

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

LEONEL LOPES

**ESQUIVANÇA E DISPERSÃO:
A REPRESENTAÇÃO DA MULHER EM CONTOS DE
DALTON TREVISAN**

Dissertação de Mestrado em Letras
(Área de concentração: Estudos Literários.
Linha de Pesquisa: Literatura: Teorias Críticas e
História) apresentada no Curso de Pós –Graduação
em Letras – Estudos Literários / PLE – UEM –,
como exigência parcial para a obtenção do título de
Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Lúcia Osana Zolin

MARINGÁ - PR
2007

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

LEONEL LOPES

**ESQUIVANÇA E DISPERSÃO:
A REPRESENTAÇÃO DA MULHER EM CONTOS DE
DALTON TREVISAN**

MARINGÁ - PR
2007

AGRADECIMENTOS

Às mulheres da minha vida:

- mamãe Jandira, o mais doce mel
- vó Aparecida, a prova da existência de Deus
- vó Maria Moreli, que renegou o sobrenome Lopes
- Ana Wolff, amiga, incentivadora, profissional
- Evely, o Ser
- Eliane (Lipe), irmandade afro-descendente
- Inês e Márcia, só nós três entendemos o que aquilo significou
- Madonna, inspiração
- Clarice Lispector, selvagem ferida aberta
- Val, amizade e venenos
- Lúcia, orientação segura
- Esther, amor...

E à Andréa, do PLE, pela atenção e educação com que trata a todos.

“(...) acredito no valor polissêmico dos símbolos e no quanto a verdade é apenas uma certa montagem simbólica que deu certo” (Maria Escolástica, 1994).

“Nada é tão eterno quanto a mudança” (Eráculo, 500 a.C.).

RESUMO

Esta dissertação consiste em uma análise da representação da mulher em contos de Dalton Trevisan, fundamentada na Teoria Crítica Feminista, no conceito de gênero e numa visão crítica sobre o patriarcalismo. Além dos seis contos do *corpus* principal que perpassam seis décadas de produção literária daltoniana, foram avaliados contos diversos cujos temas estão ligados ao patriarcado e às relações de gênero, permitindo vislumbrar que o autor contesta a atroz situação social, a ideologia dominante e a vigência de valores ultrapassados que impedem muitas mulheres de se realizarem como sujeito. A análise das seis protagonistas femininas do *corpus* central conduz à conclusão de que a mulher é representada nos contos de Dalton Trevisan através de uma construção de personalidade que prima pela esquivança e pela dispersão. De recorrente, todas as protagonistas lutam contra a opressão patriarcal. O Feminismo e a Crítica Feminista abordados na fundamentação teórica da dissertação mostram-se, ao final, campos que alteram não só o modo de estudar as personagens femininas como também a maneira de Dalton Trevisan, ainda que parcialmente, construí-las.

Palavras-chave: Dalton Trevisan, Crítica Feminista, patriarcado, gênero.

ABSTRACT

This dissertation consists of an analysis on the representation of women in Dalton Trevisan's short stories, and is founded by the Feminist Criticism, the concept of gender and a critical view on patriarchy. Besides the six short stories of the main corpus, which go over six decades of the Daltonian literary production, other short stories on the theme of patriarchy and gender relations were evaluated. All of them permitted to glimpse the author's contest against the atrocious social situation, the dominant ideology and the validity of old values that stop many women from self-actualizing as subjects. The analysis of the six female main characters of the main *corpus* leads to the conclusion that women are represented in Dalton Trevisan's short stories through a personality construction which primes for dodging and dispersal. Recurrently, all main characters fight against patriarchal oppression. Feminism and Feminist Criticism approached in the theoretical foundation show, at the end, areas which alter not only the way of studying the female characters, but also the way Dalton Trevisan, even if partially, constructs them.

Key-words: Dalton Trevisan, Feminist Criticism, patriarchy, gender.

SUMÁRIO

Introdução	08
1. A opressão da mulher como construção (anti)social	14
2. O Feminismo crítico	29
2.1. Tendências do feminismo crítico	36
2.1.1. Crítica literária anglo-americana	37
2.1.2. Crítica literária francesa	42
2.2. A crítica literária feminista no Brasil	45
2.3. O modelo ideológico do patriarcado: a estrutura de dominação / subordinação	48
2.3.1. Estabelecimento e declínio do patriarcado no Brasil	55
2.4. Gênero, desconstrução e literatura	59
3. O patriarcalismo e as relações de gênero em Dalton Trevisan	70
3.1. A base patriarcal do universo literário daltoniano	72
3.2. Os <i>hominhos</i> , os velhos, as Marias e os Joões de uma Curitiba provinciana	83
3.3. A “traição” nas relações de gênero	91
3.4. A virgindade feminina	96
3.5. O magistério	100
3.6. A morte nas relações patriarcais de gênero	106
3.7. A objetificação sexual da mulher	109
3.8. A prostituição	115
4. A representação da mulher em seis contos de Dalton Trevisan	122
4.1. A odisséia em “Penélope”: a jornada do sepulcro doméstico para o túmulo eterno ...	131
4.2. Uma inversão dos tradicionais papéis de gênero: a odisséia da <i>senhora minha esposa</i> em “O senhor meu marido”	138
4.3. As relações de gênero nas 1001 “Noites de Curitiba”	154
4.4. A odisséia bíblica em “Virgem louca, loucos beijos”	163
4.5. A objetificação e o desejo por emancipação em “Você me paga, bandido”: Um caso de polícia	190
4.6. “Capitu sou eu”: Dalton Trevisan versus crítica feminista?	202
5. Considerações Finais	225
6. Referências Bibliográficas	235

Introdução

O escritor curitibano Dalton Trevisan é aclamado pela crítica especializada em razão, entre outras, da crueza de seus relatos e do caráter crítico que suas narrativas expressam em relação à sociedade, principalmente ao abordar os relacionamentos conflituosos entre mulher e homem. Essa mesma crítica é unânime em afirmar a literariedade da obra de Dalton Trevisan, mas se divide ao julgar alguns dos métodos utilizados por ele, como a obstinada retomada, em diversos livros, de temas, de nomes de personagens, de personagens e de situações e frases que permeiam a vida dos moradores da “fictícia” Curitiba retratada em seus contos.

Sobre a repetição em sua contística, Dalton Trevisan costuma responder às críticas por meio de contos. Sugere, neles, que o contista se repete porque as pessoas, a cidade e a sociedade – inspiradoras de sua literatura – também se repetem. Por essa perspectiva, a reiteração na vida fictícia seria um reflexo da imutabilidade do universo não ficcional.

Todavia, na vida real, as idéias filosóficas, teóricas e literárias estão, constantemente, mudando, e com elas, ainda que de modo mais lento, a sociedade e as relações pessoais. Nesse processo, em verdade, ocorre uma influência, não necessariamente mútua e simultânea, a partir da qual tanto as mudanças sociais podem levar a novos conceitos, como vice-versa. No caso específico da literatura, as visões de mundo que ela apresenta tendem a alterar ou reiterar a maneira de as pessoas encararem as relações inter-humanas, já que a literatura é um agente socializador de ideologias, assim como os demais meios de comunicação, a família, a escola e a religião. Correlativamente, as originais manifestações sociais propendem a ser representadas nas obras literárias – passando, de modo imediato, pelas deformações decorrentes da mediação do/a autor/a e do processo da escrita –. E é por esse motivo que,

apesar de o projeto literário de Dalton Trevisan conter um forte apego à repetição, as mudanças ocorridas no mundo extraliterário acabam por se manifestar, em maior ou menor grau, em muitos de seus contos.

Uma das mais significativas alterações sociais que ocorreram, nas últimas décadas, diz respeito às relações entre mulher e homem, no sentido de afrouxamento da rigidez dos papéis que cada um desempenha na sociedade. A nova situação proporcionou, principalmente à mulher, liberdade e oportunidade de expressar e exercer as funcionalidades e os desejos comuns, e mesmo específicos, de cada ser humano. Essa mudança de paradigma continua sendo executada, pois só atingiu alguns segmentos da sociedade. Determinadas instâncias políticas, filosóficas, teóricas e literárias estão empenhadas na alteração desse quadro, lutando por uma maior abrangência da nova maneira de encarar o que vem a ser mulher ou homem na atualidade.

A influência que pode ocorrer entre sociedade e literatura referente à propagação ou mudanças de conceitos sociais, a literatura enquanto campo rico para análise do funcionamento ideológico do discurso no que concerne às políticas de gênero¹ (feminino e masculino) e o fato de o conflito de casal ser tema recorrente em Dalton Trevisan motivaram o desenvolvimento de uma pesquisa sobre as relações mulher e homem nos textos desse autor curitibano, mantendo o foco principal na representação da mulher em seis contos de décadas distintas. Levantamos, neste estudo, possíveis alterações no modo como Dalton Trevisan retrata a mulher ao longo de sua carreira de contista, que começa em 1959 e prossegue até os dias atuais.

¹ Diferentemente do termo *sexo* – que está relacionado apenas ao aspecto biológico do ser humano, mas que era usado para justificar as desigualdades entre as mulheres e os homens –, o conceito *gênero* se refere aos aspectos sociais que fazem com que as características sexuais sejam representadas, valorizadas e/ou desvalorizadas de modo a construir concepções de feminino e masculino conforme interesses específicos. Dentro do contexto de gênero, compreende-se o lugar e as relações de mulheres e homens, numa sociedade, observando não, exatamente, os sexos, e, sim, tudo o que socialmente se construiu sobre eles (LOURO, 1999).

Na análise dos seis contos de Dalton Trevisan, adotamos, como suporte teórico, a *crítica literária feminista*, que desenvolve, numa de suas linhas de trabalho, o exame da mulher como personagem. Seu assumido caráter político é partidário da concepção de que os conceitos veiculados pelo discurso literário podem influenciar os conceitos sociais, como também, de que esses são capazes de exercer influência sobre aqueles. Segundo Moraes (2002, p. 39), “a linguagem serve como um espelho social, refletindo valores implícitos e atitudes. No entanto, a linguagem não é apenas uma representação social, porque ela também reforça os valores sociais e os perpetua”. A linguagem também exorbita a realidade, podendo, com intenção ou não de quem com ela trabalha, alterar os fatos e os conceitos sobre, por exemplo, a mulher, o homem e a relação de gênero num determinado período e contexto social. Por motivos como esse, a crítica literária feminista analisa as formas representadas da mulher na literatura, como, também, procura desvendar, nos textos literários, as construções de papéis sexuais que compartilham da ideologia androcêntrica-patriarcalista e que propagam a inferioridade feminina e a superioridade masculina, reiterando os papéis tradicionais de mulher e de homem. Destarte, propõe, indiretamente, originais formas de representar o feminino na literatura

Um dos instrumentos teóricos empregados pela crítica literária feminista é a categoria de gênero, utilizada para pesquisar a construção social e cultural do feminino e do masculino, atentando para as formas pelas quais as pessoas se constituem e são construídas, em meio a relações sociais de poder (LOURO, 2002). O conceito de gênero investe, energicamente, contra a lógica essencialista que propaga a concepção de mulher e homem como seres universais e trans-históricos. Destarte, gênero é tratado como um instrumento analítico, cujos referentes “estão ancorados em um imaginário sexual mas que transcende a sexo, e é utilizado para mapear e desnaturalizar representações fixas e binárias das chamadas identidades sexuais” (MATTOS, 2003, p. 81).

Neste trabalho, o nosso desafio é, a partir de algumas questões importantes levantadas pela teoria feminista e pela discussão de gênero realizada contemporaneamente, elaborar uma compreensão específica de contos de Dalton Trevisan, a fim de discorrer sobre as ideologias de gênero – as crenças culturais, delineadas pelo patriarcado, sobre a natureza das mulheres e dos homens na sociedade (MORAES, 2002) – que esses contos possam estar propagando. Para tal, articulamos os questionamentos teóricos com o objetivo de pesquisa empírica, qual seja, a representação da mulher em contos daltonianos.

Na tentativa de consolidar os objetivos propostos, dividimos o presente trabalho em quatro capítulos. No primeiro deles, “A opressão da mulher como uma construção (anti)social”, realizamos um breve rastreamento do que se tem levantado, ultimamente, sobre as origens da relação social que prima pela dominação do homem e pela subordinação da mulher. Posteriormente, comentamos as visões críticas modernas que questionam a forma binária de conceber o mundo e as relações sociais, como o pós-estruturalismo, o movimento feminista e a crítica literária feminista. Ao final desse percurso, reiteram-se o objetivo crítico-literário e a necessidade política de questionar a representação da mulher em contos de Dalton Trevisan.

O segundo capítulo, “O feminismo crítico”, trata das idéias precursoras, do marco inicial e das tendências atuais da crítica literária feminista. Percorrendo suas duas principais vertentes, a anglo-americana e a francesa, apresentamos as formas distintas de se praticar a crítica literária feminista, e, depois, as linhas de pesquisa, no Brasil, vinculadas aos estudos sobre *mulher e literatura*. Como esse suporte teórico assume o papel de questionador da prática acadêmica patriarcal, desconstruindo as ideologias de gênero que subjazem a literatura e a crítica literária, discorreremos sobre o modelo ideológico do patriarcado, o conceito de gênero e a desconstrução.

No terceiro capítulo, “O patriarcalismo e as relações de gênero em Dalton Trevisan”, arrolamos sobre alguns dos recorrentes temas e subtemas daltonianos pertinentes ao patriarcalismo e às relações de gênero entre mulher e homem, sem, contudo, ignorar, quando assaz pertinente ao nosso estudo, as relações de gênero entre mulheres e entre homens. A análise de contos diversos, relacionados aos contextos temáticos, é uma forma de arrolar sobre a panorâmica da literatura de Dalton Trevisan. Por meio dela, observa-se que, no universo literário do autor, estão presentes os tradicionais estereótipos de gênero, como também há uma variedade de relações de gênero que destoam daquela ditada pelo patriarcado. Essa panorâmica antecede a apreciação crítica, desenvolvida no capítulo posterior, do corpus central selecionado para a dissertação, e permite vislumbrar que o autor contesta a atroz situação social, a ideologia dominante e a vigência dos valores ultrapassados.

O quarto capítulo, “A representação da mulher em seis contos de Dalton Trevisan”, abarca a análise dos seis contos daltonianos pertencentes ao corpus central do estudo desenvolvido: “Penélope”, de *Novela nada exemplares* (1959); “O senhor meu marido”, de *Guerra conjugal* (1969); “Noites de Curitiba”, de *O pássaro de cinco asas* (1974); “Virgem louca, loucos beijos”, de *Virgem louca, loucos beijos* (1979); “Você me paga, bandido”, de *Pão e sangue* (1988); e “Capitu sou eu”, de *Capitu sou eu* (2003).

Nesse capítulo, examinamos os relacionamentos mulher e homem levantando a recorrência, os perfis e os aspectos de mulher que Dalton Trevisan aborda. Ser objetificada e oprimida não esgota a personalidade dessas personagens femininas, por isso analisamos as formas pelas quais essas mulheres reagem às diversas manifestações de dominação; até que ponto essas reações levam a uma vivência menos opressora; as ocasiões nas quais essas personagens conseguem expressar sua individualidade; as mudanças de cada protagonista em suas odisséias pelos mares patriarcais; os motivos por que sucumbem e, no processo, questionamos a fixidez feminina propagada por conceitos androcêntricas.

Esse trabalho se justifica pela ausência de uma análise da representação da mulher na obra de Dalton Trevisan fundamentada, concomitantemente, na crítica feminista, na teoria do gênero e numa visão crítica sobre o patriarcalismo. Trabalhos como o de Sanches Neto (1994), *O artifício Obsceno: visitando a polaquinha* – uma leitura sobre o discurso da prostituta na condição de estratégia comercial –, e o de Sobania (1994), *O personagem idoso e a sexualidade na obra de Dalton Trevisan: momentos de um tenso itinerário machista* – uma apreciação crítica sobre os velhos daltonianos que, adeptos de visão machista, têm na atividade sexual, ou no falso discurso sobre ela, o sentido da vida –, abordam as relações de gêneros sem se referirem a esse conceito; tratam do machismo, embora não se aprofundam nas questões fundamentais do patriarcalismo (origem, mudanças, persistências etc.); referem-se à objetificação da mulher, mas omitem o contexto histórico dessa objetificação. Desse modo, *Esquivança e dispersão: a representação da mulher em contos de Dalton Trevisan* apresenta uma perspectiva centrada na mulher e nas várias instâncias do feminino, pretendendo colaborar para o estudo literário através de um outro olhar, um olhar feminista.

Por fim, almejamos que estas reflexões a respeito da maneira como a mulher é retratada na literatura e, *stricto sensu*, em contos de Dalton Trevisan, colaborem para alargar a percepção dos leitores sobre a obra desse autor curitibano e sobre a importância de ler criticamente um texto de modo a não absorver e propagar conceitos discriminatórios produzidos sócio e culturalmente pelo discurso androcêntrico. Foi com essa expectativa que optamos pelo viés crítico feminista, pois, como Silva (1999, p. 109), acreditamos que a análise feminista pode contribuir – ainda que não por si só – “para a transformação das estruturas de uma sociedade, onde os sistemas de relações se baseiam, ainda, e de forma predominante, nos modelos patriarcal e capitalista”.

Capítulo Primeiro

A opressão da mulher como construção (anti)social

Vários estudos, em diversas áreas, têm buscado revelar as estruturas históricas pelas quais foram erigidos os conceitos que, em diferentes períodos e sociedades, levaram à dominação da mulher pelo homem. Utilizando-se de alguns desses trabalhos, Chaves (1986) traça um percurso das origens dessa subordinação. Ela coloca que as informações obtidas de um passado anterior a 10.000 anos fazem crer em sociedades cuja valorização do gênero feminino era predominante. Não se trata de afirmar a existência de um matriarcado, até porque, primeiro, a insuficiência das informações impede tal assertiva, e, segundo, implicaria na dominação dos homens pelas mulheres, a qual, acredita-se, nunca existiu. Destarte, a principal questão é a negação de que seja intrínseco ao início da humanização o patriarcado. Ou seja, o indeferimento de que sempre existiu, na humanidade, o regime social no qual o homem (o pai, o ente masculino mais velho, o esposo etc.) é considerado superior à mulher e aos descendentes mais jovens, detendo e exercendo, assim, autoridade e supremacia preponderante.

Tendo por base pesquisas antropológicas, Chaves (1986) informa que a ausência de guerras caracterizou tanto a época dos caçadores (período paleolítico), como a que deu início à agricultura (10.000 a.C., aproximadamente). Naqueles tempos, a crença na mulher como única participante no processo de procriação dava-lhe *status* na sociedade, *status* que se elevou quando a mulher inventou a cerâmica e a tecelagem. Somando-se isso à contribuição dela para o sustento do grupo através da colheita – experiência que, mais tarde, vai levá-la a descobrir a agricultura –, muitos antropólogos crêem que, naquelas épocas, não existia a competição, e sim a cooperação. Esse quadro mudou no neolítico médio ou superior, quando

a luta pelo poder e a propriedade privada dominaram as relações sociais. Todavia, o embrião do patriarcado surgiu um pouco antes, em razão de duas descobertas do homem: a sua participação na procriação e o arado. O resultado foi, com o tempo, a passagem do sistema de organização social cujas mulheres tinham um lugar de destaque para o sistema patriarcal, que prima pela superioridade masculina e, por conseguinte, pela inferiorização da mulher.

Também tratando dessa mudança de sistema, Zolin (2003) organiza uma trajetória da procura pelas origens da opressão feminina. Ela toma por base textos de antropólogos/as e de estudiosos/as como Friedrich Engels, Claude Lévi-Strauss, Jeni Vaitsman, Rose Marie Muraro, Maria de Fátima G. M. Tálamo e da historiadora cultural Riane Eisler.

Segundo o levantamento de Zolin (2003), a dominação masculina ocorreu, lenta e gradativamente, paralela ao progressivo controle da natureza pelo homem. Ela foi influenciada pela divisão do trabalho entre os sexos, que propiciava mais tempo livre e maior espaço de locomoção ao ente masculino, restringindo a atuação da mulher ao espaço da casa e à procriação de mão-de-obra, isto é, de filhos para trabalhar e defender a terra. Ao dominar a natureza e descobrir o seu papel na procriação, o homem procurou controlar a sexualidade da mulher e exercer poder sobre ela. Outros aspectos que contribuíram para a subordinação feminina são o acúmulo da riqueza e a consignação da propriedade particular (ambos relacionados aos meios de produção), assim como a gradativa proibição do casamento entre consangüíneos e a consecutiva troca de mulheres entre as famílias.

Formas de domínio surgem, ainda, pela gradual perda de prestígio do mito da mulher enquanto ente sagrado, e/ou na sua substituição por deuses masculinos. No percurso, a mulher passa de mito sagrado a mito profano, fato que colabora para incutir um discurso de uma “necessária” subordinação feminina. A primeira perda corresponde ao fim do período da Grande-Deusa, tempo paleolítico no qual a mulher era associada a elementos mágicos que propiciavam a fertilidade da terra. Essa associação advinha de outro símbolo de prosperidade

e fontes da vida, a maternidade, ressaltada em várias estatuetas arqueológicas daquele período. Por sua vez, a mitologia grega apresenta o episódio do deus Apolo usurpando para si o saber intuitivo e enigmático (oráculo) da deusa Gaia (a Terra). Assim como ela gerou o universo sem a participação de um deus masculino, surge o mito do *Deus* hebreu, monolítico, masculino, todo-poderoso e controlador, que criou o universo e a humanidade sem a intervenção feminina. Neste mito, além de o homem “parir” a mulher, essa é relacionada, através do episódio da *Queda*, à serpente (diabo, pecado) – que corresponde a uma sabedoria independente – e à origem de todos os males. Destarte, o texto bíblico, por meio da reflexão cristã do apóstolo Paulo e de padres da Igreja, transforma a mulher em mito demoníaco, legitimando e santificando a dominação masculina.

Uma outra forma de exercer controle sobre a mulher é a masculina noção de moralidade, na qual os senhores obtêm o poder de exigir a honestidade do dominado e o direito de transgredir regras sem punição nem culpa. Aos poucos, é construída uma identidade masculina superior à feminina fundamentada num discurso que prega, entre outras, a superioridade intelectual e física do homem, destinando a este o domínio público, marginalizando e restringindo a mulher à procriação e ao privado.

No todo, o levantamento de Zolin (2003) aponta para dois tipos de estudos a respeito da dominação do homem sobre a mulher, os tradicionais e os mais contemporâneos. Eles se manifestam pelo binômio natureza *versus* cultura. Os estudos tradicionais discutem a opressão feminina como um fato natural e biológico, que teria acontecido naturalmente, desde os primórdios da espécie. Diferentemente, os estudos mais contemporâneos, tendo por base o período inicial no qual a dominação masculina inexistia, buscam dados que expliquem a opressão feminina como uma criação social, uma construção advinda de um amplo conjunto de fatores. Na visão das estudiosas feministas, uma opressão que possui origens calcadas na cultura e nos interesses de uma ideologia masculina.

Levantes como o de Chaves (1986) e de Zolin (2003) – e poderíamos citar outros, como o de Silva (1995) – mostram que a história da mulher precisa, continuamente, ser discutida, e que essa história é anterior à opressão, pois o relacionamento mulher e homem nem sempre foi polarizado. Entretanto, comumente, quando se pensa nessa relação, a dicotomia opressor *versus* oprimido logo vem à tona, como se fosse a estrutura natural dessa relação, uma relação petrificada nessa estrutura. Conceber masculino e feminino em um sentido dicotômico é aceitar que essas categorias representam a divisão da humanidade em duas metades contrapostas, sendo uma o que a outra não o é. Isso está de acordo com a crença numa construção de gênero baseada em características biológicas, que acaba por definir mulheres e homens “como categorias naturais, essencializadas, resistentes às forças arbitrárias da cultura, da história e da pessoa” (MATTOS, 2003, p. 82).

Em concepções como essa, aquilo que se vincula às categorizações pessoais e sociais, incluídas as diferenças comportamentais, é remetido para caracteres físicos – e sexuais – do corpo, é explicado como biológico. Já em concepções que se baseiam nas variáveis experiências diárias, “gênero nunca se reduz a caracteres sexuais, mas sim a um conjunto de caracterizações morais, a um conjunto de comportamentos socialmente sancionados e constantemente reavaliados, negociados, lembrados” (MATTOS, 2003, p. 82).

De acordo com Bonnici (2005a), as mulheres e os homens primitivos/as, para entenderem o mundo, catalogavam as coisas através de termos básicos envolvendo a *presença* e a *ausência* (luz / escuridão; voz / silêncio). Em outras palavras, o pensamento primitivo era binário, pois a prática da compreensão dependia dessa operação mental dos opostos. A utilização de tal estrutura fundamentada em pares dicotômicos não se restringiu ao ser humano primitivo. Ela se manteve presente, em maior ou em menor grau, na história da humanidade, sendo ressaltada no século XIX, através de uma perspectiva *essencialista* fundamentada no darwinismo e no positivismo – a qual contribuiu para que as ciências e a

medicina utilizassem categorias aparentemente universais para tornar homogêneas todas as mulheres e, de certar forma, todos os homens –, e, no século XX, pelos estudos lingüísticos, formalistas e estruturalistas.

Coerente com o pensamento estruturalista dos anos 1960-70, esse modo de explicar o universo pelo emprego de oposições binárias (centro / periferia; eu / outro; masculino / feminino; sujeito / objeto; dominante / subalterno) faz todas as coisas parecerem naturais. No entanto, reduz tudo a um conjunto de dados não mutáveis e de números limitados. Utiliza um tipo de análise que é, praticamente, um sistema fixo de significação, uma vez que situa convenções, desconsiderando tanto os fenômenos não explicáveis pela estrutura dicotômica quanto as mudanças ocorridas e as possíveis de ocorrer. É uma maneira estreita de conceber, entre outras, as relações sociais, a linguagem e até a literatura, objeto estético desvinculado do contexto social, segundo uma ilusão formalista propagadora de uma autonomia significativa textual baseada na forma e na estrutura. Dentro dessa perspectiva, a colaboração do leitor para o sentido do texto literário não é muito significativa.

Essa visão crítica sobre algumas das pressuposições estruturalistas surgiu nas mesmas décadas em que o estruturalismo se desenvolvia. Os conceitos e a estrutura dicotômica que os geraram passaram a ser significativamente questionados e considerados impróprios para explicar a complexidade envolvida no mundo, nas relações e na existência da humanidade. Colaborou para tal mudança de perspectiva uma visão pós-estruturalista propagada pelas idéias de, entre outros, Jacques Derrida, Michael Foucault, Roland Barthes, Jacques Lacan e Julia Kristeva, pelos Estudos Culturais, pelo Novo Historicismo e por outras tendências que buscavam problematizar e historicizar o etnocentrismo ocidental-patriarcal, as situações condicionantes do ser social, o cânone literário, a noção de verdade, de essência e de gênero. O pós-estruturalismo não só questionou os métodos tradicionais até então empregados para conhecer e descrever a realidade, como propagou a relatividade de toda significação,

encarando “as construções racionais como estratégias de poder e controle social” (BONNICI, 2005b, p. 164). Esses novos conceitos propiciaram, aos estudos literários, a ampliação de suas perspectivas analíticas, principalmente em função da descrença pós-estruturalista no logocentrismo (o pensamento canônico, ou o discurso filosófico ocidental, enquanto propagador da linguagem como forma legítima de obter um significado fixo e exato) e da revelação dos centros privilegiados que o discurso logocêntrico constrói.

O pensamento pós-estruturalista cooperou para a consolidação do movimento feminista na medida em que propiciou àquelas teóricas feministas que adotaram a perspectiva pós-estruturalista se infiltrarem e serem adotadas em vários campos das ciências sociais, humanas e biológicas, nos quais puderam desenvolver trabalhos com abordagens singulares.

Segundo Mattos (2003, p. 95), o movimento feminista surgiu para questionar “os arranjos convencionais dos relacionamentos que reduzem a caracteres biológicos (naturais) a determinação hierárquica de lugares e postos para homens e mulheres na sociedade”. Neste, pensamento e ação unem-se com vistas a uma presença igualitária da mulher no espaço público, “à denúncia da hegemonia masculina, à revisão dos papéis tradicionais de homem e de mulher, ao abalo da moral patriarcal” (DUARTE, 2002, p. 14). Não obstante a luta feminina apresente reações em diversas épocas da humanidade, as primeiras reivindicações feministas localizam-se no período das revoluções democráticas do final do século XVIII, tendo como destaque a *Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã*, na qual Olympe de Gouges, em 1791, contesta a exclusão das mulheres dos *Direitos Universais* proclamados pela Revolução Francesa de 1789, e inaugura uma tradição crítica que mostra “não somente o lugar problemático das mulheres na democracia histórica, mas também a própria natureza desta democracia” (VARIKAS, 1995 apud SCAVONE, 2004, p. 26). Como outras feministas, Olympe de Gouges, por suas idéias, foi condenada à morte via guilhotina em 1793, na

França. Segundo Alves & Pitanguy (2003, p. 34), “a sentença que a condenou acusava-a de ter querido ser um homem de Estado e ter esquecido as virtudes próprias a seu sexo”.

O feminismo enquanto movimento organizado se manifestou politicamente nos EUA e na Inglaterra por volta de 1840. Nesse primeiro momento, denunciou a exclusão das mulheres da participação nas decisões públicas e reivindicou o seu direito de voto, uma maior igualdade legislativa – como o direito de propriedade das esposas –, e a reforma das leis de divórcio. Divulgou, também, a necessidade de as mulheres serem, através do trabalho, economicamente independentes dos homens, conceito problematizado já antes de 1792, quando veio a público, na Inglaterra, *Vindications of the rights of woman*, de Mary Wollstonecraft. Essa autora defendeu profundamente as idéias de libertação propagadas pelos princípios rousseauianos de respeito aos “direitos naturais” do indivíduo, a ponto de denunciar as idéias sexistas do próprio Rousseau com relação à mulher. No livro, ela contesta a teoria da existência de diferenças “naturais” no caráter e/ou na inteligência de meninas e meninos. Para provar o caráter cultural/educacional dessas diferenças e da propagada inferioridade da mulher, propõe “que se ofereça às meninas idênticas oportunidades de formação intelectual e desenvolvimento físico que as existentes para os meninos” (ALVES & PITANGUY, 2003, p. 36). Além de contestar a exclusão feminina da esfera pública e a dependência forçada que as mulheres tinham dos homens, também alertava para o dano econômico e psicológico que tais manifestações de opressão trazem às mulheres. No século XIX, grupos feministas, campanhas e livros continuam a discutir essas questões, ressaltando a condição relegada à mulher na sociedade e lutando pela igualdade de direitos entre os sexos.

Os vários grupos feministas que se formaram – como o das proletárias radicais, em 1874, e o intitulado *Women’s Social and Political Union* (WSPU), em 1903 – realizaram encontros e eventos promissores. Todavia, segundo Humm (1992), com a obtenção do direito

de voto para as mulheres², o movimento feminista foi reduzido ao “feminismo de assistência social” nos anos 30, 40 e 50, do século XX, com campanhas que reivindicavam, entre outras coisas, salário família e igualdades legais. Brink-Friederici (1990) complementa essa avaliação do primeiro momento feminista proferindo que, apesar das conquistas, pouco ou nada havia se alterado no concernente às relações de poder, pois o patriarcalismo (o exercício social do patriarcado) continuava imperando soberanamente. Para Alves & Pitanguy (2003), o movimento sufragista feminista já estava fadado a desaparecer logo após atingir seu objetivo, causando uma desmobilização das mulheres. Por outro lado, ponderam as autoras, outros aspectos que configuram a condição social da mulher puderam, então, ser alçados ao primeiro plano, fazendo com que os questionamentos da discriminação feminina prosseguissem – ainda que por vozes isoladas – e eclodissem com mais força em outro momento.

Assim, em 1949 é publicado o livro de Simone de Beauvoir (1980), *O segundo sexo*, no qual a autora faz um amplo levantamento acerca da situação relegada das mulheres na sociedade e aponta muitas das causas dessa ocorrência. Vai além e sugere maneiras de alterar esse quadro, tendo por bandeira a defesa da igualdade de todos os seres humanos. Nesse mesmo ano, também é publicado o livro de Margaret Mead, *Macho e fêmea: Um estudo dos sexos em um mundo em transformação*. Nele, ela afirma que os traços de caráter qualificados como femininos e masculinos são resultados de um condicionamento social e que perfis como a passividade e a agressividade não são determinados pelo sexo da pessoa (MATTOS, 2003). As idéias de ambas as escritoras se entrecruzam e se complementam, mas foram as de Beauvoir (1980) que mais se difundiram e influenciaram o posicionamento e pensamento do segundo momento feminista.

