à dominação.

Com tal propósito, pretende-se analisar o conto *Esses Lopes* (2001), de Guimarães Rosa, de que maneira a construção da personagem Flausina revela e inverte a polaridade arbitrária do poder do masculino sobre o feminino, com uma força representacional e emancipatória, que ultrapassa os limites das outras duas personagens estudadas. Trata-se de uma narradora autodiegética, que assume a palavra e expõe as maneiras como assassinou os homens com que manteve relações maritais. Objetiva-se averiguar essa “androgenia textual”, empreendida por Rosa, e os modelos simbólicos introjetados em seus atos e representação, continuando a escrutinar as hierarquias repressivas de gênero e, para tanto, seus condicionamentos.

5.1 NO TRIBUNAL DESCONSTRUTOR DE *TUTAMÉIA: TERCEIRAS ESTÓRIAS*

“E se as unhas roessem os meninos?”

João Guimarães Rosa
In: *Tutaméia: terceiras estórias*

Não por acaso, *Tutaméia: Terceiras Estórias* (1967), o último livro do autor, publicado meses antes de sua morte, maximiza-se em inovações. Aos limites, tenciona incentivar um olhar mais liberto dos ditames enraizados da lógica cartesiana, o que se expressa nos seus quarenta contos (organizados em ordem alfabética); no despiste e/ou estranhamento do título da obra; e nas pistas deixadas pelos quatro prefácios. As curtas narrativas, para os padrões do autor (de três a cinco páginas), são tão densas em conflitos, que se aproximam de “romances em potencial comprimidos ao máximo” (RÓNAI, 1968, p. 21).

Paulo Rónai (1968) confirma-o como o livro em cada palavra é medida. Por isso, o título torna-se uma provocação, já que no dicionário se encontra tuta-e-meia definida como “ninharia, quase nada, preço vil, pouco dinheiro” (RÓNAI, 1968, p. 15). Também o subtítulo “Terceiras estórias” brinca com a lógica, pois não houve as segundas estórias, que usualmente levariam esse título após o livro de nome *Primeiras estórias* (1962). A seguir, consta o índice do livro:

⁶⁹ “Penso, logo existo”.

TERCEIRAS ESTÓRIAS
(TUTAMÉIA)

Índice de releitura

“Já a construção, orgânica e não emendada, do conjunto, terá feito necessário por vezes ler-se duas vezes a mesma passagem.”
SCHOPENHAUER.

PREFÁCIOS:

<i>Aletria e hermenêutica</i> .. 3	<i>Nós, os temulentos</i> 101
<i>Hipotrélico</i> 64	<i>Sóbre a escóva e a dúvida</i> 146

OS CONTOS:

<i>Antiperipléia</i> 13	<i>Mechéu</i> 88
<i>Arroio-das-Antas</i> 17	<i>Melim-Meloso</i> 92
<i>A vela ao diabo</i> 21	<i>No prosseguir</i> 97
<i>Azo de almirante</i> 24	<i>O outro ou o outro</i> 106
<i>Barra da Vaca</i> 27	<i>Orientação</i> 108
<i>Como ataca a sucuri</i> .. 31	<i>Os três homens e o boi</i> .. 111
<i>Curtamão</i> 34	<i>Palhaço da boca verde</i> .. 115
<i>Desenredo</i> 38	<i>Presepe</i> 119
<i>Droenha</i> 41	<i>Quadrinho de estória</i> .. 122
<i>Esses Lopes</i> 45	<i>Rebimba, o bom</i> 126
<i>Estória n.º 3</i> 49	<i>Retrato de cavalo</i> 130
<i>Estoriinha</i> 53	<i>Ripuária</i> 134
<i>Faraó e a água do rio</i> .. 57	<i>Se eu seria personagem</i> .. 138
<i>Hiato</i> 61	<i>Sinhá Secada</i> 142
<i>Intruge-se</i> 70	<i>Sota e barla</i> 167
<i>João Porém, o criador de perus</i> 74	<i>Tapiiraiauara</i> 171
<i>Grande Gedeão</i> 77	<i>Tresaventura</i> 174
<i>Reminiscção</i> 81	<i>— Uai, eu?</i> 177
<i>Lá, nas campinas</i> 84	<i>Umás formas</i> 180
	<i>Vida ensinada</i> 184
	<i>Zingarésca</i> 189

3. Imagem com o índice de *Tutaméia: terceiras estórias* (1967)

Os prefácios, analogamente, professam uma arte poética, uma vez que dão pistas da maneira como se entende o gênero, as inovações lingüísticas e a “realidade”. Entretanto, em Rosa, as explicações não são dadas por respostas fáceis, são decifradas em meio às anedotas, às alegorias, aos contra-sensos, às perífrases, às epígrafes e citações presentes nesses prefácios. O prefácio de nome sugestivo, “*Aletria e hermenêutica*⁷⁰,” torna-se emblemático em seu embate contra a “‘megera cartesiana’, a lógica que obedecemos sem pensar, e pelo hábito

⁷⁰ Representaria algo como ‘o significado do não-dito, ou do não dizível’ (MARTINS, 1994, p. 18). Note-se que, para *Tutaméia* (2001), que carrega no título o sentido de pequena quantidade e cujo tamanho dos contos é pequeno, diz respeito a trabalhar a forma da maneira mais enxuta ou curta possível, para que as lacunas ou os não ditos sejam parte grandiosa e necessária do texto, mas que de fato não está lá, pois esperam o leitor. Trata-se de uma tônica característica de tal obra, na qual: “a leitura é muito mais do que o exercício de decodificação” (MARTINS, 1994, p. 11).

de repetir certos comportamentos ou certas palavras” (OLIVEIRA, 2009, p. 114). Infensa contra o paradigma positivista, como forma de pensamento, em sua causalidade, crenças e valores tão enraizados na cultura ocidental.

Nesse intróito, Rosa traz o contrassenso como um convite, “propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento” (ROSA, 2001, p. 30-31). Incita o leitor a sair da caverna de Platão, “brincando” com a arbitrariedade dos signos, da significação, da realidade e do senso de verdade: “A vida também é para ser lida. Não literalmente, mas em seu supra-senso [sic]. E a gente, por enquanto, só lê por tortas linhas. Está-se a achar que se ri. Veja-se Platão, que nos dá o ‘Mito da Caverna’” (ROSA, 2001, p.30). Como a “desconstrução”, proposta por Jacques Derrida e encampada pela Crítica Feminista, sua obra, por vezes, propõe ao leitor tentar sair das jaulas simbólico-conceituais que o cercam, tais quais os “recados” deixados nas historietas postas nos prefácios:

[...] será aquela do cidadão que viajava de bonde, passageiro único, em dia de chuva, e, como estivesse justo sentado debaixo de goteira, perguntou-lhe o condutor por que não trocava de lugar. Ao que inerte, humano, inerte, ele respondeu: - ‘Trocar... Com quem?’ (ROSA, p. 30-31).

Trata-se de um tipo de protocolo de entendimento, semeado nos prefácios, requisitando anedotas; o ilógico; a espontaneidade e o deslumbramento da infância; mas não descarta também silogismos, próprios da filosofia: ‘O mundo é Deus em toda parte [...] O mundo para um ateu, é Deus não estando nunca em parte nenhuma [...] Se viemos do nada, é claro que vamos para o tudo’ (ROSA, 2001, p. 39-40). A causalidade é muitas vezes subvertida, aparecendo um efeito de comicidade e de humorismo, quando a sequência lógica é rompida por outra, “também lógica num contexto diferente” (MARTINS, 1994, p. 19). Para José Maria Martins (1994), são mais de trinta anedotas, usadas não por acaso:

Superando o racionalismo cartesiano, olha com descontaminados olhares modernos o imenso potencial humano e se lança ao estudo do êxtase, da genialidade, das experiências culminantes [...] No interior das pessoas, dormindo, existe uma tremenda capacidade de explosão da consciência para além das fronteiras do individual [...] Guimarães Rosa reafirma a antiga constatação de que a vida comum transcorre num estado de entorpecimento, de inconsciência. Somos dominados por uma espécie de encantamento que nos cega para o essencial e do qual é preciso despertar (MARTINS, 1994, p. 22-23).

Acerca do conteúdo dos contos, esse ideário paira não só na desfamiliarização dos desfechos inesperados, mas ainda imprime um sentido de metaligüagem a poder ser usado

com a vida, que assim como o texto pode ser desconstruída ou reescrita. É o que se tem, com muita propriedade, no emblemático conto *Desenredo* e, propositalmente, com a subversiva e tripartida identidade da mulher que traíra o marido e o amante: “Livíria, Rivília ou Irlívia” (ROSA, 2001, p. 72). Com o marido assassinado e o outro concubino sendo morto, coube a Jó Joaquim assumir o posto de cônjuge e experimentar a traição novamente. Do castigo dado pela expulsão da amada, surge em sua ausência uma nova reescrita da mulher, na visão do homem, agora repaginada na ética e/ou no perdão e com diferentes nomes para cada uma das situações:

No silêncio da disposição diferenciada das mesmas letras encontra-se uma diversidade de significação. Eis algumas: Livíria (‘li’, do verbo ler, significando ver, conhecer, e ‘viria’, para os braços de Jó Joaquim); Rivília (‘ri’, do verbo rir, no sentido de enganar, e vilia, muito próximo de vilã); Irlívia (verbo ‘ir’, no sentido de fugir de toda uma situação, e ‘Lívia’, supostamente envergonhada ou pálida, lívida, de vergonha); e por fim, Vilíria (‘vi’, do verbo ver, e ‘líria’, um possível ‘feminino’ de lírio que, afinal, simboliza a pureza). O último nome, todavia, pode ter outra significação. A palavra Vilíria, dividida de outra forma daria: ‘vil’, pessoa de pouco caráter, e ‘iria’, colocando no desfecho do conto uma incógnita: a moça ‘morena mel e pão’ [...] poderia reincidir (TOFALINI, 2009, p. 627).

Observa-se, com efeito, o aparecimento de uma Lilith aos moldes dessas assassinas de maridos, pois até seu nome guarda o mesmo “il”, que para Jean Chevalier (2009) é característico das entidades demoníacas, como a do mito. Entretanto, pelo intertexto também remete à Eva: “Com elas quem pode, porém? Foi Adão dormir, e Eva nascer” (ROSA, 2001, p. 72). Trata-se, de fato, de duas imagens femininas vinculados ao pecado e que, contrapõem-se ao ideal de resignação e santidade da Virgem Maria.

Contudo, se Vilíria não pode narrar-se com a voz própria, como Maria Mutema e Mula-Marmela, por Flausina a história recebe um novo “desenredo”, a partir da ótica feminina da narradora autodiegética. Submetida à dominação marital dos quatro homens da mesma família, enquanto mera “mercadoria” repassada, conta a reescrita de sua vida: como deu cabo de cada um deles, assassinando-os de maneira que não mais a vilipendiam-se. Sua representação contraria a expectativa baseada no pensamento falocêntrico, que omite: a voz da mulher; a reação à opressão; a luta pela possibilidade de escolha; a rejeição ao papel de mãe; as estratégias de resistência e revide, mesmo que pelo caminho enviesado da violência. Irrrompem, então, aspectos inversores da hierarquia de poder masculino/feminino e seus binarismos correspondentes. Não cabe, como de costume, o silêncio ou a vitória da ação ao primeiro termo e a derrota da passividade ao segundo, visto como negativo, secundário e

fraco, a mulher. São essas características diferenciadas que se busca analisar no conto, que como se demonstrará, segue o perfil desconstrutor de *Tutaméia: terceiras histórias* (1967).

5.1.1 A voz e perspectiva da “mercadoria”

O perfil desconstrutor do conto *Esses Lopes*, mostra-se tanto no que diz respeito à maneira como a mulher é representada, por sua fala e tentativa de agência, quanto pela crítica empreendida ao subjugo de uma condição feminina arbitrada no contexto da sociedade patriarcal do sertão brasileiro, de seus costumes e ideologias sexistas, classistas e arcaicas. Verifica-se como o autor subverte e escrutina a *doxa* masculina de um mundo profundamente hierarquizado: de seu mandonismo e sujeição pelas regras dos coronéis com seu poder econômico; de valores como virgindade, pureza, casamentos arranjados, “bons partidos”; e onde cabe à mulher tornar-se uma “mercadoria”, seja pela estrutura de poder da relação matrimonial, seja como objeto sexual, quando a sua classe não permite participar do destino de esposa e de mãe na família patriarcal.

Diante desse “destino” social demarcado, esperar-se-ia a total resignação feminina ao estereótipo. Entretanto, a personagem Flausina surge como um contraponto, pelo fato de pleitear opiniões e vontades próprias, bem como por buscar a mobilidade, não se subsumindo ao determinismo ou à realidade que lhe é imposta.

Nesse quesito, o conto é particularmente interessante, porque narrado em primeira pessoa, pauta-se nas memórias de Flausina, que expõe como os homens da família Lopes oprimiram-na e como ela empreendeu formas particulares de revide para sua libertação e/ou vingança. Não se entrega à ordem patriarcal, agindo à surdina, contra um poder cultural e econômico, que insiste em controlar sua sexualidade e “destino”. É a “velha” Flausina do presente, que relembra o passado de sua mocidade e submetimento, declarando como “escorraçou” cada um dos quatro Lopes, como recusou os papéis femininos impostos, tal qual a maternidade, e escolheu o amor do homem que queria:

Má gente de má paz; deles quero distantes léguas. Mesmo de meus filhos os três. Livre, por velha nem revogada não me dou, idade é qualidade. Amo um homem, ele vive de admitir meus bons préstimos, boca cheia d’água. Meu gosto agora é ser feliz, em uso, no sofrer e no regalo. Quero falar alto. Lopes nenhum me venha, que as dentadas eu escorraço (ROSA, 2001, p. 81).

Em uma pequena diegese, há de se evidenciar a perspectiva dessa personagem, que conta como foi aliciada e seduzida quando mocinha pobre e ingênua. Trata-se da investida sexual do seu primeiro algoz, o Zé Lopez. Escondendo o ódio, ela se apropria dos bens econômicos que consegue amealhar do parceiro. Aprende a ler, engana a mucama e envenena-o, com ervas venenosas adicionadas às bebidas. Entretanto, depois da morte do primeiro, dois outros irmãos dele, Sertório e Nicão, passam a assediá-la. Novamente, mais um a sujeita sexualmente, como uma desejada mercadoria que foi repassada de segunda mão: “Mas o Sertório, senhor, o outro, ouro e punhal em mão, inda do sétimo dia já entrava por mim a dentro em casa” (ROSA, 2001, p. 84).

Ela, a seguir, estimula o ciúme entre ambos até o ponto que se degladiam e morrem na disputa. Finalmente, o último Lopez surge para arrebatá-la, Sorocabano Lopez, o mais velho e “das fortes propriedades” (ROSA, 2001, p. 84). Dele, arranca o casamento que lhe fora negado antes, bem como, para abreviar a vida do marido, empreende uma outra espécie de envenamento, o de estimular hábitos nocivos, ao preparar a comida e no conluio sexual exageradamente. Envia, então, para longe os três filhos desses relacionamentos. E narra a vida posterior, na qual se permite escolher um parceiro mais novo e sua liberdade, o que também remete ao início da narrativa em *media res*.

Respalhada pelo dinheiro e pela autonomia conquistada, permite-se a declarar os crimes cometidos e, com isso, a contar-se. O passado é resgatado por um agressivo discurso, onde brotam os ressentimentos e as estratégias de resistência sub-reptícias a cada vez que lhe vilipendiaram, na trajetória: humana – mercadoria – tentativa de ser humana; ou moça virgem – objeto sexual dos Lopes – mulher livre.

Usando de uma linguagem imagética e sensorial, em uma retórica acusatória, os termos pejorativos enfatizam a força da violência dos Lopes, ainda como um trauma para a Flausina do presente: “os outros obram a história da gente”; “linda eu era até remirar minha cara na gamela dos porcos, na lavagem” (ROSA, 2001, p. 81). A sujeira e o nojo, que evocam tais metáforas, são as fronteiras simbólicas a “manchar” a bipartida imagem de si, antes e depois desses homens. Por isso, a primeira fatura cobrada pela personagem é o que lhe fora maculado, a perda da virgindade: “a maior prenda que há” (ROSA, 2001, p. 81).

Nesse sentido, as investigações de Pierre Bourdieu (2005, p. 71) prestam um válido auxílio, pois se inclinam, assim como as de Jacques Derrida, a desnudar os esquemas de aceitação à ordem androcêntrica, presentes nas infinitudes de injunções da socialização feminina menos ou mais explicitamente, e que são vistos como “naturais” e “inquestionáveis”, quando em verdade abrigam a manutenção da dominação masculina. Pela

inculcação da ideologia patriarcal, a virgindade assume um valor de troca fundamental, em que a mulher, enquanto objeto, deve conservar a qualquer custo, pois constituiria o selo de qualidade necessário para que seja “negociada” em casamento. A perda desse “bem simbólico” acarretaria o seu descarte como candidata à esposa ou o seu valor como mercadoria negociável. Historicamente, as que se “entregavam” antes do matrimônio, ficavam submetidas ao julgamento do caráter, podendo ser punidas com a expulsão da casa dos pais ou a devolução pelo marido.

A virgindade que lhe fora “roubada” pelo primeiro dos Lopes aciona, assim, um pungente discurso de denúncia acerca da opressão feminina, expressando o impasse na dupla marginalização de suas opções. Nisso, está imbricado uma forma de conseguir, senão única para as mulheres das classes menos abastadas, um recurso de sobrevivência, de trabalho e de ter certa dignidade. Portanto, uma situação marginal da mulher, reveladora de parte da sua identidade social, tornar-se “moeda de troca” por meio do casamento:

O corpo da mulher é um objeto que se compra; para ela representa um capital que ela se acha autorizada a explorar [...] Em todo o caso o direito de ser sustentada e a própria moral tradicional exorta a isso. É natural que seja tentada por essa facilidade tanto mais quantos os ofícios femininos são muitas vezes ingratos e mal remunerados; o casamento é uma carreira mais vantajosa do que muitas (BEAUVOIR, 1980, p. 170).

Perder a virgindade representa a sensação de que não lhe resta mais a alternativa do casamento sacramentado, ou seja, de que nada havia para a mulher além de ser esposa, em termos de identidade e de uma sobrevivência minimamente digna. Se por um lado, para Pierre Bourdieu (2005), o matrimônio converte-a em objeto de troca, ao deixar de pertencer ao pai para pertencer ao marido, por outro, ela o teria como uma, ou senão única, parte essencial do seu ser social. Reporta à explicação de Simone de Beauvoir para a configuração *d’O Segundo Sexo*:

O destino que a sociedade propõe tradicionalmente à mulher é o casamento. Em sua maioria, ainda hoje, as mulheres são casadas ou o foram, ou se preparam para sê-lo, ou sofrem por não o ser [...] O casamento sempre se apresentou de maneira radicalmente diferente para o homem e a para a mulher [...] Socialmente, o homem é um indivíduo autônomo e completo; ele é encarado antes de tudo como reprodutor e sua existência justifica-se pelo trabalho que fornece à coletividade. Vimos que o papel de reprodutora e doméstica em que se confinou a mulher não lhe assegurou igual dignidade (BEAUVOIR, 1980, p. 165-166).

Reclama, enquanto objeto-sujeito, socializada nessa forma de violência simbólica, a perda dos valores tradicionais correlacionados, o quanto é significativo o valor do enxoval, da igreja e do noivado: “Mal com dilato para chorar, eu queria enxoval, ao menos, feito outras, ilusão de noivado. Tive algum? Cortesias nem igreja. O homem me pegou, com quentes mãos e curtos braços, me levou para uma casa, para a cama dele” (ROSA, 2001, p. 82). O ritual do casamento representa o “rito de passagem” para o fundamento do “destino” da mulher, da “natureza” de sua existência na visão patriarcal: casar-se e ser mãe.

Há de se considerar que o vestido branco da noiva endossa a pureza, que se deve carregar, alegorizando sua virgindade. É o pai quem conduz pelo braço. A noiva habitará o lar de um marido, que é a extensão e reprodução da casa patriarcal. A entrada na Igreja ao lado do pai, símbolo maior do patriarcado, serve para ritualizar a permissão e benção do ser magnânimo que resgata o ser pecaminoso, a mulher, para adentrar como membro aceito de uma religião e sociedade.

A lembrança, que Flausina reconstitui de si antes do assédio dos Lopes, não por acaso, é a da “menina”, que se “via vestida de flores”: “Mocinha fiquei, sem da inocência me destruir, tirava junto cantigas de roda e modinhas de sentimento. Eu queria me chamar Maria Miss, reprovo meu nome de Flausina” (ROSA, 2001, p. 81). Há um corpo limpo e casto. Sua imagem lembrada é nostálgica. Irrompe o fascínio por si mesma, pela puberdade a florescer e pela beleza, inclusive no detalhe da “pintinha preta na alvura do queixo”, os acordes iniciais que chamariam a atenção de um “ceifador” ou “colhedor”, o Zé Lopes. A flor-menina-moça a desabrochar na sensualidade nascente torna-se presa, torna-se flor fácil de ser colhida: A gente tem é de ser miúda, mansa, feita botão de flor (ROSA, 2001, p. 82). Daí, a possível relação com o seu nome Flausina, flor e sina, a sina de ser flor.

Também se atribui a isso, a recusa pelo seu nome em favor de Maria Miss. De acordo com Catherine Belsey (1982, p. 50), cada vez que ficaram mais cientes dos efeitos do patriarcalismo, as mulheres contestaram os costumes linguísticos androcêntricos e implícitos, por exemplo no: “modo como a ideologia está inscrita na linguagem [...] patente na diferenciação entre mulheres disponíveis para o casamento e aquelas que o não são (Miss, Mrs)”. Como antes, ela quer ser Maria, porque o nome da mãe de Cristo remete ao arquétipo da pureza virginal imaculada. Não se descarta ainda “Miss”, como o verbo da língua Inglesa que significa ou pode conotar a falta e a saudade (“I miss you”) de todos os sonhos e perspectivas que ainda lhe pertenciam anteriormente.

Recusa pelo nome, assim, a sina de flor, de ser colhida pelos homens como os Lopes. Rejeita a carga simbólica e ideológica do signo, pois a flor alegoriza a beleza, a passividade e

a fragilidade que são características eminentemente relacionadas ao feminino. A palavra flausina referia-se ao apelido das jovens fúteis, que perseguiram as extravagâncias da moda, notórias por utilizar lenços sobre a cabeça como adornos (ANEXO J). Trata-se de um termo que depois caiu em desuso, mas que não descarta as futilidades e aparências arbitradas às mulheres.

Conectada a tal estereotipo ou à natureza pela flor, caber-lhe-ia o espaço doméstico enquanto ao masculino, à engenhosidade, à força e à guerra. Não quer a metáfora da flor, não quer ser despetalada pela dominação dos homens, principalmente em um nome que carrega tão fortemente à passividade atribuída ao feminino, no arraigado oposto binário inerente ao pensamento androcêntrico da tradição ocidental:

Embora cada flor possua, pelo menos secundariamente, um símbolo próprio nem por isso a flor deixa de ser, de maneira geral, símbolo do ‘princípio passivo’[...] São João da Cruz faz da flor a imagem das virtudes da alma, e do ramalhete que as reúne, a imagem da perfeição espiritual [...] a posição das flores em direção ao alto simbolizaria a ‘fé’ em Deus, no Imperador, no esposo ou esposa etc [...] e, em especial, símbolo do caráter fugitivo da beleza. Associadas analogicamente às borboletas, tal como elas, as flores representam muitas vezes as ‘almas dos mortos’. Por isso, a tradição mitológica grega diz que Perséfone futura rainha dos infernos foi arrebatada por Hades (Plutão) nas planícies da Sicília, quando se divertia com suas companheiras a colher flores (CHEVALIER, 2009, p. 437-439).

Não por coincidência, investem sobre Flausina a condenação e a sedução impostas pelo assédio sexual de Zé Lopes, análogas a que se abateram sobre Perséfone, raptada violentamente por Hades, deus dos Infernos. Na mitologia grega, trata-se da filha de Zeus e de Deméter (deusa da terra cultivada, que fornece o alimento como uma mãe). Segundo Chevalier (2009), quando a grande beleza de Perséfone começou a despontar na adolescência, chamou a atenção de vários pretendentes, entre eles Hades. Enquanto colhia flores, em comparação à Flausina, foi levada à força a fim de ser desposada: “Precipitou-se sobre a moça. Aterrorizada. Perséfone gritou em vão pela mãe e pelas companheiras. Mas o deus a colocou em seu carro puxado por cavalos e partiu em disparada” (VASCONSCELLOS, p. 108).

Sua mãe intercedeu a Zeus pela sua volta, mas Perséfone havia rompido o jejum obrigatório dos infernos, ao comer a romã, dada por Hades e que a condenou a ali ficar para sempre. A justiça de Zeus, como a da ideologia patriarcal abatida sobre Flausina, castiga a dividir sua existência em um ciclo entre Hades e sua mãe, Deméter: “uma terça parte do ano na escuridão nevoenta e as outras duas terças partes junto aos imortais. No contexto do mito, a

mente da romã poderia significar que Perséfone sucumbiu à sedução e merece, portanto, o castigo” (CHEVALIER, 2009, p. 788-789).

A identidade bipartida da personagem antes e depois dos Lopes alude, então, aos dois aspectos de Perséfone, antes como a moça virgem (o que significa Core, o nome de Perséfone na forma latinizada do mito) e depois, a rainha condenada dos infernos, cativa de Hades. Na personagem, tal dualidade é projetada na vontade de ser Maria Miss, com sua “alvura” e pureza, anterior a “remirar cara na gamela dos porcos, na lavagem” (ROSA, 2001, p. 81). Entretanto, essa Flausina/Perséfone possui uma voz e perspectiva próprias.

Veementemente, ela cobra os sonhos rompidos pelo “defloramento” em uma acepção dupla do termo, pela sina de ser flor e de ser despetalada pela ferocidade do primeiro homem. Tal qual a parábola bíblica, a imagética dos porcos reforça a sensação de ser uma pérola jogada aos porcos: “Quase que universalmente, o porco simboliza a comilança, a voracidade: ele devora e engole tudo [...] é geralmente o símbolo das tendências obscuras, sob todas as suas formas da ignorância, da gula, da luxúria e do egoísmo” (CHEVALIER, 2009, p. 734). Como Circe, a maga que transformava os homens que lhe importunavam em porcos ou animais vis, Flausina o faz pelas palavras.

Na maneira como foi violentamente “colhida”, aparece o imperativo do poder econômico dos Lopes, o que é denunciado. Uma infância pobre, da mãe e do pai sabe-se pouco. Flausina informa apenas a impotência da família para resguardar a integridade da defesa da “honra” da filha, o que aparece em forma de ressentimento: “Me valia ter pai e mãe sendo órfão de dinheiro?” (ROSA, 2001, p. 81). Para explicar tal inaptidão do pai, também representante da ordem patriarcal, para “vingar” ou fazer justiça, em que pese o referido contexto em que poderia haver uma exigência de casamento, faz-se necessário assinalar a questão social. Há a precária condição econômica que viabiliza um destino ainda mais periférico para as mulheres pobres, uma socialização violenta e coercitiva não somente pelo gênero, mas pela classe.

Às mulheres das classes mais abastadas ainda caberia o “bom” casamento, escolhido pelos interesses familiares. Como escrutina Luciano Figueiredo (1997), elas ainda poderiam ter educação escolar e meios financeiros para não se submeter totalmente, já que poderiam estar respaldadas pela chancela de um sobrenome, de uma família convencional na ordem civilizatória da “Casa Grande”, para utilizar os termos de Gilberto Freyre (2005). O coronelismo, cuja refratação é explícita na obra de Guimarães Rosa, irrompe como herança do colonialismo, uma típica configuração da sociedade brasileira. Desde o período colonial, os latifundiários convivem com os moradores pobres, que, por sua vez, dependem dos primeiros,

dado o desamparo social, educacional e profissional, entre outros. Tal exclusão do processo econômico, meditada por Cleuza Passos (2000), é característica na submissão de grande número da população rural à proteção do senhor, com vistas a sobreviver.

Destarte, Flausina é como as mulheres da “senzala”, que os senhores se serviam e faziam filhos, sem a pretensão de compromissos oficiais. A história de tantas delas, de suas lutas eloquentes ou revides secretos, não pode ser contado por sua própria voz na literatura e/ou na historiografia oficial. Rosa parece inverter o ônus dessa condição, pois Flausina fala, constrói seu discurso em primeira pessoa. Desse modo, não é por acaso que a sujeição pela falta de recursos se torna um ponto agudo na construção dessa personagem. Muito piores para a socialização feminina são as injunções e chamadas à ordem de gênero e de classe. A resignação e o medo, com que os pais de Flausina reagem à passagem de Zé Lopes, mostram-se eficazes para explicar a impunidade de um homem respaldado pela dominação patriarcal e econômica da “casa grande”, como é a figura desse coronel⁷¹ sertanejo:

E veio aquele, Lopes, chapéu grandão, aba desabada. Nenhum presta; mas esse, Zé o pior, rompente sedutor. Me olhava: aí eu espiada e enxergada, no ter de me estremecer [...] A cavalo ele passava, por frente de casa, meu pai e minha mãe saudavam, soturnos de outro jeito. Esses Lopes, raça, vieram de outra ribeira, tudo adquiriam ou tomavam; não fosse Deus, e até hoje mandavam aqui, donos. A gente tem é de ser miúda, mansa, feita botão de flor. Mãe pai não deram para punir por mim (ROSA, 2001, p. 82).

Relembra-o apenas por tais fragmentos de objetos ou partes do corpo, signos metafóricos do poder patriarcal e de sua violência: “chapéu”; “cavalo”; “quentes mãos e curtos braços”; e “a cama dele” (ROSA, 2001, p. 82). Nesse aspecto, não é um sujeito inteiriço, mas objetificado em seus atributos, nos quais cabem até o essencialismo de ser chamados de “raça”, com os modelos simbólicos do poderio retomados na “aritmética” da memória/revide de Flausina. Segundo Chevalier (2009, p. 232), o papel desempenhado pelo chapéu corresponde ao da coroa, “signo do poder, da soberania”, e suas abas são como as pontas dela, mimetizando raios de luz.

Também é o símbolo da cabeça e do pensamento, já que “cobre a cabeça do chefe”, na autoridade e inteligência que os discursos ocidentais atribuíram aos homens. Como Hades e o rapto de Perséfone na carruagem, ele aparece na onipotência e hierarquia de seu cavalo. A

⁷¹ O eleitorado, os trabalhadores do campo mantidos em uma situação de incultura e abandono, são o outro lado nessa balança desigual de poder, proveniente do compromisso conorelista: “Somos, neste particular, legítimos herdeiros do sistema colonial da grande exploração agrícola, cultivada pelo braço escravo e produtora de matérias-primas” (LEAL, 1978, apud, RONCARI, 2004).

ideia do cavaleiro, como sendo senhor de sua montaria, carrega uma gama de simbologias ligadas ao combate e a realização de causas, para as quais tem a posse dos meios: “violentos, brutais, sensuais, grosseiros e impacientes, os cavaleiros não eram modelos de irrepreensibilidade” (CHEVALIER, 2009, p. 201).

Não são somente tais símbolos, mas todo o sistema mítico conceitual da pretensa ordem do mundo está impregnado de “opostos binários”. Nesse sentido, Pierre Bourdieu (2005) pretende colocá-los às claras, por que se apresentam “naturais”, quando de fato abrigam símbolos do poder masculino (BOURDIEU, 2005, p. 18-19): o ato sexual como relação de dominação (defloração, posição, penetração, ativo e passivo, posse e objeto de desejo); os órgãos sexuais (a vagina maléfica e o pênis, o falo); os ritos de virilidade e violência; rituais religiosos; a moral da honra; o jogo inesgotável de metáforas, conotações, traços morfológicos e suas adjetivações (alto/baixo, duro/mole, seco/úmido, cheio/vazio); entre tantas outras injunções ou “chamadas” à ordem androcêntrica.

Ressalta-se a maneira como foi raptada e/ou “colhida” por Zé Lopes, tal qual um objeto a ser pego da vitrina: “Me olhava: aí eu espiada e enxergada, no ter de me estremecer” (ROSA, 2001, p. 82). O sentido da visão impera na descrição do contar mnemônico de Flausina. Trata-se do sentimento de só existir pelo olhar e pelo julgamento dos que a circundam, uma forma da dominação masculina, que as concebem como “objetos simbólicos” a serem submetidos ao *veredicto* do olhar, tal qual sempre “um ser percebido” e nunca ter o poder de perceber, “tem por efeito colocá-las em permanente estado de insegurança corporal, ou melhor, de dependência simbólica: elas existem primeiro pelo, e para o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis” (BOURDIEU, 2005, p. 82).

Inserida no universo patriarcal, no primeiro convite a ingressar como objeto a ser olhado, a personagem relembra e se indigna com esse momento marcante, em que o olhar masculino não a vê com admiração ou como sujeito. Um olhar que endossa o poder do homem e a erotização da “res”. Na literatura, freqüentemente, vê-se representações da mulher ancoradas em estereótipos, como o do corpo feminino enquanto objeto de desejo erotizado. Mulatas, mulheres negras e escravas constituem exemplos desse tipo de submissão, em que elas deveriam suprir os desejos de seus donos e assim serem vistas. Em *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo, as personagens Rita Baiana e Bertoleza não existem senão pelo olhar dos homens que as objetificam.

Deveras, personagens-mulheres-narradoras, nessas condições de alteridade, dificilmente tiveram a chance de narrar. Entretanto, Flausina falará a respeito da socialização desse “outro”, a mulher que acusa o raptor/violador, como a caça que pode falar sobre o

caçador. Com efeito, é na cama como símbolo fálico, que se maximizam os rastros de violência da socialização masculina de Zé Lopes: “O homem me pegou, com quentes mãos e curtos braços, me levou para uma casa, para a cama dele [...] Calei muitos prantos. Agüentei [sic] aquele caso corporal” (ROSA, 2001, p. 82).