Esse segundo momento eclode após um período de refluxo na organização das mulheres, e é marcado pelo surgimento, no final dos anos de 1960, dos primeiros programas

² Na Nova Zelândia em 1889; Estados Unidos, 1920; Inglaterra, 1928; Brasil, 1932; França e Bélgica, 1948; Suíça, 1977.

de estudos feministas, e de grupos que resgatam a luta pelos direitos, condições de trabalho e salários iguais entre mulheres e homens (HUMM, 1992). Grupos como o *Women's Liberation Movement (WLM)*, e o *National Organisation of Women (NOW)* – co-fundado por Betty Friedan –, que, nos anos 70, também lutaram pelo direito ao aborto e pelas causas das minorias raciais e sexuais. Os protestos contra a Guerra do Vietnã, nos EUA, e a Revolução (ou Revolta) Estudantil de 1968 colaboraram para o aumento do feminismo militante, que renovou a política dos feminismos³ radical, liberal e socialista, criando outras respostas à questão de por que as mulheres continuavam a sofrer desigualdade social, opressão e exploração.

Nesse período, estabeleceu-se um questionamento mais profundo das relações entre mulheres e homens no espaço público e, sobretudo, no espaço privado. As feministas privilegiaram as discussões sobre a relação conjugal e a violência contra as mulheres, e lutaram pelo acesso à contracepção e pela legalização do aborto. O princípio adotado – e ainda vigente – do qual *o pessoal é político* “rompe com os modelos políticos tradicionais, que atribuem uma neutralidade ao espaço individual e que definem como política unicamente a esfera pública, ‘objetiva’” (ALVES & PITANGUY, 2003, p. 8). Para Silva (1999), essa premissa do feminismo significa que as circunstâncias diárias de experiências pessoais das mulheres, como mulheres e como profissionais, precedem e criam amplas realidades políticas no mundo. Pelo novo princípio, as desigualdades entre os sexos só podem ser compreendidas (e superadas) se forem, também, “consideradas relações de dominação e poderes que se constroem no espaço privado” (SCAVONE, 2004, p. 30). Assim, enquanto atividade prática, o feminismo é reflexão e ação que ocorrem em direção à transformação do mundo.

³ Três correntes integram o movimento feminista: os feminismos radical, liberal e socialista. Cada qual atribui uma causa central à opressão feminina, e contra ela toma partido. Para o radical, é a divisão sexual de papéis. Para o liberal, a desigualdade de direitos e de oportunidades entre os sexos. Para o socialista, é a hierarquia (divisão) de classes, pois nela se localizam todas as relações de poder e de desigualdade (ZOLIN, 2003).

Nos anos 80 e 90, esse princípio é aprofundado com a elaboração do *conceito de gênero*, que revigora o movimento feminista:

Ao proclamar que “o pessoal é político”, as feministas propõem que se compreenda de um modo novo as relações entre a subjetividade e a sociedade, entre os sujeitos e as instituições sociais. As feministas passam a afirmar que as formas como nos tornamos mulheres e homens, enfim, como nos tornamos sujeitos “de gênero” se constituem em uma questão política e social e não somente uma questão ligada às histórias pessoais ou privadas. Nossas escolhas, nossa sexualidade, nossa vida particular são informadas pelo social, têm sentido político e exercem efeitos que transcendem o âmbito privado (LOURO, 2002, p. 19).

Em seguida, o feminismo se reoxigena, paradoxalmente, por causa de grupos feministas de mulheres negras e de lésbicas que desafiam o eurocentrismo da teoria feminista (branca) e o seu caráter heterossexual – a heterossexualidade tomada como um fato “natural” –. Novas abordagens são acrescentadas ao movimento, que passa a tratar, também, de questões de classe, de raça, da situação da mulher no Terceiro Mundo (inclusive num contexto pós-colonial), e do ativismo lésbico. Assim, a teoria feminista se expande para além das questões euro-americanas de sua base inicial, e adota configurações culturais particulares em correspondência às necessidades de cada país.

Fugindo do equívoco de adotar um viés universalista, o qual apresentaria os problemas de um grupo de mulheres como problemas de todas as mulheres da humanidade, determinadas categorias analíticas feministas (marxistas, psicanalíticas...) encontraram um contraponto na afirmação das diferenças e da alteridade. Em razão disso, a diversidade, o relacional e a multiplicidade tornam-se “cada vez mais recorrentes na discussão teórica” e se afirmam como categorias analíticas, consolidando novos conceitos que buscam “dar conta da complexidade da situação social das mulheres contemporâneas” (SCAVONE, 2004, p. 35). Assim, nos anos 90, as abordagens teóricas e conceituais acerca das desigualdades sexuais se modificaram e ficaram mais complexas:

A situação social das mulheres passou a ser pensada relacionalmente – como relações sociais de sexo ou de gênero – por serem fruto das relações de poder e hierarquia entre os sexos. Intensificou-se o debate sobre alteridade, iniciado na década de 1970, e postulou-se nova dimensão da igualdade entre os sexos, fundamentada no respeito às diferenças (SCAVONE, 2004, p. 37).

Estabelecer e reivindicar a *diferença* implica contestar a lógica masculina da dominação que, paradoxalmente, se encontra presente no ideário liberal de igualdade. Na elaboração desse, no século XVIII, as mulheres foram excluídas dos direitos de cidadania e constituídas como grupo homogêneo à parte, de natureza díspar, que impõe a elas direitos e deveres próprios. A democracia liberal, para reparar tal erro, mas sem questionar a natureza desse sistema excludente, procura incluir as diferenças nos princípios da universalidade dos direitos. Esse princípio de igualdade exige que as mulheres, para serem cidadãs, se adaptem à norma masculina, tornem-se como homens; ou se incorporem a essa norma pelas suas “diferenças”, como homens imperfeitos (VARIKAS, 2000 apud SCAVONE, 2004).

As mulheres tiveram que provar uma mesmice de modo a se qualificar para a igualdade – se atingissem o padrão único (o mesmo padrão da individualidade masculina), encontravam, mesmo que com dificuldades, a inclusão. Porém, elas tiveram que argumentar a sua igualdade enquanto mulheres, e dessa forma, levantaram a questão de sua diferença (MATTOS, 2003, p. 101).

Assim, em contrapeso, *as teorias feministas da diferença* reafirmam a relação peculiar das mulheres com o mundo – uma maneira de agir, de pensar, de sentir que lhes é própria e que deve ser trabalhada nesse sentido – “pela afirmação de uma identidade específica para além das determinações biologizantes” e supra-histórica (SCAVONE, 2004, p. 18). A identidade feminina e o poder das mulheres passaram a ser fortalecidos pelo resgate de uma história que as diferenciava dos homens.

De modo geral, o feminismo crê que as mulheres podem, coletivamente e conscientemente, mudar o seu modo de estar na sociedade, o aspecto padrão das relações de

gênero, instituir a igualdade na diferença e combater a dominação patriarcal. Procura, assim, alterar o quadro social discriminatório, e, para isso, utiliza meios que vão desde o ativismo político até a teoria feminista acadêmica.

A crítica literária feminista, corrente crítica do trabalho aqui desenvolvido, é uma das ramificações do movimento feminista. Ela se tornou uma vertente da crítica literária, da qual utiliza os instrumentos tradicionais de análise, ligando-os a conceitos operatórios como feminino, feminista, gênero, logocentrismo, falocentrismo, patriarcalismo, desconstrução, alteridade, mulher-sujeito, mulher-objeto, discurso, poder, ideologia etc. Uma leitura de textos literários pelo viés da crítica literária feminista implica numa investigação do modo pelo qual tais textos estão marcados pela diferença de gênero.

Indissociável de algumas posturas de seu movimento de origem, a crítica literária feminista objetiva, também, romper com o pressuposto patriarcal de que a subalternidade feminina seja algo natural e biológico, em vez de erigido pela cultura e sociedade através de inúmeras formas, principalmente pelo poder da *palavra* reincidente (DUARTE, 2002; ZOLIN, 2003). Procura, então, desconstruir⁴ as regras determinantes dos papéis que os indivíduos de cada sexo devem representar nas relações sociais. Para tal, historiciza, desvenda o discurso que criou e alimenta essas regras. Conseqüentemente, revela o poder subjacente a ele.

Assim, enquanto discurso, o texto literário pode ser visto como um meio tanto de propagar conceitos pré-determinados pela ideologia androcêntrica, quanto de contestá-los. Isso ocorre dependendo da maneira pela qual as autoras e os autores representam, nos textos

⁴ No sentido que Derrida dá ao termo desconstrução: “Não se trata de destruir coisa alguma: trata-se somente, e por fidelidade, de tentar pensar como aquilo aconteceu, como se constituiu algo que não é natural: uma cultura, uma instituição, uma tradição” (DERRIDA apud PERRONE-MOISÉS, 2004, p. 228). Todavia, para além e através desse conceito, o feminismo procura modificar o *status quo* que relega a mulher a segundo plano nas relações sociais. De acordo com Adelman (2002, p. 51), o feminismo atual que objetiva desconstruir as ideologias de gênero procura “(1) questionar as dicotomias segundo as quais ‘homens’ e ‘mulheres’ são categorias estáveis definidas a partir de uma oposição binária fundamental para (2) captar na sua pluralidade as formas históricas de construção de masculinidades e feminilidades, (3) esclarecer seus vínculos com formas de controle social, desigualdade e poder para (4) contribuir para superá-las”.

literários, questões relacionadas a papéis sociais, seja de gênero, cor, raça ou condição social, como colocam esses assuntos em discussão e qual o posicionamento tomado. Nesse contexto, a crítica literária feminista busca revelar, mais especificamente, a construção de papéis sexuais que subjazem nesses textos.

Num primeiro momento, ao analisar obras de autores masculinos, a crítica literária feminista procurava desvendar a ideologia sexista⁵ – a ideologia da dominância masculina, que propaga e fundamenta o papel tradicional da mulher – presente em tais obras. A mulher, como personagem, passou a ser uma de suas linhas de trabalho. A questão essencial era “verificar qual a visão que uma determinada época tem da mulher na sociedade e qual a imagem de mulher é passada e desenhada por um determinado autor” (ZOLIN, 2003, p. 19). Destarte, objetivava romper com um certo essencialismo pré-determinado que busca dizer o lugar que cada indivíduo deve ocupar na sociedade.

O segundo momento é o que teve maior repercussão, além de ser, atualmente, o mais vigente. Nele, a crítica literária feminista passou a analisar obras de autoria feminina, divulgando escritoras da atualidade e resgatando as do passado, excluídas ou não do cânone. Nas interpretações e/ou reinterpretações dessas obras, a crítica literária feminista procurou não perpetuar os valores patriarcais da cultura e da análise. No processo, mostrou como esses textos diferem dos textos de escritores masculinos. Assim, desuniversalizou o ponto de vista androcêntrico em literatura e afirmou a importância, as especificidades e os aspectos artísticos da literatura feita por mulheres. Houve, então, a necessidade de revisar as teorias literárias devido ao seu caráter androcêntrico, o que corresponde a uma terceira fase da crítica literária feminista. De acordo com Louro (2002, p. 19), os estudos feministas “revigoraram metodologias e procedimentos de investigação, criaram estratégias de pesquisa originais,

⁵ “De forma geral, o sexismo é a discriminação com base no gênero” (MORAES, 2002, p. 26).

valorizaram fontes documentais antes desprezadas, descobriram novas periodizações históricas, permitiram-se uma linguagem mais subjetiva e pessoal”.

Se os estudos mais recentes da crítica literária feminista estão tomando como *corpus* analítico textos literários de escritoras, isso não significa que uma questão deixou de ser relevante: qual é a imagem de mulher que os textos literários de autoria masculina estão veiculando em nosso tempo? Um tempo no qual todas as verdades são questionadas, e os tradicionais papéis sexuais e de comportamento são subvertidos. Dessa pergunta, desencadeiam-se outras, sem desconsiderar o fato de que a relação da literatura com o contexto externo é sempre mediada pela linguagem, pelos elementos da criação, pelas convenções literárias etc.: de que maneira essa imagem produzida pelos escritores contribui para compreender a realidade da mulher no contexto social atual? O que essa imagem tem a revelar sobre as mudanças de comportamento e de pensamento em relação à mulher, de uma sociedade do final do século XX e do início do século XXI? Esses textos literários estão veiculando imagens da mulher que colaboraram para propagar o caráter discriminatório das ideologias de gênero ou para contestá-lo?

São para questões como essas que o trabalho aqui desenvolvido procura algumas respostas. Trata-se de uma leitura de como Dalton Trevisan construiu a personagem feminina em seis de seus contos⁶: “Penélope”, de *Novelas Nada Exemplares* (1959); “O senhor meu marido”, de *A Guerra Conjugal* (1969); “Noites de Curitiba”, de *O pássaro de Cinco Asas* (1974); “Virgem Louca, Loucos Beijos”, de *Virgem Louca, Loucos Beijos* (1979); “Você me paga, bandido”, de *Pão e sangue* (1988); e “Capitu sou eu”, de *Capitu sou eu* (2003).

Como Dalton Trevisan começou a publicar comercialmente seus livros em 1959, mantendo, no século XXI, um ritmo de, praticamente, uma publicação anual, pode-se dizer que sua obra – geralmente abordando relacionamentos entre mulheres e homens – percorreu

⁶ A data de cada obra citada, neste parágrafo, corresponde à sua respectiva primeira edição.

temporalmente o antes, o durante e o depois dos frutíferos anos (1960-70) que mudaram a maneira de se encarar a situação da mulher na sociedade. Levando-se isso em conta, analisamos, pelo viés da crítica literária feminista, os referidos contos daltonianos, dando ênfase às personagens femininas, averiguando como o contista representou a mulher no decorrer dessas seis décadas. Cabe ressaltar que, no aspecto relacional, as personagens masculinas são abordadas pelo que podem revelar sobre o modo de a mulher estar retratada nos contos selecionados. Destarte, verificamos a existência de recorrências e de mudanças discursivas sobre as representações femininas e masculinas, analisando se elas essencializam as relações de gênero ou se revelam diferentes dinâmicas nessas relações.

De acordo com Ruthven (1991, p. 31) “To read a canonical text in a feminist way is to force that text to reveal its hidden sexual ideology which (...) tends not to be mentioned in non-feminist criticism”⁷. Assim, na condição de prática crítica, a leitura feminista serve de base para se desvendar as ideologias de gênero que subjazem aos contos daltonianos que fazem parte do nosso *corpus*. A análise desses contos busca desvendar o comprometimento dos mesmos com as questões de gênero, como os papéis pré-estabelecidos para mulheres e homens, a discussão acerca da problemática identitária da mulher no contexto brasileiro, e a representação da mulher pelo imaginário feminino e masculino. Antes, porém, cabe aprofundar o viés teórico que sustenta nossa pesquisa.

⁷ “Ler um texto canônico por uma perspectiva feminista é forçar esse texto a revelar sua ideologia sexual oculta, que (...) tende não ser mencionado em uma crítica não-feminista”. (Trad. nossa).

Capítulo Segundo

O Feminismo crítico

Publicado em 1970, *Sexual Politics*, de Kate Millet, é apontado como marco inicial da crítica literária feminista. No entanto, houve antecessoras dessa autora que colaboraram na disseminação de muitas das idéias discutidas nesse livro e de algumas outras que viriam depois. Entre as precursoras, destacamos Virginia Woolf e Simone de Beauvoir, as quais, *avante la lettre*, desconstruíram a universalidade e a neutralidade do conhecimento e da verdade sobre o gênero feminino e sobre o patriarcado – pelas quais se erigiram, respectivamente, os estudos literários e a cultura –, com perguntas como:

onde andavam as mulheres nos textos, nos programas de ensino da literatura, nas histórias literárias, que papel tiveram nas culturas nacionais, que legado deixaram, qual a razão de sua invisibilidade, que imagens femininas percorreram a chamada tradição literária ocidental, que significações estéticas e políticas estão inscritas nessas imagens, quais os efeitos do discurso crítico da valorização (SCHMIDT, 2002, p. 34).

Entre outras, Betty Friedan e Mary Ellmann são, também, nomes relevantes nesse percurso da análise da representação social e/ou textual da mulher. Cabe, então, dar notícias sobre essas quatro escritoras-estudiosas da situação feminina que serviram como *avante-garde* de idéias de Kate Millet.

Em *Um teto todo seu*, publicado em 1929 e cuja gênese são duas palestras da autora dirigidas a públicos femininos em 1928, Virginia Woolf (1985) explicita a tese de que, além de talento, para a mulher ser uma escritora, é necessário que ela tenha dinheiro e um cômodo próprio, no qual possa se sentir livre e à vontade para escrever.

Em textos teóricos e literários, Virginia Woolf criticou valores e preconceitos estabelecidos acerca das mulheres e procurou desmitificar a verdade absoluta e universal sobre a qual eles foram erigidos. Conseqüentemente, a recusa do essencialismo se encontra

presente nos seus textos. Assim, em *Um teto todo seu*, Woolf (1985) não discursa uma verdade, mas uma assumida *opinião* sobre o tema, colocando sob suspeita todos os discursos, principalmente os masculinos, objeto de suas contestações.

Woolf (1985) expõe o caráter não-natural da distinção que opõe feminino e masculino, mostrando-a como uma hierarquia construída socialmente, e, então, julga as relações sociais como a principal responsável pela *condição feminina*. Para ela, mudando-se as condições sociais a que a mulher está restrita (dependência do dinheiro do pai ou marido, escasso acesso à educação e ao mercado de trabalho, limitação ao universo doméstico e à procriação), modifica-se a situação em que ela se encontra. A *renda* é tida como capital via de acesso à *liberdade individual*. Com ela, a mulher pode conseguir instrução e um espaço particular para escrever, assim como Shakespeare os tinha. Logo, se os meios para alcançar o talento criador estão, na maioria das vezes, nas mãos dos homens bem situados na escala social, o fator social-econômico acaba por servir de questionamento aos fundamentos que reduzem a mulher ao mundo doméstico, à inferioridade e à incapacidade de ser sujeito de sua história.

Ao colocar a questão de que as vidas e obras de mulheres do passado são relatadas por homens, e não por elas mesmas ou por outras mulheres, Woolf (1985) revela o caráter parcial e deficiente da historiografia então existente. A autora interpreta a cidade (Londres) e o Museu Britânico como *máquinas* que moldam as pessoas, fabricando desejos e comportamentos. Para ela, o museu é um forte colaborador na construção da narrativa que relegou, a um plano inferior e praticamente nulo, a participação e o papel da mulher na história das letras, das artes e da vida do país. Antecipando-se a Simone de Beauvoir, Woolf aponta também a ausência de um sujeito feminino voltado para a escrita de sua história.

Uma outra concepção de Woolf (1985) é a de que as mulheres devem diferir dos homens, expressando abertamente tal diferença. Sua preocupação primeira não é em mostrar que mulheres e homens são iguais, e, sim, reivindicar a igualdade de situações favoráveis ao

trabalho e à escrita. Esse conceito ainda vigora em várias das muitas posições dentro do movimento feminista e da crítica feminista, que reivindicam a igualdade na diferença, o direito e o respeito às especificidades e à autonomia de cada grupo, e de cada indivíduo dentro desse.

Em *O segundo sexo*, de 1949, com o propósito de denunciar a redução da mulher a segundo sexo, Simone de Beauvoir (1980) levanta um completo conhecimento do que fora produzido pelo homem, até então, sobre a mulher (do ponto de vista da biologia, da psicologia e do materialismo histórico), e o polemiza, desqualificando o discurso patriarcal através da discussão de sua falsa neutralidade e de sua propagada autoridade baseada na tradição. De modo a provocar e estremecer as bases do saber estabelecido, Beauvoir (1980) coloca todo discurso, inclusive o feminino, como comprometido com uma ideologia, como localizado e parcial, o que acaba por colaborar na fundamentação de seu questionamento sobre a universalidade proclamada pelo patriarcalismo.

Ao fornecerem os elementos para a politização das questões privadas, as teses desse livro, conforme Scavone (2004), marcam a passagem do feminismo igualitarista para o feminismo centrado na mulher-sujeito. Além do desenvolvimento psicológico, Beauvoir (1980) estuda, profundamente, os condicionamentos do processo de socialização da mulher que, em vez de integrá-la ao seu sexo, tornam-na alienada, pois a treinam para ser mero apêndice do homem. Esse, por sua vez, ao se afirmar através da identificação com seu sexo, se transforma em sujeito. Cabe ressaltar que esta auto-afirmação ocorre “sobre a sua oposição com o sexo feminino, transformado em objeto, e visto através do sujeito” (ALVES & PITANGUY, 2003, p. 52).

Beauvoir (1980) situa, como decorrência de as mulheres não se alçarem à condição de sujeito, o fato de elas não terem formado comunidade, história, religião e passado próprios. Operando sozinhos na representação do mundo, os homens passaram a descrevê-lo pelo ponto

de vista masculino, o qual eles *confundiram* (não sem dolo) com a verdade absoluta. Destarte, a verdade que governa o mundo é a verdade falocêntrica. Em *O segundo sexo*, a filosofia, as leis jurídicas, as religiões, e as práticas advindas dessas e de outras discursividades patriarcais são, pelo que elas têm de opressoras e de parcialidade, tiradas de sua posição elevada. Identidade biológica e social são colocadas, por Beauvoir (1980), como distintas, o que colabora para revelar o caráter construído da feminilidade e a origem masculina (e, conseqüentemente, *gendrada*⁸) dos ideais de mulher, dos tipos aceitos e dos padrões consagrados de comportamento feminino que vigoram ao longo dos séculos. Em virtude disso, a autora rejeita o essencialismo, desvendando-o como socialmente construído pelo discurso falocêntrico, e lança muitas das matrizes teóricas do feminismo contemporâneo. Ao contestar todo determinismo biológico⁹ e/ou destino divino, retoma o “ser é tornar-se” de Hegel, e, então, elabora o conceito de que não se nasce mulher, mas, sim, torna-se mulher.

Segundo esse conceito, aquilo que permite uma menina se tornar uma mulher simplesmente não é a transformação pubertal do seu corpo (Natureza), mas o processo de socialização da Cultura que influencia o modo de a pessoa pensar sobre si, e que dita o que ela deveria fazer com sua vida. Por essa perspectiva, “Women are not inferior by Nature but inferiorised by Culture: they are acculturated into inferiority” (RUTHVEN, 1991, p. 45)¹⁰.

Denunciando as raízes culturais da desigualdade sexual, e contribuindo com uma análise profunda sobre o tema, Beauvoir (1980) afirma a necessidade de estudar a forma pela

⁸ Centrada numa perspectiva de gênero. Sem utilizar tal denominação, Beauvoir acaba por discutir o conceito. Segundo Saffioti (2004b, p.77), “O vocábulo *gendrado*, oriundo de *gender* (palavra inglesa para gênero), tem sido usado por feministas, na falta de um adjetivo correspondente ao substantivo gênero. Trata-se de um neologismo, incorporado do inglês (*gendered*) e ainda não dicionarizado. Pode-se falar em corpo *gendrado* para designar não o corpo sexuado, mas o corpo formatado segundo as normas do ser mulher ou do ser homem”.

⁹ “Apesar da evidência ao contrário, resulta confortável acreditar no determinismo ‘natural’. Se assim somos *por natureza*, não temos que nos responsabilizar por nosso comportamento (o homem adúltero poderia justificar-se: ‘Desculpe querida esposa, eu *tenho que* maximizar os meus genes’). Ainda mais perversa, uma ideologia determinista protege o *status quo* dos grupos dominantes (se convenceremos as pessoas exploradas e marginalizadas que as coisas não mudam, conseguimos evitar os questionamentos e a contestação do poder político-econômico e ideológico e do controle do conhecimento por certos grupos sociais)” (PAULSON, 2002, p. 25).

¹⁰ “Mulheres não são por Natureza inferiores, mas inferiorizadas através da Cultura: elas são aculturadas na inferioridade” (Trad. Nossa).

qual a mulher realiza o aprendizado de sua condição, como ela a vivencia, qual é o universo ao qual está circunscrita.

Em 1963, Betty Friedan publica *A mística feminina*, livro que analisa – paralelamente a uma série de depoimentos de “rainhas do lar” norte-americanas, os quais levam a crer que suas insatisfações advêm do papel tradicional da mulher – “a veiculação, pelas revistas femininas do pós-guerra, da ideologia que se oculta sob a mistificação da ‘feminilidade’ e que propõe como realização plena da condição feminina a dedicação exclusiva à vida doméstica” (ALVES & PITANGUY, 2003, p. 53).

Autores/as como Wolf (2006) e Rago (2006) consideram Betty Friedan a reiventora do ativismo feminista dormente e o apogeu da segunda onda feminista. Isso se deve pelo seu ativismo reivindicatório e por Friedan denunciar, publicamente e em seu livro, “as inúmeras estratégias de confinamento das mulheres na esfera doméstica e os mecanismos pelos quais sua identidade era vinculada estritamente à maternidade” (RAGO, 2006, p. 10). Enquanto que na visão ríspida de Paglia (2006), Betty Friedan foi a *facilitadora pragmática* que recriou a organização política do movimento sufragista, a perspectiva de Wolf (2006, p. 10) vai além, afirmando que Friedan

inventou o gênero literário com o qual autores de décadas posteriores analisariam as mitologias que cercam as mulheres – ao popularizar a teoria intelectualizada de Simone de Beauvoir e treinar uma visão de socióloga para as efemeridades e detritos da vida cotidiana das mulheres.

Por sua vez, Mary Ellman, em 1968, publica o ensaio “Feminine stereotypes”, no qual solicita e incita a várias pesquisadoras que escrevam ensaios minuciosos sobre a representação de mulheres em uma variedade de autores famosos (RUTHVEN, 1991).

Discursos como esses muito contribuíram para fundamentar e desencadear as lutas feministas contemporâneas, os estudos de imagens de mulheres na sociedade patriarcal e o desenvolvimento das idéias veiculadas na tese de doutorado de Kate Millet, a qual firmou a

crítica literária feminista como um viés da teoria literária. Em *Sexual Politics*, Millet (1970) analisa, histórica e politicamente, as relações entre os sexos, e, ainda, o sistema de dominação patriarcal que penetra as religiões, leis e os costumes das civilizações. Assim como Beauvoir, aborda aspectos ideológicos, biológicos, econômicos, antropológicos e psicológicos da condição da mulher no patriarcado. Vai além e analisa textos literários ressaltando o papel secundário que autores masculinos conferem às heroínas, e discute as razões que impediram o fazer literário e crítico-literário femininos de se realizarem e/ou de se propagarem. A postura marcadamente política é uma das características do livro de Millet (1970), como não poderia deixar de ser, visto estar vinculado a um viés feminista, o que significa expor e contestar os artifícios utilizados pelo sistema patriarcal para propagar submissos papéis sexuais como sendo inerentes ao ente feminino.

Estando a relação entre mulher e homem caracterizada pela subordinação feminina e pela dominação masculina, esses papéis adquirem uma necessidade de serem representados, o que colabora para a perpetuação dos papéis femininos e seu conseqüente caráter repressivo. O título da obra, *Políticas sexuais*, diz respeito a essa necessidade, a essa política de força. No caso da literatura, ela se reflete no fato de os valores literários serem erigidos por homens, os quais, nas obras literárias que escrevem, se valem das convenções para configurar as aventuras e moldar as conquistas românticas de acordo com um direcionamento masculino. Constroem suas narrativas como se só existissem leitores homens, ou buscam doutrinar a leitora “para que ela leia, inconscientemente, como um homem” (ZOLIN, 2003, p. 56). O trabalho de Millet (1970) combate tal postura, analisando os papéis sexuais descritos em novelas de escritores masculinos e expondo a exploração e repressão femininas subjacentes a tais descrições.

A crítica literária feminista mais tradicional advém dessas discussões exploradas por Millet, pois procura respostas para questões como: “que tipo de papéis as personagens

femininas representam? Com que tipo de temas elas são associadas? Quais as pressuposições implícitas contidas em um dado texto em relação ao seu leitor(a)?" (ZOLIN, 2003, p. 57). Para além de averiguar a recorrência ou não de repetições de estereótipos culturais na representação da mulher em obras literárias canônicas, ela tende a perscrutar explicações para esses acontecimentos.

O fato de *Um teto todo seu*, de Woolf, não ter tido um impacto relevante sobre a crítica literária nos anos trinta, segundo Ruthven (1991), só não é mais notável que o fato de as grandes mudanças causadas por *Sexual Politics*, de Millet, não terem acontecido vinte anos mais cedo com as acusações de Beauvoir sobre as injustiças patriarcais contra as mulheres. O crucial fator que preparou o caminho para a elaboração do feminismo acadêmico e literário, nos anos setenta, foi o grande número de mulheres instruídas que se expressavam com clareza e fluência, radicalizadas politicamente nos anos de 1960 por causa da Guerra do Vietnã, e que aprenderam dos escritos marxistas a importância da teoria para a ação revolucionária. Nas academias, críticas feministas puderam se aliar a críticas marxistas em ataques ao elitismo classista de programas tradicionais de literatura e às insuficiências políticas da crítica estética.

Destarte, foram as militantes feministas do meio universitário que trouxeram, para o interior desse, os “estudos da mulher” e as questões que as mobilizavam, denunciando e demonstrando a ausência feminina nas ciências, nas letras e nas artes. De acordo com Louro (2002), não foi fácil a introdução dos estudos feministas em universidades e em outras instituições sociais. O assumido comprometimento político do fazer científico e acadêmico feminista desafiou a “neutralidade” e a “objetividade” tão caras à ciência tradicional. “Por esse caráter político, as produções feministas acabaram por exigir ou provocar tomadas de posição – a favor ou contra – o que, por sua vez, acabaria por fazer com que esse campo surgisse e se desenvolvesse em meio a disputas, polêmicas e debates” (LOURO, 2002, p. 13). Assim, talvez mais importante que acrescentar as mulheres aos vários campos disciplinares

ou incorporá-las aos paradigmas teóricos vigentes, era abalar profundamente esses paradigmas, buscar uma virada epistemológica. E essa emergiu, principalmente, com a elaboração da categoria de gênero, e se propagou através de sua utilização por estudiosas e, posteriormente, por estudiosos feministas.

O fato de o feminismo e os estudos feministas serem correntes políticas, teóricas e analíticas desenvolvidas por mulheres, visando uma presença igualitária das mulheres em todos os âmbitos da sociedade, e de terem mulheres como maioria em suas atividades não quer dizer que ser mulher significa ser feminista. Nas palavras de Louro (2002, p. 12), “o feminismo não é uma consequência ‘natural’ do fato de ser mulher”. Segundo essa autora, a concepção usual de cultura ou de pensamento feminino também não deve ser confundida com o pensamento ou com a consciência feminista, e complementa afirmando que a luta e a interpretação política feminista são controversas e não-universais às mulheres. Assim, divergindo de algumas posturas teóricas feministas, acredita ser coerente interpretações feministas masculinas de textos literários

2.1. Tendências do feminismo crítico

Em “A crítica feminista no território selvagem”, a ensaísta norte-americana Elaine Showalter (1994) discorre sobre as duas grandes vertentes teóricas da crítica literária feminista, a anglo-americana e a francesa. A vertente anglo-americana comporta as duas formas de crítica literária feminista existentes: a *crítica feminista*, ou ideológica, que privilegia a mulher como leitora, e a *ginocrítica*, discurso crítico especializado no estudo da mulher como escritora e do diferencial de sua escrita. Já a vertente francesa suporta apenas a ginocrítica, terminologia essa criada pela própria Showalter (1994), mas que não é adotada por muitos dos/as teóricos/as da área, os/as quais adotam, para ambas as formas, a

nomenclatura *crítica feminista*, evitando uma postura, de certo modo, radical e separatista. Essas duas formas, na verdade, correspondem a dois momentos diferentes da crítica literária feminista que, atualmente, coabitam o mesmo campo de análise.

Ambas as vertentes – a anglo-americana e a francesa – têm afinidades intelectuais e forças retóricas em comum. Elas concordam, segundo Vicentini (1989), que os vários aspectos de natureza social, histórica e simbólica mediam a relação entre o sexo e o gênero. Todavia, suas diferenças teóricas se encontram, justamente, na forma pela qual cada uma compreende e analisa essa mediação, enfatizando alguns aspectos em detrimento de outros. São as respectivas resoluções políticas de cada vertente que fazem emergir suas distinções conceituais. Conseqüentemente, a crítica literária feminista não trabalha com um conceito único, fixo e positivo de gênero, o que implica em procedimentos analíticos distintos e interpretações diversas de um mesmo objeto.

Expondo os aspectos positivos e negativos, Showalter (1994) fala em quatro escolas ginocêntricas que estão englobadas nas vertentes anglo-americana e francesa, cada qual com seu respectivo modelo de diferença: biológico, lingüístico, psicanalítico e cultural. Esses modelos se sobrepõem e apresentam uma certa seqüencialidade, procurando definir e diferenciar as qualidades da mulher escritora e do seu texto. Essas escolas proporcionam maneiras diferentes de abordar a literatura feita por mulheres, e têm em comum a luta por uma terminologia que resgate o feminino das suas associações estereotipadas com a inferioridade.

2.1.1. Crítica literária feminista anglo-americana

A primeira forma de crítica literária feminista anglo-americana, conforme a divisão de Showalter (1994, p. 26), realiza leituras enfatizando “as imagens e estereótipos das

mulheres na literatura, as omissões e falsos juízos sobre as mulheres na crítica, e a mulher-signo nos sistemas semióticos”. É uma forma de interpretação e um trabalho de reinterpretação que, ao mesmo tempo, entra em conflito com a literatura e a revigora. Além de colocar questões sobre o processo e os contextos da escrita, também questiona, constantemente, a adequação de estruturas conceptuais aceitas, expressando, assim, seu caráter revisionista. De uma forma ou de outra, segundo Gilbert (1980 apud SHOWALTER, 1994, p. 27), toda a crítica literária feminista é revisionista, pois ambiciona “decodificar e desmitificar todas as perguntas e respostas disfarçadas que sempre sombrearam as conexões entre a textualidade e a sexualidade, gênero literário e gênero*, identidade psicosssexual e autoridade cultural”.

Um dos objetivos da crítica feminista é desvendar a misoginia ou a ideologia sexista de obras literárias canônicas, examinando os estereótipos femininos nelas reforçados. A propagação constante de mulher-anjo e de mulher-demônio, na literatura, essencializa e dicotomiza as mulheres nessas duas fôrmas, como se só existissem dois tipos principais de mulheres, e as diferenças entre as demais não passariam de pequenas modificações desses dois modelos, dentro dos quais as mulheres poderiam ser facilmente enquadradas:

as(os) críticas(os) feministas mostram como é recorrente o fato de as obras literárias canônicas representarem a mulher a partir de repetições de estereótipos culturais, como, por exemplo, o da mulher sedutora, perigosa e imoral, o da mulher como megera, o da mulher indefesa e incapaz e, entre outros, o da mulher como anjo capaz de se sacrificar pelos que a cercam. Sendo que à representação da mulher como incapaz e impotente subjaz uma conotação positiva; a independência feminina vislumbrada na megera e na adúltera remete à antipatia (ZOLIN, 2005, p. 190).

A crítica feminista propõe atitudes críticas face ao cânone vigente, como a desconstrução das imagens femininas que ele produz. Ao examinar os tipos que as personagens femininas representam, os temas a elas associados, e as relações de gênero

* Gênero concebido como uma construção cultural que especifica comportamentos e atitudes atribuídos aos sexos masculino e feminino (N. da T.).

nessas representações, a crítica feminista procura revelar o que subjaz à propagação e à fundamentação de papéis tradicionais da mulher. Propõe, ainda, alternativas para que ocorram outras formas de representar a mulher que, ao contrário das estereotipadas, não a inferiorizem e essencializem.

Segundo Zolin (2005, p. 190), os estudos da crítica feminista apontam “para as construções sociais padrão, edificadas, não necessariamente por seus autores, mas pela cultura a que eles pertencem, para servir ao propósito da dominação social e cultural masculina”. Destarte, além da natureza construída das relações de gênero, o feminismo mostra que, na maioria das vezes, as referências sexuais não são neutras, e, sim, engendradas de acordo com a ideologia dominante: o engendramento masculino possui conotações positivas; o feminino, negativas.

A *ginocrítica*, segunda forma de crítica literária feminista anglo-americana, na terminologia de Showalter (1994), surgiu por meio da mudança gradativa de foco, que passou a ser a literatura feita por mulheres. Gradativa porque, quando o enfoque principal era a desconstrução das imagens femininas em obras de escritores canônicos, os/as críticos/as feministas já questionavam o caráter sexista do processo avaliativo do cânone Ocidental que, associado à própria assimetria social entre os sexos, levou à predominância de escritores masculinos e, conseqüentemente, à quase inexistência de autoras nesse cânone.

Condenando a exclusão de certas escritoras e a distorção ou incompreensão das obras daquelas poucas incluídas no cânone, os/as críticos/as feministas passaram a investigar a literatura de autoria feminina e a resgatar escritoras perdidas no passado. Assim, segundo Campos (1992), a crítica literária feminista buscou reconstruir uma história literária de mulheres, preencher os silêncios culturais e as casas vazias do discurso, enfatizando, além do teor estético de seus escritos, as condições sociais e psicológicas das escritoras.

Para abarcar seu assunto principal e a questão da diferença, a ginocrítica exigiu e propiciou mudanças conceituais e teóricas. Os modelos teóricos utilizados para analisar a literatura de autoria feminina foram desenvolvidos a partir de um novo conhecimento acerca da experiência da mulher, adquirido através do estudo de suas obras. Era necessário teorizar o diferencial no modo de escrita do grupo literário composto por escritoras, mostrando em quais termos esse escrever se distingue do modelo androcêntrico e como a condição da mulher molda a expressão criativa feminina. A conceituação dessa diferença levantou teses sobre questão de estilo, de gênero e de experiência, e os estudos sobre elas levaram a questionamentos diversos.

Objetivando resgatar a literatura produzida por mulheres em diferentes épocas, críticos/as feministas – como Showalter (1985), em *A literature of their own: British women novelists from Brontë to Lessing* –, traçam percursos dessa literatura, reinterpretam as obras, enfatizam suas peculiaridades e, de fundamental importância, revisam a estrutura teórica da crítica literária (androcêntrica) que as ignoraram. Mostram, ainda, que, conforme o gênero (masculino ou feminino) de quem escreve o texto literário, muito frequentemente, há diferenças significativas no modo como a personagem feminina é representada.

Ao traçar o percurso da tradição literária feminina no romance inglês, Showalter (1985) observou que há diferentes recorrências a determinados padrões, temas, problemas e imagens conforme a época e o contexto em que cada romance foi escrito. Investigou o modo como cada geração de escritoras cria sua literatura em relação à tradição literária dominante, e chegou a três fases que expressam as especificidades da literatura de autoria feminina inglesa (mas que são adaptáveis a de outros países): a fase *feminina*, a *feminista* e a *fêmea*¹¹ *problemática*. Na *feminina*, as autoras repetem, em seus textos, os padrões culturais

¹¹ Há uma problemática, para a crítica feminista, a respeito da terminologia dessa terceira fase. *Female*, o termo em inglês, remete à biologia e fixa a distinção macho/fêmea que o feminismo contesta. *Fêmea*, a tradução para o português, não diminui essa conotação biológica e carrega, ainda, uma alusão semântica animalesca-sexual. Por essas razões, algumas estudiosas da crítica feminista acrescentam à terminologia **fase fêmea** “esclarecimentos”

dominantes, imitando o modelo patriarcal. Na *feminista*, buscam o protesto e a ruptura com esse modelo. Na fase *fêmea*, ocorre a procura da identidade própria e a autodescoberta. Showalter (1985) separa cada fase por períodos de quarenta anos, mas observa que elas não são categorias rígidas, e que podem estar presentes na produção literária de uma mesma escritora.

Os tópicos de análise da ginocrítica anglo-americana são vários. Dentre eles, conforme Showalter (1994), estão a história, os estilos, os temas, os gêneros e as estruturas dos escritos de mulheres, a trajetória da carreira feminina individual ou coletiva, como também a evolução e as leis de uma tradição literária de mulheres. Novos tópicos tendem a surgir de acordo com as questões que são desencadeadas no decorrer das análises teóricas e literárias, como aconteceu na análise da tradição literária feminina. A crítica literária feminista percebeu a existência de obstáculos diferentes para diferentes escritoras se estabelecerem no cânone. Diferenças étnicas, de classe social e de orientação sexual são reconhecidos como fatores que ditam o grau de confronto das mulheres com o cânone. Esses fatores, juntamente com a história, a nacionalidade e a cultura das mulheres, são determinantes literários tão significativos quanto o gênero e, além disso, revelam significativas diferenças entre as mulheres que escrevem literatura.

Por essa perspectiva, tem-se que o estabelecimento, no cânone, de escritoras brancas de classe média ou alta é diverso do de escritoras negras e/ou de classes populares, enfrentando essas mais estigmas e desvantagens do que aquelas. A questão fica mais complexa ao se atentar às ramificações, dentro desses exemplos, em decorrência de escritoras heterossexuais e de escritoras lésbicas (CAMPOS, 1992).

como: *de cunho sexual assumido ou gênero feminino*, ou, ainda, *expressão mais significativa de feminilidade*. Tais “explicações” nem solucionam nem amenizam o problema semântico, chegando até mesmo a reforçar a conotação negativa e/ou biológica presente no título dessa terceira fase, que carece de uma terminologia mais adequada à ideologia feminista.

Então, na tradição literária feminina, despontam outras tradições, como a de mulheres negras escritoras que enfrentam o duplo desafio representado por uma sociedade simultaneamente racista e sexista. Enfrenta, também, o sexismo dentro da própria tradição literária negra. Em razão disso, os/as críticos/as feministas da literatura de autoria feminina negra, na busca de uma estética feminista negra que tratasse de política sexual e radical ao mesmo tempo, trouxeram conceitos que desafiaram o eurocentrismo da crítica literária feminista (branca) e, concomitantemente, revigoraram-na. Assim também o fizeram as críticas feministas lésbicas e as escritoras lésbicas, ao abalar o caráter heterossexual do feminismo crítico.

Nas duas últimas décadas, com a nova compreensão do feminino, com o questionamento da inferiorização tradicional da mulher e com a descoberta e reedição de obras de escritoras até então desconhecidas ou consideradas inferiores, alargou-se a representação de autoras no cânone literário. Essa abertura do cânone persiste, atualmente, graças a algumas correntes do feminismo crítico que propõem revisões valorativas caso a caso, e à crítica literária feminista, como um todo, que expõe, constantemente, o valor literário dos textos escritos por mulheres.

2.1.2. Crítica literária feminista francesa

Em relação à crítica literária feminista francesa, é corrente dizer que ela não se detém explicitamente sobre o campo literário, já que o *sistema de língua* está no centro de seus estudos. Caracteriza-se pela fundamentação intelectual na lingüística, na semiótica, no marxismo, na desconstrução derridiana e, principalmente, na psicanálise neofreudiana e lacaniana. Conforme Showalter (1994), esse psicanalismo crítico teoriza sobre o relacionamento das mulheres com a linguagem e a significação. A afinidade com Lacan é

favorecida, principalmente, por duas de suas posturas. Primeiro, ele sai do determinismo biológico e coloca, através da linguagem, a psicanálise de Freud em contato com o sistema social. Segundo, Lacan tende a promover um discurso antilogocêntrico inconscientemente “feminista”, recusando-se a afirmar conclusões ou estabelecer verdades (SELDEN, 1996).

No terreno da literatura, a vertente francesa desenvolveu formulações teóricas que objetivam analisar e explicar a noção de gênero. Interligada a esses objetivos está a questão central da maioria dos escritos de mulheres na França, que é encontrar e usar uma linguagem apropriada para a mulher (SHOWALTER, 1994). Uma dessas formulações é o conceito de *écriture féminine* (escrituração feminina), que está vinculada a uma das teorias lacanianas. Embora defendam a não equivalência entre sexo e gênero, as teóricas que elaboraram esse conceito, especialmente Hélène Cixous, o formularam a partir da libido feminina, uma base psíquica, simbólica, e que não se desata, inteiramente, da base biológica. Para Cixous, de acordo com Vicentini (1989), a escrita tem sido regida por uma economia libidinal, cultural e política, cuja tipicidade masculina se quer biológica. Nessa economia, a mulher é silenciada, oprimida. A possibilidade de mudança reside na escrita da mulher, que deve ser propulsora do pensamento subversivo e visar a um movimento de transformação das estruturas sociais e culturais.

Essa escrita encontra sua força transformadora no próprio corpo feminino, portador de possibilidades várias de erotização e prazer. Conseqüentemente, associa-se a escrita da mulher com a sua libido, corpo e órgãos sexuais. Através da escrita, a sexualidade feminina e a libido que a sustenta podem, então, emitir voz. Segundo Vicentini (1989), Cixous não reduz o gênero feminino ao biológico, e, sim, realiza uma elaboração mítica da sexualidade feminina relacionada a características psíquicas da escrita da mulher.

Para Showalter (1994, p. 31), “o conceito da *écriture féminine* possibilita uma maneira de discutir-se os escritos femininos que reafirma o valor do feminino e identifica o projeto

teórico da crítica feminista como a análise da diferença”. Não obstante, Cixous alerta para os perigos e simplificações de uma definição de *écriture féminine*, pois descrê na possibilidade de se definir uma prática feminina de escrita, e de que essa prática venha a ser teorizada, “o que não equivale a dizer que ela não exista” (VICENTINI, 1989, p. 51).

Julia Kristeva é outra crítica literária que utiliza os conceitos de Lacan. Ela redefiniu a tríade lacaniana *Simbólico, Imaginário e Real* buscando não a essência, mas a matriz (em sua acepção de *útero*) de um discurso feminino desvinculado do pólo masculino da cultura. No processo literário, ocorre que a mulher, ao se libertar da rigidez desse pólo, é capaz de produzir textos peculiares devido a um determinado conteúdo do inconsciente humano, pré-ediapiano e pré-verbal. Desse modo, Kristeva recusa uma especificidade da fala ou da escrita feminina e reafirma a negação de uma essência biológica da mulher (ZOLIN, 2003; SILVA, 1995).

Showalter (1994) cita, como exemplo de análise que envolve a psicanálise feminista e a literatura, a pesquisa de Elizabeth Abel sobre a amizade feminina em romances contemporâneos escritos por mulheres. Utilizando a teoria de Nancy Chodorow, Abel tem como direção temática a configuração mãe-filha como uma fonte de criatividade feminina. Sua investigação mostrou como as relações entre as personagens femininas, e mesmo entre as escritoras, são determinadas pela psicodinâmica dos vínculos entre mulheres.

A vertente francesa da crítica literária feminista também utiliza o conceito derridiano de *différance*, o qual remete, segundo Perrone-Moisés (2004), tanto às diferenças (semânticas, históricas, culturais etc.) como ao adiamento do sentido final, da verdade fixa. Esse adiamento decorre do não relacionamento direto entre significante e significado. *Différance* está ligado à desconstrução e à não fixidez de oposições binárias.

Uma tendência do feminismo crítico aliada à desconstrução derridiana é o feminismo radical, que, diferente daquele inspirado em Beauvoir – o qual toma a divisão sexual como

central na análise do social, e não a divisão de classe (feminismo socialista), dirigindo a luta pela libertação da mulher “ao combate de seu papel como reprodutora (gestação, criação e educação dos filhos)” –, investe contra a supremacia masculina desconstruindo as oposições binárias que mantêm a dominação das mulheres pelos homens, pois esse feminismo radical entende “que as referidas oposições nada mais são do que linguagem, e a linguagem exorbita a realidade” (ZOLIN, 2005, p. 189). Ao desconstruir a oposição homem *versus* mulher, a *crítica feminista radical* a substitui pelo andrógino, indivíduo acima das diferenças de sexo.

Além de desestabilizar o discurso literário e filosófico ocidental, a vertente francesa igualmente centraliza forças no viés antiburguês radical, “relacionando a opressão da mulher a outros aspectos da cultura, derivados da projeção da economia libidinal masculina em sistemas patriarcais como a linguagem, o capitalismo, o socialismo etc.” (CAMPOS, 1992, p. 119).

Com o crescente número de traduções das teorias e das análises de ambas as vertentes, facilitam-se o acesso e a troca de informações entre vários países, como também se elaboram pesquisas sobre “a problemática da tradução de certas categorias analíticas quando descoladas de um contexto a outro” (COSTA, 2004, p. 189). Muitos países têm utilizado esses materiais traduzidos para desenvolver uma crítica literária feminista “própria”, adaptada segundo as diferenças, necessidades e contexto histórico-social de cada nação.

2.2. A crítica literária feminista no Brasil

Os estudos vinculados ao tema *mulher e literatura* começaram a se consolidar nas instituições acadêmicas brasileiras na metade dos anos de 1980, quando, pautadas nesse tópico, foram desenvolvidas várias ações e atividades como grupos de pesquisa, reuniões, apresentações e discussões de textos teóricos.

Associações de estudo, grupos de trabalho e seminários sobre *mulher e literatura* colaboraram para a divulgação e a consolidação desse objeto de pesquisa. Entre eles destacam-se: o *Núcleo de Estudos da Mulher*, na UFSC (posteriormente *NEG – Núcleo Interdisciplinar de Estudos de Gênero*, e, atualmente, *Fazendo Gênero*) e na UnB – NEPEM –; o *GT Mulher e Literatura*, integrado à Anpoll – Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística; o *Seminário Nacional Mulher E Literatura*, de caráter interdisciplinar, que se desloca por diferentes universidades brasileiras divulgando trabalhos e pesquisas, além de realizar intercâmbios de pesquisadores com especialistas nacionais e estrangeiros; e a Abralic – Associação Brasileira de Literatura Comparada, que contribuiu para consolidar os estudos de gênero no Brasil, abrindo espaço, em seus encontros, para trabalhos referentes a essa temática.

Trabalhos e encontros como esses incentivaram o estabelecimento de linhas de pesquisa ligadas ao tema *mulher e literatura* nos cursos de pós-graduação e departamentos de língua e literatura, resultando em outros seminários, em cursos de extensão, teses, monografias e publicações diversas sobre o assunto. Assim, a perspectiva feminista tem colaborado para a reconstrução e crítica de modelos tradicionais no âmbito literário e, também, na esfera social, pelas mudanças de mentalidade e de comportamento que esses trabalhos propiciam nos indivíduos.

Depois de algumas modificações, atualmente são, pelo menos, quatro as linhas de pesquisa, no Brasil, vinculadas aos estudos sobre *mulher e literatura*: “Resgate”, “Teorias e Críticas”, “Interdisciplinaridade” e “Representação”. Elas derivam, predominantemente, da crítica literária feminista anglo-americana, que enfatiza aspectos sociais que influenciam na representação das personagens femininas e que envolvem a produção, a recepção e o parecer crítico das obras literárias.

Visando constituir um *corpus* significativo da produção literária de autoria feminina que foi ignorada no passado, a linha de pesquisa “Resgate” instiga a pesquisa dessas obras negligenciadas em virtude da perspectiva crítica masculina. De caráter revisionista, procura dar um novo olhar sobre velhos textos, construindo, assim, novos saberes e desconstruindo os saberes hegemônicos.

Na linha “Teorias e Críticas”, aprofundam-se leituras teóricas para o enriquecimento do discurso crítico feminista que analisa o fenômeno literário *lato sensu* e *stricto sensu*. Neste, o estudo de obras específicas. Naquele, a inclusão de obras na história literária e crítica, e no movimento geral da cultura. Em ambos, são utilizadas perspectivas que levam em conta identidades e diferenças no contexto nacional e transnacional.

A “Interdisciplinaridade” avalia os modos de representação da mulher em textos literários produzidos por mulheres. São leituras marcadas por inter-relações discursivas entre literatura e as disciplinas que contribuam para esclarecer, entre outras, a posição histórica, política e social psíquica das escritoras.

Em “Representação”, a partir de uma visão crítica feminista, são analisados os modos de representação da mulher nos textos literários de autoria feminina ou masculina, e, através da leitura comparada, nos textos de ambos concomitantemente. Consiste numa apreciação crítica de como são discutidos, nos textos, os papéis que se cristalizaram, ou não, como sendo femininos.

E é nessa quarta linha de pesquisa que o trabalho aqui desenvolvido se inscreve, já que apresenta, pelo viés da crítica literária feminista, uma análise ressaltando a(s) imagem(ns) de mulher retratada(s) em contos de Dalton Trevisan. A contística desse autor paranaense é material propício para discussões sobre a questão da mulher, pois retoma, constantemente, temas envolvendo relações conflituosas entre o gênero feminino e o masculino. Relações essas que se pautam por uma forte ideologia patriarcal.

Utilizando-se do artifício de repetição, a obra daltoniana apresenta a síntese de um mundo no qual não há mudanças significativas no ser humano, que parece viver em um tempo circular, agarrado a antigas regras de comportamento (LOPES & LIBANORI, 2004, p. 196).

A principal delas diz respeito à rígida divisão de papéis sexuais, pré-estabelecidos por uma cultura fundamentada em conceitos androcêntricos.

Assim como as mudanças ocorrem, lenta ou rapidamente, no mundo extraliterário, também a encontramos no universo literário do autor. Ainda que, em muitas cidades do Brasil, o patriarcalismo se manifeste de diversas formas, a teoria do patriarcado vem perdendo forças, principalmente nas classes mais esclarecidas, das quais os/as escritores/as fazem parte. Na sociedade, acerca dessa transição de mentalidades sobre a mulher, algumas manifestações são claras e já se revelam na literatura, pelo menos nos textos literários de autoria feminina. Esse enfraquecimento do patriarcado se deve, além do movimento feminista em si, aos estudos sobre a mulher e à elaboração do conceito e da teoria de gênero. Mas, antes de tratar da questão de gênero, cabe e exige-se, aqui, uma discussão introdutória sobre o patriarcado.

2.3. O modelo ideológico do patriarcado: a estrutura de dominação / subordinação.

Um levantamento crítico conceitual-teórico do patriarcado consiste, segundo Monteiro & Leal (1998), em uma proposta teórica que tenta explicar a opressão feminina com vistas à superação da desigualdade. É por esse viés que o patriarcado é aqui abordado, incidindo, pois, numa forma de luta contra a estrutura político-ideológica que o sustenta.

O pensamento feminista atribui a relação de opressão feminina, principalmente, à ordem patriarcal, que ordena simbólica-conceitualmente o mundo de acordo com o princípio básico da Lei do Pai, ou, conforme Lacan, do *phallus* (VICENTINI, 1989). O patriarcado

significa o poder do homem na família e na sociedade. Naquela, os patriarcas detinham o poder da vida e da morte sobre seus filhos, mulheres e escravos. Nesta, o privilégio do mando masculino se estendia em todos os seus setores. Entretanto, o patriarcado não se estabeleceu sob essa forma radical por toda parte e por toda a História.

Baseado na relação de domínio, posse e exploração, o modelo patriarcal foi (e, ainda, é) reproduzido por meio de instituições como a família e a escola¹². Legitimada pelas grandes religiões, a supremacia masculina tem perpassado, em maior ou menor grau, todas as classes sociais, se manifestando, também, no campo da discriminação racial. Assim, na supremacia dos ricos e brancos, os seres humanos mais atingidos pela dominação são as mulheres negras e pobres.

Dos princípios estruturadores da sociedade, o de maior interesse para a teoria feminista é o patriarcado: o sistema de dominação do homem e, conseqüentemente, de subordinação da mulher. Para Navarro (1990), a ideologia patriarcal é introduzida num indivíduo através do seu contato com um grupo social. Nela, desde a infância, as pessoas são ensinadas a ser mulher ou homem – em vez de, simplesmente, seres humanos – por meio de condicionamentos e pré-disposições culturais que fazem-nas sentirem-se compelidas a ter um comportamento diferenciado e a assumir uma posição determinada em razão de seu sexo.

No contexto patriarcal de divisão sexual do trabalho, as obrigações do masculino e do feminino são, respectivamente, com o labor, o *ganha-pão*, e com a família. O dever de suprir as necessidades da mulher dá direito ao homem de um poder total sobre ela, relegando-a a um papel totalmente doméstico e estruturado que colabora para assegurar a sua subordinação, pois faz com que dependa dos bens produzidos pelo pai ou marido. Daí o jugo que a impede de ter qualquer independência econômica-financeira. A mulher torna-se propriedade do

¹² Paulson (2002, p. 28) cita e comenta, como exemplo, o estudo atual publicado no documento *Analisis de roles y estereotipos sexuales em los libros y textos escolares em Honduras* (Comisión Permanente de Assuntos para la Mujer, Soberano Congreso Nacional, 1992). No Brasil, vários estudos têm sido publicados sobre o tema, como o de Constantina Xavier Filha, *Educação sexual na escola*. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2000.

homem, que a julga irresponsável e incapaz como uma criança – um dos motivos da atribuição, propagação e “valorização” de traços infantis à figura feminina –, justificando, assim, a necessidade de controlá-la duramente para que ela não cometa disparates.

No patriarcado, criou-se um padrão duplo de moralidade. De acordo com Alves & Pitanguy (2003), em nome da “honra” da mulher, é estabelecido um duplo modelo de moral, pelo qual a sexualidade feminina é definida através da limitação, enquanto que a masculina se define pelo desempenho. A mulher deve se manter virgem para o marido e, durante o casamento, permanecer fiel. Sua traição dá ao esposo o direito de violência e até de morte sobre ela. Já ao homem é permitido (e incentivado) manter relações sexuais com várias mulheres tanto antes como durante o casamento, devendo sua traição ser perdoada e ignorada pela consorte. Logo, ironiza Saffioti (1987), a resignação é um ingrediente “importante” da educação feminina, pois, através dela, leva-se a aceitar o sofrimento como *destino de mulher*. A esposa, mantendo-se fiel ao marido, ainda que este lhe seja infiel, recebe aprovação social. Não deve ela, segundo a ideologia dominante, revidar. Pela dupla moral, “o mesmo ato é crime quando praticado pela mulher e apenas pequeno defeito quando praticado pelo homem” (ALVES & PITANGUY, 2003, p. 18).

O padrão duplo de moralidade também se reflete em outra instância da família, pois, não raro, os homens são extremamente liberais com os filhos e rigorosamente moralistas com as filhas. Não vêem incoerência na postura de exigir a castidade delas, ao mesmo tempo em que levam os filhos a prostíbulos e mantêm relações extraconjugais estáveis e/ou instáveis. Assim, alimentam os dois modelos estereotipados e dicotômicos de mulher – a santa e a prostituta –, e, concomitantemente, trabalham a favor da conservação do *status quo* que inferioriza socialmente os seres femininos. Xavier Filha (2000, p. 35) trata desse assunto nos seguintes termos:

Na nossa sociedade ocidental, há rígidos meios de controle da sexualidade feminina, com um código de moral duplo, onde os homens podem e devem exercer a sua sexualidade com prazer e as mulheres devem reprimir seu prazer carnal e viver um prazer espiritual, como ser mãe. As mulheres desde muito pequenas aprendem a não conhecer o seu corpo, a não se tocar, a se esconder, a não sentir prazer, preparando-se para ser a mãe-santa e se resguardar para o casamento, algo muito diferente da educação do menino.

Ainda no que tange à criação dos/as filhos/as, a divisão sexual dos papéis é igualmente acirrada. O pai, via de regra, omite-se na educação deles/as, mas resguarda sua autoridade. A paternidade é vista como fonte de sustento, e a maternidade como responsável pelos cuidados, educação e intimidade afetiva com os/as filhos/as. Por consequência e analogia, o pensamento patriarcal incumbe à mulher a obrigação de cuidar dos velhos e dos doentes dentro da família. Assim, a responsabilidade compete àquela que não detém autoridade, permanecendo essa nas mãos daquele que não educa. A realização da mulher está relacionada apenas ao pai, cônjuge e filhos/as. Não cabe a ela almejar uma vida desvinculada do homem. A concepção de poder e posse a submete a uma condição de subordinada, que parece permanente devido à falta de acesso às oportunidades, às decisões e ao poder.

O comportamento intuitivo e afetivo é divulgado, pela ideologia patriarcal, como província feminina. Já ao masculino, uma conduta racional, fechada às sensações. Não cumpre ao homem sentir, mas, sim, calcular. Emoção, fragilidade e resignação são alguns dos traços considerados negativos associados à mulher. Eles veiculam a idéia de que a mulher é insegura, conformada, incapaz de usar a razão e de lutar contra as adversidades. Impostos e adquiridos ao longo do processo de socialização, esses traços de personalidade são apresentados como inerentes às mulheres.

Nas sociedades sexistas, a postura de valorizar o que é masculino, em detrimento do que é feminino, colabora para a manutenção da relação desigual de poder e de prestígio. Outra colaboração advém do fortalecimento da autoridade via temor. Por isso, características que ressaltam a virilidade – rudeza, impiedade, força e dominação – são incentivadas no

comportamento masculino. Elas fazem parte das regras que o homem deve seguir para um desempenho eficaz do papel do *macho*. Essas regras exigem dele uma personalidade competitiva, cujo componente essencial é a agressividade. Determinam, também, que ele deve ter êxito econômico, tomar iniciativas, assumir sempre uma posição ofensiva, ser intransigente, duro e firme. Em contrapartida, impõe-se à mulher a inibição de qualquer tendência agressiva, devendo ser dócil, controlada e paciente. Estes estereótipos – mulher passiva e homem ativo – são moldes culturais que pretendem enquadrar a todos, independentemente das particularidades de cada um, e que podem impedi-los, durante a vida, de se realizarem plenamente como pessoas. Portanto, direta e/ou indiretamente, a luta das mulheres também diz respeito aos homens, pois a redefinição dos papéis de um tem, por consequência, a do outro.

Os estudos vinculados às Ciências Sociais e ao feminismo procuram expor a face oculta do “privilégio” do macho, mostrando que os homens também são prejudicados pelas discriminações contra as mulheres. Segundo Saffioti (1987, p. 27), “numa sociedade em que as práticas cotidianas mutilam várias dimensões da personalidade feminina, existem também condutas impostas aos homens, que limitam extraordinariamente seu desenvolvimento”. Ao homem franzino, afetivo e/ou tímido, é solicitado, impositivamente, um comportamento contrário às suas inclinações. As características consideradas femininas e, conseqüentemente, negativas devem ser mutiladas no homem, pois impedem-no de encarnar apropriadamente o papel de *macho*. Muitos chegam a castrar a própria sensibilidade artística, para não serem associados a homossexuais.

Aos que não cumprem rigorosamente os preceitos do *macho*, é destinada a marginalização. Desse modo, o medo colabora grandemente para a absorção da receita de como ser mulher ou homem. O temor desse último é ser considerado menos *macho* se for flexível e generoso. Segundo Sabo (2002, p. 37), “ironicamente, uma grande parte da

iniciativa de meninos e de homens a se conformarem ao ideal masculino provém nem tanto do desejo de ser viril (*macho, manly*) mas do medo de ser visto como pouco viril ou como “feminino”. Já a mulher teme, caso se revele dinâmica e bem sucedida, figurar, por exemplo, como pouco feminina e incapaz de manter o “amor” do companheiro. Um amor que exige, na maioria das vezes, anulação, silêncio e, por conseguinte, passividade (MORAES, 2002).

Ainda segundo essa autora,

Muitas mulheres têm, sem dúvida, desejos de lutar por sua emancipação social, mas a maioria ainda teme o rótulo de “lésbica”, de “frustrada”, “machona”. Assim, a mulher é inserida em sua própria subordinação de tal forma que qualquer movimento de resistência feminina é imediatamente considerado, por ela mesma, como um ato contra a ordem, como um ato não-feminino, em vez de ser encarado como um direito de reivindicação (MORAES, 2002, p. 24).

Ao explicar sobre o controle da sexualidade¹³ feminina, Xavier Filha (2000, p. 35) aborda a construção da sexualidade genitalizada nos homens ressaltando que essa restringe as possibilidades de eles expressarem emoção e afetividade, o que desfavorece “uma realização plena da vida sexual e da vivência da sexualidade como um todo”, tal qual acontece com o gênero feminino devido ao caráter assimétrico do estereótipo de gênero.