O ato sexual é lembrado com ressentimento e revolta. Note-se que “caso corporal” serve para descrever os delitos judiciais. A força vocabular dos verbos “Calei” e “Agüentei” conotam a verve de resistência que forjará Flausina, mesmo a despeito de na “superfície” ter sido sistematicamente objetificada e, como tal, “repassada” como mercadoria. O corpo desejado, o corpo que aguenta as “quentes mãos”, “curtos braços”, que contém as lágrimas e que aguenta o “caso corporal”, a frieza, a rusticidade, quase como uma predação no ato sexual. Maximizada no sensorialismo do calor, as mãos expressam a atividade, o poder e a dominação nos diversos gestos que pode proclamar. A proximidade dos “curtos braços” ratifica o “símbolo da força, do poder, do socorro concedido, da proteção. É também o instrumento da justiça: o braço secular inflige aos condenados seu castigo” (CHEVALIER, 2009, p. 140). Note-se, então, como tal imagética é muito próxima daquela expressa na escultura *O rapto de Proserpina* (Perséfone), do artista italiano Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), acerca da violência do submetimento. Os braços e mãos são tão evidenciados, quanto no texto de Guimarães Rosa:



4. Imagem com a escultura *O rapto de Proserpina*, de Gian Lorenzo Bernini

É lícito, então, que Pierre Bourdieu (2005) reconheça o ato sexual como uma prática da dominação androcêntrica, inscrita na série de oposições binárias masculino/feminino e seus modelos simbólicos, ativo/passivo, móvel/imóvel e até a posição sexual normal aquela em que o homem fica por cima. A relação amorosa do ponto de vista masculino tende a ser orientada para a prática da conquista e “o ato sexual em si é concebido pelos homens como uma forma de dominação, de apropriação, de ‘posse’” (BOURDIEU, 2005, p. 30-31). Tratar-se-ia de uma dinâmica do assédio sexual com vistas a afirmar os atos de “virilidade física, através, sobretudo, das provas de potência sexual – defloração da noiva, progenitura masculina abundante etc. – que são esperadas de um homem que seja realmente homem (BOURDIEU, 2005, p. 20).

À Flausina, não coube escolher os primeiros parceiros e sua primeira vez denuncia a de tantas outras no contexto da força patriarcal. Desde muito pequenas aprendem a não conhecer o corpo, a não se tocar, a se envergonhar, a não sentir prazer, resguardando-se para o casamento e preparando-se para ser a mãe, algo bastante diferente da educação do menino, segundo Pierre Bourdieu (2005). A sexualidade como prática revestida culturalmente de poder, mostraria uma socialização provável com expectativas muito divergentes para homens e mulheres. Se elas foram “socialmente preparadas” para viver a sexualidade como uma experiência fortemente carregada de afetividade, o que “não inclui necessariamente a penetração, mas que pode incluir um amplo leque de atividades (falar, tocar, acariciar, abraçar etc.)”, os homens “tendem a ‘compartimentar’ a sexualidade, concebida como um ato agressivo, e sobretudo físico, de conquista orientada para a penetração e o orgasmo” (BOURDIEU, 2005, p. 30).

Por isso, como caçador/predador, Zé Lopes seduz a presa e depois usa a força física na violação e no defloramento: “Por sopro do demo, se vê, uns homens caçam é mesmo isso, que inventam” (ROSA, 2001, p. 82). Daí a onomástica de Lopes, oriunda do latim (*lúpus*) e que significa lobo, na acepção simbólica da ferocidade, da selvageria e da força infernal, vistas por Jean Chevalier (2009) em uma gama de arquétipos aterrorizadores, cujo animal empresta a forma:

Parece ter ficado dominante no folclore europeu, como atesta, por exemplo, o conto do ‘Chapeuzinho Vermelho’. Já se constata sua aparição na mitologia Greco-latina [...] é a capa de pele de lobo de que se reveste Hades, o senhor dos infernos [...] o lobo infernal e sobretudo a loba, encarnação do desejo sexual, constituem um obstáculo na estrada do peregrino mulçumano que se dirige a Meca, e mais ainda no caminho de Damasco, onde toma as dimensões ‘da besta do Apocalipse’ (CHEVALIER, 2009, p. 556-557).

Trata-se do mesmo teor da imagética demoníaca atribuída a esse homem-lobo-Hades, o Zé Lopes, na fala da narradora, ecoando o abuso sexual sentido e reclamado na atribuição dos males que lhe foram feitos pelo primeiro membro dessa família de predadores. A linguagem altamente sensorial se posta a expressar o extremo pavor diante da iminência do toque, do hálito próximo, da escuridão e das atitudes masculinas no espaço de submetimento da cama, onde o Lopes ganha nuances bestiais e, por isso, Flausina se vê “deitada” em “camisolas do demônio”, ou seja, usada como tal. Aparece ainda a metáfora do homem “parindo pensamentos ocultos”, em um gesto de inversão de uma condição simbólica da mulher, emprestada para conotar a força da descrição (ROSA, 2001, p. 83).

Lembra-se acuada em um espaço que a diminui: “em um canto de catre” e “exprimida e mais pequena” (ROSA, 2001, p. 83). A intimidação física e pessoal é uma espécie de pressão, que a própria ciência física quantifica como: $P = F/A$ (Pressão é resultante da divisão da força sobre a área). Ou seja, quanto menor o espaço, a área, maior será a pressão. Ou ainda, quanto maior a força maior será pressão. Essas grandezas físicas encontram-se a serviço de reforçar a conotação da iminência de uma predação, em que não se pode esquecer a capacidade do lobo, conforme Chevalier (2009) endossa, de enxergar no escuro:

Ninguém põe idéia [sic] nesses casos: de se estar a noite inteira em canto de catre, com o volume do outro cercando a gente, rombudo, o cheiro, o rressonar, qualquer um é alheios abusos. A gente, eu, delicada moça, cativa assim, com o abafo daquele, sempre rente, no escuro. Daninhagem, o homem parindo ocultos pensamentos, como um dia come o outro, sei as perversidades que roncava? [...] Tão certo como eu hoje estou o que nunca fui. Eu ficava espremida mais pequena, na parede minha unha riscava rezas, o querer outras larguras (ROSA, 2001, p. 83).

Com isso, o relato vence um silêncio simbólico da condição feminina, dando-lhe uma versão da história, na qual ela reclama e denuncia: “Quero falar alto”. (ROSA, 2001, p. 81). O falar alto é, de fato, altamente representativo para as mulheres que tanto lutaram para sobreviver, para serem cidadãs, para votar ou para participar de um cânone literário. A voz torna-se a representação do poder feminino, que foi tão caro às diversas mulheres ao longo da história, nas senzalas ou na casa-grande e, como tal, na tradição literária. Dominar o verbo, ter o direito de falar e ser ouvida: trata-se de expedientes muito caros, quando o que se fez, historicamente, foi forjar um violento silêncio social, falseando aspectos arbitrários e culturais como dogmas naturais da dominação androcêntrica.

Guimarães Rosa desloca o sujeito tradicional, invertendo a ordem do discurso patriarcal, por meio dessa espécie de “androginia textual” no conto em apreço, em que transita de perspectiva para a voz feminina, mesmo a despeito de ser um escritor homem. Mais do que isso, como Virginia Woolf (s.d., p. 08) no texto *Um teto todo seu*, de 1928, desloca a questão da “verdadeira natureza da mulher” para a da “condição feminina” a partir de sua exclusão/exploração na dinâmica das relações econômicas e culturais da sociedade.

Se a ensaísta expressa a tese de que a mulher precisa de ter dinheiro e um teto todo seu se pretende escrever ficção, um procedimento análogo empreende o escritor mineiro, pois Flausina só pode “falar alto” por que a condição financeira “conquistada” a permitiu. Assinala-se um estilo desconstrutor, no qual se arrolam as condições materiais dos gêneros e não um significado transcendental a despeito da pretensa “natureza” e “destino” da mulher, na

hierarquia das oposições binárias, como se verá também nos crimes da personagem e na simbologia de seus atos.

5.1.2 A (des)construção feminina pelo revide e pelos crimes

Se o primeiro revide surge textualmente por meio do “falar alto” ou reclamar o seu ponto de vista, as outras estratégias de resistência descortinam-se e são executadas logo após a sujeição sexual imposta por Zé Lopes, o que é revelado por Flausina. Parece confessar, então, um plano maior de “pseudosubmissão”, que se torna a tônica de sua resiliência e a forma de enfrentamento ao longo da narrativa. Para tanto, há uma frase representativa, em torno da qual se posta a arquitetura geral de suas ações, isto é, a maneira como premedita, usando o expediente comum da dissimulação e da mentira: “Fiz que quis: saquei malinas lábias” (ROSA, 2001, p. 82). Note-se que “fiz que quis” coteja um planejamento velado no intuito de enganar e fingir, assim como o termo lábia, reforçando o sentido da “manha; astúcia; palavras adocicadas para embair alguém ou captar agrados, favores” (FERNANDES et al, 1998, p. 372).

Em alusão à boca ou à membrana vaginal, os lábios sugerem também a cilada dos encantos dessa mulher, os mesmos que a fizeram ser reificada e que, ironicamente, utiliza contra os Lopes para subjugar-los. Por sua vez, “malinas” receita a perversidade recôndita no discurso para engabelar seus agressores, daí o verbo “sacar” denunciar o risco, tal qual quando se manuseia uma arma. O dicionário ainda refere-se a “malinas” com o significado de água-viva ou medusa, animal marítimo, cuja boca é revestida de tentáculos, que ao toque ejetam uma substância urticante, de modo a paralisar a presa e a defender-se dos predadores, queimando-os. Não é à toa que a boca é uma ameaça, na qual saem os embustes.

Simbolicamente, o perigo pode ser remetido ao mito grego da Medusa, uma das três irmãs Górgonas. Tal como a personagem, sua beleza inspirou às investidas de muitos pretendentes, sendo um deles Poseidon, que a estuprou no templo de Atenas, onde era sacerdotisa. De acordo com Chevalier (2009), a deusa enfurecida castigou-a, transformando seus cabelos em serpentes, de maneira que transformasse em pedra quem ousasse olhar o seu rosto aterrorizante, uma alusão aos assassinato dos quatro Lopes.

Admite-se que a potência da Medusa está em sua cabeça, o que é acolhido dada a sua decapitação por Perseu, tomando o cuidado de apenas observar o reflexo. Trata-se da ameaça que se encontra em Flausina, na medida em que de sua cabeça partem os ardilosos planos para

aniquilar os Lopes e conseguir sua emancipação. Não por coincidência, falará após o primeiro assassinato, que “Virou cria de cobra” (ROSA, 2001, p. 83).

Essa Flausina/Medusa irrompe a partir do submetimento sexual, ao calar o choro e nem sequer mencionar mais nada acerca da psique sonhadora e ingênua da Maria Miss. Doravante, sai ao encalço de buscar conquistas, que são emblemáticas à emancipação feminina, diante de um confinamento histórico que se fez pelo parco acesso à educação, ao mercado de trabalho e à posse dos bens materiais.

O primeiro estratagema da protagonista, assim, tem como fim a aquisição de recursos financeiros para garantir a sua independência, o que faz enganando o Zé Lopes a respeito de não ter noção de dinheiro ou de saber contar: “Falei, quando dinheiro ele me deu, afetando ser bondoso [...] Contentado ele ficou, não sabia que eu estava abrindo e medindo” (ROSA, 200, p. 82). Porém, posta-se segura e determinada, no mesmo patamar dos homens em relação aos cálculos e finanças e, dissimuladamente, abocanha tudo o que está ao alcance de rapinar desse primeiro companheiro: “E de cá dinheiro [...] O que podendo, dele tudo eu para mim regrava. Mealhava. Fazia por escrituras. Sem acautelar, ele me enriquecia” (ROSA, 2001, p. 83).

Tão flagrantes aos moldes do patriarcalismo escravocrata da “casa grande”, o Zé Lopes coloca uma mucama para vigiar sua “mercadoria”, “uma preta magra em casa, Si Ana” (ROSA, 2001, p. 82). Primeiramente, Flausina cria um laço afetivo com ela, tratando-a por “madrinha” e “comadre”, de modo que nos interstícios consiga adquirir outro bem fundamental e simbólico da emancipação da mulher, a instrução: “Carecia de ter o bem ler e escrever, conforme escondida. Isso principiei – minha ajuda em jornais de embrulhar e mais com as crianças de escola” (ROSA, 2001, p. 83).

Esse “terreno” preparado pela personagem emoldura a situação de marginalização histórica e cultural empreendida sobre as mulheres, sobretudo, as das classes menos abastadas. Guimarães Rosa põe em foco, o que lhe foram sistematicamente interditados, uma forçosa alienação, em termos de limitá-las ao espaço doméstico, à procriação e às mazelas sociais. Eram negados direitos políticos notórios, com discriminações declaradas nas leis, já que até 1934 a mulher brasileira não poderia votar ou, se fizesse, apenas pela autorização expressa do marido, quando a renda a permitisse.

Porém, subjacente à inferioridade do *status* legal, Mary del Priore (2000) e Constância Lima Duarte (2003) trazem registros da intensa participação feminina no desenvolvimento do país, não só no que se refere à parcela mais elitista, da qual faz parte a precursora Nísia Floresta. As mulheres pobres possuíam maior liberdade pessoal de trânsito, pois tinham de auxiliar na sobrevivência da família, em árduos trabalhos físicos. Sejam quais forem as suas

lutas, como as de Flausina, muitas delas foram solapadas e/ou “esquecidas” pelo discurso hegemônico masculino, no qual Rosa parece conceber uma outra perspectiva.

Transpostos os dois grandes obstáculos emancipatórios, a condição financeira e aprendizado das letras, à protagonista couberam ainda mais três estratégias, para que se livrasse de Zé Lopes. Estrategicamente, manipula sua “vocação” feminina à maternidade, de modo que o filho nascido representa uma maior confiança de seu algoz: “Sem acautelar, ele me enriquecia. Mais, enfim que o filho dele nasceu, agora já tinha em mim a confiança toda, quase” (ROSA, 2001, p. 83).

Também faz com que ele mande embora Si-Ana, levantando um “falso-legado”: “que ela alcovitava eu cedesse vezes carnis a outro, Lopes igual – que da vida logo desapareceu, em sistema de não-se-sabe (ROSA, 2001, p. 83). O último passo em relação foi assassiná-lo, o que evidencia a metáfora da flor como veículo de dissimulação pela aparência inofensiva, segundo Cleuza Passos (2000). Não por acaso, são também as ervas tóxicas, camufladas nas bebidas, que o fazem definhar: “Na cachaça, botava sementes da cabaceira preta, dosezinhas; no café, cipó timbó e saia-branca [...] Com o tingui-capeta, um homem se esmera, abranda” (ROSA, 2001, p. 83).

O escritor tece um significativo intertexto com a simbologia impregnada em tais plantas, “trepadeiras ou arbustos portadores de flores solitárias, alvas, grandes ou diminutas, camuflando, algumas delas, propriedades nocivas. As duas últimas (família das Sapindáceas) são comprovadamente venenosas” (PASSOS, 2000, p. 217). São características das regiões do cerrado brasileiro, de um espaço caro à obra rosiana. Note-se, ademais, a simbologia do cipó, que não tem a capacidade de fazer fotossíntese e vive parasitariamente da seiva de outras hospedeiras, como Flausina é obrigada a fazer. Em específico, o cipó-timbó está ligado a uma prática cultural indígena muito realizada no país, fundamental para garantir a alimentação por meio da pesca, já que é colocado macerado na água, de modo que os peixes morram intoxicados (Cf. ARAÚJO, 2009). Se não tem letalidade para o ser humano, a “saia-branca” e o “tingui-capeta” podem causar a morte desse peixe/homem, como quer a personagem.

A primeira, também conhecida por “erva do diabo”, “trombeta-de-anjo” e “figueira do inferno”, leva o intoxicado a “apresentar progressiva depressão neurológica, com torpor e coma profundo, distúrbios cardiovasculares, respiratórios e óbito” (NORTON, 1996, p. 01). O nome saia é representativo da particularidade da ameaça, pois constitui um signo flagrante do vestuário feminino, que é metaforizado na linguagem popular, por exemplo, em “rabo de saia”. Por seu turno, o “tingui-capeta” encontra-se intimamente relacionado à utilidade doméstica, arbitrada às mulheres, pois de uso terapêutico ainda serve para a fabricação de

sabão. A cabaceira, cujo fruto é a cabaça, comporta um amplo uso como vasilhame nas regiões com parcas condições financeiras.

Flausina tem posse, então, de um conhecimento sobre ervas que fazem parte do “universo” das tarefas caseiras impostas às mulheres e que ela usa como arma, ironicamente para matar Zé Lopes, de modo impiedoso e até debochado ao mencionar o aspecto dele: “Estava já amarelinho, feito ovo que ema acabou de pôr. Sem muito custo, morreu” (ROSA, 2001, p. 83). Destarte, após o crime, sem culpa ou arrependimento, realiza a simbólica tarefa feminina de varrer a casa, como varreu o homem de sua vida: “Só para arrefecer nem confirmo que seja crime [...] Minha vida foi muito fatal. Varri casa, joguei o cisco para a rua, depois do enterro” (ROSA, 2001, p. 83).

Todavia, antes da missa de sétimo dia da morte do primeiro Lopez, as outras duas “feras”, como chama o “primo e o irmão do falecido”, passam a assediá-la: “Nicão um, mau me emprazou. – ‘Depois da missa de mês, me espera’ [...] Mas o Sertório, senhor, o outro, ouro e punhal em mão, inda antes do sétimo dia já entrava por mim a dentro em casa” (ROSA, 2001, p. 83-84). Há de se constatar a pressa e a voracidade, com que saem ao encalço de confiscar a “mercadoria” ou a “presa” herdada do parente, em uma total desconsideração de Flausina como sujeito, dono de escolhas e de sentimentos.