A vivência da sexualidade de cada um/uma é construída e perpassada pelas normas e papéis sociais e sexuais que mulheres e homens devem desempenhar. Ao encarnar os estereótipos, ambos estão vestindo máscaras, respectivamente, a máscara de *macho* e a de *submissa*.

Os estereótipos têm, realmente, a força do molde. Quem não entra na fôrma corre o risco de ser marginalizado das relações consideradas “normais”. O conceito de “normal” é socialmente construído pelo costume. As inovações são temidas, porque nunca se sabe onde levarão. (...). Se encarnar o

¹³ Xavier Filha (2000, p. 34) diferencia *sexo* de *sexualidade* nos seguintes termos: “sexo é relativo ao aspecto natural, biológico, da diferenciação física entre o homem e a mulher (...). Sexualidade refere-se ao aspecto mais amplo, dos sentimentos, das relações entre as pessoas”. Envolve, também, a prática sexual, porém não se restringindo a ela. A sexualidade e o conceito de relações de gênero se entrecruzam na medida que a base de ambos não são os aspectos naturais e biológicos, e, sim, os culturais. “A sexualidade é regida por normas morais e maneiras de vivê-la que foram construídas historicamente” (XAVIER FILHA, 2000, p. 35).

estereótipo consiste na maneira mais fácil de viver, porque basta obedecer ao modelo, entrar na fôrma, é preciso que se reconheça o caráter depressivo desta “opção”. Se cada ser humano é diferente de todos os demais, é obvio que modelar todos os membros de cada categoria de sexo segundo o estereótipo correspondente significa violentar as particularidades de cada pessoa (SAFFIOTI, 1987, p. 39-40).

Uma das formas de perpetuar a inferioridade social da mulher concerne aos preconceitos milenares, transmitidos através da educação, formal e informal, às gerações mais jovens. De acordo com Saffioti (1987), esses *pré-conceitos* são “úteis” porque acabam atuando como *profecia auto-realizadora*: as mulheres, assim como todas as categorias sociais discriminadas, de tanto ouvirem que são inferiores, passam a acreditar em sua própria “inferioridade”. Revela-se, assim, o processo de *construção social da inferioridade* feminina, que tem como processo correlato a *construção social da superioridade* masculina.

Essas construções são camufladas pelo processo de naturalização, que, por exemplo, tenta fazer crer na atribuição do espaço doméstico à mulher como decorrente de sua capacidade de ser mãe. *Naturaliza-se*, assim, um fato social – a mulher cuidar dos afazeres domésticos e da socialização dos filhos – correspondendo-o a um fato realmente natural – a capacidade de conceber e dar a luz. O processo de naturalização é utilizado de diferentes maneiras por distintas sociedades, objetivando a solidificação de uma crença. No contexto do patriarcado, a crença na inferioridade feminina. Seu procedimento básico consiste em ressaltar os característicos “naturais” daquilo que se pretende naturalizar, e eliminar a dimensão sociocultural e as diferenciações históricas. Assim, oculta-se que os seres humanos nascem fêmeas e/ou machos (considerando-se, também, os hermafroditas), que se tornam mulheres ou homens através da educação social recebida, e que a dosagem de preconceitos transmitida pela socialização afeta o modo como o indivíduo de cada sexo vai agir e ser tratado. Esses fatores levam a entender porque ser mulher ou ser homem não é a mesma coisa, por exemplo, no século V ou XXI, numa sociedade católica, muçulmana ou indígena.

Um dos mecanismos que mais insidiosamente operam no estabelecimento e na perpetuação de ideologias sociais é o da naturalização. Conforme aponta Barthes nas suas *Mitologias*, o mito, essa naturalização operada pelo senso comum, transforma “uma intenção histórica em natureza, uma contingência em eternidade” (p. 163), ou seja, aquilo que foi estabelecido em um momento ou lugar, a partir de necessidades específicas, passa a receber o *status* de verdade a-histórica e imutável.

Nos estudos de gênero, ou seja, das relações culturalmente estabelecidas entre feminino e masculino, o fenômeno da naturalização tem sido responsável por uma infinidade de crenças sobre o feminino e o masculino que aprisionam tanto homens quanto mulheres em papéis dicotomizados, com o masculino ocupando posição dominante (FUNCK, 2004, p. 157).

Destarte, compreender o processo de naturalização colabora para desmitificar o pretense caráter natural das discriminações praticadas contra os elementos femininos, revelando-o como exclusivamente sociocultural. Essa conscientização é necessária, pois o patriarcado não é um sistema morto, ele continua a agir, principalmente, através do inconsciente coletivo. Segundo Moraes (2002, p. 28), “o patriarcalismo vive sob os auspícios de várias máscaras que garantem sua permanência social”. Apesar dos avanços democráticos, a mulher tem continuado a ser dominada, desde muito cedo, por um sistema rígido de papéis sexuais, que são perpetuados pelos homens, e, também, pelas próprias mulheres – “o patriarcalismo só pode funcionar com a cooperação (ainda que involuntária)” das mulheres (MORAES, 2002, p. 24), –, ao consentirem na manifestação de poder, submetendo-se, passivamente, a alicerces opressores, como a instituição *família*, as organizações religiosas e as próprias leis vigentes que as coíbem de total decisão sobre suas vidas e seus corpos.

2.3.1. Estabelecimento e declínio do patriarcado no Brasil

A sociedade patriarcal no Brasil não teve somente um começo, mas, sim, vários, em espaços e datas diversas. Ela se desenvolveu de modo desigual e contraditório, amadurecendo – e, depois, declinando – numas áreas mais cedo do que em outras. De qualquer modo, o sistema patriarcal no Brasil teve suas constantes transregionais.

Segundo Freyre (1977), o patriarcado rural corresponde a uma das primeiras formas em que essa instituição se manifestou no Brasil. Sua formação caracteriza-se pelo processo de subordinação e, ao mesmo tempo, de acomodação de uma raça a outra, de uma classe a outra, de várias religiões e tradições de cultura a uma só. O declínio desse tipo de patriarcado teve início, a partir dos fins do século XVIII, quando os grandes patriarcas passaram a mudar da casa-grande de engenho ou de fazenda para os sobrados. Essa mudança não significou o fim do patriarcalismo brasileiro, pois ele se prolongou no patriarcado menos severo dos senhores dos sobrados urbanos e semi-urbanos, fazendo com que antigas formas de opressão fossem modificadas, como também que novas relações de subordinação começassem a se desenvolver.

O sobrado e a rua foram inimigos por muito tempo, e o *pater familias* do sobrado procurou conservar a mulher, como nos engenhos, o mais possível trancada no espaço interno e doméstico. Ela não saía nem para fazer compras, apenas para a missa e nas quatro festas do ano, mas dentro dos palanquins e, mais tarde, dos carros fechados. Desse modo, além de controle, os homens buscavam separar, e distinguir socialmente, as suas mulheres (esposas, filhas etc.) das “mulheres públicas” e das mulheres pobres que tinham uma liberdade maior de locomoção no espaço externo.

No Brasil desse período, como em outras sociedades patriarcais de épocas diversas, houve mulheres abastadas que foram exceções. Algumas delas eram senhoras de engenho que, manifestando uma energia social até maior que a dos homens, administraram fazendas e dirigiram a política partidária da família em toda a região. Eram quase matriarcas, e foram “conservadoras” ou “liberais” no tempo do Império. Tiveram seus capangas, mandaram dar surras e davam ordens aos negros,

tudo com uma firmeza de voz, uma autoridade de gesto, uma segurança, um desassombro, uma resistência igual a dos homens – mostraram até que ponto era do regime social de compreensão da mulher, e não já do sexo, o franzino, o mole, o frágil do corpo, a domesticidade, a delicadeza

exagerada. Mostraram-se capazes de exercer o mando patriarcal quase com o mesmo vigor dos homens. Às vezes com maior energia do que os maridos já mortos ou ainda vivos porém dominados, excepcionalmente, por ela (FREYRE, 1977, p. 95).

Analisando a sociedade brasileira desde sua formação, Freyre (1977, p. lxxvii) afirma que essa quase não teve “outras formas ou expressões de status de homem ou família senão as extremas: senhor e escravo”. Isso colaborou como apoio material para a afirmação do sistema patriarcal, com seus antagonismos, sua hierarquia, sua separação dos indivíduos em sexo forte e sexo frágil e dos homens em senhores e escravos que, de modo geral, foram, desde anos remotos, no Brasil, “brancos” e “negros”. De certa maneira, a escravidão representa uma das formas patriarcais de hierarquia que foi utilizada como portadora e disseminadora de valores rusticamente patriarcais.

O conjunto de qualidades exclusivamente doces e graciosas que se supunha resultar, de modo absoluto, do sexo, era como o conjunto de qualidades passivas e dos traços inferiores do negro, que se atribuíam de igual modo – sob o patriarcalismo escravocráticas e ainda hoje – à base física ou biológica da raça. Quando a verdade é que a especialização de tipo físico e moral da mulher, em criatura franzina, neurótica, sensual, religiosa, romântica, ou então, gorda, prática e caseira, nas sociedades patriarcais e escravocratas, resulta, em grande parte, dos fatores econômicos, ou antes, sociais e culturais, que a comprimem, amolecem, alargam-lhe as ancas, estreitam-lhe a cintura, acentuam-lhe o arredondamento das formas, para melhor ajustamento de sua figura aos interesses do sexo dominante e da sociedade organizada sobre o domínio exclusivo de uma classe, de uma raça e de um sexo (FREYRE, 1977, p. 96).

A transição do patriarcalismo absoluto para o semipatriarcalismo, ou do patriarcalismo rural para o que se desenvolveu nas cidades, significou o enfraquecimento do absolutismo do *pater familias* na vida brasileira. Também contribuiu para isso o fato de outras figuras de homem terem criado prestígio na sociedade escravocrática (o médico, o diretor do colégio, o presidente da província, o chefe de polícia, o juiz etc.), assim como o crescimento de outras instituições que, aos poucos, diminuíram, desprestigiaram e puseram contrapesos à influência da casa-grande e do sobrado (a Igreja, o Governo, o Banco, o Colégio, a Fábrica, a Oficina, a

Loja). Com a ascendência dessas figuras e dessas instituições, a mulher foi libertando-se – ainda que parcialmente – da excessiva autoridade patriarcal. Entretanto,

Só muito aos poucos é que foi saindo da pura intimidade doméstica um tipo de mulher mais instruída – um pouco de literatura, de piano, de canto, de francês, uns salpicos de ciência – para substituir a mãe ignorante e quase sem outra repercussão sobre os filhos que a sentimental, da época de patriarcalismo ortodoxo (FREYRE, 1977, p. 109).

Com um tipo semipatriarcal de vida mais mundana para as pessoas abastadas do sobrado, alargou-se a paisagem social de muita iaiá brasileira, que passou a ter mais contatos com a vida extradoméstica, principalmente por meio do teatro, do romance, da janela, do estudo de dança, de música e de francês. Todavia, no século XIX e, ainda, no XX, a mulher continuou a ser subordinada, em muitas circunstâncias, pela figura masculina, que se alegava sexo privilegiado e relegava o feminino a segundo sexo, impedindo as mulheres de adquirirem direitos e liberdades comportamentais, trabalhistas e corporais. De uma geração a outra, os conceitos patriarcais foram transmitidos e reafirmados, fazendo com que o patriarcado persistisse, em diversas regiões e países, ainda que de formas menos rígidas.

Por um lado, o patriarcado ainda perdura no Brasil e nos demais países do mundo, por outro, ele vem perdendo força significativa em decorrência de mudanças sociais como o direito de voto para as mulheres; a entrada delas no mercado de trabalho, nas universidades; as políticas públicas em defesa dos direitos das mulheres; as famílias encabeçadas por mulheres em razão da situação precária do mercado de trabalho tradicional para os homens devido à mecanização (mão de obra excedente) etc. Nesse processo de mudanças sociais o movimento feminista teve e ainda tem um papel importante, pois trabalha essencialmente para otimizar o modo de a mulher estar na sociedade, proporcionando alterações também de ordem conceitual na mentalidade feminina e masculina.

Nas décadas de 70 e 80 do século XX, os estudos a respeito da mulher são aprofundados ainda mais e a temática feminista ganha novos espaços nos meios acadêmicos,

possibilitando outras visões críticas sobre o patriarcado. Nessa mesma época, são elaborados o conceito e a teoria de *gênero*, termo que passa a ser utilizado com um sentido diferente ao da palavra *sexo* – principalmente, pelas Ciências Sociais, no contexto da opressão feminina –. Destarte, o patriarcalismo passa a ser compreendido, também, como “o arranjo de gênero no qual os homens formam o grupo dominante”, significando não só a manifestação, “mas também a institucionalização do domínio do homem sobre a mulher na vida social” (MORAES, 2002, p. 21).

A partir do conceito gênero, e vinculado às teorias feministas, surge *o estudo crítico das masculinidades*, o qual, conforme Sabo (2002), problematiza os homens e a masculinidade, e que já levou muitos homens a refletir, sentir e falar sobre eles mesmos – e sobre as mulheres – de uma maneira diferente.

2.4. Gênero, desconstrução e literatura

O conceito de gênero acarretou uma importante transformação nos Estudos Feministas. Ele permitiu pensar o sexo como categoria social e relacional, enfatizando, nas análises, a noção de hierarquia e dominação. Através dele, as feministas contemporâneas reafirmaram a inadequação das teorias existentes, até então, em explicar as desigualdades persistentes entre as mulheres e os homens. Constituído juntamente aos debates contrários à alegação de que as características sexuais estabelecem o que é feminino ou masculino, o conceito de gênero veio invalidar a utilização da categoria *sexo* (biológico) para justificar as diferenciações entre mulheres e homens, difundindo que essas diferenças resultam da forma como as características sexuais são representadas ou valorizadas. Portanto, aquilo que se propaga ou se pensa sobre elas constrói, efetivamente, a concepção de feminino e masculino em um dado momento histórico, político e social. Dentro do contexto de gênero, compreende-

se o lugar e as relações de mulheres e homens, numa sociedade, observando não, exatamente, os sexos, e, sim, tudo o que socialmente se construiu sobre eles (LOURO, 1999).

Devido à sua dimensão política, hierárquica e relacional, *gênero* tem laços explícitos com o poder. Segundo a definição de Scott (1990 apud SCAVONE, 2004, p. 40), gênero é

um elemento constitutivo de relações fundadas sobre as diferenças percebidas entre os sexos – que aparecem: 1. nos símbolos culturalmente disponíveis; 2. nos conceitos que evidenciam as interpretações dos símbolos; 3. na política e na referência às instituições e à organização social; 4. na identidade subjetiva historicamente construída.

Além de analisar as cumplicidades e os conflitos que arranjam e/ou desarranjam as relações sociais, o conceito de gênero sugere o rompimento com a rígida polaridade binária masculino / feminino, passando a operar com a pluralidade no interior de cada um desses pólos. Essa abordagem crê que os sujeitos são constituídos pelas diversidades de gênero, raça, etnia, classe e sexualidade. Nessa perspectiva, o poder não é compreendido como um movimento centralizado ou de direção única. Assume-se que os vários marcadores sociais combinam-se de formas peculiares, impedindo a concepção simplista do homem dominante *versus* mulher dominada (LOURO, 2002). Isso significa que é elaborada uma concepção mais complexa dessa estrutura, na qual outros aspectos são considerados e outras estruturas são levantadas.

Gênero diz respeito apenas às relações entre os seres da espécie humana. Nelas, ele é construído e estabelecido. A partir das diferenças sexuais, a sociedade cria as *representações de gênero*, aquilo que ela considera feminino e masculino, e estabelece as *relações de gênero*, isto é, como devem ser as relações sociais entre mulheres e homens, entre as mulheres, entre os homens. Essas relações de gênero são “construídas por redes de poder, ao mesmo tempo que delas constituintes” (LOURO, 2002, p. 17). Assim, as diferenças e desigualdades nessas relações são produzidas e reproduzidas por instituições que conferem mais poder a certos indivíduos, como, por exemplo, a família aos homens. Nela, os papéis da mulher – educada

como ente inferior e passiva – e do homem – educado para ser superior e ativo – explicitam muitas das desigualdades resultantes dos relacionamentos que primam pelo domínio e opressão.

Das formas mais variadas e sutis, o indivíduo é levado a desenvolver os interesses, as posturas e os traços que são considerados próprios do seu sexo. Essas regras impostas socialmente são muito rígidas e em geral prescrevem uma postura dominadora, agressiva e ativa para os meninos, contraposta a uma certa passividade e submissão para as meninas (XAVIER FILHA, 2000, p. 32).

Sendo criações das sociedades, as relações de gênero estão articuladas ao momento histórico, às leis, às religiões, à organização da vida familiar e política. Destarte, são passíveis de mudança, podendo variar, também, de acordo com outras diversidades que constituem o sujeito.

A utilização do conceito gênero fornece subsídios para contestar a idéia de que o sexo feminino seria caracterizado por determinados *defeitos* intrínsecos a uma natureza de fêmea, os quais justificariam a dominação masculina (SCAVONE, 2004)¹⁴. Tal idéia é construída nas relações de gênero hegemônicas, que estabelecem a posição dominante ocupada pelos homens nas relações sociais, motivando-os, desde o começo do processo de socialização, a estarem nesse lugar específico e a lutarem para nele se manterem. Para Xavier Filha (2000), essa motivação ocorre mesmo antes de as crianças nascerem, período no qual elas já são alvo de expectativas daqueles/as que as cercam.

Embora gênero aborde a questão da subordinação das mulheres pelos homens, ele não se restringe a ela, já que as relações de gênero são, também, de poder, e esse “se expressa

¹⁴ Sobre a construção social das diferenças entre os sexos, Scavone (2004) aborda dois conceitos que conseguiram superar parte dos determinismos biológicos na explicação das desigualdades sexuais: o conceito de *relações sociais de sexo* e o conceito de *gênero*, sendo o primeiro adotado pelos estudos de língua francesa, e o segundo pelos de língua inglesa. Para as francesas, segundo Xavier Filha (2000), a categoria *sexo* já inclui a dimensão social. “Ao analisar as diferenças entre os dois conceitos, Kergoat (1996, p. 24) observa (...) que não se pode colocá-los em oposição, visto que são *altamente polissêmicos*, apontando suas várias (e mesmas) acepções” (SCAVONE, 2004, p. 42). Em razão disso, em 1999, iniciou-se um processo de integração-aceitação dos dois conceitos na língua francesa.

através da construção de diferentes tipos de masculinidades e feminilidades, alguns dominantes e outros subordinados” (SABO, 2002, p. 42). Assim, uma perspectiva de gênero procura evitar generalizações a respeito da mulher e do homem, enfatizando que os projetos e as representações sobre ambos são diversos e, contextualmente, mutáveis. Gênero passa a ser uma ferramenta analítica e política para explicar os comportamentos de mulheres e homens na sociedade, contribuindo, principalmente, para “a compreensão das dificuldades que as mulheres enfrentam na vida política, no trabalho, na vida sexual, reprodutiva e na família” (MONTEIRO & LEAL, 1998, p. 35).

Como os gêneros são construídos no âmbito das relações sociais, o conceito é utilizado com um forte apelo relacional, o que conduz a análises também sobre os homens. Como as mulheres e os homens podem situar-se, socialmente, em qualquer dos pólos da relação de dominação / exploração (num relacionamento lésbico, homossexual, empregatício etc.), é possível trabalhar com as mais variadas formas de relação de gênero, e não apenas com as hegemônicas.

As mulheres permanecem como prioridade nas análises feministas dos fenômenos sociais, que não se prendem à noção de uma única “condição feminina”, já derrubada pela diversidade de experiências históricas e pela concepção feminista de a instância fundamental de encontro com o poder ser diferente para cada mulher devido às formas complexas de inter-relação de classe/raça-etnicidade/gênero. Assim, segundo Adelman (2002, p. 54), o campo dos estudos de gênero também não se restringe a um conceito de homem abstrato, opressor, todo-poderoso, pois concebe que “as pessoas do sexo masculino ocupam posições diversificadas dentro dessa teia de relações de poder que é a nossa sociedade”. Esse autor observa, ainda, que os processos de construção-produção das *masculinidades* situam-se tanto no nível do indivíduo quanto do coletivo. O mesmo se pode dizer sobre os das feminilidades.

Para Louro (1999) o conceito gênero não deve ser pensado como se referindo apenas à construção de *papéis* femininos e masculinos, mas entendido como um dos constituintes da identidade dos sujeitos, juntamente com a etnia, a classe, a nacionalidade, a idade etc. Na perspectiva de Lauretis (1994), os gêneros são constituintes das – e constituídos pelas – diferentes instituições e práticas sociais que “fabricam” os sujeitos. Tudo isso conduz ao complexo conceito de identidade, que abarca perspectivas variadas.

Numa aproximação às formulações mais críticas dos Estudos Feministas e dos Estudos Culturais, compreendemos os sujeitos como tendo identidades plurais, múltiplas; identidades que se transformam, que não são fixas ou permanentes, que podem, até mesmo, ser contraditórias (LOURO, 1999, p. 24).

Assim, a constituição do gênero perpassa pelo entendimento da identidade e pela compreensão da função dos papéis sociais. Segundo Saffiotti (1987), a identidade social da mulher e do homem é construída através da atribuição de distintos papéis que estabelecem com precisão os campos em que cada qual pode atuar. Com o rompimento dessa rigidez, abrem-se possibilidades múltiplas de desenvolvimento de identidades (pessoais, sexuais, sociais etc.).

Para Lago (1999, p. 124), “as identidades que os sujeitos constroem para com elas (e através delas) se relacionar com o mundo social são identidades de gênero”. As identidades de gênero (femininas ou masculinas, de mulheres e homens) são socialmente atribuídas. Nesse contexto, em diferentes culturas, feminilidade e masculinidade são culturalmente marcadas por valorizações desiguais, com padrões de comportamentos (diferenciados e diferentemente valorados) e com funções atribuídos/as como próprios/as de cada gênero.

Segundo Guimarães (1997 apud XAVIER FILHA, 2000) o conceito de papel de gênero remete ao comportamento social, a partir do qual o sujeito revela aos outros que é mulher ou homem. Já identidade é a consciência que cada um tem de si enquanto pertencente ao gênero feminino ou masculino. Conseqüentemente, falar em identidade sexual é se referir

aos papéis que as pessoas assumem. Identidade e papéis estão afinados com os estereótipos culturais dos sexos, que são formas rígidas de viver a masculinidade e a feminilidade. O estereótipo de gênero é uma opinião predeterminada, formada socialmente, que se estabelece de maneira rígida, separando os indivíduos em categorias. Esses vão estruturando e assumindo suas identidades, desde tenra idade, com as influências do meio social, que os educam a desempenhar papéis, levando-os a interiorização e formação de identidade ou identidades de gênero, sexual, étnica, entre outras.

Essa concepção de gênero como uma construção é desenvolvida, mais profundamente, em “A tecnologia do gênero”, de Teresa de Lauretis (1994). Sua teoria é calcada na *tecnologia sexual* de Foucault, para quem a sexualidade humana não é uma questão natural, mas, sim, construída na cultura de acordo com os objetivos políticos da classe dominante, através de discursos que criam uma série de tabus, de proibições e permissões, e de parâmetros para o ser humano viver sua sexualidade. Essa construção da sexualidade é tratada, por Foucault, como uma tecnologia, um mecanismo do qual as pessoas fazem parte sem perceber. E, sem notar, elas passam a repetir discursos que não são delas. Discursos esses elaborados por uma tecnologia que leva à ideologia do pensamento hegemônico.

De modo correlato, para Lauretis (1994), o gênero também é uma construção. Derivado da diferença sexual e, ao mesmo tempo, incluído nela como um efeito de linguagem, como puro imaginário (não real), o gênero é uma representação não de um indivíduo, mas de uma relação. Gênero é a relação de pertencer a uma classe, grupo e/ou categoria, e de ocupar certa posição dentro dela/e. Ele constrói uma relação entre uma entidade (pessoa) e outras entidades previamente construídas, atribuindo a tal entidade certa posição dentro de uma classe e, conseqüentemente, em face das demais. Assim, o sistema sexo-gênero é uma construção sociocultural, um sistema de representações que atribui significado a indivíduos dentro da sociedade.

Além de ser uma representação, o gênero também se auto-representa, sendo produto de diferentes tecnologias sociais – como o cinema, a ficção –, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana. Todas são consideradas como tecnologias de gênero porque têm o “poder de controlar o campo do significado social e assim produzir, promover e ‘implantar’ representações de gênero” (LAURETIS, 1994, p. 228).

As análises de Lauretis (1994, p. 229) se preocuparam com aqueles que já são em si tecnologias de gênero (o cinema, a narrativa e a teoria) porque, para ela, as mulheres são “engendradas” – marcadas por especificidades de gênero, constituídas nele – como femininas devido à experiência do gênero, aos efeitos de significado e às “auto-representações produzidas no sujeito pelas práticas, discursos e instituições socioculturais dedicados à produção de homens e mulheres”.

Questionando o subtexto de gênero das teorizações e das instituições sociais, os estudos feministas têm criticado as polaridades dicotômicas existentes no modo Ocidental de pensar e mostrado que as fronteiras entre essas polaridades sempre foram fluídas, rompendo, assim, com a rigidez dessas separações. Tanto o movimento quanto os estudos feministas demonstram que “a discriminação entre os sexos não se encontra pré-determinada na constituição do corpo”, e que ocorrem mudanças tanto nas “naturais” diferenças sociais entre mulheres e homens quanto nas diferenças biológicas entre órgãos sexuais e nas funções reprodutivas (MATTOS, 2003, p. 99).

Uma das estratégias adotadas pelos/as feministas para combater a concepção figurada pela lógica dicotômica é se apropriar de conceitos pós-estruturalistas, como os de Foucault e Derrida, argumentando a necessidade de *desconstruir* o caráter permanente de oposições binárias como masculino / feminino. No processo, os/as estudiosos/as demonstram que essa oposição foi e é historicamente construída, e desmontam a lógica dualista que rege as

polaridades. Passam, então, a falar em masculino e feminino, e/ou, ainda, em feminino e masculino, rompendo tanto a dicotomia quanto a seqüência padrão que coloca o homem no primeiro plano e a mulher no segundo (LOURO, 2002). Esse processo não visa, simplesmente, inverter esses dois planos. Trata-se de fazer pensar o possível caráter sexista desse padrão da linguagem (“masculino e feminino”, “homem e mulher”), demonstrando que há outros meios de se referir às mulheres além dos questionáveis moldes canônicos.

Propagando a superioridade do primeiro elemento – do qual o segundo deriva, tornando-se *o outro* –, o pensamento dicotômico leva, freqüentemente, à concepção de masculino / feminino como pólos opostos que se relacionam dentro de uma lógica invariável de dominação / submissão. Essa lógica aponta para um lugar “natural” e fixo para cada gênero, prendendo a mulher numa posição que é, aparentemente, conseqüente e inexorável. O método desconstrucionista revela os processos e as condições que propiciaram a consignação dos termos das polaridades. Historiciza a hierarquia nelas implícita e comprova que os termos da oposição não são inerentes e fixos, mas construídos para que assim pareçam. A desconstrução consiste em problematizar a constituição de ambos os pólos, demonstrando que cada pólo supõe e contém o outro, além de ser, internamente, fraturado, dividido e plural. Por esse método, as feministas procuram mostrar que não existe *a mulher*, mas várias e diferentes mulheres que não são idênticas entre si, que podem ou não ser solidárias, cúmplices ou opositoras (LOURO, 1999).

Desconstruir a oposição masculino / feminino abala, também, o enraizado caráter heterossexual presente no conceito senso-comum de gênero, possibilitando, então, a compreensão e inclusão das diferentes formas de feminilidade e masculinidade que se constituem socialmente. Esse abalo é importante pois, na história da sexualidade ocidental, a sexualidade feminina foi definida tanto em oposição quanto em relação à masculina. O sexo significava – e, para muitos, ainda significa – sempre relações heterossexuais e,

principalmente, penetração. Segundo Lauretis (1994, p. 223), “é apenas com o feminismo contemporâneo que surgem os conceitos de uma sexualidade feminina diferente ou autônoma e de identidades sexuais femininas não relacionadas ao homem”.

O surgimento desses novos conceitos é uma expressão de que, paradoxalmente, a construção do gênero também se faz através da desconstrução (LAURETIS, 1994). Desse modo, até mesmo as teorias e as práticas feministas – com suas críticas aos discursos sobre o gênero e suas propostas de desconstrução – estão construindo gênero. Isso remete à teoria da qual essa construção é histórica e contínua, que as identidades e relações de gênero, os discursos e as representações dessas relações estão, constantemente, mudando.

Para que se continue a crítica radical dos discursos dominantes sobre gênero, a autora recomenda, às teóricas e às críticas feministas, cautela no uso de trabalhos de intelectuais masculinos como Deleuze, Foucault, Lyotard e Derrida. No caso do desconstrucionismo derridiano – conforme modificado pelos estudos literários e textuais da academia anglo-americana –, a autora conjectura: “se a desconstrução do gênero inevitavelmente causa a (re)construção, a pergunta é, em que termos e nos interesses de quem está sendo feita esta des-reconstrução?” (LAURETIS, 1994, p. 236). Uma vez que estão desconstruindo uma imagem tradicional e “reconstruindo-a”, essa reconstrução está sendo feita em nome das mulheres ou de um ponto de vista androcêntrico que permeia esse discurso?

E foi justamente por compreender os sistemas vigentes de práticas textuais (literárias e teóricas) como construídos por um viés manifestadamente ideológico, de natureza patriarcal, que a crítica literária feminista desenvolveu conceitos determinantes da categoria de gênero – prisma analítico utilizado na investigação tanto da política dos códigos de representação e significação textual, quanto da produção sócio-política da literatura e dos mecanismos que a legitimam (SCHMIDT, 2002).

Schmidt (2002) cita Annette Kolodny como uma das primeiras, em 1980, a introduzir *gênero* no campo dos estudos literários e a observar que as estratégias interpretativas – das quais despontam os parâmetros críticos para a constituição das histórias literárias – são aprendidas, historicamente determinadas e, essencialmente, flexionadas por gênero. Para ela, o aval teórico-analítico-crítico que autoriza e desautoriza determinados textos e suas significações não pode dissociar a leitura da questão de gênero, uma vez que o processo de leitura “constitui tipos diferentes de leitores bem como mundos estruturalmente diferentes, do ponto de vista conceitual/cognitivo e simbólico” (SCHMIDT, 2002, p. 35). Em razão disso, a crítica literária feminista passou a analisar, além dos textos literários, os textos teóricos da literatura, investigando o modo pelo qual estão marcados pela diferença de gênero. Diferença construída, sócio e culturalmente, visando interesses ideológicos androcêntricos. Uma diferença hierarquizada, que estabelece uma relação de poder.

De certo modo, a teoria de gênero passou a ser utilizada em substituição à do patriarcado. Todavia, como observa Saffioti (2004, p. 43), recusando-se a enxergar ou a admitir o patriarcado, a maioria das teóricas feministas retrocede:

Ainda que as teóricas feministas também desejem construir uma sociedade igualitária do ângulo do gênero (será possível restringir as transformações apenas a este domínio?), o resultado da interação de todos os agentes sociais (negros, pobres) será necessariamente diverso de suas intenções, lembrando Lukács.

A autora condena a utilização exclusiva do conceito de gênero, pois, em razão de sua generalidade, ele apresenta alto grau de extensão e baixo nível de compreensão. Então, ela funde as duas teorias e “cria” a *ordem patriarcal de gênero* ou apenas *patriarcado*.

O patriarcado ou ordem patriarcal de gênero só se aplica a uma fase histórica, não tendo a pretensão da generalidade nem da neutralidade, e deixa propositalmente explícito o vetor da dominação-exploração. Perde-se em extensão, porém se ganha em compreensão. Entra-se, assim, no reino da História. Trata-se, pois, dos regimes políticos tais como a falocracia, o

androcentrismo, o viriarcado, a primazia masculina. É, por conseguinte, um conceito de ordem política. (SAFFIOTI, 2004, p. 43-4).

Seja como for, vinculado à crítica literária feminista, o conceito de gênero é utilizado como categoria analítica para se investigar, entre outros, a circunscrição dos modos como escritoras e escritores de obras literárias elaboram ficcionalmente determinadas imagens de mulher (QUEIROZ, 1990). Destarte, o emprego da categoria de gênero na análise dos contos pertencentes ao nosso *corpus* é de fundamental importância para averiguarmos como Dalton Trevisan representa a mulher nesses contos. Procurando não nos atermos somente ao *corpus* traçado, uma vez que a *estética da repetição* daltoniana engloba todas as suas narrativas, cabe, agora, um arrolamento do contexto temático e subtemático de Dalton Trevisan pertinente ao patriarcalismo e às relações de gênero – ou, como sugere Saffioti (2004) a ordem patriarcal de gênero –, principalmente àquelas entre mulher e homem.

Capítulo Terceiro

O patriarcalismo e as relações de gênero em Dalton Trevisan

Dalton Trevisan nasceu em 1925, e de 1945 a 1954 publicou dois livros, *Sonata ao luar* e *Sete anos de pastor*, todos renegados por ele. Assim acatou a crítica literária, uma vez que o contista paranaense passou a ser nacionalmente conhecido a partir de *Novelas nada exemplares*, de 1959. Entre 1946 e 1948 publicou a revista literária *Joaquim*, que comportou contos, artigos, poemas e traduções de escritores, poetas e críticos nacionais e internacionais (Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Dalton Trevisan, Antonio Cândido, Otto Maria Carpeaux, Joyce, Proust, Kafka, Sartre, Gide) além de ilustrações de artistas como Poty, Di Cavalcanti e Heitor dos Prazeres. Após o fim da revista, Dalton Trevisan passou a se dedicar literariamente apenas a seus contos, tendo, atualmente, mais de quarenta títulos publicados, incluindo as coletâneas e o seu único romance, *A Polaquinha*.

Em *Novelas nada exemplares*, já se encontram delineadas duas das matérias que perpassam, consideravelmente, toda a obra posterior de Dalton Trevisan: o patriarcado e as relações de gênero. Nele, também, estão contidos os eixos temáticos de sua contística. São os conflitos familiares, matrimoniais e intersexuais presentes no cotidiano das pessoas comuns. Na perspectiva de Bosi (2003), esses eixos correspondem a algumas das situações históricas vistas na sua tipicidade extrema, incididas no fato nu da exploração do ser humano pelo ser humano, que se manifesta no campo ou na cidade. A violência de seus contos está encarnada nas relações de família, no seio da classe média de uma capital provinciana, a Curitiba de cuja face banal Dalton Trevisan se inspira para expressar “o calvário da vida conjugal, as humilhações do homem da rua, as obsessões do sexo desintegrado” (BOSI, 2003, p. 9-10).

As referências explícitas a um contexto real (Curitiba) e o caráter extremamente verossímil dos fatos narrados no seu primeiro livro instigaram críticas que apontavam como

problemático a dicotomia ficção e realidade presente nos contos. “Um cronista saiu mesmo para perguntar até onde ‘conferiam’ com a realidade as histórias de Dalton Trevisan”, afirma Assis Brasil (1975, p. 55), para quem as qualidades ficcionísticas do contista assentam-se justamente numa concepção particular, embora coerente, do homem e do mundo. “Se seus personagens são exceção, anormais, conservam, no entanto (e aqui está a validade universal de sua obra) certas dimensões que os identificarão facilmente no complexo da natureza humana” (BRASIL, 1975, p. 56).

Sobre as personagens daltonianas, Sanches Neto (1996, p. 18) as considera seres anistóricos, e pensa *Novelas nada exemplares* como “uma falsa epopéia (ou como uma epopéia do cotidiano), onde não existe uma personagem que catalisa a grandeza de um grupo social”. Avaliação similar teve Wilson Martins (1992), no ano de estréia de Dalton Trevisan, ao afirmar que as personagens se caracterizam pela ausência de “heroicidade” (no sentido literário da palavra), e se definem pela banalidade. Todavia, prossegue Martins (1992, p. 440), seus contos revelam que cada ser humano possui uma banalidade específica, e é justamente “essa maneira específica de ser banal que constitui a sua originalidade, que vai distingui-lo num mundo de figuras semelhantes”.

O aspecto cíclico é uma característica dos contos de Dalton Trevisan. Além da constante retomada de personagens, nomes e destinos, o autor resgata enredos, comportamentos e expressões lingüísticas que já apareceram em seus contos e que, em conjunto, remetem a um universo estagnado. Essa persistente repetição pode ser relacionada ao que Brasil (1975, p. 64) chama de “a coerência criativa de Dalton Trevisan, em busca de uma expressão reflexiva do gênero humano”. Entretanto, nessa *poética do mesmo*, as personagens apresentam variações comportamentais – às vezes pequenas, mas sempre significativas – que revelam as inúmeras dimensões do gênero feminino e do masculino, geralmente em tensão com as leis do patriarcado. Nem todas as personagens adotarão à risca o

arquétipo patriarcal de mulher ou de homem. Segui-lo ou não acarreta conseqüências diversas.

3.1. A base patriarcal do universo literário daltoniano

Em um expressivo número dos contos daltonianos, a mulher aparece confinada à casa, espaço fechado onde exerce seu trabalho (doméstico) e seu lazer (o crochê). É significativa uma passagem na qual o narrador do conto “O noivo” sintetiza a “sina” feminina: “Ao apagar as luzes, a mãe deixava acesa a do corredor. Deitava-se e não dormia, à espera. O destino da mulher é esperar pelo marido e, depois do marido, pelos filhos” (TREVISAN, s/da, p. 59). Mais do que a figura materna em constante preocupação com os seus, esse fragmento revela o contexto cultural patriarcal no qual as personagens daltonianas estão inseridas. Ao passo que aos homens cabe mandar no espaço interno e se aventurar pelo externo, sendo-lhes, ainda, permitido o trânsito pelo universo noturno, às mulheres são impostas restrições de ordem espacial e comportamental.

Essas relações de gênero são produzidas por um discurso androcêntrico que sustenta o lugar privilegiado do homem na sociedade e difunde como destino biológico e/ou divino a situação de inferioridade a que as mulheres são relegadas. Presas às cercanias do lar, elas são educadas – e educam suas filhas – para uma vida de passividade, resignação e espera. A família torna-se, então, uma das instituições que produzem e reproduzem diferenças e desigualdades nas relações de gênero, pois confere e difunde mais poder e liberdade ao ente masculino. Nesse contexto, os filhos tendem a seguir o modelo paterno, exigindo de suas esposas o comportamento estereotipado da mulher submissa que a mãe o fora. Assim como a mãe esperou pelo pai até horas mortas, eles também farão suas esposas esperarem por eles.

Uma conseqüência psicológica do fado imposto às mulheres é a solidão, que não resulta somente da ausência física do filho e do marido. Esperando, concomitantemente, pelos dois, a personagem feminina do conto “Às três da manhã” distrai sua solidão – e a conseqüente sensação de morte – na companhia do crochê, de um camundongo e do galho do pessegueiro que bate à vidraça. A chegada daqueles que ela aguarda não significa o fim do vazio ôntico, pois suas presenças corpóreas estão acompanhadas de uma ausência espiritual: “O marido dorme a seu lado, mas ficou só. Os filhos dormem no outro quarto, mas ficou só” (TREVISAN, s/da, p. 126). Não se trata de uma noite de insônia, mas de uma vida de vigília, dedicação e resignação que é desconsiderada pelos seus. O fato de ela deixar, por mais um dia, a casa em ordem revela, paradoxalmente, a instabilidade da estrutura familiar, pois, de modo correlato, ambas precisam ser trabalhadas todos os dias. O coração da casa está preste a ruir devido à base patriarcal que rege essa família, e isso se faz evidente no modo indiferente com que o marido trata a esposa, expresso, formalmente, num anseio ácido do essencial (BOSI, 2003), peculiar à prosa daltoniana:

Geme sem querer, o marido resmunga:

- Não pára de gemer?
- Uma dor no coração ...
- Sempre a se queixar.

A voz distante, fala de costas para ela.

– Que passasse a mão nos meus cabelos...

O marido ouve: ... *a mão nos meus cabelos*, e ressona (TREVISAN, s/da, p. 127).

Na sociedade patriarcal, a mulher é determinada a cumprir um destino: ser mãe, ser dona de casa, ser boa esposa. Esta determinação lhe é dada, ao nascer, pela tradição familiar e é “excessivamente valorizada por uma educação voltada sobretudo para o exercício das prendas domésticas” (SILVA, 1995, p. 28). Através desse discurso, propaga-se que a realização da mulher como ser humano se restringe a servir à sua prole e a administrar os serviços caseiros. Os filhos passam a ser a sua vida, e a casa, uma extensão corpórea. Todavia,

conforme os filhos crescem – e, por motivos diversos, se afastam do lar ou diminuem a permanência nesse –, ocorre que muitas mulheres se vêem sem função na vida. A casa passa a lhes parecer imensa, vazia e silenciosa. Esse conceito de Silva (1995) está implícita e literariamente trabalhado no conto em apreço:

Agora roia o silêncio: alguém alerta no mundo. Rói, meu ratinho, é a súplica da mulher. Nada contarei ao homem. Ele o prenderia na ratoeira, me deixava só. Rói, ratinho. Rói, por favor.

Além do ratinho, os pingos no filtro. Os grossos pingos cada vez mais depressa: o seu coração. O bichinho pára de roer, orelha em pé, assiste a mulher na agonia.

Ela sabe que venceu a crise ao escutar novamente o camundongo. Pode chorar, não há mais perigo. Que as lágrimas enxuguem por si – ergue-se, apalpando a treva. Risca um fósforo depois de outro, acende o pavio (TREVISAN, s/da, p. 127).

Tornada extensão de seu corpo, a casa reflete, metaforicamente, o vazio e a solidão da personagem. Segundo a fala de Silva (1995, p. 27-8), inserida, aqui, no contexto do conto, o que acontece não é na casa, mas, sim, no “corpo subitamente posto diante de uma falta que até então não percebera”. As marcas textuais revelam a depressão na qual a personagem se encontra, a sua luta contra a pulsão de morte e o abismo inalcançável entre ela e os seus expresso através do *monólogo distante* em que se torna o *diálogo* com seu marido, com o rato e com o “galho do pessegueiro na vidraça: Estou aqui, eu também” (TREVISAN, s/da, p. 127).

Na contística daltoniana, a solidão e a submissão feminina se manifestam ora de maneira tênue, ora de modo mais explícito. Como a fragmentação é uma das estratégias literárias do autor para, entre outros objetivos, explorar as várias expressões do cotidiano, é necessário associar um conto a outro(s) para se obter uma visão menos abstrata do patriarcado nas relações de gênero entre mulher e homem, e, mais especificamente, entre esposa e marido.

Enquanto em “Às três da manhã” a face patriarcal se mostra, sutilmente, através da indiferença, em “A sopa” é por meio da prepotência que, patentemente, ela se manifesta.

Nesse conto, um homem de meia idade quer, de modo agressivo, manter o poder sobre o filho e a esposa, a qual serve-lhe a sopa no prato, referência essa que introduz o papel servil da mulher nesse casamento. O *chefe*, como o marido se denomina, exige a presença de todos quando ele está jantando. Essa determinação não significa um desejo de união familiar em torno da mesa, mas, sim, uma oportunidade de ele reinar sobre os seus, de exercer a autoridade que, acredita, é intrínseca a seu gênero masculino.

Esse homem torna-se mais arrogante em razão de o filho e a esposa não comerem em sua presença. Durante o tempo em que ele toma a sopa, a esposa conserva-se de costas, sentada ao lado do fogão – símbolo esse de seu trabalho doméstico e, correlativamente, do calor que mantém a vida familiar –, e é, então, questionada sobre sua postura de não “comer com o *rei da casa*, que lhe sustenta o filho e lhe dá o dinheiro” (TREVISAN, s/da, p. 134). Retendo a mulher às cercanias do lar, o discurso patriarcal a faz dependente da condição financeira masculina e utiliza-se disso para reafirmar seu poder. Ser o chefe, o rei da casa, significa estar imbuído de um discurso que lhe garante o domínio sobre tudo e todos naquele espaço. Mas, como todo discurso, precisa ser reafirmado para não perder o valor. Na fala da personagem, sustentar o filho é apresentado como um favor que o marido faz para a esposa, devendo ela, então, mostrar-se grata e corresponder com sua servidão e submissão. O fato de a mulher exercer o trabalho doméstico é ignorado pelo *rei da casa*, já que a não remuneração em dinheiro por esse trabalho – um dos mecanismos utilizados pelo patriarcado para desvalorizá-lo (BOURDIEU, 2005) – mantém a esposa sob seu jugo.

Provocada, a esposa contesta, pela primeira vez, as ordens do marido, e, desafiada novamente, discursa seu nojo por ele, expressando a *pungência cruel* daltoniana a que se refere Bosi (2003):

– Nada espero da vida. Mas não posso te ver comer. Sei que é triste para a mulher ter nojo do marido. Você chupa a colher como se fosse tua última sopa. Come o pão se eu fosse te roubar. Não sei o que fiz a Deus para esse castigo mais desgraçado. Fui boa mulher, ainda que tenha nojo. Lavo tua

roupa, deito na tua cama, cozinho tua sopa. Faço isso até morrer. Me peça o que quiser. Não que me sente a essa mesa com você e tua sopa mais negra (TREVISAN, s/da, p. 135).

As relações de gênero, nesse conto, se expressam por meio do relacionamento mulher e homem e entre homens (pai e filho). O discurso que construiu o conceito de dominação masculina sobre o feminino também criou a noção de hierarquia entre os homens. Ainda que subordinado, literalmente, à lei do pai, o filho, ao sair e bater a porta da rua (espaço externo), apresenta indícios de uma possível libertação desse jugo. Já a situação da mulher perdurará, ainda que tenha contrariado uma ordem do marido, pois, não dispondo de armas para agir, ela não vê outra saída (permanecendo no espaço interno) e aceita a realidade opressora do universo feminino como destino ou castigo de Deus, se submetendo a outro discurso que legitima a supremacia masculina e a submissão feminina: o discurso religioso.

Nesse mundo estagnado em que as personagens daltonianas vivem, muitas vezes as/os filhas/os, mesmo lutando contra, repetem o fado, respectivamente, da mãe e do pai. Em “O caçula”, a mãe continua na eterna espera pelo filho José e sofre em razão da desavença desse com seu esposo Francisco, que a persegue na ausência do filho. A resignação e o medo fazem de dona Célia uma personagem presa ao domínio masculino, ainda que não tão passivamente, pois, há dez anos, devido à traição com uma negra, o velhinho está expulso do quarto sagrado.

O motivo da rixa entre filho e pai não é revelado explicitamente, mas o narrador nos dá algumas pistas de que o conflito teve seu ápice com a famigerada traição, ocorrida no mesmo ano em que José parou de falar com Francisco. Outra pista reveladora surge camuflada em uma frase clichê, um dos artifícios pelos quais Dalton Trevisan tece sua contística:

– Respeite seu pai, meu filho.
– Quem, o Chiquinho? Que se dê o respeito para as negras dele (TREVISAN, 1997, p. 13).

Além de fazer referência àquela amante negra de Francisco, a frase sugere que ele teve (ou tem) outras. Esse conceito de José sobre o pai servirá de parâmetro para o desenvolvimento de sua identidade de gênero. Embora José seja o único filho a contestar a prepotência patriarcal, suas atitudes o tornam a cópia de Francisco. Um exemplo que mais nos diz respeito é o fato de José querer construir uma imagem mais viril do que a do pai. Para algumas personagens daltonianas, exercer a masculinidade máxima corresponde a superar a masculinidade paterna. Deste modo, já que o pai tinha uma (ou mais) negra(s) como amante(s), José torna-se, num só tempo, amante de três prostitutas mulatas, as quais não lhe cobram nada, o que significa que ele é estimado sexualmente pelas mulheres por sua intensa virilidade.

Um dos estereótipos relativos às mulheres brasileiras diz respeito à mulata. Propagou-se que, dentre outros, os olhos, o andar e o sorriso da mulata exalam sugestões sexuais. “Por essa superexcitação verdadeira ou não, de sexo, a mulata é procurada pelos que desejam colher do amor físico os extremos do gozo, e não apenas o (gozo) comum” (FREYRE, 1977, p. 601). Como Dalton Trevisan procura, de certo modo, não restringir as abordagens a apenas um lado da moeda, retrata, também, o mito de uma fantasia sexual feminina sobre o afro-brasileiro. Assim, em “Retrato de Katie Mansfield”, uma senhora caminha “entre a aflição e o desejo de ser violentada pelo soldado negro” (TREVISAN, 1979b, p. 102), numa manifestação kierkgaardiana do temor do que se deseja e do desejo do que se teme, ao passo que em “O negro”¹⁵, uma mulher casada acredita que seus desejos por crioulos cessarão quando realizar sua fantasia sexual. À noite, sai e transa com um negro qualquer. Em casa, após o banho, sente que o desejo aumentou e que sempre vai querer mais.

Enquanto que para essas personagens femininas há apenas o desejo de satisfação sexual, para homens como José e Francisco essa satisfação está relacionada à patriarcal

¹⁵ TREVISAN, Dalton. *Mistérios de Curitiba*. 4 ed. ver. Rio de Janeiro: Record, 1979b.

necessidade de ostentar uma masculinidade máxima. Há uma evidente relação de poder entre esses dois representantes do gênero masculino, que encaram “a masculinidade como metáfora de poder e de capacidade de ação” (SEFFNER, 2004, p.131): “Em desafio ao velho exibe-se aos sábados, no cinema, de braço não com uma, senão duas e três mulatas pintadas de ouro – por todas é amado de graça” (TREVISAN, 1997, p. 14). Destarte, a contestação de José, referida anteriormente, é paradoxal porque ele se torna justamente aquilo que condena no pai. Para superar a masculinidade paterna, José a extrapola, revelando que a referência patriarcal manifesta-se como uma forte construtora de sua identidade de gênero.

Em vários momentos, José inferioriza o pai, a quem chama, desrespeitosamente, de Chiquinho: “– Olhe a calça caída do Chiquinho. O velho vai mal, hein, mãe? Já de pescoço fino” (TREVISAN, 1997, p. 13). Cabe notar que o diminutivo é uma dos recursos irônicos mais empregados por Dalton Trevisan, e que revela, nesse conto, a pequenez de quem se considera grande. Em defesa do filho, dona Célia compartilha desse processo de inferiorização – e de desconstrução da preeminência – do velhinho Francisco:

Defende-o das insinuações da família:

– Nada como um moço em casa. Se entra um ladrão... O que pode um velhinho?

E olha dos lados, o grande Francisco não escute, ainda se considera mais homem que o filho.

– Moço é diferente. Ele enfrenta o ladrão! (TREVISAN, 1997, p. 14).

O processo de *construção social da inferioridade* e o seu correlato processo de *construção social da superioridade*, utilizados, conforme Saffioti (1987), para inferiorizar as categorias sociais discriminadas – as mulheres, as/os negras/os, as/os pobres etc. –, são empregados pelo grupo hegemônico masculino, do mesmo modo, nas relações de gênero entre os homens. Paradoxalmente, também são empregados pelo grupo inferiorizado, no caso, dona Célia. A desconstrução da superioridade paterna (*stricto sensu*) – uma vez que é revelado que Francisco está velho/fraco e tem medo do filho – é seguida pela desconstrução

da superioridade masculina (*lato sensu*), já que o poder do pai é abalado e o do filho não se mantém (José, apesar de ser física e mentalmente normal, é inapto ao trabalho, sendo, aos quarenta anos, sustentado pelo pai).

Expõe-se, então, o caráter não-fixo (não-natural) da superioridade masculina, ressaltado pelas expressões irônicas que grifamos no exemplo abaixo: “Envelhecem, ambos intransigentes no seu rancor, *o ancião lépido aos setenta anos* e José, *bigode grisalho, na flor dos quarenta*” (TREVISAN, 1997, p. 12). Em Dalton Trevisan, se há alguma “hereditariedade” no que diz respeito à conduta do homem, ela é da ordem dos aspectos negativos, grotescos e fracos. Por outro lado, os fatores psicológico e relacional tornam-se mediadores relevantes das reações comportamentais de mulheres e homens. Assim, em “A visita”¹⁶, Ema transfere para a filha Verinha todos os traumas que a mãe lhe passou na infância. É sugerido que Verinha repetirá a mesma sina da mãe e da avó: ter um amante indiferente que a use como objeto sexual, e deixar a filha presa (no colégio interno ou no banheiro) enquanto pratica sexo com o amante.

Nesse contexto patriarcal que permeia todo o universo literário de Dalton Trevisan, não é sempre que a mulher se apresentará submissa e o homem opressor. As posições que cada personagem assume nas relações de gênero possuem graus variados de contato com as leis do patriarcado.

Ainda a respeito da submissão feminina, há algumas mulheres daltonianas que manifestam comportamentos de insubordinação, e outras que reivindicam a seus companheiros – os quais não se enquadram completamente ao estereótipo patriarcal – que assumam o papel socialmente difundido como sendo do gênero masculino, que exerçam a autoridade patriarcal. A atitude desse segundo grupo de personagens pode ser explicada pelo fato de a mente dessas mulheres estar tão condicionada aos estereótipos de gênero a ponto de

¹⁶ TREVISAN, Dalton. *Cemitério de elefantes*. 12 ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.

não conseguir aceitar um marido que se desvincule, mesmo parcialmente, do arquétipo de homem criado pela ideologia dominante, embora, paradoxalmente, isso as leve, muitas vezes, a descumprir os papéis femininos pré-moldados por essa mesma ideologia.

Por essa perspectiva, os contos expressam indícios de um certo rompimento de Dalton Trevisan com a rígida polaridade binária masculino / feminino, já que evita a concepção simplista de homem dominador *versus* mulher dominada. Nem todas as personagens femininas e masculinas seguem, rigorosamente, as representações e as tradicionais relações de gênero. Elas também têm atitudes e exercem funções que a sociedade não considera próprias aos seus respectivos sexos. Por outro lado, a representação de mulher como ente que não aceita a ruptura com o estabelecido, ainda que, paradoxalmente, com ele também esteja rompendo, indica uma desvinculação apenas parcial à ordem patriarcal.

Em “Bailarina fantasista”, Dalton Trevisan retoma a repetitiva fábula da suspeita de traição que acaba com o casamento. Aqui, há uma inversão de papéis, pois é a esposa que, por uma desconfiança infundada, atormenta o marido até depois do divórcio. Como Ângelo foge ao padrão patriarcal estereotipado, Elza o reivindica. Fantasia que o marido chega tarde em casa e não faz carinho nela porque sustenta uma amante loira. Elza transa com vários homens e dança seminua em boates para se vingar do ex-marido, que é aconselhado, pelo ex-sogro, a matá-la:

– Eu não tenho filha. Para mim é morta.
Abriu a gaveta da escrivaninha:
– Tome este revólver e seja homem!
[...]
– Se não matar aquela perdida... Quem te mata sou eu! (TREVISAN, 1997, p. 94).

A posse do revólver e o uso dos verbos no imperativo (*tome, seja*) e no presente do indicativo (*não tenho, é, sou*) denotam o caráter autoritário, seguro e ameaçador do pai de Elza. Renegar a filha e condená-la à morte, quando o comportamento (principalmente sexual)

dessa o desagrada, são resquícios de um patriarcado primário e radical. É esse o modelo masculino que Elza possui quando desempenha seu primeiro papel de gênero (filha), e que busca em seu marido como esposa (seu segundo papel de gênero).

A atitude do ex-sogro tem por finalidade fazer com que Ângelo adote os traços e a postura considerados próprios do seu sexo. É praticamente a mesma reivindicação de Elza, ou seja, que Ângelo assuma a representação de gênero que a sociedade, pautada pelo modelo tradicional patriarcal, criou para o homem: uma postura dominadora, agressiva, ativa e promíscua. Todavia, reafirmando sua inaptidão ao estereótipo machista, Ângelo não comete o assassinato: “era um manso” (TREVISAN, 1997, p. 95). Suas atitudes exprimem coerência com a acepção de *espírito puro* que seu nome carrega.

Ângelo paga o preço por não seguir os preceitos do patriarcado. Na sanha de submergir seu marido nesses preceitos, Elza acaba por romper as restrições que a lei patriarcal impõe às mulheres, passando a circular em ambientes (lugares e horários) destinados apenas aos homens, a expor sua sexualidade e a assumir uma postura tida, culturalmente, como “promíscua”. Portanto, “Bailarina fantasista” não apresenta uma relação típica de homem dominante *versus* mulher dominada. É elaborada uma relação mais complexa, na qual outros aspectos são considerados, possibilitando levantar diversas estruturas para explicar essa relação de gênero, desconstruindo a noção binária padrão, embora continue a utilizar o binarismo.

Retratando as possíveis variantes das relações de gênero que envolvem as/os fictícias/os habitantes da Curitiba recriada literariamente, contos como “Bailarina fantasista” também abordam o que de negativo os preceitos do patriarcado trazem ao homem, mesmo para aquele que não os adota. Destarte, há, ainda, um recorrente enredo temático que destaca o sofrimento, a solidão e a autodestruição de personagens masculinas que adotam procedimentos patriarcais como o de nunca pedir desculpas a uma mulher. Adepto dessa

norma, Nelsinho, o vampiro de Curitiba, propaga a sua máxima: “Deixe estar, nunca se desculpe. Se ela perde o respeito, meu velho, está acabado como gostosão” (TREVISAN, 1998, p. 70).

Uma conseqüência dessa conduta é a atitude de algumas mulheres em abandonar tais homens, assumindo comportamentos de mulher-sujeito, não se subordinando aos paradigmas estabelecidos pela sociedade patriarcal, distinguindo-se “por seu poder de decisão, dominação e imposição” (ZOLIN, 2003, p. 207). “Quarto de Hotel” é um conto exemplar de essa atitude emancipatória de determinadas personagens femininas que desestrutura a prepotência machista: “Havia meses, não sabe quantos, uma discussão com a mulher, isolou-se naquele hotel. Dia seguinte viria suplicar que voltasse... Em vez, mandou-lhe a roupa” (TREVISAN, s/da, p. 121). Enquanto essa mulher, ao se desvencilhar de uma situação desfavorável, ganha auto-estima e autonomia, o homem, expondo suas fraquezas e preconceitos, assume uma vida de degradação.

Insatisfeitas com o matrimônio, nem sempre as mulheres que optam por abandonar a casa conseguem efetivar por completo sua emancipação. O principal obstáculo é a condição social, que as impede de uma total realização desse feito. Despreparadas para uma vida autônoma, dependem financeiramente do homem (pai, marido ou amante), a quem se subjugam.

Na sociedade patriarcal retratada por Dalton Trevisan, as mulheres são submetidas a uma educação convencional e limitadora que, com raras exceções, somente as prepara para o matrimônio e para a maternidade. O casamento é propagado como a principal perspectiva para elas se realizarem, ainda que tenham bens, como Lili, de “A casa de Lili”¹⁷. Sem conseguir se casar e dar continuidade genealógica, Lili degrada-se juntamente com sua casa,

¹⁷ TREVISAN, Dalton. *Cemitério de elefantes*. 12 ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.

metáfora da instituição e da abundância familiares perdidas. O final do conto sugere que Lili se suicida, vestida como uma noiva.

A inabilidade de a mulher obter “a identidade social” através do casamento tem dois desfechos clássicos e clichês na literatura ocidental escrita por autores masculinos: a loucura e/ou a morte. Uma variante naturalista dessa primeira pode aparecer camuflada no estado psicológico das personagens femininas que não podem realizar seus desejos sexuais fora do casamento devido à educação recebida (“Coração de Dorinha”¹⁸).

Metafórica e metonimicamente, “O espião”¹⁹ apresenta o isolamento social que essa educação impõe às mulheres. As meninas órfãs desse conto aprendem apenas o crochê e os afazeres domésticos. Sozinhas no mundo, são educadas sob a égide dos papéis estereotipados de gênero – que diferencia ações e posturas para meninas e meninos –, para a dependência de um casamento que, provavelmente, não ocorrerá.

3.2. Os *hominhos*, os velhos, as Marias e os Joões de uma Curitiba provinciana

Uma personagem importante para compreendermos o patriarcado na obra de Dalton Trevisan é o *hominho*, o *colibri*. Ele é mais uma das personagens que sempre retornam nos livros do autor, ora com um nome, ora com outro, mas sempre com o mesmo tamanho. São homens que, pela reduzida altura, necessitam afirmar duplamente a masculinidade, temerosos de perder o poder que, socialmente, advém de seu sexo.

Em “Questão de família”, Elvira é atormentada pelo homincho Miguel, que se vale da embriaguez e da violência para compensar a sua baixa estatura e garantir o domínio masculino: “Era pequeno e magrinho, só quando bebia perigoso e muito ligeiro” (TREVISAN, 1997, p. 17). Segundo Beauvoir (s/d, p. 22), “um dos benefícios que a opressão

¹⁸ TREVISAN, Dalton. *Cemitério de elefantes*. 12 ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.

¹⁹ TREVISAN, Dalton. *Cemitério de elefantes*. 12 ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.

assegura aos opressores é de o mais humilde destes se sentir superior”, de, num contexto patriarcal, “o mais medíocre dos homens julgar-se um semideus diante das mulheres”. A baixa estatura leva hominhos como Miguel a sofrerem de um complexo de inferioridade relacionado à masculinidade. Devido a isso, subordinam a mulher como forma, também, de afirmar a virilidade: “ninguém é mais arrogante em relação às mulheres, mais agressivo ou desdenhoso do que o homem que duvida de sua virilidade” (BEAUVOIR, s/d, p. 23).

Numa demonstração marcante do desmando patriarcal, Miguel tenta impor, violentamente, sua autoridade à sogra e ao sogro. Leva uma garrafada na cabeça e morre sendo amparado pela sogra e por Elvira. As atitudes delas servem de alusão ao comportamento resignado que a sociedade patriarcal espera e ensina à mulher. A mancha do sangue de Miguel no vestido amarelo de Elvira – última referência do conto – sugere que, caso ele não morresse, o sangue derramado no vestido seria o dela.

Trabalhando com variações sobre o mesmo tema, o autor parece brincar com as possíveis manifestações comportamentais do ser humano. A relação de gênero em “Cão danado” chega a ser cômica, embora conserve a tragicidade presente nos outros contos que abordam tema igual: “– Mato esse desgraçado – e rompe mais um pedaço [do guardanapo]. – Bem que eu mato” (TREVISAN, 1979a, p. 27). Paradoxalmente, João é um colibri *manso* que não se conforma com as traições da esposa. Professora, ela transa com alunos, professores etc. Ele a flagra, novamente, com outro homem, agora num baile. Como hominho que é, João faz muito barulho, mas não a abandona:

– Devia fazer com você, Maria, o que seu pai fez com sua mãe.
De tão judiada a mãe ficou corcunda e acabou no asilo (TREVISAN, 1979a, p. 25).

Embora João deseje cumprir os preceitos patriarcais, seu amor à Maria o impede de agir. Suas tentativas de se enquadrar e de enquadrar a esposa nas tradicionais representações

de gênero são frustradas, pois suas atitudes permanecem apenas no nível do discurso. Enquanto isso, Maria rompe com o recato e com a subordinação designada a seu gênero, diferentemente da personagem feminina de “O colibri”, que, para não sofrer ainda mais as agruras da dominação masculina, obedece ao marido e dissimula: “– Como você é forte, João” (TREVISAN, 1979a, p. 47).

Correlativamente, algumas personagens masculinas idosas assumem a mesma postura dos colibris. Isso decorre de o avanço da idade acarretar diminuição ou perda da libido sexual masculina. A ereção significa para esses homens – representantes de uma cultura falocrática – uma prova concreta de seu poder. Desprovidos de tal simbologia, tentam a todo custo manter a imagem de viris, ou com a ajuda de um mítico anel mágico ou abusando de comidas exóticas e afrodisíacas. Tornam-se extremamente arrogantes, subjugando, ainda mais, suas esposas e suas amantes, como forma de continuar exercendo autoridade sobre elas.