Nesse requisito, Jean Chevalier (2009) explica que os lobos são animais de ferocidade notória, que fazem uma caça conjunta, lutam ferozmente pelas fêmeas em rituais sangrentos, perseguindo até os filhotes. O nome do que tenta assumir a dianteira na captura, Nicão, pode ser aludido à “in cão” ou em cão, trazendo a simbologia do animal que, os referidos teóricos, apresentam como um arquétipo cultural do inferno e do demônio interior de cada ser humano, o espírito do mal, que também se entrevê na representação desse homem. Inclusive na cultura islâmica, o cão simboliza o “devorador de cadáveres” e comporta o que haveria de mais vil, na avidez e na gula (CHEVALIER, 2009, p. 222).

Mas coube o arroubo da sujeição sexual àquele cujo nome, Ser + tório (Sertório) ou na etimologia Ser Tor, remete ao deus nórdico do trovão e patrono da guerra, Tor, cuja força é notória pela posse de um poderoso martelo, “símbolo da autoridade”, mas que também pode ser uma “imagem do mal, da força bruta” (CHEVALIER, p. 577-578). Correlativamente, tem-se a imagística de Sertório, que “viola” Flausina e/ou sua casa com os instrumentos metafóricos de seu poder em mãos, o ouro e o punhal: “Mas o Sertório, senhor; o outro, ouro e punhal em mão, inda antes do sétimo dia já entrava por mim a dentro em casa. Padeci com jeito” (ROSA, 2001, p. 84).

Na concepção de Jean Chevalier (2009, p. 196-197), a casa simboliza o corpo para o budismo e também o “templo” interior de cada um, identificando-se particularmente como “um símbolo feminino, com o sentido de refúgio, de mãe, de proteção, de seio maternal”. A entrada na casa corresponde à violação de seu corpo, considerando-se ainda a analogia com a penetração sexual. Por isso, o punhal torna-se um símbolo fálico e totem do poder da dominação masculina, assim como o ouro, que irrompe como signo metafórico de uma condição de privilégio e poderio, historicamente arbitrados. A lâmina fere como o submetimento sexual, arquetipicamente sua ampla imagem é de “arma cruel [...] freqüentemente associado também à idéia de execução, no sentido judiciário, de morte, vingança, sacrifício (a mão armada de Abraão, quando do sacrifício de Isaac” (CHEVALIER, 2009, p. 414).

De início, resta à personagem, fingir a aceitação: “Padeci com jeito. E o governo da vida? Anos, que me foram, de gentil sujeição, custoso que nem guardar chuva em cabaça, picar fininho a couve” (ROSA, 2001, p. 84). Note-se que as atividades domésticas alegorizam o tempo custoso em que se deixou “governar”, em que há um perigo menos explícito, mas tão iminente e ameaçador, quanto o punhal de Sertório, no fato de “picar” a couve, possivelmente com um instrumento cortante. Tal qual juntar gotas de chuva pela cabaça, significa ganhar forças e reunir “armas” para lidar com os opressores, maquinando uma resistência que não é o enfrentamento direto e óbvio, mas o hábil ardil de inverter o ônus da feminilidade e da masculinidade a seus interesses.

Desse modo, Flausina relembra ter cobrado o débito de uma honra inventada e a paternidade de dois supostos filhos de Sertório, ironizando: “Ao Sertório dei mesmo dois filhos? Total, o quanto era dele, cobre passando ligeiro já para minhas posses; até honra [...] Tomei ar de mais donzela” (ROSA, 2001, p. 84). Coube ainda estimular o ciúme entre os dois opressores, em um jogo duplo e enganador, que debocha: “Sorria debruçada em janela, no bico do beijo, negociável [...] Ao outro eu tinha enviado os recados embebidos em doçuras. Ri muito útil ultimamente (ROSA, 2001, p. 84). Seduzindo e incitando-os a defender sua masculinidade na disputa pela presa/ mulher, manipula o que é emblemático na onomástica Lopes, pois os lobos são notoriamente hostis por marcar o território, entre as constantes e sangrentas lutas entre os machos:

Eu já sabia que ele era Lopes, desatinado, feroso, água de ferver fora da panela. Vi ele sair, fulo de fulo, revestido de raiva, com os bolsos cheios de calúnias [...] Se enfrentaram, bom contra bom, meus relâmpagos a tiros e

ferros. Nicão morreu sem demora. O Sertório durou, uns dias. (ROSA, 2001, p. 84).

Pierre Bourdieu (2005, p. 64) entende, nesse sentido, que tanto a masculinidade, quanto a feminilidade constituem “jaulas” ou moldes, que pressionam ao cumprimento de severas exigências sociais como um ideal para ambos os sexos. Se das mulheres se exige resguardar a honra e a fidelidade, impõe-se a “todo homem o dever de afirmar, em toda e qualquer circunstância sua virilidade (BOURDIEU, 2005, p. 64). Subjacentes a inúmeros ritos de iniciação masculinizantes, encontram-se tal lógica, da qual Flausina faz uso contra os Lopes, em que se convoca a afirmar a virilidade por meio da violência:

Certas formas de ‘coragem’, as que são exigidas [...] a negar ou a desafiar o perigo com condutas de exibição de bravura, responsáveis por numerosos acidentes – encontram-se seu princípio, paradoxalmente no ‘medo’ de perder a estima ou a consideração do grupo, de ‘quebrar a cara’ diante dos ‘companheiros’ e de se ver remetido à categoria, tipicamente feminina dos ‘fracos’, dos ‘delicados’, dos ‘mulherzinhas’. Por conseguinte, o que chamamos de ‘coragem’ muitas vezes tem suas raízes em uma forma de covardia: [...] no medo ‘viril’ de ser excluído do mundo dos ‘homens’ sem fraquezas (BOURDIEU, 2005, p. 66).

Sem causar suspeita acerca dos delitos, soube cumprir o protocolo feminino: “Inconsolável chorei, conforme os costumes certos, por a piedade de todos; pobre, duas e meio três vezes viúva. Na beira do meu terreiro” (ROSA, 2001, p. 84). Há de se evidenciar que foi a protagonista quem marcou o território, mais agressivamente do que os outros Lopes, o que fica expresso na notação da posse final do “terreiro”. Trata-se também da riqueza, que caracteriza o último “ceifador”, o de mais posses, Sorocabano⁷² Lopez, “velhoco, das fortes propriedades”: “Me viu e me botou na cabeça” (ROSA, 2001, p. 84). Dissimuladamente, ela aceita continuar e aprofundar o seu “destino”, triunfar como mercadoria, trocando-se por bens e poder e denunciando “o domínio de um mundo, onde o poderio econômico permite aos homens arrogar-se direitos de ‘posse’ sobre a mulher desejada. Quase um objeto herdado, esta é requerida pelos parentes próximos à maneira dos tempos coloniais” (PASSOS, 2000, p. 220).

Contudo, a mercadoria não é uma coisa neutra, pois tem um poder autônomo e ameaçador, que a metamorfoseia em uma espécie de fetiche ou maldição para os que a tentam

⁷² Note-se que, não por acaso, a palavra “Sorocaba”, em Tupi-Guarani, significa terra rasgado, o que é significativo ao fato de Flausina provocar a sua morte e herdas suas terras.

possuí-la, como a Medusa da mitologia. Lopes não são deu donos, na medida em que a relação que ela impõe é a de objetos e não de sujeitos, também os subordinando e aviltando. Com o intento secreto de destruir, aceita o derradeiro submetimento, mas dessa vez cobrará outras faturas do algóz: “Eu impondo: - ‘ De hoje por diante, só muito casada!’ Ele, por fervor concordou” (ROSA, 2001, p. 84).

Flausina consegue transgredir, então, os limites sociais e simbólicos entre “casa grande” e a “senzala”⁷³, em uma época em que tal mobilidade era rarefeita. Dessa vez, arranca o matrimônio que dantes lhe fora negado, pelos outros Lopes. Na literatura brasileira, por exemplo, Laura Moutinho (2004, p. 171) investiga o relacionamento desse homem da *pater familias* freuryiana como limitado por interesses de status e erotismo em consoante à parceira, “Assim, como diz o ditado: ‘a branca é boa para casar, a mulata para f... e a negra para trabalhar’”. Haveria a impossibilidade do casamento legítimo para as que não fossem étnica e socialmente compatíveis com o senhor, cabendo o concubinato para as mulatas e mestiças pobres; e o casamento para a mulher branca da elite. O que se conforma ao contexto rural e patriarcal do coronelismo da Primeira República, tão caros a observação da obra de Guimarães Rosa.

Tal sistema, segundo Luiz Roncari (2004), emerge como um legado do período colonial, com os característicos desmandos na vida pública e privada; e a concentração de poder e dinheiro no grupo parental. O colonialismo e o coronelismo apresentam-se essa face muito semelhante que é a do poder patriarcal e sua estrutura adjacente, o eleitorado ou os trabalhadores do campo mantidos em uma situação de incultura e abandono, como outro lado da balança desigual de poder. O estudioso bem observa que Rosa omitiu o termo coronelismo das narrativas, “como se escondesse uma chave importante para o seu entendimento e nos divertisse com outras, mais brilhantes, mas talvez não tão esclarecedoras” (RONCARI, 2004, p. 27).

Entretanto, diferentemente dos discursos hegemônicos, o autor não silencia ou ameniza as lutas, por meio do arraigado mito da cordialidade brasileira, ante as mazelas e limitações impostas. Tampouco por Flausina, Rosa justifica as relações de opressão para com as mulheres, como motivo civilizatório do país. Vê, em contrapartida, a insistente saga da narradora para traçar o seu “destino” e se livrar da hierarquia de submetimento. Novamente, usa da “jaula” da masculinidade, para forçar o velho homem a provar sua virilidade, pela

⁷³Limites sociais também postos na configuração de *Sobrados e mucambos* (2006), no deslocamento do patriarcado para as cidades. Gilberto Freyre perscruta toda uma conduta de comportamentos diferenciados para a “mulher do sobrado”, nascida sob a proteção da classe, e aquelas sem a chancela, na maioria das vezes, nem da oficialidade de sobrenomes paternos ou maternos, muito menos da relação conjugal (FREYRE, 2005, p. 213).

potência sexual. Também manipula o os dotes culinários, tão arregimentados para a “vocação” feminina, para matá-lo aos poucos, nesse duplo envenenamento dos prazeres da comida e do sexo: “Por isso, andei quebrando metade da cabeça: dava a ele gordas, temperadas comidas, e sem descanso agradadas horas [...] Tudo o que é bom faz mal e bem. Quem morreu mais foi ele” (ROSA, 2001, p. 84-85).

Não é lícito, portanto, que se fale de Flausina com os mesmos contornos que comumente se caracteriza a oposição homem/mulher na hierarquia de poder, que baseou a epistemologia da metafísica ocidental e seus binarismos: atividade/passividade, razão/emoção, Ser/outro e sujeito/objeto. Ela subverte e manipula a polaridade de tais hierarquias, ganhando matizes de uma loba predadora, que se converte de caça a caçador. Nesse sentido, o seu discurso corporifica não só o protesto, mas o enfrentamento, ao assumir a violência como forma de reação, uma loba a dar dentadas: “Lopes nenhum me venha, que às dentadas escorraço” (ROSA, 2001, p. 81). Note, assim, que simbolicamente as

[...] fileiras de dentes são como muros de fortaleza em relação ao ser humano: no plano dos símbolos, é o forte que guarda o espírito [...] Perder os dentes é perder força agressiva, juventude, defesa. É um símbolo de frustração, castração, de falência. É a perda da energia vital, enquanto a mandíbula sadia e guarnecida atesta a força viril e confiante em si mesma [...] Os ambiciosos têm dentes longos [...] O dente é um instrumento de tomada de posse, tendendo à assimilação: é a mó que esmaga para fornecer alimento ao desejo [...] simbolizam a força de mastigação, a ‘agressividade’ devida aos apetites dos desejos materiais. Os dentes do Dragão representam a agressividade da perversão dominadora: a mastigação devorante. Da sementeira dos dentes do Dragão nascem ‘os homens de ferro’, os homens de alma endurecida, os quais julgando-se predestinados ao poder, não cessam de combater uns aos outros a fim de satisfazerem as suas ambições (CHEVALIER, 2009, p. 330).

Trata-se de uma metamorfose que vai sendo revelada ao leitor, por meio de sua trajetória: “mansa, feito botão de flor” (p. 82) → “malinas lábias” (p. 82) → “cria de cobra” (p. 83) → “gentil sujeição” (p. 84) → “desferrada (p. 85) → “falar alto” (p. 81). Coube a si mesma a defesa e a libertação da “sina de ser flor”, com uma incansável atividade de subterfúgios e de estratégias, onde se mostra sagaz, meticulosa e estrategista: “andei quebrando a cabeça” (ROSA, 2001, p. 84).

A cabeça da Medusa é, assim, símbolo do poder feminino, como expõe Hélène Cixous (2001), e a personagem rosiana, uma projeção dessa ira e força. Na contística rosiana, o feminino, desconstruído de sua acepção androcêntrica, patenteia o simbólico riso da medusa,

doravante, por meio da agência de Flausina: “Meu gosto agora é ser feliz, em uso, no sofrer e no regalo” (ROSA, 2001, p. 81).

5.1.3 A (des)construção pela rejeição de papéis femininos

Na forma autônoma, a “mercadoria bem-vendida” reina sobre todos os Lopes no seu ponto final de circulação como fetiche, pois Flausina converte as riquezas amealhadas em poder emancipatório nesse universo de coronéis. Por meio de José Lopes, conquista o aprendizado das letras e os bens econômicos para que não volte a ser raptada e coagida da mesma maneira. Com Sertório, continua a captar dinheiro e dignidade, o que tem seu cume com o mais velho e rico, o Sorocabano Lopes. Doravante, ela rejeita os vínculos com o que é ser mulher na visão tradicional do coronelismo sertanejo, daí o possível motivo de recusar os filhos e/ou a maternidade: “Meus filhos, Lopes, também provi de dinheiro para longe daqui viajarem gado” (ROSA, 2001, p. 85).

Subverte, analogamente, o preconceito de que apenas o homem mais velho pode ter uma Lolita, uma mulher mais nova: “Duvido, discordo de quem não goste. Amo mesmo. Que podia ser mãe dele, menos me falem, sou de me constar em folhinhas e datas?” (ROSA, 2001, p. 85) De objeto desejado, de Lolita, reivindica um homem mais novo, passando a se configurar um sujeito desejante. Escolhe o amor de um jovem que, “antes da boca cheia d’água”, percebe “seus bons préstimos” (ROSA, 2001, p. 81). Quer ser olhada e ter o poder de olhar, revertendo o que foi procurado nela pelos Lopes, a beleza, a juventude e a integridade. Esse novo perfil masculino, que exige, é diferente: “Que em meu corpo ele não mexa fácil. Mas que por bem de mim, me venham filhos, outros, modernos e acomodados” (ROSA, 2001, p. 85).

Não precisa mais se enquadrar no que a cultura e a sociedade arbitram ser destinado à mulher e que, bem segmenta Simone de Beauvoir (1980), como “segundo sexo”. Reivindica um homem mais novo, assume o poder de escolher o que queira ser, uma antecipação da consciência feminista no século XX e XXI. Metaforicamente, ela faz todo o caminho do feminismo, ao reivindicar e lutar: pela educação; pelo poder financeiro; pela liberdade; e pela independência em dispor de seu corpo, destino e amor. Recusando a “vocação” social de ser mãe e esposa submissa; dispondo do próprio corpo com vistas ao prazer e à felicidade, a personagem alegoriza talvez passos importantes no que diz respeito à revolução sexual, por meio da contracepção.

Percebe-se, neste conto, um contraponto com a história dos vencedores e seu pretensão aplainamento. Afinal, o centro (masculino) sempre falou em nome de todos, construindo a seu bel prazer à alteridade do feminino, o que se percebe já pelas palavras que designam o sexo masculino como gênero comum, homem = humanidade. Não é à toa, que são “Esses Lopes” no plural, todos essencializados pela visão de Flausina como “farinha do mesmo saco”, metonímicos de uma “raça” de homens da dominação patriarcal. É significativo o título da narrativa, que não opta em nomeá-la diretamente, por exemplo, como a história de Flausina ou de Maria Miss à cobra criada. Em uma possível leitura, o título significaria a quem ela reverteria todo o ônus da prova e que, em legítima defesa acusa de culpados, por meio de sua confissão: “Esses Lopes” e uma estrutura social de poder androcêntrica, que não lhe fez justiça e teve de transgredir com a violência.

Tal como a narrativa em questão permite, no processo da “desconstrução”, proposta por Jacques Derrida (2004), os centros inquestionáveis estão longe de serem considerados como verdades absolutas e devem ser postos sob suspeita para que se subvertam os estereótipos de superioridade e de homogeneidade da lógica fundante ocidental. Para o referido filósofo, não há nenhum significado essencial, nenhuma verdade transcendente ou finalidade fundamental caracterizando os pares masculino/feminino e a sua suposta “natureza”, com destino à opressão.