Em “Alegrias de cego”, casada e quase aos setenta anos, Maria toma consciência de que sua escravidão matrimonial aumentou com a chegada da cegueira de João, seu velho esposo. Defensor da cartilha patriarcal, João é farrista e saía com prostitutas, tal qual seu falecido pai, cujas farras João releva, ou tenta amenizar, com a desculpa de que o pai gostava da mãe. Assim, apresenta uma distorção que favorece o seu gênero em detrimento do gênero feminino. Não há revolta por parte de Maria a fim de livrar-se da condição de estar sobre o jugo do marido, pois tal fenômeno tornou-se muito familiar, o que colabora para a sua naturalização: é o modelo de casamento dos pais de João e, provavelmente, dos de Maria.

Sua submissão à ordem patriarcal de gênero é total: ela teme o marido, não o contradiz e se sujeita a tudo, distraíndo-se apenas com o tricô, uma vez que foi proibida de receber visitas, de ir à janela ou assistir televisão. *O bom velhinho*, como ironiza o narrador, sente-se inferiorizado pela ausência de visão e de desejos sexuais – esses, substituídos por doces e comidas fortes. Então, priva *a pobre velhinha* – agora, sem ironia do narrador – de tudo que

não seja servilismo e sofrimento. É a forma de ele continuar a exercer poder sobre ela, afirmando, assim, a “superioridade” do gênero masculino sobre o feminino: “Já vestido, João deixa entrar a escrava que o abotoa e, de joelhos, amarra os sapatos” (TREVISAN, 1974a, p. 4). O conto termina com João procurando uma corrente grossa de amarrar cachorro para prender a esposa na cama, pois, devido ao eterno fantasma da traição que persegue a mente patriarcal masculina²⁰, ele imagina que Maria se encontra com outro homem à noite. Destarte, João reifica e zoomorfiza aquela que o consola durante as visitas noturnas dos fantasmas da morte.

As Marias e os Joões tornaram-se, para Dalton Trevisan, personagens protótipos de quase todas as relações de gênero entre mulher e homem. Estes simples nomes, arrancados ao povinho, nas palavras de Brasil (1975), levaram a uma cristalização mítica de sua ficção. Ao conservar os seus inúmeros personagens num mesmo plano de concepção, Dalton Trevisan consegue apresentar seu mundo ficcional como um todo.

João e Maria, que desde *Novelas Nada Exemplares* já tinham trânsito em seu mundo grotesco, deixaram de ser simples e modestos nomes de alguns caracteres às voltas com seus problemas e aberrações.

João e Maria, e mais André, uma espécie de Iago da província, ou de “consciência” central de um mundo deteriorado, são parte agora de uma “mitologia daltoniana” – um modo de ser da vida, num universo que não está mais bitolado pelo comportamento dito normal. João e Maria são o símbolo da linguagem transformada em mito: a sua nomeação, em várias situações dramáticas, condiciona a atividade da linguagem enquanto expressão artística (BRASIL, 1980, p. 243-244).

Utilizando esses dois nomes para designar personagens de contos diversos, o contista enfatiza cada estágio do relacionamento: o namoro, o noivado, o concubinato, o casamento, a traição, o rompimento, a velhice, a viuvez e o assassinato. Embora haja uma certa predominância de comportamento, nem todas as Marias se apresentam conformadas com a

²⁰ Esse fantasma da traição é recorrente não apenas na contística de Dalton Trevisan, pois o observamos em várias obras da literatura Ocidental, como *Otelo*, de Shakespeare, e *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Na própria Bíblia (2000, p. 874) há referências a esse fantasma, como no “Eclesiástico”, cap. IX, vers. 1: “Não tenhas ciúme de tua mulher que repousa no teu seio, para que ela não empregue contra ti a malícia que lhe houveres ensinado”.

dependência e submissão aos maridos, como observamos em “Cão danado”. Os Joões também revelam personalidades diversas. Algumas vezes, são homens fracos, medrosos e/ou desumanos que não se enquadram à masculinidade hegemônica.

No trabalho literário desenvolvido pelo autor, o nome próprio *Maria* torna-se, paradoxalmente, comum, pois denota aquela significativa parte da categoria social *mulheres* que mais é afetada pelo jugo patriarcal. *Maria* deixa de ser uma mulher específica entre todas. Ela passa a significar todas e qualquer uma, como indica o plural *Marias*:

– Ai, meu amor. Tenha pena de mim!
Era tarde, quem é que tem pena das Marias? (TREVISAN, 1974a, p. 21).

“As Marias” é o conto que sintetiza o destino desastroso das Marias cuja educação e situação financeira são agravantes de uma perspectiva de vida fadada à submissão e à infelicidade. Advinda de uma classe social paupérrima, Maria, com sete anos, foi *dada* pela mãe – que tinha filhos demais para cuidar – à primeira patroa, iniciando, assim, a sua peregrinação reificadora, que prossegue com a opressão econômica decorrente da exploração do trabalho: “Essa Maria, um objeto da casa, o capacho na porta, a vassoura no prego” (TREVISAN, 1974a, p. 4). Como empregada doméstica, Maria faz parte de uma subcategoria profissional. As relações de gênero que se estabelecem entre as patroas e a protagonista são, nitidamente, relações de dominação / exploração. Sem voz ativa, ingênua e contida, Maria é alvo fácil dos desmandos e das humilhações das empregadoras: “Nunca se despedia, era despachada pela patroa, aborrecida de suas aflições e sua cara de pamonha” (TREVISAN, 1974a, p. 4).

Ainda que não abastado, pois pertence ao escalão mais baixo na hierarquia militar, o soldado, que aproveita da vulnerabilidade e da inocência de Maria para seduzi-la, também representa a classe social dominante que reifica a protagonista. O prestígio da farda e o revólver, suas armas de sedução, são insígnias de poder masculino que visam a ressaltar a

cultural superioridade do gênero masculino sobre o feminino. Soldado de rua, ele é o senhor do espaço externo, difundido pelo patriarcado como território masculino: “O soldado rondava, parava, batia continência. Tinha pressa, como soldado era de guerra: queria pegar na mão e cobrir de beijos” (TREVISAN, 1974a, p. 4). A ironia do narrador se faz presente ao sugerir o *avanço* do soldado como uma tática de combate, cujo aniquilamento final se manifestará na reificação sexual de Maria.

Reprimida por uma educação religiosa – “Maria faz o sinal-da-cruz: a boca só o marido é que iria beijar” (TREVISAN, 1974a, p. 4) – e cerceada pela patroa no seu direito de ir e vir – fato que a restringe às cercanias da casa –, Maria se ilude prontamente com a atenção despendida pelo soldado, que a leva ao circo, local propício à ilusão.

O final e o começo do conto se ligam de modo circular, sugerindo a imutabilidade do destino daquelas Marias que estão presas às amarras de classe e de gênero:

Maria, filha de Maria, a filha de Maria, tem trinta e um desgostos (TREVISAN, 1974a, p. 3).

Em nove meses Maria, filha de Maria, vai ser mãe de Maria (TREVISAN, 1974a, p. 5).

Associada a outros recursos estruturais, como o uso de específicas formas verbais e adverbiais, essa circularidade, segundo a leitura de Ferreira (1982, p. 36), faz de “As Marias”

uma narrativa atemporal, anacrônica (fora de *um* tempo determinado, porque ligada a todos): o passado presentifica-se, de certa forma, e se prolonga em um contínuo; portanto, trata-se de uma história de todos os tempos: passado-presente, que se perpetuará em um futuro.

O caráter cíclico de alguns contos e as repetições de nomes, personagens, destinos e discursos representam uma paralisação no tempo e, conforme Sanches Neto (1996, p. 36), estabelecem “uma relação com a própria mesmice da província, este lugar que, apesar das mudanças de superfície, continua a cultivar os seus valores ultrapassados”.

Ritinha, de “André e o rei da Inglaterra”, é uma das personagens femininas que representam a chegada do novo nesse contexto provinciano, elemento estruturante na obra de Dalton Trevisan. Quando retorna à Curitiba, depois dos estudos no Rio de Janeiro, ela traz consigo conceitos de moda e de comportamento que rompem com os de sua cidade natal, ironizados pelo narrador em passagens como: “No piquenique das Filhas de Maria banhara-se nua na cascata e, escândalo maior, as outras puderam ver que tingia as unhas do pé” (TREVISAN, 1975, p. 76). Como teve contato com uma cidade que aloja conceitos menos rígidos de comportamento feminino, Ritinha não se apega aos limites impostos pelo tradicional trabalho de socialização que, conforme Bourdieu (2005), impõe às mulheres maneiras limitadas de portar seus corpos. Nesse sentido, o Rio de Janeiro é, na obra de Dalton Trevisan, o contraponto de Curitiba, dos costumes, dos modos e da mentalidade imbuídos do espírito provinciano. “A estreiteza da cidade pequena”, nas palavras de Sanches Neto (1996, p. 14), também se reflete no aspecto geográfico, pois Curitiba “está isolada do resto do mundo. Não tem mar (ou seja, não tem vias de acesso) e sofre o insulamento sufocante simbolizado pela irrelevância do Rio Belém, que só traz doenças aos moradores”.

Desse modo, a volta de Ritinha ao interior do país é conflitante tanto para os demais personagens quanto para a protagonista, que tem que conviver com conceitos dos quais não comunga. O casamento dos seus pais é pautado pelos estereótipos de gênero: um pai aventureiro com amante instalada no hotel, e uma mãe doente (dos nervos), que morre de desgosto por causa da amante do marido. Esse contexto patriarcal está presente também na família do narrador (Hugo), futuro cunhado e eterno apaixonado de Ritinha. Quando André, esposo dessa, chora pela morte da avó, o pai o censura dizendo que homem não chora, e, ao perceber que a nora não quer filhos, adverte: “Meu filho, precisa ter autoridade” (TREVISAN, 1975, p. 77).

Ritinha parece não temer essa autoridade patriarcal, embora também não a conteste diretamente. Sua beleza e seu poder de sedução enfeitiçaram a todos na cidade, e, assim, conquistara também o sogro, cuja morte significou a passagem do bastão patriarcal – e das demais insígnias de mando – para André, que se torna o espelho do genitor: “Com a morte do pai, André assumiu os negócios. Cuidado de imitar-lhe o pigarro, usava a sua bengala de castão de marfim e o cavalo tordilho. Encerrava a discussão com a frase ‘– Papai era da mesma opinião’” (TREVISAN, 1975, p. 77). Essa referência final expressa resquícios de um patriarcado colonial, ou rural, que considera o homem rico morto, de certo modo, como homem social (FREYRE, 1977). A figura do falecido permanece sendo respeitada. A autoridade do patriarca atravessa gerações. Enquanto o filho não afirma a sua própria, se utiliza daquela erigida pelo seu pai. A opinião do patriarca, ainda que morto, não é contestada.

Ritinha é a única que não age completamente de acordo com os estereótipos de gênero ditados por esse contexto social. Doente, devido aos abortos, ela exige ser hospitalizada no sanatório da capital. Então, para reafirmar sua masculinidade, André toma uma bailarina de cabaré por amante, e exhibe a foto dela com a inscrição que o chama de *gostosão*.

Mesmo desconhecendo a traição, Ritinha não pergunta sobre o marido, recusa-se a recebê-lo por meses, finge-se doente para continuar internada e, conforme as insinuações, namora o enfermeiro Reinaldo, vulgo Rei. A alcunha sugere a fragilidade do reinado patriarcal, cujo *rei* é facilmente substituído e desmoralizado pela traição da esposa. Ritinha retorna para casa, mais de dois anos depois, com a filha Luiza, dizendo que uma coitada, na hora da morte, entregou-lhe a criança. A grande semelhança de Luiza com o enfermeiro faz André suspeitar da traição e atormentar a esposa. A intertextualidade com *Dom Casmurro* (romance de Machado de Assis) aprofunda-se quando Ritinha viaja para longe com a filha. Mas, ao contrário do enredo machadiano, o marido, com saudades, vai atrás dela e morre.

Enterrando mais um patriarca, Ritinha novamente parte da província para a capital, e diz a Hugo, sugestivamente, que nunca o esqueceu.

Não seguindo a mesma vida resignada da mãe, Ritinha trai o marido, aborta os filhos desse – mas não o do amante –, e abandona o esposo quando se sente muito oprimida. Seu contato com e retorno à metrópole (Rio de Janeiro) são marcas de um contexto formador de uma individualidade que não aceita, passivamente, as imposições de gênero ditadas por um patriarcado provinciano, o qual atravessa a construção da personalidade de praticamente todas as personagens daltonianas.

3.3. A “traição” nas relações de gênero

Demarcando a abordagem matrimonial como um de seus campos de ação, Dalton Trevisan faz uma exposição do casamento em suas várias versões. Nesse contexto, a traição é um mote persistente na elaboração literária das relações de gênero entre mulher e homem. Podemos considerar que o contista se esquivava de uma perspectiva unilateral ao tratar a traição por seus diversos níveis de relação com o padrão duplo de moralidade patriarcal, que concede ao ente masculino tanto o direito de violência e de morte sobre a mulher infiel, como a liberdade de ele trair e de não se manter virgem para o casamento (ALVES & PITANGUY, 2003).

No que tange à traição masculina, a resignação feminina é necessária para que o discurso hegemônico não seja questionado e, conseqüentemente, abalado. Resignada, Clara, personagem de “Generoso”, aceita as traições e demais opressões de Generoso, seu cônjuge. Educada num contexto patriarcal, que restringe as possibilidades de realização da mulher ao contexto doméstico, ao pai e ao marido, e num contexto religioso, o qual considera os acontecimentos como vontade divina, Clara não concebe sua vida sem Generoso, e fica

esperando uma solução externa a si. Para ela, o “destino de mulher”, apesar de insatisfatório, é um referencial seguro, pelo menos no que diz respeito ao fator financeiro. Por isso, se acomoda aos papéis impostos a seu gênero pelas regras tradicionais do jogo social. Todavia, esse referencial seguro revela-se instável, e, então, Clara não consegue encontrar um horizonte por si só.

Rosa, querida nada posso senão me conformar com a triste sorte, sei que na minha vida não tem mais felicidade, estou quase desesperada, não sei o que fazer, Rosa o Generoso esteve muito mal com doença de homem, quase morreu mas o anjo da guarda teve compaixão de mim e de meus filhinhos não nos deixando ficar sem ele e agora que está melhor só fala de ir-se embora (TREVISAN, 1979b, p. 115).

As atitudes egoístas de Generoso contradizem a acepção positiva que seu nome carrega, expondo, assim, o caráter irônico do título do conto.

Em contextos patriarcais como esse, os homens justificam suas traições por um conceito de gênero que propaga a “natureza” promíscua do masculino: “Bem me lembro que deixava na camisa o batom das outras para que eu limpasse. Quando eu protestava, respondia que era homem” (TREVISAN, 1975, p. 82). Assim, o adultério masculino, num conceito patriarcal e essencialista, “socialmente é compreensível pela natureza polígama do homem” (ÁVILA NETO, 1994, p. 51). Entretanto, o eterno fantasma da traição, o eterno medo de o homem ser traído, implicitamente atribui à mulher essa mesma “natureza” promíscua. Na ministória “45”, se apoiando numa constante da estética realista, o narrador descarta qualquer possibilidade de leitura que inocente Capitu (personagem de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis) de ter traído seu marido: “Se a filha de Pádua não traiu, Machadinho se chamou José de Alencar” (TREVISAN, 1994, p. 36). Destarte, a “natureza” adúltera torna-se um conceito masculino de dupla face, na medida em que ora é usado para legalizar a traição masculina, e ora, para “provar” a traição feminina.

Outro conceito masculino de dupla face é expressa nas seguintes palavras de Nelsinho, o vampiro de Curitiba: “Sabe como são os homens. São fracos – não resistem a um palminho de cara bonita” (TREVISAN, 1998, p. 31). A fraqueza é admitida pelo homem quando é utilizada para seu próprio benefício, no caso, justificar a sua “promiscuidade”. Já quando a fraqueza está associada ao medo, cabe a ele secar as lágrimas antes de a mulher chegar, como fez Nelsinho em “Encontro com Elisa”²¹, ou não derrubá-las, como ambigualmente encontramos em “Incidente na loja”²².

“Ao nascer do dia”²³ é uma das narrativas que retratam o estereótipo da relação de gênero em que o marido cumpre o ritual patriarcal de lavar, com sangue, a honra masculina maculada, ou seja, de matar a esposa e o amante quando descobre a traição. Por outro lado, contos como “Zulma, boa tarde” manifestam comportamentos masculinos em desacordo com os estereótipos de gênero. Nesse conto epistolar, Lauro perdoa a traição da esposa, implora o seu retorno e assume que chora de saudades. Para não macular, ainda mais, sua masculinidade, já distante do protótipo patriarcal, Lauro tenta camuflar a letra trêmula, uma manifestação de fraqueza, insegurança e desequilíbrio: “P. S. Desculpe a mão trêmula, escrevi sentado na cama” (TREVISAN, 1979b, p. 100).

Para Sanches Neto (1996), a traição é um dos meios que a mulher encontra para romper, ainda que paliativamente, com o destino passivo de Penélope. Destarte, em textos como “Filha de Babilônia”²⁴, a traição é abordada como forma de a mulher amenizar a crise existencial advinda da ordem patriarcal, que “anula toda e qualquer possibilidade de realização que não a inserida no contexto doméstico” (XAVIER, 1998, p. 65). Aqui, a denúncia da estrutura patriarcal se revela não apenas através do que essa ordem acarreta à mulher. Inserindo traços grotescos na personagem masculina, Dalton Trevisan os utiliza como

²¹ TREVISAN, Dalton. *O vampiro de Curitiba*. 20 ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 1998.

²² TREVISAN, Dalton. *O vampiro de Curitiba*. 20 ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 1998.

²³ TREVISAN, Dalton. *Cemitério de elefantes*. 12 ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.

²⁴ TREVISAN, Dalton. *Morte na praça*. 4 ed. rev. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

instrumento de denúncia dessa estrutura decrépita. As imagens grotescas acentuam, pela deformação e pelo repugnante, as distorções das práticas sociais, que se manifestam, ainda, através de logrativos discursos masculinos. Desvenda-se, desse modo, a capacidade de o autor retratar e criticar, artisticamente, aspectos negativos da sociedade patriarcal. Carone (1982, p. xvi), comentando o livro de Waldman (1982), afirma que os textos daltonianos não são apenas

contos grotescos e de horror retirados como fatias do real, mas peças articuladas que, na sua inteireza artística, mantêm a imagem do horror para o escarmento de quem os lê. Dito de outro modo, é assegurando a sedução do arranjo formal que Dalton Trevisan acusa a feiúra e o falso, conservando, para isso, a distância entre a ficção e a realidade.

Transformando a Curitiba real-oficial na Curitiba retratada em seus contos, Dalton Trevisan a usa como matéria de denúncia (por uma espécie de vingança da mímese) e como possibilidade estética de superação histórica. Ele narra Curitiba e o mundo-cão que nela floresce, e também a nega “por meio de leis de organização [estético-literário] que não são mais as que regulam a opressão no reino da necessidade social” (CARONE, 1982, p. xvii).

A traição feminina, por vezes, é solicitada ou exigida pelo homem (marido, amante etc.) para ele se excitar ou, paradoxalmente, para reafirmar sua masculinidade e seu poder. No primeiro caso, “O roupão” é uma narrativa exemplar. Escondido, conforme combinado antecipadamente, o velhinho Oscar observa o ato sexual de Laura, sua amante, com um ex-namorado dela. Seu voyeurismo nada mais é do que um afrodisíaco para manter a virilidade: “Já arrasta os pés, ainda quer ser homem” (TREVISAN, 1997, p. 70). Recém saída de um relacionamento violento, durante o qual fora esmurrada em razão de sua infidelidade, Laura aprecia a atual pseudotraição. Entretanto, a relação de gênero entre ela e o velhinho segue a forma tradicional, pois Laura só pode trair após uma ordem de Oscar, que, por deter o poder, determina os limites da capacidade de ação dela. Sua reificação sexual é dupla, pois o interesse do ex-namorado – casado – é somente sexual, não se interessando pelas histórias

peçoais de Laura, mais uma das Sharazades daltonianas que adia o coito – mas com intenção de realizá-lo – para falar de si.

“O convidado”²⁵ é paradigma do segundo caso, quando a traição é exigida sem intenções afrodisíacas. O idoso e, provavelmente, impotente Adão escolhe e traz homens à sua casa para esses terem relações sexuais com sua esposa Isaura. Deseja um filho, o qual, aos olhos da sociedade, seria dele e “provaria” sua potência varonil, mantida através de símbolos que afirmam seu poder, como os três cães ferozes e o chicote. Essas insígnias de poder o auxiliam no controle do acesso à casa e da vida sexual de Isaura. Expostos na sala, a gravata e o lenço manchado de sangue (que pertenceram a dois *convidados*) são, concomitantemente, troféus de castrações simbólicas – ainda que sejam pseudotraições, Adão cumpre o ritual patriarcal de castigar os envolvidos – e de potência fálica. São símbolos culturalmente disponíveis que evocam representações simbólicas (SCOTT, 1955 apud XAVIER FILHA, 2000). Eles ajudam Adão a construir e a manter o estereótipo de gênero – o papel do homem como ativo e dominador, e o da mulher como passiva e dominada –, e, ao mesmo tempo, revelam o caráter não natural dessa relação, que precisa ser construída e reafirmada constantemente.

Mesmo obrigadas, ou solicitadas (“A comadre”)²⁶, a manter relações sexuais com outros homens, essas mulheres acabam por encontrar, nesse tipo de sexo, uma forma de acalantar o martírio matrimonial. Os *convidados* tornam-se o único ponto de fuga, ainda que efêmero, de uma situação opressora: “Não se apresse, bem. Temos a noite inteira” (TREVISAN, s/da, p. 74). O fato de essas personagens femininas se permitirem usufruir o prazer carnal “fora” do casamento (com outro homem que não seja o marido) expressa uma certa mudança conceitual e comportamental em relação à educação patriarcal recebida, ainda que a dominação masculina continue.

²⁵ TREVISAN, Dalton. *Novelas nada exemplares*. Rio de Janeiro: Record/Atalaya, s/da.

²⁶ TREVISAN, Dalton. *Mistérios de Curitiba*. 4 ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 1979b.

3.4. A virgindade feminina

Segundo os preceitos patriarcais, a mulher deve, além de ser fiel ao marido, reprimir manifestações sexuais antes do casamento. A escolha de um homem velho e abastado para ser o precursor da prostituta Dinorá, em “Dinorá, moça do prazer”²⁷, exprime a grande importância simbólica e comercial que a virgindade feminina tem para o patriarcado. A virgem é valorizada não apenas por conceitos de ordem moral (patriarcal), mas pelo desejo sexual masculino de ser o primeiro a maculá-la: “Veja, a boquinha dela está pedindo beijo – beijo de virgem é mordida de bicho-cabeludo. Você grita vinte e quatro horas e desmaia feliz” (TREVISAN, 1998, p. 9). Segundo Sanches Neto (1996), o ideal de virgindade corresponde ao desejo de desvirginar. Justifica-se, assim, a fantasia masculina ligada a aspectos de pureza, como a prostituta se vestir de normalista e o uso de expressões – como “coxa fosforescente de brancura” (TREVISAN, 1998, p. 11) – que associam a alvura feminina a contextos sexuais.

Esse conceito de virgindade pode trazer conseqüências negativas a aqueles que a exigem como prova da dignidade da mulher. Para Lucas, de “O domingo”²⁸, e para Bento, de “O primo”, trouxe infelicidade. Analisamos mais detidamente esse último conto, pois, além de sua fábula corresponder a outras que percorrerem a contística do autor, seu enredo expressa o conflito psicológico de um homem dividido entre o amor e os preceitos patriarcais.

Descobrimos, na lua de mel, que Santina não era virgem, Bento não a perdoa, e a vida dos dois passa a ser um inferno. Segundo Xavier Filha (2000, p. 85), “a representação da virgindade é encarada como um valor de troca, sendo a mulher considerada um objeto que só tem valor se permanecer virgem até o casamento”. No contexto patriarcal, a virgindade é “parte essencial da virtude de uma esposa, motivo, inclusive, para justificar o seu repúdio e

²⁷ TREVISAN, Dalton. *Cemitério de elefantes*. 12 ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.

²⁸ TREVISAN, Dalton. *Novelas nada exemplares*. Rio de Janeiro: Record/Atalaya, s/da.

sua difamação”, que são, na verdade, medidas moralistas para se fazer cumprir exigências culturais de gênero relativas à conduta sexual da mulher (SILVA, 1995, p. 167).

Culpando o primo Euzébio pela defloração, o discurso de Santina é ambíguo, tal qual o silêncio de Capitu – para além do nome Bento, uma pesquisa com afinco encontrará, nesse conto, referências intertextuais com *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Segundo Lucas (1989, p. 130), a forma de realização do acabamento literário, em Dalton Trevisan,

é altamente intelectual, na medida em que o ficcionista se mostra senhor de variada técnica de provocar o espanto, o esplendor e a riqueza do ato de narrar.

Assim, as freqüentes remissões ao grande repertório da literatura universal, a escolha reiterada de bordões da literatura nacional, o uso eficaz de citações com objetivo de paródia, fazem do texto um painel de sortilégios retóricos, no meio do qual o leitor arguto pode captar extensa gama de referências e de significados.

Com a crise deflagrada, Santina e Bento passam a desempenhar seus respectivos papéis de gênero como esposa e marido, adotando comportamentos sociais que visam revelar aos outros e a eles próprios que a identidade de gênero de cada um está de acordo com os estereótipos culturais dos sexos, ou seja, com as formas rígidas de viver a feminilidade e a masculinidade. Justificando a acepção que seu nome carrega, Santina torna-se esposa zelosa e submissa, ao passo que Bento, nervoso e inconformado, camufla o seu modo manso de ser, expondo uma personalidade violenta e má. Três vezes agride sexualmente a esposa e, então, nunca mais a toca. Mete-se em brigas e violenta os animais. Como forma de reafirmar sua masculinidade, seu poder, deixa o bigode crescer, se apegando, mais uma vez, a tradicionais representações culturais que constroem identidades falocêntricas: “Não era o mesmo e, que todos soubessem, deixou o bigode crescer” (TREVISAN, 1997, p. 8).

Bento resolve devolver Santina ao sogro Narciso, que questiona a demora, pois, conforme a lei do patriarcado, ao descobrir que a esposa não é virgem, o consorte deve devolvê-la à família logo no dia seguinte. Conforme relata Flores (1999, p. 205) sobre o

contexto brasileiro do final do século XIX, “o defloramento anterior ao matrimônio e ignorado pelo marido [...] era considerado razão legítima de anulação do casamento”. A virgindade ou a integridade do hímen atestava, somaticamente, a pureza da noiva. Era o “selo de qualidade” que a mulher deveria defender veementemente.

Já que Santina não possui aquilo que lhe garantiria o *valor* como noiva-esposa, Narciso sugere que Bento fique com Santina como uma criada de servir. Revela-se, assim, que Santina, no jogo de dominação entre os sexos, é triplamente subjugada (primo - marido - pai). O campo do social age, nesses três contextos, de modo a construir e reproduzir as relações de gênero entre os sujeitos (LOURO, 1999). Pela postura do pai, conclui-se que a educação generificada²⁹ condicionou a mente de Santina à ideologia masculina. Sem armas para lutar, com uma situação financeira desfavorável e sem a possibilidade de retornar à casa paterna, ela assume a resignada postura de não afrontar as normas implacáveis do sistema, de manter-se no seu (im)posto de mulher, de não extrapolar as ações previstas, socialmente, para seu sexo.

Com Santina grávida, Bento dá indícios, aos poucos, de que a ama e que vai perdoá-la. Todavia, encontra o sogro aos risos com o tal primo. Mesmo tentando se controlar, esfaqueia e mata Euzébio, cumprindo parte do ritual patriarcal de lavar, com sangue, a honra masculina maculada. Segundo conceitos de Ardaillon & Debert (1987, p. 34), esse tipo de atitude visa punir a apropriação, por um homem, de um bem (a virgindade) não pertencente à mulher, “mas a outro homem, a interferência de um homem na linha sucessória de outro”. Em casa, Bento poupa Santina, que percebe o amor nos olhos dele. Bento parte e desaparece. O sofrimento e a solidão são o preço que esse homem pagou por agir de acordo com as regras, o convencionalismo e a hipocrisia da sociedade patriarcal. Tal qual o Bento machadiano, o Bento daltoniano passa a ter uma vida solitária e infeliz devido à intolerância e ao ciúme.

²⁹ Educação generificada é a educação imbuída, impregnada, das relações de gênero (XAVIER FILHA, 2000).

Narrativas como essas revelam seres atormentados por não conseguirem se livrar da angústia advinda do apego a conceitos que não lhe trazem felicidade. Para Bento, assim como para as demais personagens daltonianas, a felicidade “apresenta-se sob a forma de miúdas satisfações cotidianas”, devido à sua “limitação ao imediato, essa falta de metafísica” que está relacionada à alienação (MARTINS, 1992, p. 441). Essa alienação impede as personagens de se revoltarem contra a sociedade, e as impelem a agir contra o (mais) próximo.

A idéia de virgindade como prova de pureza, de honestidade e de virtude da mulher também é propagada pelas personagens femininas em atitudes simbólicas como enterrar de noiva a defunta virgem (“A noiva”³⁰) ou em caixão branco (“Coração de Dorinha”³¹). Isso vem de encontro com o conceito de gênero como uma representação e uma auto-representação (LAURETIS, 1994). Essas personagens aceitam e absorvem a representação construída socialmente para o seu gênero, e a propagam como representação própria. O que é de fato imaginário torna-se real para elas. Essa postura de elevar – se não de glorificar – a virgindade feminina reflete a educação patriarcal recebida e repassada por gerações, e que colabora para preservar os estereótipos de gênero (XAVIER FILHA, 2000). Para Lauretis (1994), essas práticas da vida cotidiana (caixão branco e vestido de noiva para defunta virgem) podem ser consideradas tecnologias de gênero, na medida em que controlam o campo do significado social, produzindo, promovendo e implantando representações de gênero.

Embora a educação recebida reprima essas personagens, é possível vislumbrar nelas uma certa tensão entre essa educação e o desejo iminente de explorar a sexualidade. Há, ainda, aquelas que sucumbem ao desejo sexual antes do casamento. As que se entregam ao namorado como prova de amor são abandonadas, descartadas como candidatas à esposa, já que perderam o que as dignificavam (“O velhinho audaz no trapézio voador”³²).

³⁰ TREVISAN, Dalton. *Mistérios de Curitiba*. 4 ed. ver. Rio de Janeiro: Record, 1979b.

³¹ TREVISAN, Dalton. *Cemitério de elefantes*. 12 ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.

³² TREVISAN, Dalton. *Abismo de rosas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976a.

Além disso, o preço por romper com o preceito patriarcal de virgindade feminina pode incluir o abandono ou a expulsão da casa paterna, restando à moça o caminho da prostituição (“A normalista”³³). A instituição familiar colabora, assim, para manter a hegemonia masculina, punindo a mulher que não segue as normas sociais de comportamento (sexual) adequado para o gênero feminino (ARDAILLON & DEBERT, 1987). Mesmo quando a mulher é vítima de abuso sexual, a punição incide severa sobre ela, como no caso da professora de “Penas de um sedutor”, que fora estuprada na pré-adolescência:

– Foi o negão!

A mãe envolve-a no quimono de bolinha, em casa dá-lhe uma surra de vara, é culpada porque deixou – mais que a violência do mulato dói o castigo da mãe (TREVISAN, 1979a, p. 40).

São discursos como o dessa mãe que “fazem das mulheres prisioneiras dos preconceitos contra o seu sexo” (PITANGUY, 1987, p. 6). A virgindade feminina, no contexto patriarcal de gênero, deve ser preservada a qualquer custo, devendo a família e, sobretudo, a mulher zelar pela sua conservação.

3.5. O magistério

O exercício do magistério por determinadas personagens femininas é uma exceção significativa nesse contexto patriarcal em que as mulheres são ou profissionais do lar ou prostitutas. Analisando a Curitiba do passado, da qual os contos de Dalton Trevisan estão enraizados, Sanches Neto (1996, p. 62) observa que “o magistério foi uma das primeiras ocupações profissionais que a mulher conquistou porque há um parentesco muito grande entre a função doméstica de educar seus filhos e a profissão de educar os filhos dos outros”.

³³ TREVISAN, Dalton. *A guerra conjugal*. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.

Destarte, o magistério, símbolo da normalidade e da seriedade, torna-se, no pensamento patriarcal, extensão do trabalho caseiro destinado às mulheres.