Com efeito, as escolhas e embates de Flausina permitem desconfiar dos discursos unívocos acerca da história feminina, que as mensuram acatando a condição de cativas e de objetos sexuais dos homens brancos: haveria a imoralidade das “negras”, ao facilitar “a depravação com a sua docilidade de escrava; abrindo as pernas ao primeiro desejo do sinhomoço” (FREYRE, 2005, p. 456). Imputa-se uma situação similar às mulheres indígenas que “por qualquer bugiganga ou caco de espelho estavam se entregando, de pernas abertas aos ‘caraíbas’ gulosos de mulher” (FREYRE, 2005, p. 71). Quanto às mulheres brancas da elite, observa outra moral, uma vez que a elas coube o “recolhimento e o estreito relacionamento com seus maridos, sua devoção à família – aos muitos filhos e ao marido – à Igreja” (CARVALHO, 2006, p. 58). Seriam de saúde frágil, casariam aos doze, treze ou quatorze anos em média, de modo que aos vinte anos já beiravam a velhice, “com seus vários filhos, vivos e mortos” (CARVALHO, 2006, p. 62). Logo, como analisado, o conto *Esses Lopes* convida a outras perspectivas, a outros papéis e a diferentes olhares.

6. O VEREDICTO DA CRÍTICA FEMINISTA

Pelo instrumental teórico da Crítica Feminista, analisar um texto literário implica lê-lo sob o ponto de vista da mulher, ou seja, interrogar as ideologias de gêneros acionadas, de modo a questionar se as identidades femininas reproduzem imagens sexistas ou se conseguem subverter paradigmas, colocando em xeque modelos e explorando caminhos alternativos para a dicotomia homem/mulher como dominante/dominado ou forte/fraco. É aí que as mulheres assassinas de maridos, do *corpus* desta dissertação, irrompem como um fértil palco para se escrutinar os espaços encontrados para o exercício da insubmissão e da resistência, onde se abrigam instâncias de opressão e de poder.

Note-se que ao matar os maridos ou arquétipos de maridos, as três atentam visceralmente contra toda uma ordem civilizatória da cultura ocidental, na qual a instituição do casamento se fez “ver” como um dos pilares morais e comportamentais, que se deve respeitar como um dos princípios primeiros da sociedade. Não por acaso, milenarmente, pôde-se projetar a identidade do marido, do pai, do patriarca na figura de Deus, do onipotente e do agente

Ao contrário, arbitrou-se o lugar secundário da esposa e/ou da mulher, enquanto “sexo frágil”, “segundo sexo”, um “outro” subserviente, algo cuja abrangência está impressa no inconsciente cultural das mais diversas maneiras. Teóricos contundentes ao Feminismo Crítico, como Simone de Beauvoir (1980), Pierre Bourdieu (2005) e Michel Foucault (1988) deram ao tema do casamento um lugar privilegiado em suas investigações, pois concordam, em linhas gerais, que tal instituição é peça central na opressão de gênero, porque sistematicamente foi insuflada a promover e a perpetuar uma socialização coercitiva para as mulheres. Apareceram “vocações” e orientações julgadas como dogma “natural” da biologia, quando de fato eram construtos, com vistas a manter a dominação e os interesses sociais e governamentais.

Há de se considerar que a ampla veiculação de estereótipos tenderam a acomodar a condição feminina em uma espécie de eterna vitimização e/ou subserviência. Contudo, por meio de Maria Mutema, de Mula-Marmela e de Flausina, a “fêmea” não está posta na situação usual de vítima, pelo contrário, elas são as agressoras, cujas representações conseguem captar, em várias facetas, o temor à mulher enquanto catalisadora da subversão, da maldade, de uma incômoda posição de poder, da qual o discurso eclesiástico e demais “doxas” androcêntricas tentaram vetar.

Nesse quesito, o processo de representação, característico da obra de João Guimarães Rosa, consegue dialogar com um amplo painel de imagens femininas circuladas na cultura, pois reveste as personagens e seus atos com uma atordoante hipertextualidade e/ou “super-aproveitamento” de símbolos das mais variadas fontes universais (gregas, romanas, hebraicas, indígenas, entre tantas outras), buscando um denominador-comum, que é a aproximação das mentalidades e das ideologias.

Em regularidade, nestas três personagens, observa-se uma veiculação muito aguda de questões fundamentais acerca do gênero, disseminadas e alegorizadas por meio: dos nomes das personagens; das simbologias dos crimes; dos julgamentos dos narradores; dos tipos de punição; da condenação social; da corporalidade animalizada; de uma sugestiva linguagem sensorial; das ambiguidades; do descortinar das múltiplas e inesperadas identidades dessas mulheres; da imagética; dos mitos repaginados; dos estereótipos acionados; das características comuns das transgressões; da perspectiva; da “voz” que é concedida a elas; do espaço para a agência feminina; e assim por diante.

Não escapa, entretanto, a refratação do particular de um Brasil, de seus valores religiosos, do moralismo, da violência, da pobreza, do abandono, da desagregação familiar e da estratificação social. Trata-se de um universo de jagunços, de matadores e de coronéis, onde se tematiza a sobrevivência feminina, não só diante das arbitrariedades particulares do ambiente sertanejo, bem como ante os discursos fundadores da opressão patriarcal. Não passam despercebidos valores como a virgindade, a aparência, o bom casamento e a prerrogativa social de ser mãe e esposa submissa, por exemplo. Figuram ainda habitantes bastante conhecidos da casa grande e da senzala ou dos sobrados e mucambos, do patriarcado rural brasileiro e de seu declínio (Cf. FREYRE, 2005; 2006).

É também uma arena onde estão habilmente alinhavadas crenças arcaico-medievais e o despertar da modernidade, um limiar que confronta ideologias remanescentes e vindouras, que já se incorporam, sobretudo, em Flausina. Tem-se a sensação, por vezes, de se confluir passado e presente ao trazer ou relembrar silenciamentos milenares de mulheres, como os daquelas perseguidas como bruxas.

Com efeito, a história de Maria Mutema, em sua trajetória de “mulher em preceito sertanejo” – pecadora – santa, arregimenta modelos simbólicos universais e significativos acerca da condição feminina na história ocidental, do ponto de vista da religião e, portanto, da ideologia patriarcal. Chama a atenção que seu nome alude à Maria Madalena, uma figura que corporifica a ética do perdão para a cristandade, mas que estudos ginocríticos também reivindicam sua versão como líder e até companheira amorosa de Cristo. A Maria Madalena

rosiana está muito mais inclinada à transgressão da segunda abordagem, pois não beija os pés de Jesus, como relatado em *Mateus* 28:1- 9. Ela comete um duplo homicídio, depositando chumbo derretido no ouvido do marido e mentiras que definham o padre. Tal Madalena recebe nuances de Lilith, a primeira rebelde aos papéis impostos para os sexos.

“Donos” da versão da história, Riobaldo e Jõe condenam e se indignam diante da ousadia dos assassinatos, não pelo sadismo (como se analisou, pois são jagunços acostumados com a violência), mas sim por uma série de ousadias inesperadas de uma mulher, que rompe o silêncio e confessa abertamente os delitos. Acrescenta-se uma espécie de “confissão/embate”, o duelo estrondoso e imagético, entre a personagem e o Missionário: a “onça monstra” contra o “touro tigre”, aquele cuja fala e autoridade remete aos julgamentos inquisitórios nas praças públicas (Cf. ROSA, 1984, p. 172-173). Ao final, mesmo sendo considerada santa, pelo seu suposto arrependimento, é levada à prisão.

Contrariamente ao castigo e as desaprovações de Riobaldo, há de se enfatizar o papel do narrador em *A benfazeja* (2001), que se põe em intenso diálogo com o narratário, Argumenta em favor da defesa da Mula-Marmela com uma persuasiva retórica, próxima aos moldes forenses. Nesse “tribunal”, em que se é convidado pelas estruturas textuais, o narrador tenta reverter o ônus dos crimes da personagem, pois condena, de fato, a segregação social, a ingratidão e a ignorância dos habitantes do lugarejo. Como no episódio acerca de Maria Mutema, vão surgindo identidades inesperadas e desconcertantes ao leitor, na trajetória que também perpassa o protocolo do perdão: assassina → justiceira → “santa mãe Mula”.

Se Mutema surpreende por não lhe ser imputada a culpa no julgamento inicial do arraial, já que cumpria a ética feminina, a Mula Marmela causa surpresa pelo movimento contrário, ou seja: não corresponde ao ideal de classe, de beleza, de moral (pois a sabem assassina desde o começo do conto), de mãe, de esposa, e demais estereótipos de gênero. Não se trata de uma “mulher em preceito sertanejo”, mas sim uma mendicante, com aparência envelhecida, magra, entre outras características pejorativas ao “olhar”, o que não corresponde à coragem e à magnanimidade descortinadas em seu ser pelo discurso do narrador.

Os crimes da mulher passam a ser justificados como uma espécie de auto-sacrifício em nome do bem comum, dada a índole de crueldade do marido e do enteado. Note-se que não é uma “benfazeja” aos moldes usuais, pois se ela é capaz da abnegação, por outro lado, trata-se de uma homicida e, a propósito, a única a quem esses homens temem. Tanto quanto Mutema, irrompe como inversão da hierarquia macho/fêmea em forte/fraco, pois é ela quem “guia” o cego, que simbolicamente tem a “marca da coleira” do poder feminino. O corpo degradado e animalizado da “Mula” recebe nuances inexploradas de resistência. Os signos animais e

demoníacos que a objetificam passam a ser os que lhe conferem força, no deslindar dos fatos, assim como as outras duas personagens estudadas.

Cegara o enteado com ervas venenosas, assassinara o marido (não se é informado como) e estrangulou Retrupé, para livrar a agonia da morte. Por consequência, observa-se o temor e o repúdio à mulher enquanto uma bruxa demoníaca, o que também é evidenciado em Maria Mutema. Traz à tona, simbolicamente, a histórica perseguição dos Tribunais do Santo Ofício. Ademais, incorpora pelo filicídio, outro arquétipo de insubmissão, uma Medeia também repaginada, uma vez que não agira por vingança. Termina solitária, mas absolvida e mais humana, do que aqueles que a julgavam ou não conseguiam ver além das “muralhas” de sua alteridade.

Se a Mula-Marmela é “invisível”⁷⁴ e emudecida pelo julgamento social, o que se revela, sobretudo, pela necessidade de ser defendida por outra voz que não a sua própria, o mesmo não ocorre com a mais emancipada das três, a Flausina, do conto *Esses Lopes* (1967). Interessa perceber que tal fato é extremamente significativo diante do silêncio, que se impôs historicamente às mulheres, que por muito tempo não puderam opinar, contrariar, votar, eleger-se, participar de um cânone literário, entre outros tantos “nãos” impostos de maneira mais ou menos explícitas. O silêncio torna-se a outra face da invisibilidade, na medida em que houve o sistemático apagamento das vozes femininas, de suas lutas, de suas reivindicações, de sua expressão literária. Por isso, essa narradora autodiegética, ímpar da obra rosiana, merece um contraponto em relação às outras duas assassinas de maridos.

É o estudo de Regina Dalcastagnè (2005), que auxilia a justificar tal argumentação, pois a representação de uma mulher, narrando em primeira pessoa com voz e como sujeito, não seria nada recorrente até hoje na literatura brasileira. A teórica analisou 258 obras que perfazem o total de romances publicados entre 1990 e 2004, pelas editoras Companhia das Letras, Record e Rocco. Constatou que dos 165 autores, 120 são homens; que são 71% de protagonistas homens; que 68,3% são narradores masculinos (Cf. DALCASTAGNÉ, 2005, p. 36). Ainda mais lacunas são averiguadas e podem ser relacionadas à “voz” subversiva de Flausina:

[...] além de serem minoritárias nos romances, as mulheres têm menos acesso à ‘voz’ – isto é, à posição de narradoras – e ocupam menos as posições de maior importância. Ao mesmo tempo, os dados demonstram que a possibilidade de criação de uma personagem feminina está estreitamente

⁷⁴ O narrador cobra o lugarejo acerca dessa invisibilidade: “Saibam ver como ela é inobservável; vocês não poderiam ver” (ROSA, 2001, p. 184).

ligada ao sexo do autor do livro. Quando são isoladas as obras escritas por mulheres, 52% das personagens são do sexo feminino, bem como 64,1% dos protagonistas e 76,6% dos narradores. Para os autores homens, os números não passam de 32,1% de personagens femininas, com 13,8% dos protagonistas e 16,2% dos narradores (DELCASTAGNÈ, 2005, p. 36).

Entende-se, assim, a posição privilegiada dessa personagem, não só em consideração à Maria Mutema e à Mula-Marmela. “Tirar” a fala ou a linguagem⁷⁵ é excluir uma capacidade que é a mais diferencial ao ser humano, o que o distingue dos animais, por exemplo. Nesse fato primordial, as mulheres e demais grupos marginalizados foram censurados historicamente. Trata-se de uma denúncia e apreciação cara à Crítica Feminista:

Reconhecer-se em uma representação artística, ou reconhecer o outro dentro dela, faz parte de um processo de legitimação de identidades, ainda que elas sejam múltiplas. Daí o estranhamento quando determinados grupos sociais desaparecem dentro de uma expressão artística que se fundaria exatamente na pluralidade de perspectivas [...] De um modo geral, esse tipo de ausência costuma ser creditada à ‘invisibilidade’ desses mesmos grupos na sociedade brasileira como um todo. Neste caso, os escritores estariam representando justamente essa invisibilidade ao deixar de fora das páginas de seus livros aqueles que são deixados à margem de nossa sociedade (DALCASTAGNÈ, 2005, p.14-15).

No entanto, Flausina se faz ver, reclama e recusa a sina simbólica de ser flor. É a dona de sua versão e conta toda a carga de uma socialização coercitiva, no destino histórico de se tornar uma “mercadoria”, seja pela estrutura de poder da relação matrimonial, seja como objeto sexual. Ela não pleiteia o perdão dos crimes, não mostra arrependimento acerca dos atos e acaba por não ser punida com os rigores do sistema judiciário ou da marginalização, a despeito das outras duas. Mesmo diante das “feridas” emocionais, deixadas pelas sujeições aos Lopes e na imagética de Perséfone, age com os mesmos teores de rebeldia de uma Lilith e de uma Medeia, como Maria Mutema e Mula-Marmela.

Também se utiliza de ervas venenosas para os seus crimes, o que remete (tanto quanto às outras duas personagens) ao temor cultural das “bruxas”, uma história de resistência e do poder feminino⁷⁶ obnubilada pelas sistemáticas perseguições e pelo preconceito. Curandeiras, benzedoras e parteiras encontram-se em tais figuras, que a Crítica Feminista busca o

⁷⁵ Por exemplo, Graciliano Ramos no romance *Vida secas*, pois o mutismo da família do personagem Fabiano é sinal de sua reificação, considerando-se a linguagem como a aptidão fundamental que diferencia o ser humano dos animais.

⁷⁶ “Os sentimentos que ela despertava, medo, confiança etc., reforçava a situação de poder da qual gozava e, mesmo se seus cuidados fracassassem, a inquietude e a angústia de seus clientes diante do desconhecido garantiam-lhe prestígio permanente” (DEL PRIORE, 2000, p. 96).

reversionismo, pois almeja recupar as suas Histórias, a posse de um conhecimento representativamente feminino, como estes de plantas e curas milenares cultivadas nos quintais:

As mulheres e suas doenças moviam-se num território de saberes transmitidos oralmente, e o mundo vegetal estava cheio de signos das práticas que as ligavam ao quintal, à horta, às plantas [...] Além de constituir-se em espaço da economia familiar, lugar do plantio de subsistência, da ‘criação doméstica’ e da cozinha, o quintal era o território era o território prestigiado da cultura feminina, feita de empirismo, oralidade e memória gestual. Tamanha intimidade com as ervas e as águas permitia às mulheres que experimentassem os mistérios da geração vegetal [...] Junto dessa concepção morfológica da natureza, a presença de pedras e minerais, quando suas formas e estruturas permitiam metáforas com o corpo humano (DEL PRIORE, 2000, p. 94-95).

Não é à toa, portanto, que Guimarães Rosa erige habilidades tão características nessas personagens. Rosie Marie Muraro (1992) indica a ampla normatização⁷⁷ e “caça” feita pelos tratados, como o *Malleus Maleficarum* (1487), no qual se restringia não só a sexualidade, mas principalmente os saberes farmacológicos e místicos, que tiveram de cair na clandestinidade, sob a pena da condenação à morte.

Em especial, o escritor constrói um rico jogo imagético e sensorial pelo chumbo usado por Mutema, pelas ervas venenosas usadas na cegueira de Retrupé e, sobretudo, nas plantas manipuladas por Flausina. Diante dessa última, há de se perceber um significativo intertexto com as “Histórias” femininas, como as que Mary Del priore (2000, p. 94) recupera, ao mencionar a “farmácia doméstica” próprias das mulheres, com chás caseiros e plantas que se assemelhavam a partes do corpo humano. Por exemplo, o onomatopaico e sugestivo “tingui-capeta” (usado por Flausina) é um fruto que se assemelha ao útero:

⁷⁷ Semelhante mentalidade era incorporada pela medicina e a igreja, que perseguiram as práticas populares de cura mágica, tentando substituí-las por um discurso espiritual e intensificador do fervor religioso. Nesse quadro, era sugerido que as curandeiras fossem substituídas por Nossa Senhora (DEL PRIORE, 2000, p. 91).



5. Imagem da semente do “tingui-capeta”⁷⁸

Segundo a teórica, as mulheres alicerçavam seus conhecimentos herbáceos de cura, investigando um mimetismo com a aparência do órgão a ser tratado: “Uma planta chamada ‘malícia de mulher’ [...] sarmentosa, espinhosa e de folha miudíssima [...] foi muito usada para problemas uterinos” (DEL PRIORE, 2000, p. 94). Desse modo empírico, que ainda hoje se observa nas tradições populares, movia-se o aprendizado informal e quase único acerca da saúde para boa parte da população sem recursos, até quase o século XX.