Todavia, a profissão aparece, nas narrativas daltonianas, relacionada a mulheres que possuem uma sexualidade manifesta e/ou que lutam por reprimi-la: “Abrindo o caderno achou, em vez da lição, um desenho obscuro. Não tinha poder de o destruir nem lugar seguro para escondê-lo – ou para a moça livrar-se dele. Guardou-o entre seu corpo e o vestido” (TREVISAN, s/d, p. 96). Essas personagens exprimem um conflito gerado pela educação repressora recebida e por uma certa liberdade de locomoção e de contato pessoal que essa profissão permite a elas. Em “Coração de Dorinha”, depois de Dorinha passar pelo colégio das freiras, pela Escola Normal (normalista) e se tornar professora, a repressão sexual a que é submetida se revela, entre outras, pela confissão de seus sonhos eróticos: “A penitência do padre invariavelmente cinco padre-nossos e cinco ave-marias” (TREVISAN, 1997, p. 85).

Em “Visita à professora”, Nelsinho, aos vinte anos, está de passagem pelo Rio de Janeiro e vai ao apartamento de sua antiga e primeira professora, Alice, solteirona na casa dos quarenta. A atração que Nelsinho sentia, quando pupilo, pela, então, jovem docente, retorna devido a algumas insinuações de dona Alice. A relação de gênero entre professora e aluno, envolvendo sexualidade, manifesta-se, também, em “Iaiá, por que choras?”, no qual a mestra sentia-se atraída por seus aluninhos. Tal atração era inferida como um desvio sexual e psicológico de Iaiá, associado ao conflito entre o passado glorioso e o presente degradado, entre o antigo e o novo. O que “Visita à professora” tem de original é a manifestação da sexualidade infantil sobre um adulto, apresentada literariamente por meio das reminiscências de Nelsinho. Apesar de também tratar o fato como um desvio, na medida em que o vampiro, o tarado, já se encontrava na criança, o conto põe em questão um assunto tabu nas relações de gênero no contexto escolar. Segundo Xavier Filha (2000, p. 47), “Mesmo a escola silenciando, ocultando, proibindo ou muitas vezes ignorando ou tentando excluí-la, a

sexualidade é intrínseca à humanidade, ela existe nas relações entre professores/as e alunos/as como seres sexuados que são”.

Após condenar a promiscuidade das companheiras de repartição e o constante assédio do qual é vítima, dona Alice se julga mulher de respeito. Acaba revelando que deixou Curitiba devido a uma doença e ao escândalo com o diretor, seu suposto amante na época, caso que ela nega. Entretanto, a ambigüidade é enriquecida com informações contraditórias, ora dela, ora do narrador:

No silêncio, entre as frases, o gorgolejo das entranhas famintas.
– Largar tudo e cair na orgia. Em Curitiba falam de mim. Que sou de bacanal. Pobre de mim, uma vida de freira. Se meu noivo não se decide, eu perco a esperança (TREVISAN, 1998, p. 39).

Em dúvida se o pai a aceitaria de volta (TREVISAN, 1998, p. 39).

Essa última citação sugere que a figura do pai teve seu peso no afastamento de Alice da cidade natal. Bem como uma suposta volta a Curitiba passaria pela permissão do pai, é provável que a mudança para o Rio de Janeiro foi uma imposição dele. Puniu Alice por ela destoar de um comportamento associado ao recato sexual, por transgredir a representação de gênero adotada pelo patriarcado para as esposas e filhas.

De certo modo, para dona Alice, Nelsinho faz recordar o contexto repressor de Curitiba, por isso tenta dissimular seu comportamento, como quando, no caminho do restaurante, um senhor, que não é o noivo, se mostra íntimo dela. Com discrição, marcam um encontro para o dia seguinte. Nelsinho percebe que, nesse momento, a antiga professora se mostra outra, não mais infeliz.

Ao final, é concretizado aquilo que na infância era fantasia, e, numa inversão de papéis, Nelsinho passa de caçador a presa. A narrativa apresenta pistas das intenções da professora numa gradação crescente: há um nome masculino diferente em cada dedicatória nas capas de discos, há caixa de preservativos no banheiro e, na cama, os dois travesseiros e

dona Alice inteiramente nua. “Ele se deixou beijar [...], adeus para sempre ao menino” (TREVISAN, 1998, p. 45). Destarte, dona Alice se revela tão vampira quanto Nelsinho. Livre dos protetores e opressores laços de família, e longe do contexto interiorano de Curitiba, Alice rompe com a forma rígida imposta a seu gênero e vive sua sexualidade sem barreiras, mitigando o desejo carnal através de uma “promiscuidade” muito próxima àquela permitida ao gênero masculino. Todavia, está rodeada pela sombra da solidão e do degredo, preço pago por sua transgressão.

De certa forma, as professoras daltonianas rompem com o tradicional papel de gênero que o pensamento patriarcal criou para elas. A representação que associa professoras ao recato, à normalidade e à seriedade pode ser considerada uma tecnologia de gênero, pois é uma construção social que atribui significado a indivíduos (professoras) dentro da sociedade (LAURETIS, 1994). Essa mesma representação não está associada aos professores (gênero masculino). Curiosamente, na contística daltoniana, o professor somente tem alguma relevância como personagem três décadas depois de sua estréia oficial na literatura.

Se por um lado, Dalton Trevisan praticamente desconstrói a tradicional imagem assexuada da professora, por outro, ele constrói outra imagem para esse gênero feminino. Uma representação oposta à anterior. Esse processo expressa o conceito de Lauretis (1994) de que, paradoxalmente, a construção do gênero também se faz através da desconstrução. Embora o contista tenha criado uma representação que tende a denegrir o gênero feminino, a análise do seu trabalho literário contribui para afirmar a teoria de que a construção de gênero é histórica e contínua, e que as identidades e relações de gênero, os discursos e as representações dessas relações não são fixas. Estão, constantemente, mudando.

A mútua influência entre o declínio do patriarcado rural e as mudanças sociais é abordada em “Iaiá, por que choras?”. Conforme certas marcas textuais (o tratamento *Iaiá* e a negra Augusta, cozinheira e empregada da antiga mansão de sete janelas), a personagem

principal é o último membro de uma linhagem escravocrata, e a profissão de professora aparece como símbolo da problemática situação financeira dessa família:

O noivado de Iaiá com o barbeiro escandalizou a cidade. Moça, recusara os melhores partidos – última de uma linhagem de heróis, com o busto do avô na pracinha. Envelhecia e, com a decadência da família, aceitou o emprego de professora no grupo escolar (TREVISAN, 1975, p. 69).

De acordo com Freyre (1977), muitos patriarcas, em decorrência de sua decadência, forçaram-se a empregar (e a tolerar) as filhas como professoras. No contexto dos contos daltonianos, o magistério também representa um primeiro passo para a profissionalização da mulher e uma (pseudo) ruptura com os restritos espaço e trabalho domésticos. Embora a industrialização em Curitiba tenha sua representatividade desde a década de 1950, o que acarretou, ainda que em ritmo mais lento, a inclusão de mulheres em funções antes não relacionadas a seu gênero, o magistério persiste como uma das únicas profissões que as personagens femininas assumem na contística daltoniana. Uma outra profissão associada à mulher – raríssima, por assim dizer – é a de advogada (“Galinha pinicando a cabeça”³⁴), todavia, é apenas citada, sem maiores conseqüências para o todo da obra, diferentemente da secretária (“A viuvinha louca”³⁵), que se torna, geralmente, o objeto sexual do patrão.

Há muito, o patriarcado tem perdido forças, atenuado conceitos e mudado sua postura. De certo modo, a mulher exercer o magistério expressa uma mudança – não exatamente uma ruptura – na educação tradicional, que prepara a mulher somente para o casamento. Todavia, a profissionalização feminina não garante, por si só, modificações nas relações de gênero. Isso se reflete nos constantes conflitos que as personagens professoras vivenciam nas relações sociais.

Essa reserva de Dalton Trevisan encontra uma outra coerência na cautela que Bourdieu (2005) assume ao tratar sobre a modificação na distribuição do trabalho decorrida

³⁴ TREVISAN, Dalton. *Trombeta do anjo vingador* E (...). São Paulo: Círculo do livro S.A., s/db.

³⁵ TREVISAN, Dalton. *A faca no coração*. 2 ed.rev. Rio de Janeiro: Record, 1979a.

das mudanças nas estruturas produtivas e de sua relação com o aumento do acesso das jovens ao ensino secundário e superior. Bourdieu (2005, p. 108) crê que o acesso à educação, e, de modo conseqüente, ao trabalho, é “uma das mudanças mais importantes na condição das mulheres e um dos fatores mais decisivos da transformação dessa condição”, pois, entre outros aspectos, acarretou

um forte aumento da representação de mulheres nas profissões intelectuais ou na administração e nas diferentes formas de venda de serviços simbólicos (jornalismo, televisão, cinema, rádio, relações públicas, publicidade, decoração) e também uma intensificação de sua participação nas profissões mais próximas da definição tradicional de atividades femininas (ensino, assistência social, atividades paramédicas).

Por outro lado, o crítico previne que essas mudanças visíveis de *condições* ocultam a permanência nas *posições relativas*. Em relação a cada gênero, as desigualdades persistem principalmente na distribuição entre as carreiras possíveis. Nas universidades, em número maior que os homens, as mulheres representam a minoria nos cursos mais cotados, como os vinculados aos Departamentos de Ciências e de Direito, e a maioria nos cursos menos cotados, relacionados aos Departamentos de Letras. Nos liceus profissionais, as mulheres continuam direcionadas sobretudo para as especializações tradicionalmente consideradas femininas e pouco qualificadas, ficando certas especialidades praticamente reservadas aos rapazes.

Enfim, as próprias mudanças da condição feminina obedecem sempre à lógica do modelo tradicional entre masculino e feminino. Os homens continuam a dominar o espaço público e a área de poder (sobretudo econômico, sobre a produção), ao passo que as mulheres ficam destinadas (predominantemente) ao espaço privado (doméstico, lugar de reprodução) em que se perpetua a lógica da economia de bens simbólicos, ou a essas espécies de extensões deste espaço, que são os serviços sociais (sobretudo hospitalares) e educacionais, ou ainda aos universos da produção simbólica (áreas literárias e artísticas, jornalismo etc.) (BOURDIEU, 2005, p. 112).

Destarte, ao persistir na representação da professora como praticamente a profissão máxima que a mulher alcança em sua obra, Dalton Trevisan parece estar se referindo a esse conjunto de forças que colabora para que a maioria das mulheres continue praticamente excluída dos cargos de autoridade e de responsabilidade relacionados à economia, a finanças e à política.

3.6. A morte nas relações patriarcais de gênero

Um dos fins possíveis para o calvário matrimonial ou para os sofrimentos advindos de prepotências patriarcais é a morte. Há personagens femininas que somente se libertam da subjugação após o óbito (delas ou dos maridos), que pode ocorrer naturalmente, via assassinato ou suicídio. Na ministória “178”, a propensa morte do esposo significa uma esperança de vida para a mulher, um recomeço que, ironicamente, chegaria no fim de sua existência:

A velhinha meio cega, trêmula e desdentada:

– Assim que ele morra eu começo a viver (TREVISAN, 1994, p. 131).

Contos como “A noite do lobo” dialogam com o conceito de que a dominação masculina depende, em especial, da resignação feminina, que funciona como uma cooperação da mulher, mesmo involuntária, para com o patriarcalismo (MORAES, 2002). Com medo de reagir, dona Maroca fina-se devido às reinações de nhô João. Diferente dessa, a segunda esposa do protagonista, a professora dona Zezé, não acata os impropérios opressores do esposo. Sem ter sobre quem reinar, nhô João morre sem trono, ironicamente sentado ao lado do fogão, símbolo máximo do espaço doméstico no qual ele deixava presa dona Maroca.

Dono do cinema, nhô João representa a decadente sociedade patriarcal – cujos valores e atitudes são questionadas pelo narrador, como o machismo e o ostentoso, inútil e teatral uso de binóculos no cinema – que designa específicos papéis de gênero para suas mulheres:

No fundo da sala os dois camarotes reservados para as famílias importantes que, durante a projeção, usavam binóculos. Nossos maridos não gostavam de sair acompanhados – mulher é para criar filho, lugar de mulher é em casa. Iam sós, cruzavam as pernas, exibindo as polainas de lã, apoiavam sonhadamente o queixo no castão dourado da bengala (TREVISAN, 1972, p. 54).

No velório, são reiterados o destronamento de nhô João e o *status* de mulher-sujeito de dona Zezé, que não colaborou para a manifestação do poder patriarcal: “Noite adentro reinou a viúva, com uma lata furada na mão, espargindo creolina em volta do defunto” (TREVISAN, 1972, p. 56).

Cansadas de se submeterem passivamente aos alicerces opressores masculinos, algumas mulheres colocam vidro moído na comida do marido, matando-o lentamente, como em “João Nicolau”³⁶. O final dessa narrativa de estrutura circular sugere, por um lado, que a filha repetirá o sofrimento da mãe, coerente com a assertiva de que “em Dalton Trevisan a repetição é a forma essencial do mundo” (TEZZA, 2002, p. 12). Por outro, a atitude de Cristina ensinar à filha um modo de colocar fim à resignação leva-nos a vislumbrar uma possibilidade de mudança.

Em “Cena doméstica”³⁷ e “Casa iluminada”, mesmo sem provas, o fantasma da traição alimenta a prepotência masculina a ponto de o martírio feminino se esvaír somente após a morte. No primeiro conto, a morte da mulher vem dolorosa e corrosiva após décadas de tortura psicológica e arrogância por parte do marido. No segundo, com o assassinato da esposa. Essas duas personagens femininas vivem presas ao espaço do lar. No caso de Amália, a prisão doméstica assume, por um período, caráter literal, assim como sua liberdade vigiada.

³⁶ TREVISAN, Dalton. *Novelas nada exemplares*. Rio de Janeiro: Record/Atalaya, s/da.

³⁷ TREVISAN, Dalton. *Morte na praça*. 4 ed. rev. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

Ela é uma personagem que age de acordo com o estereotipado papel de gênero que o patriarcado ditou à mulher. Um pouco diferente dessa, a esposa de “Casa iluminada” não é totalmente passiva, pois não aceita o marido na cama e não demonstra medo dele, ora “seguindo-o com os olhos brancos” (TREVISAN, 1975, p. 52), torturando-o com o silêncio, ora ignorando sua ostentação de poder: “Noite do crime entrara fazendo barulho, exigiu o nome do outro. Bem que ela visse o revólver, apenas perguntou se tinha jantado. Estavam na cozinha; quando abriu o forminho, ele lhe deu um tiro pelas costas” (TREVISAN, 1975, p. 53). Seu assassinato é uma resposta patriarcal à sua silenciosa insubordinação.

Para o ente masculino, a morte da companheira pode trazer remorso. Em “Meu avô”, o neto narra que o avô, brigado com a avó, sentava-se de costas para ela. Quando ela morre, o avô tenta se matar, apesar de, durante o velório, exclamar: “*Essa bicha está com cheiro!*” (TREVISAN, s/da, p. 145). Saudoso e/ou com remorso, passa a sentir a presença da morta pelo quarto. Sua reação é reveladora do que ele fora durante o casamento: “– Suma-se daqui... Já morreu, diaba!” (TREVISAN, s/da, p. 145). Numa perspectiva da qual se considere real a manifestação do espectro, tem-se que, sofrendo do esposo o mesmo tratamento recebido em vida, a falecida demora a perceber que não pertence mais ao mundo dos vivos. Ao informá-la sobre a morte, o velho está preocupado com seu próprio tormento, e não exatamente no descanso espiritual da esposa. O suicídio o liberta da aflição. Novamente, a arrogância patriarcal é exposta e punida pelo autor.

O suicídio também atinge algumas personagens masculinas que não conseguem provar que *são homens*. Pelo julgamento patriarcal, *ser homem* consiste na capacidade de penetrar – e, intensificado no final do século XIX, em não ser penetrado, em não ser *passivo* (MEDRADO & LYRA, 2002). Destarte, como João, de “No sétimo dia”³⁸, não consegue consumir o ato sexual após o casamento, fato que abala sua masculinidade, ele se mata no dia

³⁸ TREVISAN, Dalton. *Mistérios de Curitiba*. 4 ed. ver. Rio de Janeiro: Record, 1979b.

que dá título ao conto. Descansa de seu martírio psicológico, que advém do conceito patriarcal de gênero que exige do ente masculino uma atitude ativa, intrusiva e vitoriosa. Impotente ou com anomalia sexual que o impede de praticar o ato sexual, o João de “O segredo do noivo”³⁹, temeroso de ser traído, esfaqueia e mata a noiva na festa do casamento, fugindo em seguida.

Em “A noiva”, o suicídio é um subterfúgio de uma situação opressora advinda da exigência patriarcal de recato sexual ao gênero feminino: “José foi noivo de Maria. Ao fim de seis meses descobriu que, namoradeira, não lhe convinha. Queria moça para casar e pediu de volta a aliança” (TREVISAN, 1979b, p. 116). Educada para o casamento, num contexto religioso e social que condena, para a mulher, o sexo antes das núpcias, Maria perde sua perspectiva de futuro e de felicidade. Então, se mata. Deixa um bilhete com o desejo de ser enterrada de noiva, o que exporá, socialmente, sua virgindade, patriarcal critério de julgamento da índole da mulher.

As relações de gênero entre mulher e homem na obra daltoniana estão, geralmente, permeadas pelos mitos de Eros e Tântatos, dois extremos que aludem ao instinto do amor e ao da morte, respectivamente. Destarte, ao ser desprezada, a prostituta Doralice, de “O velório”⁴⁰, se mata por amor a Zeca, o pianista do bordel. A malograda busca pelo amor ideal – fundamentado entre um discurso patriarcal e um romântico – leva ao desejo e/ou ato de morte, caminho que, teoricamente, oferece um fim às frustrações de uma vida sem honra, sem afeição, nem realidade alguma (GOMES & VECHI, 1981). A morte é o fim daquilo que aflige ou amedronta as personagens. Representa, talvez, o último estágio da via-crúcis.

3.7. A objetificação sexual da mulher

³⁹ TREVISAN, Dalton. *O rei da terra*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

⁴⁰ TREVISAN, Dalton. *Morte na praça*. 4 ed. rev. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

Uma personagem vagueia por todos os contos do volume *O vampiro de Curitiba*, de 1965. É Nelsinho, o protótipo do tarado de província. Ele aglomera em si praticamente todos os conceitos e atitudes das demais personagens masculinas daltonianas que reificam sexualmente as mulheres. Sua danação é o desejo sexual insaciável, alimentado pela fugacidade do orgasmo, por uma cultura androcêntrica, que vê a mulher como um objeto de prazer, e pela mídia, que veicula tal imagem.

O vampiro Nelsinho denomina as mulheres de *safadinhas*, *malditas feiticeiras* e *caadelinhas*. Na sua perspectiva, estão todas se oferecendo aos homens, à procura de sexo: a normalista, a solteirona, a viúva, a divorciada, a *virgem abrasada* que se expõe na janela e a loira que, oxigenada, assume a imagem voluptuosa veiculada pelas *blondes* do cinema e pelas *pin-ups* que ele leva no bolso.

Para Nelsinho, a constante e sensual auto-exposição das mulheres instiga seu olhar e, conseqüentemente, sua perversão sexual. O uso feminino de espelhinho, batom, saia curta e/ou calça liga são, segundo ele, provas acusatórias contra as mulheres e justificativas para seu comportamento reificador: “Se não quer, por que exhibe as graças em vez de esconder? [...] Por causa de uma caadelinha como essa que aí vai rebolando-se inteira. Quietinho no meu canto, ela que começou. Ninguém diga que sou taradinho” (TREVISAN, 1998, p. 10). Além de o olhar do vampiro objetificar a mulher, reitera a visão patriarcal da representação feminina como tentação, como responsável por incitar, deliberadamente, o desejo (“pecado”) masculino. Todavia, sua falsa e autopiedosa lógica discursiva é desvendada por passagens como esta: “Se o cego não vê a fumaça e não fuma, ó Deus, enterra-me no olho a tua agulha de fogo. Não mais cão sarnento atormentado pelas pulgas, que dá voltas para morder o rabo” (TREVISAN, 1998, p. 14). Bem como a cegueira não impede alguém de fumar, um Nelsinho cego não deixará de procurar mulheres como objetos sexuais e de culpá-las por ele agir assim:

Culpa minha não é. Elas fizeram o que sou [...]. Sempre se enfeitando, se pintando, se adorando no espelinho da bolsa. Se não é para deixar assanhado um pobre cristão por que é então? (TREVISAN, 1998, p. 11).

Discursos como esses são empregados, constantemente, para justificar estupros, e não somente pelos estupradores. São utilizados pela sociedade, de modo geral, encharcada que está por um conceito patriarcal de contenção feminina, sexual e comportamental. Em “Debaixo da Ponte Preta”, é com discursos contraditórios que a maior parte dos seis estupradores de Ritinha (entre eles Nelsinho, aos treze anos) tenta convencer que ela os induziu ao estupro. Miguel diz que Ritinha se entregou espontaneamente aos quatro primeiros e, como ela não o quis, a agarrou “para não ficar desmoralizado perante a família” (TREVISAN, 1998, p. 80). Seu conceito de desmoralização está calcado na necessidade de, após ser ofendido sexualmente, “provar que era homem” (ibidem, p. 80). Fato irônico ocorre quando, justificando nervosismo, Miguel não consegue praticar e/ou terminar o ato sexual. Isso fere só parcialmente sua masculinidade, pois não precisa se explicar à mulher, e, sim, aos companheiros de estupro, que não estão imunes ao mesmo fracasso, nesse contexto em que há menos uma disputa de virilidade do que uma cumplicidade masculina. Todavia, ele sente-se envergonhado por falhar perante o grupo, que possui um ideal de masculinidade. Bourdieu (2005, p. 65-66) explica casos como esse nos seguintes termos:

Como a honra – ou a vergonha, seu reverso, que, como sabemos, à diferença da culpa, é experimentada *diante dos outros* –, a virilidade tem que ser validada pelos outros homens, em sua verdade de violência real ou potencial, e atestada pelo reconhecimento de fazer parte de um grupo de “verdadeiros homens”. Inúmeros ritos de instituição, sobretudo os escolares e os militares, comportam verdadeiras provas de virilidade, orientadas no sentido de reforçar solidariedades viris. Práticas como, por exemplo, os estupros coletivos praticados por bandos de adolescentes – variante desclassificada da visita coletiva ao bordel, tão presente na memória dos adolescentes burgueses –, têm por finalidade pôr os que estão sendo testados em situação de afirmar diante dos demais sua virilidade pela verdade de sua violência, isto é, fora de todas as ternuras e de todos os enternecimentos desvirilizantes do amor, e manifestar de maneira ostensiva a heteronomia de todas as afirmações da virilidade, sua dependência com relação ao julgamento do grupo viril.

O fracasso sexual masculino (heterossexual) se reflete de modo diferente quando assumido na relação de gênero entre os homens e na entre homem e mulher. Destarte, em “As uvas”, Nelsinho tem sua masculinidade desmoralizada ao precisar justificar sua falha sexual a uma mulher. A chamado de Ivone, ele vai à casa dela e quer logo levá-la para a cama. Sharazade daltoniana, Ivone adia o coito para conversar, para falar sobre si. Devido às várias investidas do rapaz para não prolongar o inevitável, o sexo acontece com Ivone, punitivamente, fazendo Nelsinho ficar constrangido a ponto de não conseguir terminar o ato sexual, ainda que tentasse algumas vezes. Ivone parece se divertir com a situação, provocando, sutil e constantemente, a masculinidade de Nelsinho ao comparar seu desempenho com o do marido homossexual:

- Com calor? Que abra a janela?
- Fique quieta. – E com humildade. – Não sei o que... A primeira vez.
- Meu maridinho é assim (TREVISAN, 1998, p. 98).

Tratando sobre a construção social dos órgãos sexuais que associa a ereção fálica à dinâmica vital do enchimento – que é imanente a todo o processo de reprodução natural (germinação, gestação etc.) – para registrar e ratificar simbolicamente a supremacia masculina como algo natural, Bourdieu (2005) levanta considerações sobre essa imposição simbólica que ajudam-nos a entender a atitude da personagem como uma resistência à sua reificação sexual:

por mais exata que seja a correspondência entre as realidades, ou os processos do mundo natural, e os princípios de visão e de divisão que lhes são aplicados, há sempre lugar para uma *luta cognitiva* a propósito do sentido das coisas do mundo e particularmente das realidades sexuais. A indeterminação parcial de certos objetos autoriza, de fato, interpretações antagônicas, oferecendo aos dominados uma possibilidade de resistência contra o efeito de imposição simbólica. É por isso que as mulheres podem se alicerçar nos esquemas de percepção dominante (alto/baixo, duro/mole, reto/torto, seco/úmido) que as levam a uma representação bastante negativa do próprio sexo, para pensar os atributos sexuais masculinos por analogia com as coisas que pendem, moles, sem vigor (...); ou até tirar partido do estado minimizado do sexo masculino para afirmar a superioridade do sexo feminino.

Como em determinados contos desse livro, Nelsinho, ao tratar as mulheres como objetos, acaba, também, sendo usado como tal. Entretanto, não há reflexão por parte dele. Seu comportamento prossegue o mesmo em todas as narrativas. As Sharazade daltonianas não conseguem fazer os vampiros se interessarem por suas histórias, e eles sempre retornam ao enredo que os interessa:

Apanhou na radiola o retrato de moldura prateada.
– Se não é parecido com você. Por isso gostei dele. O primeiro beijo lá na varanda?
– Eu poderia esquecer? – e roçou o lábio no ombro, errou a pinta. – Você era virgem?
– Que pergunta (TREVISAN, 1998, p. 93).

Uma das conseqüências dessa objetificação sexual é a fragmentação da mulher. Aos olhos masculinos de personagens como o vampiro, a mulher não é vista como um todo pensante, mas, sim, como um corpo em que determinadas partes (se não todas) são relacionadas ao prazer carnal:

Ela está de preto, a quarentona do nojo. Repare na saia curta, distrai-se a repuxá-la no joelho. Ah, o joelho... Redondinho de curva mais doce que o pêssego maduro. Ai, ser a liga roxa que aperta a coxa fosforescente de brancura. Ai o sapato que machuca o pé. E, sapato, ser esmagado pela dona do pezinho e morrer gemendo. Como um gato! (TREVISAN, 1998, p. 11).

Ó bracinho nu e rechonchudo – se não quer por que mostra em vez de esconder? (TREVISAN, 1998, p. 12).

O escritor Artur, de “O Autógrafo”, é outro conquistador que trata as mulheres apenas como objetos sexuais. Dalton Trevisan utiliza-se de seu traço marcante, a ironia, para expor a face grotesca dessa personagem que está sempre só. As constantes (onze) referências de Artur à Jean Harlow – a *blond* diva do cinema hollywoodiano dos anos 30 que estabeleceu o padrão para as futuras *sex symbols* do cinema, e que morreu, prematuramente, aos vinte e seis anos –,

para além de uma recorrente intertextualidade do contista curitibano com a sétima arte, conotam o papel do cinema na construção da figura feminina no imaginário masculino.

De acordo com Lauretis (1994), o *aparelho cinematográfico* – o cinema compreendido como uma tecnologia social – é uma tecnologia de gênero, na medida em que, por meio de técnicas cinematográficas e códigos cinematográficos específicos, constrói a mulher como imagem, como objeto do olhar voyeurista do espectador, representando o corpo feminino como *locus* primário da sexualidade e do prazer visual. Nesse contexto, segundo Lauretis (1994, p. 221), é necessário observar “não apenas o modo pelo qual a representação de gênero é construída pela tecnologia específica, mas também como ela é subjetivamente absorvida por cada pessoa a que se dirige”. Assim, tendo como arquétipo de mulher um ícone sexual, um produto cinematográfico criado para ser vendido, Artur, em seus relacionamentos com as “amigas”, prima pela reificação sexual da mulher:

Não que sua voz fosse mais doce. Por causa do sonho. Acabara de estar com Jean Harlow. Sentara-se nos seus joelhos (a cena de cabaré, como se dizia outrora) e cantava um *blue*, atraindo-o com mão lasciva e fria... Embora morta, chamava-a de amiga – bem sabia a implicação da palavra. Havia dois anos passava as noites com Jean Harlow, os parceiros não entendiam o frenesi com que substituía um amor por outro: a pressa de limpar da boca os beijos póstumos (TREVISAN, s/db, p. 152-3).

A atração por uma ídola morta – que remete, também, à aproximação da morte de Artur –, a imposição de um aborto por parte dele e a solidão na velhice são informações cheias de possibilidades de sentido que nos propiciam inferir que a reificação feminina está associada a aspectos grotescos de Artur, à sua desumanização. Segundo Carone (1981, p. xiii), “em Dalton Trevisan é pela via do desumano que se denuncia a desumanidade, e não através de uma apologia bem-intencionada do oprimido”.

Em “A armadilha”, o enfermeiro domiciliar tenta se livrar de Odete, filha do paciente, após manter relação sexual com ela. Entra em desespero quando é informado de que o velho dorme com um revólver debaixo do travesseiro. Ela reluta em sair do quarto do rapaz. Mesmo

sabendo do perigo, parece despreocupada, até que alguém (o pai ou a mãe?) abre a porta e acende a luz. Então, Odete grita. O conto sugere que ela, descrita pelo enfermeiro-narrador como “mulher-fácil”, armou a situação para que os pais os pegassem na cama.

Não é revelado se ele é obrigado a casar com ela ou não. Segundo Lucas (1989, p. 129), “a elipse, a arte de ocultar palavras e idéias, tem sido uma das marcas da narrativa de Dalton Trevisan. A colaboração do leitor para completar o significado de suas inúmeras situações é inevitável”. Destarte, percebemos que, procurando utilizar a mulher como objeto sexual – descartando-a logo após a cópula –, o enfermeiro fica preso na rede que ele mesmo ajudou a armar. Justifica-se, assim, o título do conto.

- E o meu cigarro?
- Não tão alto. Se teu pai ouve?
- Quer que vá embora, não é?
- Aos poucos a empurrava fora da cama. [...].
- [...] Cada vez mais alto:
- Agora não me quer mais. Parecia um louco. Já está diferente.
- Por favor, fale baixo.
- Que eu vá embora, não é?
- Até gosto que fique (TREVISAN, 1997, p. 60).

Diferentemente da resignada, dócil e meiga Matilde, de “O Autógrafo”, que esconde da mãe que foi o escritor quem a engravidou, Odete e Ivone (“As uvas”) não se resumem a mulheres seduzidas e objetificadas. Ambas fazem parte de uma casta de personagens femininas que agem de modo ativo, ainda que de viés, contra a sujeição. Elas rompem com o papel de gênero destinado à mulher, já que se apresentam como sexualmente ativas. Além de seduzir, elas também contestam certas atitudes masculinas, recusando-se a colaborar com pressupostos patriarcais reificadores.

3.8. A prostituição

No contexto patriarcal em que permeiam os enredos daltonianos, além do casamento e do magistério, existe um terceiro tipo de aprendizagem possível para a mulher: o meretrício. Em “Dinorá, moça do prazer”, a órfã do título narra como madame Ávila a educa, ou melhor, a introduz no mundo da prostituição. Dinorá, dividida entre o pudor e a luxúria, se entrega à segunda, utilizando-se de um estilo discursivo que procura mais excitar os leitores do que fazê-los sentirem pena dela. Isso se deve ao trabalho literário, intertextual e paródico dado ao conto, uma releitura do romance *Fanny Hill: memórias de uma mulher de prazer*, de John Cleland, lançado em 1749. De acordo com a análise de Sanches Neto (1994, p. 55), o contista paranaense “privilegia a parte da história onde a virgindade e a ingenuidade feminina se deixam seduzir por falsas promessas de ascensão social”. Todavia, somente na superfície do texto o contista dicotomiza os papéis em opressor *versus* oprimido. Ao colocar a personagem contando sua própria história, sem a interferência de um narrador em terceira pessoa que a condenaria ou a romantizaria, Dalton Trevisan questiona a imagem da prostituta vitimizada. Pondo-se a (re)contar as suas (in)experiências, Dinorá faz de seu leitor (ouvinte) mais um cliente a quem ela representa o papel da eterna cortesã vitimada.