Todavia, em maior monta, as versões de resistência e de revide foram “esquecidas” ou não puderam ser contadas na oficialidade da historiografia usual, como as demais áreas das ciências e das artes, em que a “verdade” compôs majoritariamente pela voz masculina. Lembra Pierre Bourdieu (2005) que, subjogadas dos contratos sociais de modo geral, as mulheres foram distanciadas das grandes revoluções e debates filosóficos da sociedade. No Brasil, a primeira legislação relativa à educação das mulheres só surgiu em 1827, permitindo o acesso apenas ao ensino elementar: “A tônica permanecia na agulha, não na caneta” (HAHNER, 1981, p. 33).

Na Inglaterra da era vitoriana (1832-1901), aliás, os discursos discriminatórios alastravam o argumento da suposta inferioridade intelectual das mulheres, “cujo cérebro pesaria 2 libras e 11 onças, contra as 3 libras e meia do cérebro masculino” (ZOLIN, 2009, p. 220). De fato, o século XIX é marcado pelas teorias eugenistas, que vinculavam diferenças biológicas para embasar o racismo e o sexismo. “Assim afirmava-se que o leve peso do cérebro feminino e as estruturas cerebrais deficientes eram análogos ao das raças inferiores e isto explicava as baixas capacidades intelectuais destas raças” (STEPAN, 1994, p. 74).

⁷⁸ (ALMEIDA; PROENÇA; SANO; RIBEIRO, 1998)

Essas postulações são totalmente desqualificadas na história de Flausina, a despeito de sua perspicácia e de seus estratagemas, que enganam todos os poderosos Lopes que surgem para objetificá-la. Como foram analisados no capítulo anterior, tais quesitos consubstanciam-na em uma representação repaginada do mito da insubordinada Medusa, cuja poderosa cabeça de serpentes aniquila os que ousassem enfrentá-la com o olhar. Não por acaso, a cabeça ou o cérebro é tomado como falso argumento para a dominação: A cabeça geralmente simboliza o ardor do princípio ativo. Abrange a autoridade de governar, ordenar, instruir” (CHEVALIER, 2009, p. 152). Note-se ainda que Maria Mutema, Mula-Marmela e Flausina atacam a cabeça de seus homens, na maneira comum de cometerem os crimes, um símbolo poderoso de suas afrontas ao poder patriarcal e à toda uma ordem de mundo simbólica. Devido a sua forma esférica, “a cabeça humana é comparável, segundo Platão, a um universo. É um microcosmo” (CHEVALIER, 2009, p. 152). Diversos rituais também traduzem a acepção do poder que a cabeça carrega:

[...] os gauleses cortavam a cabeça de seus inimigos vencidos e levavam-nas triunfalmente consigo, atadas ao pescoço dos seus cavalos [...] Da mesma maneira, quando os romanos, ao cavarem fundações de um templo de Júpiter, descobriram enterrado um crânio de dimensões excepcionais, os adivinhos interpretaram esse fato como um sinal de futura grandeza de Roma, que viria a tornar-se a cabeça do mundo (CHEVALIER, 2009, p. 152).

Sob tal perspectiva, os órgãos acometidos nos crimes também estão ligados a pontos sensoriais e/ou emblemáticos do corpo masculino, cuja dominação patriarcal fez questão de cercar na condição feminina. “Ouidos – Olhos – Boca” podem ser lidos como uma tríade bastante simbólica acerca da censura e da imposição de discursos, que historicamente permearam a participação na sociedade. Para Regina Dalcastagnè (2005, p. 17), é fundamental perceber que não se trata apenas da possibilidade de falar como liberdade de expressão, mas sim da possibilidade de ‘falar com autoridade’, ou seja, “o reconhecimento social de que o discurso tem valor e, portanto, merece ser ouvido”.

Daí, a possível relação entre “Ouidos – Olhos – Boca” nos atos sociais e culturais dos grupos que têm a autoridade de serem escutados, de serem vistos e de falarem em termos representativos e de poder. A imposição de discursos permeia a justificativa da competência e/ou do maior esclarecimento por parte daqueles, que possuem uma espécie de legitimidade para falar e serem atendidos. Michel Foucault (1996) evidencia que toda sociedade tem um mecanismo de produção de discursos vigilantemente controlados e selecionados, por meio de

procedimentos que visam dominar os perigos e manter os interesses de sua ordem. Nesse sentido, para as mulheres e sua História, “as censuras mais eficazes e mais bem dissimuladas situam-se aquelas que consistem em excluir certos agentes de comunicação excluindo-os dos grupos que falam ou das posições de onde se fala com autoridade” (BOURDIEU, 1979 apud DALCASTAGNÈ, 2005, p.17).

A propósito, no capítulo acerca de Maria Mutema, lembrou-se que o ouvido, a orelha ou o canal auditivo simbolizam a analogia entre a palavra e o esperma, que para Jean Chevalier (2009), representa a entrada do esperma na vagina e sua relação de poder. Note-se como os crimes das três personagens acionam esses órgãos sensoriais:

MARIA MUTEMA	MULA-MARMELA	FLAUSINA
<p>Ouvidos:</p> <p>pelo chumbo derretido introduzido no marido;</p> <p>pelas mentiras contadas ao Padre Pontes</p>	<p>Olhos:</p> <p>utilizando leites e pós de ervas venenosas, contém a crueldade do enteado Retrupé;</p>	<p>Boca:</p> <p>pelas ervas tóxicas colocadas na bebida de Zé Lopes;</p> <p>por gordas e temperadas comidas feitas para adoecer o Sorocabano Lopes;</p> <p>Ouvidos:</p> <p>pela persuasão de suas mentiras e embustes em relação aos quatro Lopes.</p>

1. Quadro comparativo das partes dos corpos masculinos atacadas pelas três personagens

Merece destaque, ademais, a notória relação do olhar social com a corporalidade feminina, o que esteve marcado na trajetória das três mulheres. Em Maria Mutema, o narrador posta-se surpreso diante da transgressão de alguém, que se mantinha, de início, condizente na resignação e nas roupas como esposa, viúva ou “mulher em preceito sertanejo”. Mula-Marmela, por sua vez, tal qual é descortinado pelo narrador, tem os seus delitos vinculados a seu corpo degradado, no intenso pré-julgamento com a qual a comunidade repugna a imagem da mulher que não preenche os *status* de beleza, de classe e de moral (porque já se sabia assassina do marido inicialmente). Ele advoga em prol dessa ré silenciosa, acusando uma série de estereótipos e preconceitos refratados na “visão” sexista e classista do lugarejo, mas que culturalmente sempre permearam as pretensas justificativas para se dominar, na medida em

que as evidências biológicas foram usadas para outremizar as mulheres, em corpos que deveriam ser belos, frágeis, inferiores e submissos.

Conforme sustenta Pierre Bourdieu (2005, p.81), o olhar institui um eficaz “poder simbólico” que depende da “posição relativa daquele que percebe e daquele que é percebido”: coube à mulher, culturalmente, o segundo posto de tal hierarquia. Trata-se de um aprendizado de papéis por meio do julgamento do olhar e flagrantes na socialização feminina enquanto objetos a serem apreciados, como mostram os incontáveis discursos que se valem da sexualização de seus corpos, entre outros critérios. A representação de Marmela e de Flausina coloca em pauta com muita ênfase a

[...] dominação masculina, que constitui as mulheres como objetos simbólicos, cujo ser (esse) é um ser percebido (percipi), tem por efeito colocá-las em permanente estado de insegurança corporal, ou melhor, de dependência simbólica [...] Incessantemente sob o olhar dos outros, elas se vêem obrigadas a experimentar constantemente a distância entre o corpo real, a que estão presas, e o corpo ideal, do qual procuram infalivelmente se aproximar. Tendo necessidade do olhar do outro para se constituírem, para avaliação do aparência, autodepreciação ou julgamento social (BOURDIEU, 2005, p.83).

É Flausina quem reclama, em uma perspectiva própria, a intimidação sentida diante do olhar dos Lopes, como uma mercadoria exposta na vitrine ou uma caça encurralada pelos lobos predadores. Ela, contudo, soube manipular essas “jaulas” simbólicas da feminilidade e usá-las para ludibriar os homens, que tentaram objetificá-la. Fez uso da maternidade para adquirir confiança, fingiu alheamento ao dinheiro para amealhá-lo, dissimulou ingenuidade quando preciso, requisitou a reparação da moralidade pelo casamento, e do corpo - objeto atraente também construiu a armadilha derradeira ao último dos quatro Lopes.

Não por acaso, as características físicas das três assassinas são tecidas com riqueza de detalhes e de símbolos. Como um padrão, os corpos femininos são animalizados em cobras, cães e lobos, também aparecendo a mula, a égua e a sanguessuga na zoomorfização de Marmela. Primeiramente, tais características conduzem aos preconceitos milenares e pejorativos acerca do temor às mulheres enquanto instrumento do diabo, no construto ideológico da ‘maldade feminina’” (MARTINS, 2010, p. 60).

MARIA MUTEMA	MULA-MARMELA	FLAUSINA
<p>“onça mostra”</p> <p>“cobra bicho imundo”</p> <p>“prazer de cão”</p> <p>ROSA (1984, p. 172-173)</p>	<p>“Mula”</p> <p>“sumir de sanguessuga”</p> <p>“sestro de égua solitária</p> <p>“loba contra cão”</p> <p>“expição do bode”</p> <p>ROSA (2001, p. 176-186)</p>	<p>“Virei cria de cobra”</p> <p>“saquei malinas lábias”</p> <p>ROSA (2001, p. 82-83)</p>

2. Quadro comparativo dos animais caracterizados nos corpos das três personagens.

Os signos deixam entrever que elas são assim corporificadas, porque lhe são negados traços humanos na consideração da barbárie de seus crimes, pelo julgamento social. Não se descarta ainda que os homens sempre falaram em nome de uma humanidade, que excluía mulheres e demais grupos marginalizado, tornando-os “outros” diante dos que realmente comungavam dos direitos dessa suposta “humanidade”. Com efeito, Flausina reclama como presa ou animal, que se sente sistematicamente perseguido: “Por sopro do demo se vê, uns homens caçam e mesmo isso, que inventam” (ROSA, 2001, p. 82).

No entanto, os teores da animalização das três personagens são os mesmos, que ambigualmente lhes conferem poder e força. Observa-se que são animais de ferocidade, de predação, de perigo ou de resistência notórias. O narrador descortina, por exemplo, que por trás da humilhação e da ignorância que possa suscitar a imagem da mula, por outro lado, é um animal forte, resiliente, e capaz de suportar cargas pesadíssimas, como a Mula- Marmela, a única capaz de conter a crueldade de Mumbungo e Retrupé, que só temiam a protagonista. Cleuza Passos (2000) retoma Sigmund Freud, para mostrar que as fêmeas podem ser mais agressivas do que os machos, a despeito da passividade ser considerada culturalmente atributo da feminilidade. Para Jean Chevalier (2005), nesse sentido, os animais são símbolos arquetípicos dos princípios e das forças, que de se espera encontrar nos humanos:

‘Os turcos exigiam de um hábil chefe de exército as qualidades de dez animais: a bravura de um galo, a castidade da galinha, a coragem do leão, a agressividade do javali, a astúcia da raposa, a perseverança do cão, a vigilância da grua, a prudência do corvo, o ardor e o combate do lobo [...] Outro autor muçulmano, um pouco anterior, fala, numa enumeração análoga, das qualidades do guerreiro: da obstinação do sangue-frio, da força do lobo, da coragem do urso [...] A simbólica dos povos turcos acrescenta que o cavalo é valente e o boi, forte, que os carneiros são fracos e medrosos, que o

leão não consegue reprimir sua cólera, que o potro é turbulento e o tigre, bravo e destemido (CHEVALIER, 2009. p. 59).

Ademais, não se trata da única forma de dualidade ou ambiguidade que fende o texto rosiano. A linguagem altamente sensorial expressa sentidos caleidoscópicos, brinca de “esfregar” na cara do leitor que acerca da vida não se vê nem a ponta do *iceberg*; de que as aparências podem ser enganadoras; e de que as supostas verdades ou conceitos essencialistas escondem outras versões menos óbvias. Com isso, as identidades das três mulheres são postas em dúvida, rompem as expectativas, movem-se em múltiplas direções e se transmutam:

Maria Mutema = “mulher em preceito sertanejo” → pecadora → santa
Mula-Marmela = assassina confessa → justiceira → “santa mãe Mula”
Flausina = “mansa, feito botão de flor” (p. 82) → “cria de cobra” (p. 83) → “gentil sujeição” (p. 84) → “desferrada (p. 85) → “falar alto” (p. 81).

3. Quadro com a trajetória das três personagens.

Trata-se de uma ambivalência fundamental à obra do escritor mineiro e que se torna produtiva na configuração dessas mulheres, pois sob o rótulo de assassinas de maridos não se encontra a condição feminina plasmada em verdades inquestionáveis, que são muito próprias da lógica de pensamento da metafísica ocidental, de um sujeito cartesiano masculino e racional, centrado no mundo por um “núcleo interior, que emerge pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo (HALL, 2005, p.11). Há metamorfoses e um bailar de identidades cambiantes, inclusive as das figuras míticas de insubmissão, Liliths, Medéias, bruxas e Medusas, que se misturam à vivência sertaneja.

Note-se que elas se interpenetram, pois Flausina é uma Lilith, uma bruxa e também uma Medeia repaginada (abdica dos filhos), pelo teor de suas transgressões. O mal pode se transformar em bem, os signos de fraqueza em força, o feio em belo, a objetificação em subjetificação, entre outras alquimias, nas quais as certezas da referencialidade são abaladas, pois os corpos não tendem a refletir os seres de modo obediente e transparente. Essas assassinas carregam, então, a verve de uma assinatura poética de Guimarães Rosa, que bem delimita Ângela Bolorino Martins (2010):

Todo pesquisador que lance um olhar pelos estudos já efetivados, logo se habitua a termos como ‘alquimia’, ‘transmutação’, ‘transfiguração’,

‘transcendência’, isto é, termos que implicam em alguma espécie de ‘criação’, de transformação, de mudança de um estado para outro’. E num certo paralelo ao termo usado em ‘As formas do falso’, de Walnice Nogueira Galvão [...] no qual a autora percebe em ‘Grande sertão: veredas’ um padrão dual recorrente na estrutura narrativa de ‘coisa dentro da outra’ pode-se dizer que o autor está sempre transformando ‘uma coisa em outra coisa’ (MARTINS, 2010, p. 21).

Com isso, sua escritura já problematiza a fixidez de bases supostamente claras e inquestionáveis a respeito da identidade, algo pleiteado com muito afinco pelas demandas feministas. Observa-se que as três obras, *Grande sertão: veredas* (1956), *Primeira estórias* (1962) e *Tutaméia: terceiras estórias* (1967), nas quais se encontram as personagens em estudo, são publicadas e escritas em um mundo que antevê os movimentos sociais da década final de 1960: insurreições que, como o Feminismo, auxiliaram a desestabilizar os centros inquestionáveis de poder e a fragmentar as antigas identidades, pelas quais se faziam crer um ponto de referência estável de como agir/ser no mundo social (Cf. HALL, 2005). A propósito, como considera José Luiz Fiorin (2006):

Nenhum texto é uma peça isolada, nem a manifestação da individualidade de quem o produziu. De uma forma ou de outra, constrói-se um texto para, através dele, marcar uma posição ou participar de um debate de escala mais ampla que está sendo travado na sociedade (FIORIN, 2006, p. 13)

Não é à toa, que há um perfil emancipatório crescente de Mutema até Flausina, pois o último livro é onde se encontra de modo mais agudo um estilo desconstrutor, tanto em termos de literariedade, quanto em relação às ideologias de gênero, por exemplo: pela voz dessa narradora autodiegética, que impõe uma outra versão da história, que não a contada comumente pela perspectiva do personagem homem. Pode-se ainda questionar se o assassinato dos maridos, empreendido pelas três, não se trata de uma alegoria para a morte do patriarcalismo sertanejo, aos moldes do “senhor viril / esposa-mãe-submissa”, ou seja: “[...] fazer da mulher uma criatura tão diferente quanto possível. Ele, o sexo forte, ela o fraco; ele o sexo nobre, ela o belo” (FREYRE, 2006, p. 207). É possível cotejar que as três assassinas de maridos personificam o mito hebraico de Lilith e, portanto, seria possível a qualquer uma delas questionar a posição convencional do coito, que simbolicamente corresponde à dominação masculina:

O amor de Adão por Lilith, portanto, foi logo perturbado; não havia paz entre eles porque quando eles se uniam na carne, evidentemente na posição mais natural – a mulher por baixo e o homem por cima – Lilith mostrava

impaciência: ‘- Por que devo deitar-me embaixo de ti? Por que devo abrir-me sob teu corpo?’ [...] Lilith insiste: ‘- Por que ser dominada por você? Contudo eu também fui feita de pó e por isso sou tua igual’ (SICUTERI, 1985, p. 35).

De fato, como se verificou nesta dissertação, a representação das três assassinas de maridos persegue pontos muito problematizados pela Crítica Feminista. Mais do que isso, parece haver um diálogo entre Maria Mutema, Mula-Marmela e Flausina, no que diz respeito: às ideologias de gênero; aos estereótipos femininos; aos mitos de transgressão; às opressões sexistas e classistas; à revisão da hierarquia macho forte/fêmea fraca; à objetificação dos corpos; e às imagens recuperadas da “História” (bruxas, curandeiras, entre outras), por exemplo. Esta investigação, com efeito, não traz repostas fixas e conclusivas, apenas lança perguntas, abre “clareiras” e, como convida a obra de João Guimarães Rosa, almeja aguçar o olhar para o aspecto relacional dessas personagens. Se Sérgio da Fonseca Amaral (2005) afirma que o duplo M nas iniciais de Maria Mutema e Mula-Marmela são a marca da morte e do mal, coube a este trabalho perguntar:

Por que justo a mulher?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ancorado pela Crítica Feminista, este trabalho propôs-se a compreender a mulher como sujeito histórico e cultural presente na representação artística, o que não é uma tarefa fácil, pois implica uma enorme abrangência de discursos a serem interrogados: no limite, significa dialogar com os elementos simbólicos que fazem parte do imaginário da sociedade ocidental. Note-se, então, que a utilização dos muitos substratos de teóricos, como os de Guacira Lopes Louro (1997), Pierre Bourdieu (2005), Michel Foucault (1987; 1988; 1996), Jean Chevalier (2009), Simone de Beauvoir (1980) e Mary Del Priore (2000), estão em consoante com a visão multidisciplinar de tal crítica em operar e “movimentar-se em meio a um campo teórico que, está em contínua construção, que acolhe a crítica como parte de sua construção” (LOURO, 1997, p. 145).

Trata-se do que foi costurado na análise de cada uma das três personagens assassinas de maridos, Maria Mutema, Mula-Marmela e Flausina, do *corpus* desta dissertação. Antes disso, porém, concedeu-se especial atenção à fortuna crítica do autor, de modo a deflagrar o seu característico modo de representação, que entrelaça a matéria refratada de um particular do Brasil com os mitos universais, em um “palco” profícuo para se investigar as relações de gênero. Observou-se uma hábil projeção de ideologias enraizadas e antiquíssimas, seja da Grécia antiga e de seu sexismo, seja do ideário cristão-medieval e sua misogonia, com a qual o autor põe a dialogar o patriarcado da sociedade sertaneja.

Percebeu-se, então, tradições milenares disseminadas nesses arraiais e lugarejos acerca da construção do ser social da mulher, não só de uma infundada inferioridade arbitrada na biologia seus corpos, bem como um temor vigilante à insubmissão: por exemplo, o que está expresso nos juízos dos dois primeiros narradores, no episódio de Maria Mutema e na história de Mula-Marmela, ao evidenciar as impressões e as relações sociais das comunidades, nas quais estão inseridas. Simbolicamente, a zoomorfização dos corpos em cobras, cães e lobos também acionam imagens demoníacas estereotípicas veiculadas pela Igreja, pela ciência, entre outras instituições regulamentadoras, cujos discursos ainda hoje ecoam preconceituosamente no inconsciente cultural.

Nesse quesito, a força da dominação masculina vigora com muita insistência na socialização opressora dessas mulheres, que são “olhadas” ou rotuladas por sua aparência, sua adequação ou/não aos critérios classistas e morais, como é o caso particular da segregação do corpo de Mula-Marmela, retido em teores pejorativos, como a mendicância, o envelhecimento, a feiúra e, com efeito, o aspecto repulsivo e demoníaco. Para citar Pierre

Bourdieu (2005), ela não atende ao “habitus” esperado ao feminino, que culturalmente é regulado nos mínimos gestos, por meio das roupas, na postura, no agrado ao olhar masculino, nos ideais de juventude, de pureza, de respeitabilidade. Também em relação à Maria Mutema e à Flausina se alude a essas regras comportamentais. Note-se que as facetas da primeira, em “mulher em preceito sertanejo” – pecadora – santa ou submissão-transgressão-submissão, dizem respeito à maneira como ela corresponde ao que é esperado pelos ditames cristãos e patriarcais. Por sua vez, Flausina reclama da “sina de ser flor”, que é da condição feminina enquanto objeto passivamente colhido, inclusive sexualmente, já que as mulheres foram socializadas a portar-se como a caça que espera o caçador, nessa situação do duplo padrão de moralidade inculcado entre os dois sexos.

Permite-se entender que João Guimarães Rosa contesta tal situação ao dar “voz” para a perspectiva daquela que é submetida e que reage à opressão. Haveria, assim, uma crítica sub-reptícia a essa realidade sertaneja refrata, um mundo de coronéis, de violência, de abandono, de desagregação familiar e de pobreza. As mulheres não são plasmadas em condições essencialistas, mas interagindo com situações sociais específicas de mazela, na qual sobrevivem. Mostra-se, ademais, personagens femininas complexas que ultrapassam as barreiras comportamentais arbitradas como inerentes ao sexo, pois irrompem facetas violentas de sua personalidade. Analogamente, ser esposa e mãe não corresponde às expectativas usuais, já que assumem posturas ativas e ameaçadoras diante dos maridos e se afastam da abdicação da vida em prol dos filhos, como é o caso de Flausina em não se entregar a “vocaçãõ” biológica da maternidade. Aliás, ela larga os filhos, como era comuns aos homens sertanejos fazerem, na falta de oficialidade das relações, a saber Riobaldo é um desses filhos que não conheceu o pai.

As três assassinas de maridos destoam, em muito, das regras de subserviência ditadas pelo patriarcado, sobretudo, à figura da esposa. Mais do que isso, subvertem os conceitos de agressividade e força como imanescentes ao masculino, indicando que há expectativas culturalmente impostas, que não são dogmas biológicos, tal como defende Pierre Bourdieu (2005). Se no seu universo literário aparecem também estereótipos de gênero, por outro lado, as ambiguidades e dualidades características de sua escritura não permitem identidades lineares e estanques, mas sim inesperadas, refletindo os seus conflitos com as instâncias patriarcais. A trajetória feminina está em constante mutação, ora se submetendo ao subjugo, ora afrontando a dominação visceralmente, como Flausina, insatisfeita com as imposições classistas e sexistas. Diante de suas trajetórias, há de se conjecturar que as mudanças de atitudes e/ou de identidades dessas mulheres podem sinalizar sua insatisfação e as

possibilidades rarefeitas que são oferecidas à sua subjetificação, diante do ideário misógino e arcaico dos arraiais: o que haveria além de se enquadrarem em mães e esposas devotas (santas) ou mulheres pecadoras (sexualmente ou criminalmente)?

Não é por acaso, então, que o paradigma do tribunal é caro à seara rosiana. Note-se, ademais, que culturalmente as mulheres foram julgadas pelas lentes do patriarcalismo, pelas categorias fundadoras do pensamento ocidental. Por isso, o ímpeto da Crítica Feminista e de teóricos como Pierre Bourdieu (2005) e Jacques Derrida (2004), em desconstruir o discurso falocêntrico, que vigora enraizadamente no inconsciente social e individual. Portanto, o feminismo crítico mostrou-se eficaz como suporte teórico, já que responde muitas das questões suscitadas na representação de Maria Mutema, Mula-Marmela e Flausina.

Se estivessem em um tribunal convencional, possivelmente, a sentença dessas assassinas de maridos seria a condenação severa. Porém, no paradigma de tribunal permeado nesta dissertação, essas Liliths, Medeias, Medusas e Perséfontes são absolvidas porque desestabilizam o solo comum dos discursos patriarcais.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, S.P; PROENÇA, C. B; SANO, S. M; RIBEIRO, J. F. *Cerrado: espécies vegetais úteis*. Planaltina: EMBRAPA, 1998. 234 p., il.

AMARAL, Sérgio da Fonseca. A necessidade do mal. In: REEL – *Revista Eletrônica de Estudos Literários*, Vitória, a. 1, n. 1, 2005, p. 1-7. Disponível em: <http://www.ufes.br/ppgl/reel/ed01/pdf/SergioAmaral.pdf>. Acesso em: 25 Mai. 2011.

ANDRADE, Fernanda de; TOFALINI, Luzia Aparecida Berloff. Substância: o conluio entre a prosa e a poesia lírica. In: CONALI – CONGRESSO NACIONAL DE LINGUAGENS EM INTERAÇÃO. 1., 2006, Maringá. *Anais...* Maringá, 2007, p. 58-65.

ARAÚJO, A. M. *Brasil: folclore, histórias costumes e lendas*. Dez. 2009. Disponível em: <http://infobart.blogspot.com/2009/12/o-estranho-cipo-timbo.html>. Acesso em: 02 ago. 2011.

ARROJO, Rosemary. Maria Mutema, o poder autoral e a resistência à interpretação. In: _____ (org). *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1993.

BAGGIO, Marco Aurélio. *A plumagem das palavras no texto de Rosa*. 2006. Disponível em: <http://www.sobramesmg.org.br/novo/ant/texto94.htm>. Acesso em 25 nov. 2011.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BELSEY, Catherine. *A prática crítica*. Tradução Ana Isabel Sobral da Silva Carvalho. Lisboa: Edições 70, 1982.

BÍBLIA SAGRADA. Versão Digital 5.8 freeware. *Bíblia da sociedade bíblica trinitariana do Brasil*, 1997.

BONNICI, Thomas. *Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências*. Maringá: Eduem, 2007.

BORGES, Jorge Luís. *Ficções*. Tradução Carlos Nejar. São Paulo: Abril, 1972.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução Maria Helena Kuhner. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

BRAIT, Beth. *Guimarães Rosa/seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios*. São Paulo: Abril Educação, 1982.

BRUM, Eliane. A lista de Aracy. *Época*, n. 517, 16, abr. 2008. Disponível em <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDG83045-6014,00.html>. Acesso em: 15 out. 2011.

BUSSOLOTI, Maria Ap. F. M (org. e notas). *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. Tradução Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte, MG: Ed. da UFMG, 2003.

CAMPOS, Maria C. Cunha. Gênero. In: JOBIM, J. L. *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

CANDIDO, Antônio. A literatura e a formação do homem. In: *Revista Ciência e Cultura*. São Paulo: SBPC, 24 (9), set. 1972.

_____. A nova narrativa. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, p. 209-215.

_____. O homem dos avessos. In: COUTINHO, Eduardo F (org.). *Fortuna crítica de Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; [Brasília]: INL, 1983, p. 294-309.

CARVALHO, Layla P. Continuidades da narrativa freyriana na construção de imagens das mulheres brasileiras. Brasília: *Em tempo de histórias*, v. 0, n. 10, p. 49-68, fev. 2006. Disponível em: <<http://seer.bce.unb.br/index.php/emtempos/article/view/2623>>. Acesso em: 12 mai. 2011.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução Vera da Costa e Silva [et al]. 24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CHICANGANA-BAYONA, Y. A; SAWCZUK, S. G. Bruxas e índias filhas de saturno: arte, bruxaria e canibalismo. *Revista de estudos feministas*. Florianópolis, vol. 17, nº 2, p. 1-14, mai./ag. 2009. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-26X2009000200012&script=sci_arttext. Acesso em: 5 jun. 2011.

CIXOUS, Hélène. *La risa de la medusa: ensaios sobre la escritura*. Tradução e Prólogo Ana M. Moix. Rubí (Barcelona): Antropos, 2001.

COELHO, Nelly Novaes. Guimarães Rosa: um novo demiurgo. In: COELHO, Nelly N.; VERSIANI, I. *Guimarães Rosa (dois estudos)*. São Paulo: Quíron, 1975.

COUTINHO, Afrânio dos Santos. *A literatura no Brasil*. 6. ed. São Paulo: Global, 2001.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo. *Estudos de literatura brasileira*. Brasília, nº 26, p. 13-71, jul.-dez. 2005. Disponível em: <http://repositorio.bce.unb.br/bitstream/10482/7380/1/ARTIGO_PersonagemRomanceBrasileiro.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2010.

DECOL, René Daniel. Aracy Guimarães Rosa. *Digestivo Cultural*. Mai. 2007. Disponível em: http://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=207&titulo=Aracy_Guimaraes_Rosa. Acesso em: 2 set. 2010.

DEL PRIORE, Mary. Magia e medicina na colônia: o corpo feminino. In: DEL PRIORE, Mary (org.). *História das mulheres no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Contexto: Ed. UNESP, 2000, p. 78-113.

DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

_____. *Gramatologia*. Tradução Miriam Chnaiderman e Renato Jamine Ribeiro. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DUARTE, Constância Lima. *Feminismo e literatura no Brasil*. Revista Hoje: São Paulo, v. 17, n. 49, set/dez. 2003, p. 151-171.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução Altensir Dutra. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ELIADE, Mircea. *Mito do eterno retorno*. Tradução José A. Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

EURÍPEDES. *Medeia*. Introdução, versão do grego e notas de Maria Helena R. Pereira. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Coimbra, 1991.

FALCI, Miridan K. *Mulheres do sertão nordestino*. In: DEL PRIORE, Mary (org.). *História das mulheres no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Contexto: Ed. UNESP, 2000, p. 241-271.

FERNANDES, F.; LUFT, C. P.; GUIMARÃES, F.M. *Dicionário Globo*. 79. ed. São Paulo: Globo, 1998.

FERRAZ, Salma. Maria Magdalena: a mulher que amou o amor. *Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação*. Blumenau, v. 1, n. 1, jan./abr. 2007, p. 07 – 16.

FIGUEIREDO, Luciano. Mulheres nas minas gerais. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2000, p. 147-185.

FIORIN, José Luiz. *Linguagem e ideologia*. S. Paulo: Ática, 1988.

FORTES, Rita Felix. Algumas representações da imagem feminina em Guimarães Rosa. *Nonada*, v. 10, n. 10, 2007, p. 145-155. Disponível em: <http://seer.uniritter.edu.br/index.php/nonada/article/view/44>. Acesso em: 03 out. 2010.

_____. Estas irresistíveis assassinas. In: Anais XXI Congresso Internacional da ABRALIC: tessituras, interações, convergências - USP. São Paulo: 2008. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/017/RITA_FORTEES.pdf. Acesso em: 18 jan. 2011.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. 3. ed. São Paulo: Loyola, 1996.

_____. *História da sexualidade I: a vontade do saber*. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. G. Albuquerque. 14. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. Petrópolis: Vozes, 1987.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal*. 50. ed. São Paulo: Global, 2005.

_____. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado e desenvolvimento do urbano*. São Paulo: Global, 2006.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. *Mitológica rosiana*. São Paulo: Ática, 1978.

GARBUGLIO, José Carlos. *O mundo movente de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ática, 1972.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. 1º ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GRÁCIA-RODRIGUES; K. RODRIGUES, R. R. *A ars poética de João Guimarães Rosa*. Revista Cultura Crítica : 07, Machado e rosa: 100 anos, 1. Sem. de 2008. Disponível em: <http://www.apropucsp.org.br/apropuc/index.php/revista-cultura-critica/36-edicao-no07/301-ars-poetica-de-joao-guimaraes-rosa>. Acesso em: 24 mai. 2011.

GRECO, Alessandro. *A arte matemática de M. C. Escher*. 27. Nov. 2010. Disponível em: <http://ultimosegundo.ig.com.br/ciencia/a+arte+matematica+de+m+c+escher/n1237837785815.html#1>. Acesso em: 15 set. 2011.

HAHNER, June E. *A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas: 1850-1937*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomas Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

_____. Quem precisa de identidade? In: SILVA, T. T (Tradução e Organização). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 103-141.

LAURETIS, Tereza de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, H. B. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEMAIRE, Rita. Repensando a história literária. In: HOLLANDA, H. B. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LOPES, Leonel. *Esquivança e dispersão: a representação da mulher em contos de Dalton Trevisan*. 2008. 235 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Maringá – Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-graduação em Letras, Maringá, 2008.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. Genova: 1965. In: COUTINHO, Eduardo F (org.). *Fortuna crítica de Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; [Brasília]: INL, 1983, p. 62-97.

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. 6. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

_____. *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Tradução dos artigos Tomaz Tadeu da Silva. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

MARTINS, Ângela Bolorino. *Flausina e Maria Miss, duplo signo, dupla face: mortes e saudades*. 2010. 119 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina – Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-graduação em Letras, Londrina, 2010. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.uel.br/document/?code=vtls000154963> Acesso em: 15 jun. 2011.

MARTINS, José Maria. *Guimarães Rosa: o alquimista do coração*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

MEIGUINS, Alessandro. *O universo de Guimarães Rosa*. São Paulo: fev. 2006. Disponível em http://vidasimples.abril.com.br/subhomes/gente/gente_237439.shtml. Acesso em: 15 mar. 2011.

MENDONÇA, Alexandre. A margem à margem das margens. *Range Rede*, Rio de Janeiro: ano 2, inverno de 1996, p. 23-27.

MORATORI, Daniel. *Uma brasileira que salvou vários judeus*. 21 ago. 2010. Disponível em: <http://avidanofront.blogspot.com/2010/08/uma-brasileiram-que-salvou-varios.html>. Acesso em: 15 nov. 2011.

MORGADO, Belkis. *A solidão da mulher bem-casada: um estudo sobre a mulher brasileira*. 3. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

MOUTINHO, Laura. *Razão, 'cor' e desejo*. São Paulo: Unesp, 2004.

MURARO, Rose Marie. *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.

NORTON, S. *Saia-branca*. 1996. Disponível em: <http://www.oocities.org/br/plantastoxic/saia-branca.html>. Acesso em: 12 ago. 2011.

NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

NUZZI, Vitor. Cordisburgo homenageia Guimarães Rosa, filho da terra. *Rede Brasil Atual*, julh. 2011. Disponível em: <http://www.redebrasilatual.com.br/temas/entretenimento/2011/07/cordisburgo-em-minas-gerais-vive-semana-em-homenagem-a-guimaraes-rosa-filho-da-terra>. Acesso em: Out. 2011. p. 01, il.

OLIVEIRA, Luiz Claudio Vieira de. Os enigmas de Rosa. In: FANTINI, M.; RAVETTI, G. *Olhares críticos: estudos de literatura e cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

ORLANDI, E. P. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. 5º ed. Campinas, SP: Pontes, 2003.

PACHECO, Ana Paula. *O lugar do mito: narrativa e processo social nas primeiras histórias de Guimarães Rosa*. São Paulo: Nankin, 2006.

PACIEVITCH, Thais. *Mula*. Mai., 2008. Disponível em: <http://www.infoescola.com/mamiferos/mula/>. Acesso em: 20 nov. 2011.

_____. *Onça pintada*. Mai., 2008. Disponível em: <http://www.infoescola.com/mamiferos/onca-pintada/>. Acesso em: 12 jul. 2011.

PASSOS, Cleuza R. *Guimarães Rosa: do feminino e suas histórias*. São Paulo: Hucitec; FAPESP, 2000.

PEDRO, Joana Maria. Mulheres do sul. In: DEL PRIORE, Mary (org.). *História das mulheres no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Contexto: Ed. UNESP, 2000, p. 278-319.

PEDROSO JÚNIOR, Neurivaldo Campos. *Jacques Derrida e a desconstrução: uma introdução*. Revista Encontros de Vista: 5. ed. Jan./jun. 2010. Disponível em: http://www.encontrosdevista.com.br/jan_jun10.html. Acesso em: 15 jun. 2011.

PEREZ, Renard. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F (org.). *Fortuna crítica de Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; [Brasília]: INL, 1983, p. 37-46.

QUALLS-COBERTT, Nancy. *A prostituta sagrada: a face do eterno feminino*. Tradução Isa F. Leal Ferreira. São Paulo: Edições Paulinas, 1990.

RADUY, Ygor. *O pensamento trágico no grande sertão: veredas: uma perspectiva nietzshiana*. 2008. 195 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina – Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-graduação em Letras, Londrina, 2008. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.uel.br/document/?code=vtls000147359>. Acesso em: 15 mar. 2011.

RÓNAI, Paulo. As estórias de Tutaméia. In: ROSA, João Guimarães. *Tutaméia (Terceiras estórias)*. 8º ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. Os prefácios de Tutaméia. In: ROSA, João Guimarães. *Tutaméia (Terceiras estórias)*. 8º ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. Os vastos espaços. In: ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizarri*. 3. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

_____. *Grande sertão: veredas*. São Paulo: Círculo do livro, 1984.

_____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Tutaméia (Terceiras estórias)*. 8º ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSA, Vilma Guimarães. João Guimarães Rosa, meu pai. *Revista da Academia Mineira de Letras/Academia Mineira de Letras / V. XLVIII/ 2008*. Belo Horizonte: Academia Mineira de Letras, julho/agosto/setembro de 2008, p. 13-34.

_____. *Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

SANDRONI, Cícero. Guimarães Rosa. *Revista da Academia Mineira de Letras/Academia Mineira de Letras / V. XLVIII/ 2008*. Belo Horizonte: Academia Mineira de Letras, julho/agosto/setembro de 2008, p. 9-11.

SANTOS, Júlia C. F. *Nomes das personagens em Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1971.

SANTOS, Wendel. *A construção do romance em Guimarães Rosa*. São Paulo: Ática, 1978.

SARAMAGO, José. *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SCHWARZ, Roberto. *A sereia e o desconfiado*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SCHÜLLER, Donald. Grande Sertão: veredas – estudos. In: COUTINHO, Eduardo F (org.). *Fortuna crítica de Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; [Brasília]: INL, 1983.

SELIGMANN-SILVA. *Grande Sertão: veredas: como gesto testemunhal e confessional*. Alea: Estudos Neolatinos, Rio de Janeiro, v. 11 , n. 1 , p. , jan./jun. 2009. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-106X2009000100011&script=sci_arttext. Acesso em: 3 abr. 2010.

SÉRIO, Ilídia. *Lencinho à Flausina*. Ago. 2010, if. Disponível em: <http://blog.turismoalgarve.pt/2010/08/lencinho-flausina.html>. Acesso em: Fev. 2011.

SICUTERI, Roberto. *Lilith: a lua negra*. Trad. Norma Telles e Adolfo S. Gordo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

SILVA, Tomaz Tadeu. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu (Tradução e Organização). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 73-102.

SRAMANA, Akaiê. Animais sagrados. Out., 2007. Disponível em: http://www.xamanismoancestral.com.br/artigos/animais_sagrados.html. Acesso em: 24 mai. 2011.

STEPAN, Nancy Leys. Raça e gênero: o papel da analogia na ciência. In: HOLLANDA, H. B. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

TOFALINI, Luzia Aparecida Berloff. A arte de dizer e silenciar: dialética-gênese da 'prosoema'. CELLI – COLÓQUIO DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS. 3, 2007, Maringá. *Anais...* Maringá, 2009, p. 624-632.

_____. E fez-se luz na cegueira. In: *ANTARES*, Caxias do Sul, vol. 3, nº 6, 2011, p. 56-59. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/931/941>. Acesso em 02 fev. 2011.

_____. Texto e imagem em a terceira margem do rio. *RECORTE* – Revista eletrônica Universidade Vale do Rio Verde, Três Corações: v. 7, nº 2, 2010, p. 1-11. Disponível em: <http://revistas.unincor.br/index.php/recorte/article/view/140/pdf>. Acesso em: 12 dez. 2011.

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. *Mitos gregos*. São Paulo: Objetivo, [s.d].

VERNANT, Jean-Pierre. *O universo, os deuses, os homens*. Tradução Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, T. T (Tradução e Organização). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 07-72.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do livro, s.d.

XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse? o corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica Feminista. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. *Teoria literária: abordagens e tendências contemporâneas*. 3. Ed. ver. e ampl. Maringá: Eduem, 2009.

ANEXOS

ANEXO A - POEMA UM CHAMADO JOÃO, DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

UM CHAMADO JOÃO

João era fabulista?
fabuloso?
fábula?
Sertão místico disparando
no exílio da linguagem comum?

Projetava na gravatinha
a quinta face das coisas,
inenarrável narrada?
Um estranho chamado João
para disfarçar, para farçar
o que não ousamos compreender?

Tinha pastos, buritis plantados
no apartamento?
no peito?
Vegetal ele era ou passarinho
sob a robusta ossatura com pinta
de boi risonho?

Era um teatro
e todos os artistas
no mesmo papel,
ciranda multívoca?

João era tudo?
tudo escondido, florindo
como flor é flor, mesmo não semeada?
Mapa com acidentes
deslizando para fora, falando?
Guardava rios no bôlso,
cada qual com a côr de suas águas?
sem misturar, sem conflitar?
E de cada gôta redigia
nome, curva, fim,
e no destinado geral
seu fado era saber
para contar sem desnudar
o que não deve ser desnudado

e por isso se veste de véus novos?

Mágico sem apetrechos,
civilmente mágico, apelador
de precípite prodígios acudindo
a chamado geral?
Embaixador do reino
que há por trás dos reinos,
dos poderes, das
supostas fórmulas
de abracadabra, sésamo?
Reino cercado
não de muros, chaves, códigos,
mas o reino-reino?

Por que João sorria
se lhe perguntavam
que mistério é êsse?
E propondo desenhos figurava
menos a resposta que
outra questão ao perguntante?
Tinha parte com... (não sei
o nome) ou êle mesmo era
a parte de gente
servindo de ponte
entre o sub e o sôbre
que se arcabuzeiam
de antes do princípio,
que se entrelaçam
para melhor guerra,
para maior festa?

Ficamos sem saber o que era João
e se João existiu
de se pegar (DRUMOND, 1967 apud ROSA, 2001, p. 10-13)

ANEXO B – IMAGEM DO MUSEU *CASA DE GUIMARÃES ROSA*, NA CIDADE DE CORDISBURGO



(Cf. NUZZI, 2011).

In: <http://www.redebrasilatual.com.br/temas/entretenimento/2011/07/cordisburgo-em-minas-gerais-vive-semana-em-homenagem-a-guimaraes-rosa-filho-da-terra>.

ANEXO C – IMAGEM COM VILMA GUIMARÃES ROSA, FILHA DO ESCRITOR

(Cf. BRUM, 2008).

In: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDG83045-6014,00.html>

ANEXO D – IMAGEM DE ARACY MOEBIUS E JOÃO GUIMARÃES ROSA

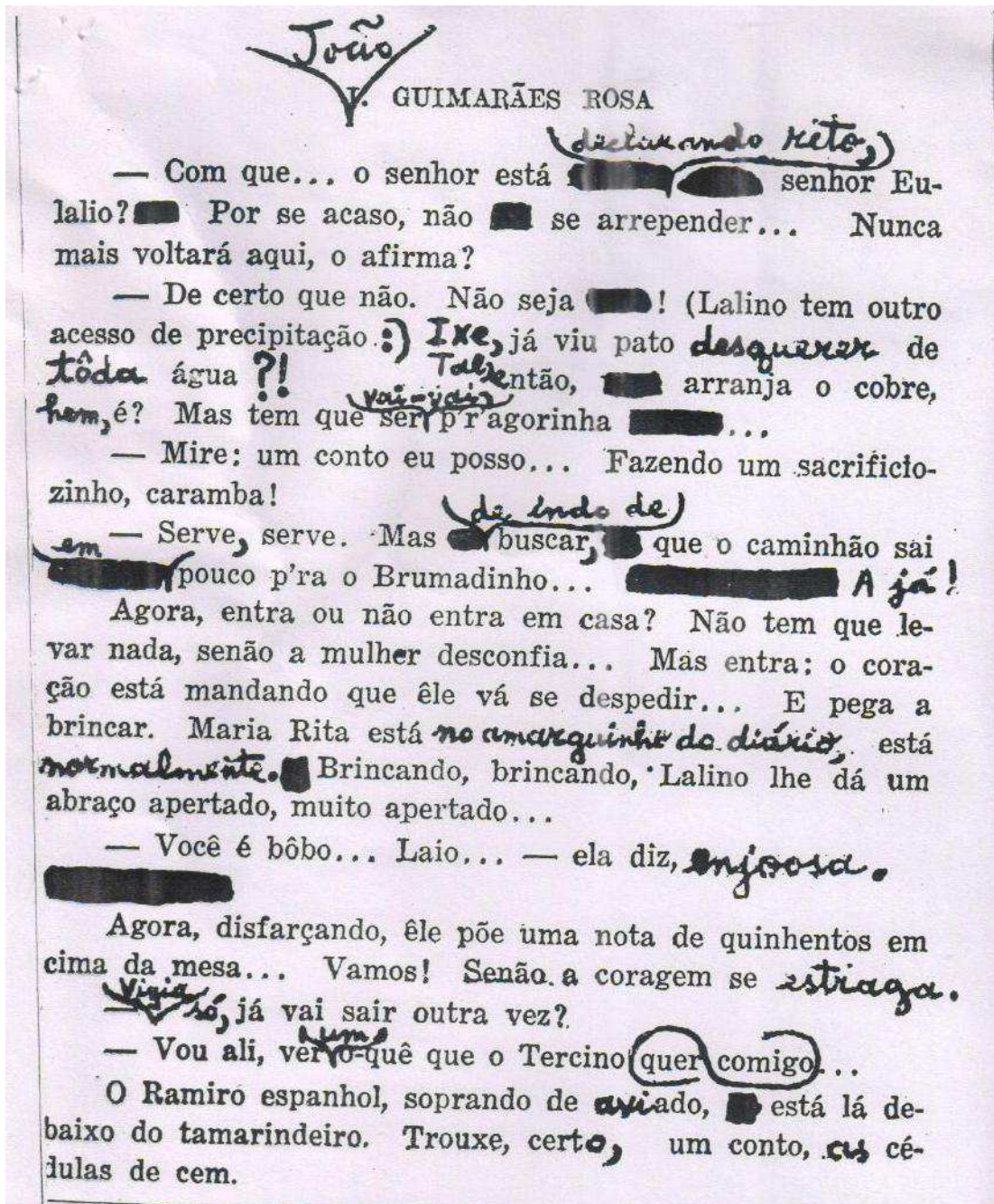
(Cf. MORATORI, 2010).

In: <http://avidanofront.blogspot.com/2010/08/uma-brasileiram-que-salvou-varios.html>

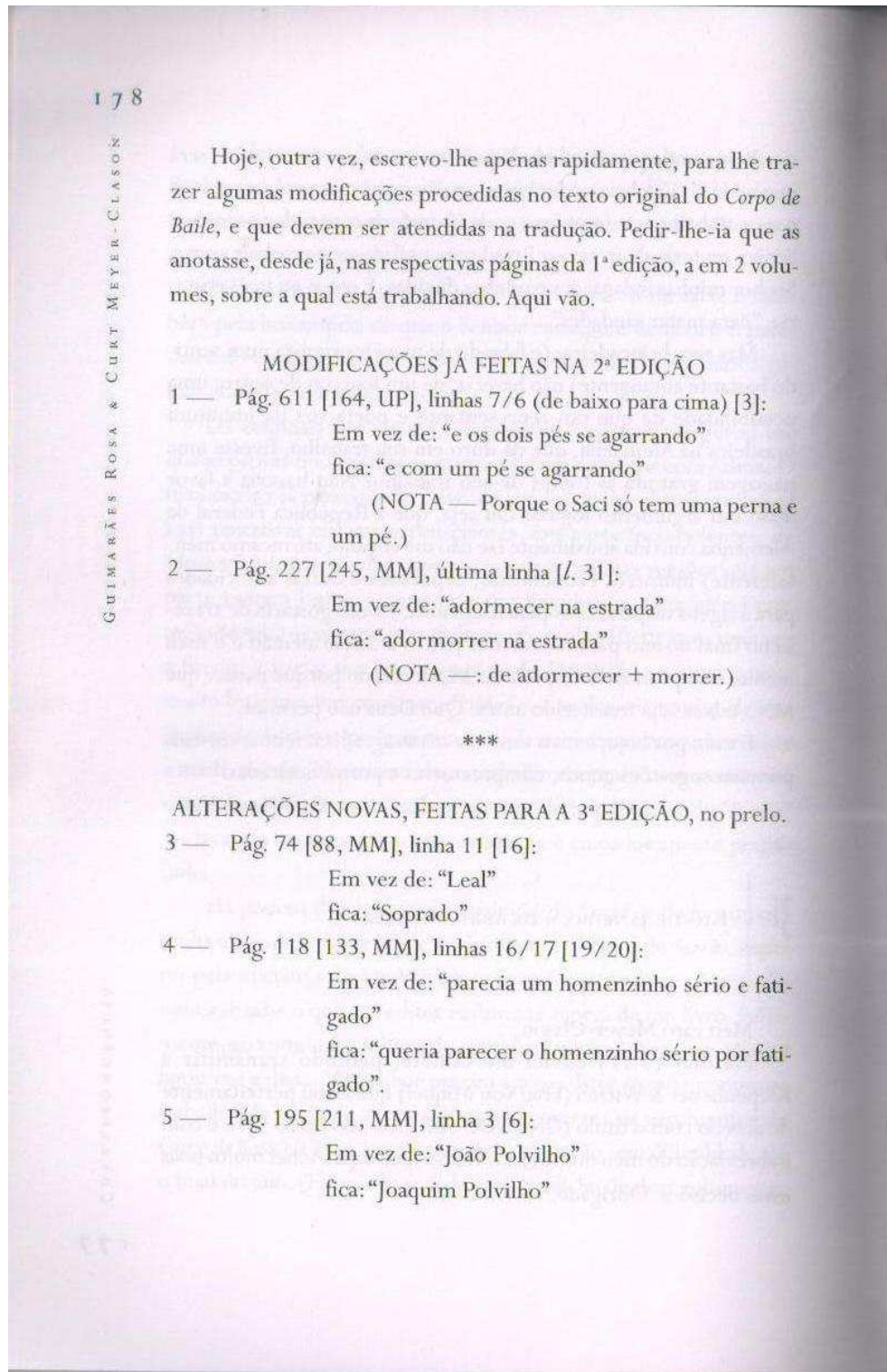
**ANEXO E – IMAGEM DO SELO QUE HOMENAGEIA O CENTENÁRIO DE JOÃO
GUIMARÃES ROSA**



ANEXO F – IMAGEM COM O FAC-SÍMILE DE UM TRECHO DOS ORIGINAIS, DE A VOLTA DO MARIDO PRÓDIGO, QUE SERVIRAM À QUARTA EDIÇÃO DE SAGARANA



ANEXO G – IMAGEM COM A CÓPIA DAS ORIENTAÇÕES DE GUIMARÃES ROSA AO TRADUTOR ALEMÃO CURT MEYER-CLASON, POR MEIO DE CARTAS



(BUSSOLOTI, 2003, p. 178).

ANEXO H – GRAVURA DO CORPO FEMININO PARA A CIÊNCIA MÉDICA NO SÉCULO XVIII



(DEL PRIORE, 2000, p. 85).

ANEXO I – IMAGEM DO FILME *CONVENÇÃO DAS BRUXAS* (1990)



ANEXO J – IMAGEM DE UMA “FLAUSINA”

(Cf. SÉRIO, 2010).

In: <http://blog.turismoalgarve.pt/2010/08/lencinho-flausina.html>.