Se o primeiro cliente – “sua excelência”, como o senhor de sessenta anos é tratado – é o dominador por excelência (o trocadilho é por demais tentador para não usá-lo), o mesmo não se pode dizer dos outros clientes – dentre os quais nós, leitores – para quem ela narra sua história entre o trágico e o erótico, dissimulando para que tenham o que desejam: comiseração e tesão. Esse artifício será usado em outros textos do autor e, mais profundamente, em seu único romance, *A Polaquinha*, de 1985. Ao analisá-lo, Sanches Neto (1994) abordou essa estratégia literária sobre o título de *artifício erótico*. Dele citamos um excerto sobre a personagem Polaquinha que, de certo modo, tem analogia com Dinorá, ambas prostitutas: “de uma forma ambígua, [a prostituta] adquire um certo poder sobre o homem, pois a sua dissimulação faz com que este seja um falso dominador – o que estabelece uma imagem

caricaturesca da dominação” (SANCHES NETO, 1994, p. 69). Não se trata de negar o caráter reificador da prostituição, uma vez que o corpo feminino continua sendo encarado como uma mercadoria, nem de ignorar a dominação masculina sobre a mulher, mas, sim, expor que as relações de poder não têm via única. A prostituta possui um certo poder e muitas conseguem fazer uso dele.

Em “O velório” e “A noite da Paixão” podemos observar outros modos como as relações de gênero se apresentam na prostituição. O velório a que se refere o título acontece no bordel e é o da prostituta Doralice, que se suicida ao ser abandonada pelo pianista. A alcunha da velha cafetina, Mãezinha, faz jus a sua ação para com a morta: resgatou-a do necrotério e a vestiu toda de cetim branco. Essa atitude engrandece seu prestígio e autoridade perante as demais meretrizes, que vêem o fim trágico e solitário de Doralice como um provável destino em comum.

Nas relações de gênero entre as prostitutas, é Mãezinha quem está no topo da escala hierárquica em razão de sua melhor situação financeira, sua experiência e de figurar como protetora. Mãezinha expressa a existência de uma estrutura de poder entre as mulheres que se prostituem, pois, como cafetina, ela não deixa de explorar as meretrizes, atuando como patroa ou empresária. Seu patamar de poder lhe dá mais capacidade de ação do que têm as suas companheiras de profissão.

Mãezinha representa, também, um contraponto às outras personagens. Ela e, ironicamente, o cachorro Luluzinho são os únicos que demonstram algum sentimento de respeito verdadeiro por Doralice. As outras, ainda que, de certo modo, solidárias, acabam por reificá-la. A prostituta Ivone revolta-se, enquanto se identifica com a objetificação sexual de Doralice, manifestando uma postura agressiva contra os homens, em especial sobre o pianista. Contudo, se entrega ao narrador, que tinha um caso com a falecida. Ao serem flagrados e

repreendidos pela Mãezinha, Ivone faz uma cena dramática e, toda romântica, dá dinheiro para o narrador comprar flores para a defunta.

A relação de gênero envolvendo os homens – clientes e casos de Doralice – e a falecida é estritamente comercial-sexual ou apenas sexual. O pianista não teve coragem de vê-la no caixão. O Sinhô sai do velório quando a bebida acaba. O narrador, que é poeta, gasta o dinheiro das flores no bar mais próximo: “O garçom trouxe a garrafa. A loja de flores era longe, ao morto, que falta faz uma coroa?” (TREVISAN, 1975, p. 19). Destarte, a morte se revela não o fim, mas o último estágio da via-crúcis reificadora.

Enredo diferente tem “A noite da Paixão”, cujas atitudes da prostituta representam o reflexo da reificação sexual no espelho do vampiro. Numa sexta-feira santa, Nelsinho sai à difícil procura de uma prostituta. Ironicamente, a encontra na igreja. No quarto do hotel, descobre que ela não tem dentes entre os caninos superiores. As demais descrições a apresentam com todos os aspectos grotescos da última das prostitutas. Com os caninos, Madalena degradada morde o vampiro que, mesmo enojado, não tem coragem de romper o contrato sexual estabelecido:

Agarrou-lhe a cabeça:
– Tão mocinho! Lábio grosso de mulher... Beijar tua boca.
– Se fosse o diabo? Perder a sua alma?
– Conversa é essa? Não gostou de mim. É isso?
Olho frio e perverso que, a uma palavra indiscreta, se incendiaria de fúria.
O herói acovardou-se – a salvação é apagar a luz (TREVISAN, 1998, p. 102-3).

Estruturado para ser o contraponto de “Incidente na loja”, no qual Nelsinho é, essencialmente, o ativo, o perseguidor, “A noite da Paixão” – respectivamente, o segundo e o último contos de *O Vampiro de Curitiba* – apresenta um Nelsinho *consumido*, vitimado e, praticamente, passivo. No seu itinerário, o vampiro, tal qual as demais personagens masculinas, transita de sujeito a objeto, de devorador a devorado, de perseguidor a perseguido. Tal constatação demonstra que as relações de gênero entre mulher e homem não

se mantêm conforme os preceitos patriarcais hegemônicos, embora a dicotomia dominador / dominado persista. De acordo com Sanches Neto (1996, p. 31), a trajetória revela a construção do protagonista como

uma figura duplex que transita por dois papéis, uma espécie de violentador-violentado. Tal duplicidade instaura no texto um clima de comédia, o vampiro se torna a imagem de um fantasma que é, a um só tempo, instrumento de uma cultura falocrática e vítima dela.

Destarte, além da “clássica” relação de gênero entre mulher e homem, outras formas não-tradicionais também são abordadas, desconstruindo, ainda que parcialmente, o mito dicotômico que envolve essas relações. É interessante notar que, em última instância, quem acaba exercendo um significativo poder sobre Nelsinho é, justamente, uma prostituta, ente feminino reificado por excelência, explorada até pela cafetina do hotel, sugestivamente chamada de patroa. Revela-se, então, que a masculinidade hegemônica, presente na figura mítica do Vampiro, e perseguida por Nelsinho, mostra-se mais idealizada do que concretizada.

Buscando esquematizar uma panorâmica da obra de Dalton Trevisan, percorremos várias manifestações sociais que possuem vínculos com o patriarcado ou que sofrem influências do pensamento patriarcal. Embora as personagens femininas sejam as que mais diretamente sentem os efeitos negativos de viver numa sociedade cujo jugo masculino é regra, a apreciação crítica dos contos revela um conceito compartilhado por significativa parte dos/as críticos/as feministas, como Saffioti (1987), para quem os homens também experimentam as mutilações de personalidade e as limitações de desenvolvimento (comportamental, emocional etc.) causadas pelas práticas cotidianas fundamentadas em preceitos patriarcais.

As personagens nem sempre agem de acordo com os estereótipos de gênero, como também as relações de gênero entre mulher e homem apresentam exceções em relação ao

padrão dicotômico estabelecido socialmente. Entre as tipologias ativo e passivo, a contística daltoniana expressa graus diversos de comportamento femininos e masculinos. As mulheres casadas não se dividem apenas em submissas (“Cena doméstica”, “Alegrias de cego”) e emancipadas (“Quarto de Hotel”, “João Nicolau”), pois há algumas que impõe limites à própria submissão, defendendo parte de sua individualidade (“A sopa”, “Casa iluminada”); nem todas as personagens femininas ficam presas em casa – esposas e filhas – (“Às três da manhã”, “O espião”) ou vivem livres nas ruas – prostitutas – (“O velório”, “A noite da Paixão”), já que certo número delas transita pelos dois espaços (“O negro”, “André e o rei da Inglaterra”).

Nesse processo de questionamento de categorias estanques, em meio ao homem que objetifica sexualmente a mulher (“O autógrafo”) e àquele que não o faz (“Bailarina fantasista”), aparecem personagens masculinas que reificam (“Encontro com Elisa”, “Incidente na loja”) e são, concomitantemente, reificados sexualmente (“A armadilha”, “Visita à professora”, “A noite da Paixão”).

Tem-se ainda que, entre o machão que lava a honra com sangue e o corno manso, Dalton Trevisan recria literariamente tipos intermediários, como o *manso* que não se sujeita à esposa ciumenta e infiel, abandonando-a sem ser violento (“Bailarina fantasista”), ou o colibri manso (“Cão danado”), caso paradoxal nesse tipo de personagem masculina daltoniana; como, ainda, aqueles homens que não se conformam por algum tempo, mas acabam perdendo a traição (“Zulma, boa tarde”); e outros que, exercendo poder sobre as companheiras, as obrigam a manter relações sexuais com diversos homens (“O roupão”, “O convidado”). E mesmo entre essas mulheres que praticam uma traição forçada, ocorre de algumas usufruírem o prazer da *pseudo*-traição (“O roupão”, “O convidado”). No caso das mulheres traídas ou oprimidas, há, além das que se resignam e das que se emancipam, aquelas esposas que permanecem fiéis, mas deixam de praticar sexo com o marido (“O caçula”, “Casa

iluminada”). Por fim, no que tange ao adultério, nem todo homem e nem toda mulher trai, e o fantasma da traição não freqüenta apenas a mente masculina, mas também a feminina (“Bailarina fantasista”), confirmando o posicionamento ideológico daltoniano de abarcar comportamentos e aspectos diversos da personalidade humana, não essencializando tais comportamentos e aspectos a mulheres ou a homens.

Através do percurso analisado nesse capítulo, percebe-se que as personagens femininas e masculinas de Dalton Trevisan não se enquadram apenas em tipologias de extremos, pois muitas dessas figuras fictícias apresentam graus diversos de conduta. Observa-se, também, que as personagens estão submersas em um contexto patriarcal que condena todas elas à alguma forma de sofrimento e danação, ainda que seja uma danação da ordem da busca incessante pela satisfação sexual, como no caso de Nelsinho. Pouquíssimas são as personagens que saem expiadas para uma vida feliz. E mesmo a expiação, em Dalton Trevisan, é decorrente de algum comportamento relacionado ao patriarcado, conforme o degrado de dona Alice (“Visita à professora”) demonstra.

Depois dessa visão panorâmica sobre o patriarcalismo e as relações de gênero na obra de Dalton Trevisan, cabe agora um estudo mais apurado sobre algumas de suas personagens femininas. Trata-se do *corpus* principal do trabalho desenvolvido nessa dissertação, ou seja, a análise de seis narrativas na qual buscamos, através de uma visão crítica feminista, nosso viés teórico, desvendar a representação da mulher em contos daltonianos.

Capítulo Quarto

A representação da mulher em seis contos de Dalton Trevisan

4.1. A odisséia em “Penélope”: a jornada do sepulcro doméstico para o túmulo eterno

“Penélope”, estruturado significativamente como o último conto do primeiro livro de Dalton Trevisan, *Novelas nada exemplares*, de 1959, consiste num trabalho literário tecido com os fios da intertextualidade. Duas agulhas norteiam a construção e a compreensão dessa narrativa: a epopéia *Odisséia*, de Homero, e o romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Cabe ao leitor abrir os nós e preencher a teia literária com a sua tecelagem interpretativa.

O título “Penélope” refere-se à personagem homônima da *Odisséia*, poema épico escrito em grego por volta do século X a. C. Penélope tornou-se a mulher símbolo da fidelidade conjugal, pois permaneceu fiel ao seu marido Odisseu (Ulisses)⁴¹ pelos dezenove anos que ele esteve distante dela, primeiro, lutando na Guerra de Tróia e, depois, contra Poseidon (Netuno)⁴², o ofendido deus dos mares que impedia o herói grego de voltar para a esposa. Numa manifestação da relação patriarcal de gênero, tem-se que, enquanto Penélope permaneceu fiel nas adjacências da casa – tecendo de dia uma mortalha e desmanchando-a à noite para retardar um novo casamento, que, socialmente, lhe é cobrado –, seu marido percorreu e conheceu o mundo, viveu aventuras diversas e desfrutou o prazer carnal nos leitos da feiticeira Circe e da ninfa Calipso, além de fruir o êxtase sensorial do canto das sereias. Em *Odisséia*, a fidelidade-resignação da esposa é glorificada, já as traições de Odisseu não são questionadas. Desse modo, a Palavra (o Verbo, o discurso), como fabricante de papéis e valores, funciona como um meio de os conceitos patriarcais serem reiterados (DUARTE, 2002; ZOLIN, 2003).

⁴¹ Correspondentemente, nome grego e nome romano do herói.

⁴² Correspondentemente, nome grego e nome romano do deus dos mares.

O Verbo, a Palavra, para Muraro (1997, p. 61), é um símbolo abstrato, uma entidade arbitrária, que “pode dar vida a qualquer realidade, por mais imaginária e inexistente que seja”, e pode até distorcer o sentido dos fatos, das coisas. O modo patriarcal de entender a realidade utiliza essa força da palavra para propagar a dominação masculina e a subordinação feminina como algo natural e biológico, ou, qual ocorre em “Penélope”, para legalizar seu exercício de poder sobre o ente feminino.

No conto em questão, o narrador, provavelmente um vizinho, relata a história de um casal de idosos cuja aparente harmonia é interrompida devido à chegada de cartas anônimas que insinuam uma infidelidade da velha. Com o conflito deflagrado, a quase imperceptível subordinação que a personagem feminina sofria torna-se uma sádica opressão psicológica em decorrência das atitudes do marido. A nova sensação de poder que, paradoxalmente, a suspeita proporciona ao velho faz dele uma espécie de sadomasoquista mental e emocional. O desfecho da trama revela que o sepulcral silêncio feminino não deixa de ser uma arma contra o desmando patriarcal.

O primeiro parágrafo de “Penélope” tem, na sua superfície, a função estrutural de apresentar as personagens principais, inserindo o leitor no contexto, até então, pacífico – ainda que ilusório – do casal. Por outro lado, as entrelinhas do mesmo parágrafo revelam, de modo crítico, um espacial estereótipo de gênero, correlativamente ao mencionado sobre *Odisseia*. Enquanto o homem retorna de suas andanças pelo espaço externo (a rua), a mulher o aguarda no espaço interno (a casa), desenvolvendo a paciente arte de tricotear, símbolo da limitada educação recebida, que restringe o trabalho e o lazer femininos a uma atividade que não ultrapassa os muros do lar. Presente em vários contos, o crochê representa a solidão e a prisão doméstica a que a mulher é submetida e se submete.

Naquela rua mora um casal de velhos. A mulher espera o marido na varanda, tricoteia em sua cadeira de balanço. Quando ele chega ao portão, ela está de pé, agulhas na cestinha. Ele atravessa o pequeno jardim e, no limiar da porta, beija-a de olho fechado (TREVISAN, s/db, p. 170).

Segundo o sistema patriarcal, somente ao gênero masculino é permitido ultrapassar o limiar que separa a circunscrição “rua” da circunscrição “casa” sem, com isso, ser questionado. As andanças do velho contrastam com os movimentos de caráter fixo da esposa, paradoxo expresso pela ação repetitiva da cadeira de balanço e das agulhas de tricô. A permanência da mulher nas cercanias domésticas proporciona ao homem uma segurança em relação à sua fidelidade. Destarte, além de uma demonstração romântica, o beijar de olhos fechados a velha corresponde, também, à absoluta confiança que ele deposita nela.

Do passado do casal, cujos nomes o narrador não cita (mais um João e uma Maria daltoniano/a ?), pouco é revelado, apenas que, anos antes, os filhos morreram num desastre e, por esse motivo, os velhos abandonaram tudo e foram viver em Curitiba. As referências que aparecem após essa declaração propiciam inferir que a decisão de desertar de tudo foi do velho:

Só os dois, sem cachorro, gato, passarinho. Por vezes, na ausência do marido, ela traz um osso ao cão vagabundo que cheira o portão. Engorda uma galinha, logo se entenece, incapaz de matá-la. O homem desmancha o galinheiro e, no lugar, ergue-se cacto feroz. Arranca a única roseira no canto do jardim. Nem a uma rosa concede o seu resto de amor (TREVISAN, s/db, p. 171).

Antes desse parágrafo, havia apenas informações que aludiam a uma harmoniosa vida conjugal. Ambos estavam sempre juntos, saindo a passeio nos sábados, lidando no quintal e, ainda, no labor doméstico, já que o velho enxugava a louça. É possível perceber, agora, que a mulher se submete às vontades e às atitudes do homem. Ele não deseja bichos de estimação (*cachorro, gato, passarinho*) e a impede de tê-los. Provavelmente, teme afeiçoar-se e sofrer com a perda, tal qual aconteceu quando da morte dos filhos. Por isso, arranca a roseira, símbolo do amor e, ao mesmo tempo, portadora dos espinhos que causam a dor.

A postura dele é egoísta na medida em que impede a mulher de exercer seus anseios e

de compartilhar seu amor. Subordina-a ao poder masculino que advém de seu papel de gênero nessa relação, ou seja, de marido. Todavia, ao alimentar o vira-lata, a velha age na ausência do companheiro, o que demonstra uma certa insatisfação com a situação opressora vivida e uma forma velada de luta contra esse poderio patriarcal. Tece, na solidão e em silêncio, seu modo de amenizar o sofrimento.

Apesar desse contexto, uma determinada tranqüilidade prevalece entre o casal. Ambos vivem um para o outro, quase que isolados do mundo, querendo evitar mais algum nó na linha da vida. Mas, uma teia invisível, de um humano-aracnídeo sem nome, prende o velho e desencadeia o conflito:

Além do sábado, não saem de casa, o velho fumando cachimbo, a velha trançando agulhas. Até o dia em que, abrindo a porta, de volta do passeio, acham a seus pés uma carta. Ninguém lhes escreve, parente ou amigo no mundo. O envelope azul, sem endereço. A mulher propõe queimá-lo, já sofridos demais. Pessoa alguma lhes pode fazer mal, ele responde (TREVISAN, s/db, p. 171).

O clichê da carta anônima, em letra recortada de jornal, é utilizado para questionar a sociedade patriarcal e seus conceitos estereotipados e ultrapassados, mas que ainda influem na condição social da mulher. Duas vezes a velha propõe queimar o envelope, a primeira antes de abri-lo, prevendo as implicações que a cor azul sugere. Culturalmente relacionada ao gênero masculino, essa cor funciona como inscrição destinatária, na ausência da mesma, ao velho. Podador das decisões da esposa, ele a contesta e sua vontade prevalece, uma vez que a última palavra cabe ao homem – ou, utilizando uma expressão daltoniana, ao *rei da casa* –, conforme as leis criadas pelo patriarcado.

A narrativa começa a se estruturar como um jogo de cartas, num trocadilho para com as cartas anônimas. Sem ser aberta, a primeira carta é lançada sobre a mesa. Por alguns minutos o mistério desconcentra cada qual, e, então, o velho paga para ver. A ameaça de que o envelope abalaria a tênue paz é confirmada pelo seu conteúdo, apenas duas palavras – corno

manso –, que só são reveladas uma única vez no conto, e de viés. Novamente o velho impede a ação da mulher de queimar o bilhete, guardando-o consigo como um coringa, que será usado para justificar seu exercício de poder sobre a esposa.

Ao interromper a tecelagem da toalhinha, a velha demonstra-se incomodada com a situação. A resposta do marido é uma dissimulada despreocupação:

A dona recolhe na cestinha o fio e as agulhas.
– Não ligue, minha velha. Uma carta jogada em todas as portas.
O canto das sereias chega ao coração do velho? (TREVISAN, s/db, p. 172).

O enredo vai, aos poucos, sendo traçado com os fios da intertextualidade. No questionamento acima, o narrador utiliza outra referência à *Odisséia* para relacionar as atitudes das personagens. Uma das peripécias de Odisseu pelos mares é conseguir escapar do magnífico canto das sereias que enfeitiçava os marinheiros e levava-os a se jogar no mar. A morte era certa. Ao contrário de Odisseu, o velho não consegue render-se à tentação sem se livrar de suas conseqüências maléficas. O canto das sereias se comprova, no final, execução de morte.

O envelope – palavra que é quase um anagrama do título do conto: (P)en[v]élope – permanece uma semana no bolso do homem, que alimenta seu ciúme esperando uma possível próxima carta. Após o passeio sabático, a mulher finge que não vê o novo envelope sob a porta e pisa-o. O velho o coloca no bolso, e lê o jornal, numa atitude dissimulada de despreocupação que visa, na verdade, afligir o psicológico de sua esposa. A curvatura dos ombros e a recontagem da mesma linha do tricô expressam a preocupação da velha com a atual situação. Novamente ele se nega a queimar a carta: “Coleciona-a com a outra e, ao dobrar o jornal, a amiga desmancha um ponto errado na toalhinha” (TREVISAN, s/db, p. 172). Errar os pontos do tricô passa a ser uma metáfora para o problema que a aflige, bem como refazê-los é metáfora de sua paciente e silenciosa tentativa de fazer o relacionamento

seguir como era.

A eterna sombra da traição, que persegue as personagens masculinas de Dalton Trevisan, se aloja no velho, fazendo-o levantar de noite e ver, pela janela, vulto de homem na espreita. As cartas anônimas são reais, mas também metafóricas, pois, se não fossem elas, provavelmente haveria outra situação que desencadearia a suspeita do marido. Na mentalidade machista dos homens daltonianos, a perfídia é a essência de toda mulher. A traição é intrínseca ao gênero feminino. Cabe ao ente masculino estar pronto para defender sua honra no momento (ou antes) que a infidelidade ocorra. A mínima suspeita é motivo para se vingar, para expor o poder e a posse sobre a mulher. Por isso que, mesmo ocorrendo ao velho, no terceiro sábado, que alguém possa estar entregando a missiva azul no endereço errado ou que outras pessoas também as recebam, essas possibilidades são esquecidas com a chegada da única correspondência aguardada, a qual toma seu lugar, no bolso, junto às outras. É mais conveniente para ele não averiguar aquelas possibilidades, pois, caso se revelem ocorrências verdadeiras, ele deixará de ter um motivo para expor tão intensamente seu domínio sobre a esposa.

A retenção das cartas colabora para o exercício de poder do velho sobre a velha, justificando as atitudes opressivas dele. Como a Palavra é uma arma de poder, ele também retém informações. Além das recorrentes referências que contrastam a atitude de ele ler o jornal – atividade que remonta ao espaço externo, uma vez que esse periódico fornece informações de todo o mundo – com a atitude de ela tricotar – ação repetitiva que alude às limitações do espaço interno, tanto da casa quanto da mente (introspecção) –, o narrador revela-nos que o velho, detentor do conhecimento, sonega parte da mitológica história de Penélope à sua esposa:

Range a porta, lá está: azul. No bolso com as outras, abre o jornal. Voltando as folhas, surpreende o rosto debruçado sobre as agulhas. Toalhinha difícil, trabalhada havia meses. Recorda a legenda de Penélope, que desfaz de noite, à luz do archote, as linhas acabadas no dia e assim ganha tempo de

seus pretendentes. Cala-se no meio da história: ao marido ausente enganou Penélope? Para quem trançava a mortalha? Continuou a linha nas agulhas após o regresso de Ulisses? (TREVISAN, s/db, p. 172-173).

Sem prova contra ela, nunca revelou o fim de Penélope. Enquanto lê, observa o rosto na sombra do abajur (TREVISAN, s/db, p. 173).

Alimentando o fantasma da traição, o velho questiona a fidelidade da própria personagem Penélope e trama uma pequena armadilha para testar a curiosidade de sua esposa, um artifício pueril que não prova coisa alguma, por isso a opressão passa a assumir outras formas: o velho vigia os passos dela dentro de casa, ergue-lhe o cabelo da nuca para ver se há sinais de dentes de outro, cheira os vestidos procurando odor masculino, espiona raivoso, atrás da cortina, os homens que passam pela calçada e, ao voltar da rua, reconstitui os gestos da velha para descobrir se ela saiu de casa, verificando se tirou o pó dos móveis e se regou os vasos de violeta. Quanto mais a esposa permanece em silêncio, mais o velho reina. Todavia, ele deseja uma reação da mulher, fato que exigiria modalidades mais árduas de opressão, tornando o jogo menos monótono para ele: “Pela toalhinha marca o tempo. Sabe quantas linhas a mulher tricoteia e quando, errando o ponto, deve desmanchá-lo, antes mesmo de contar na ponta da agulha” (TREVISAN, s/db, p. 173).

Segundo Bourdieu (2005), na tradição brasileira⁴³, o pênis é descrito como uma arma, fato que explicita a cultural ligação entre a virilidade e a violência. Assim, necessitando reafirmar o poder que, socialmente, advém de seu sexo, e sem provas concretas contra a esposa, o velho compra um revólver, símbolo fálico que alude também à concepção patriarcal de o homem ter poder de vida e morte sobre os seus. O espanto da personagem feminina demonstra que o objetivo do marido foi alcançado:

– Oh, meu Deus... Para quê? – espanta-se a companheira.
Ele refere o número de ladrões na cidade. Exige conta de antigos

⁴³ Bourdieu (2005) se refere ao estudo de PARKER, R.G. *Bodies, Pleasures and Passions: Sexual Culture in Contemporary Brazil*, Boston, Beacon Press, 1991.

presentes. Não fará toalhinhas para o amante? No serão, o jornal aberto no joelho, vigia a mulher – o rosto, o vestido – atrás da marca do outro: ela erra o ponto, tem de desmanchar a linha (TREVISAN, s/db p.173-174).

Novamente, o errar o ponto manifesta o estado psicológico da personagem, a qual percebe o jogo sadomasoquista mental e emocional do esposo. Observamos aqui a manifestação da dominação e da violência simbólicas de que fala Bourdieu (2005), pois a mulher assume a respeito de si o ponto de vista do dominante, ou seja, a concepção de que a esposa deve suportar os desmandos do marido. Essa violência é, na maioria das vezes, “suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas”, e “se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento” (BOURDIEU, 2005, p. 7-8).

Desmanchar a linha e permanecer em silêncio são atitudes resignadas de quem aguarda o retorno “espiritual” – corporeamente ele permanece ali – do companheiro que, de certo modo, o velho o fora. Nesse ponto, a expectativa da personagem segue quase inversamente à legendária Penélope, que sente a presença espiritual de Odisseu, mas espera o regresso físico dele. Por outro lado, a velha se aproxima da personagem machadiana Capitu, que, acusada de traição pelo marido (Bento, o Dom Casmurro), assume uma postura de silêncio próxima à submissão, mas que, paradoxalmente, se afasta dessa pelo próprio caráter ambíguo do silêncio.

Na perspectiva crítica de Andrade & Souza (1991, p. 117), a passividade de Capitu, ao se submeter à autoridade do marido, tem duas leituras que não se excluem, pois formam um dilema insolúvel: “uma confissão de culpa, ou, ao contrário, uma prova de caráter, de inocência ultrajada”. Numa leitura feminista, essa atitude de Capitu parece corresponder à chamada *resistência passiva*, um

comportamento feminino que se situa entre as categorias de mulher-sujeito

e mulher objeto. Um tipo singular de mulher que não se curva às limitações impostas pelo sistema a seu sexo, mas também não reage; apenas resiste, mantendo sua individualidade (ZOLIN, 2003).

A silenciosa espera da velha pode ser lida como uma manifestação de seu desejo de que o equívoco seja reparado, que o ponto errado do crochê seja consertado, sem que para isso ela precise trocar ofensas com o esposo. A personagem não quer colaborar para que o casamento se transforme numa “*Ilíada doméstica*”, expressão do próprio contista que metaforiza as guerras conjugais do seu universo literário. Ela resiste à pressão psicológica exercida pelo marido, e aguarda que o ciúme obsessivo de seu Dom Casmurro parta e deixe seu Odisseu retornar, uma vez que essa personagem de *Odisséia* corresponde a uma versão menos opressora de homem. Construindo a personalidade do velho através de uma compilação intertextual com essas duas entidades fictícias da literatura, o narrador não patrocina situações que diminuam a carga negativa e opressora do velho, pois a personagem se afasta da figura do herói grego – não manifesta nenhuma das características sublimes de Ulisses – e se aproxima cada vez mais daquela personagem ciumenta e rancorosa do realismo brasileiro que, baseado em suspeitas de traição, oprime sua esposa (Capitu) e destrói a sua vida e a dos seus. O final do conto confirma a crescente intertextualidade com o texto machadiano.

A odisséia do velho prossegue pelas ruas de Curitiba, e ao leitor não é informado o destino dessas andanças. Não há uma referência de trabalho ou de que o velho seja aposentado. Durante a jornada, ele passa diante da casa, uma vez ou outra, como se não conhecesse a mulher que o aguarda na varanda. Além de vigiá-la, ele a trata com indiferença, persistindo com a opressão:

Aguarda-a na varanda. Se não a conhecesse, ele passa diante da casa. Na volta, sente os cheiros no ar, corre o dedo sobre os móveis, apalpa a terra das violetas – sabe onde está a mulher.

De madrugada acorda, o travesseiro ainda quente da outra cabeça. Sob a porta, uma luz na sala. Faz o seu tricô, sempre a toalhinha. É Penélope a

desfazer de noite o trabalho de mais um dia?

Erguendo os olhos, a mulher dá com o revólver. Batem as agulhas, sem fio. Jamais soube por que a poupou. Assim que se deitam, ele cai em sono profundo (TREVISAN, s/db, p. 174).

A pseudofeitura de tricô durante a madrugada revela o distúrbio emocional e comportamental da velha, um dos efeitos reais que, assim como a violência física, a violência simbólica provoca em suas vítimas (BOURDIEU, 2005). A velha não consegue dormir e ameniza o sofrimento tricoteando sem linha, o que conota a falta de conexão, de lógica na sua vida. A ausência de linhas entre as duas agulhas metaforiza a atual relação conjugal do casal, ou seja, a carência de encadeamento entre os dois. O casamento perdeu o sentido de união, e as duas personagens (e agulhas) convivem (se entrecruzam) sem um objetivo em comum.

Para o velho, a cena é quase uma confissão de culpa. Após expor a patriarcal autoridade de quem é detentor da deliberação de vida e de morte sobre a esposa, (competência essa que, na condição de discurso, necessita ser reiterada para manter-se, e é por meio do revólver – social e psicanaliticamente uma insígnia de masculinidade, de virilidade, um símbolo fálico – que ele a reitera), o velho dorme um sono profundo, episódio que contrasta com a inicial insônia da velha e alude a um relaxamento pós-coito. Por essa perspectiva, inferimos que ele sente um prazer quase sexual ao fazê-la sofrer. Exercer poder sobre a mulher é, também, uma forma de se afirmar viril. É expressivo da crise sexual da idade o fato de o narrador observar que o velho admira a cabeça sem cabelos brancos da esposa e, em vários momentos, utiliza seu próprio fio de cabelo branco quando arma pequenas armadilhas para ela. Na contística de Dalton Trevisan, um significativo número de personagens masculinas necessita constantemente reafirmar a masculinidade, e isso se torna mais intenso quando envelhecem, pois, no patriarcado, segundo Silva (1995, p. 146), a luta pelo poder se enraíza na busca de auto-afirmação sexual, e o homem deve dar conta “do ideal viril da cultura, que exige provas o tempo inteiro”. Devido às limitações que a velhice traz ao organismo sexual humano, os idosos são os que mais aproximam o sentido de masculinidade

ao de virilidade, de vigor sexual, e buscam superar discursivamente essa crise oprimindo as mulheres (esposa, amante, filha).

A situação do casal não se altera: mantêm-se as acusações infundadas e a tortura psicológica. O silêncio do velho e da velha durante o passeio corresponde, respectivamente, ao silêncio do exercício de poder e ao silêncio da resistência. O passeio aos sábados deixou de ser um evento de lazer romântico e tornou-se, para o velho, apenas a deixa para que, estando a casa sozinha, uma nova carta seja lançada.

Havia um primo no passado... Jura em vão a amiga: o primo aos onze anos morto de tifo. No serão ele retira as cartas do bolso – são muitas, uma de cada sábado – e lê, entre dentes, uma por uma.

Por que não em casa no sábado? Não, sente falta do bilhete. A correspondência entre o primo e ele, o corno manso; um jogo, onde no fim o vencedor. Um dia o outro revelará, forçoso não interrompê-la.

No portão dá o braço à companheira, não se falam durante o passeio, sem parar diante das vitrinas. De regresso, apanha o envelope e, antes de abri-lo, anda com ele pela casa (TREVISAN, s/db, p. 174).

O silêncio da resistência torna-se ação. A personagem feminina não suporta mais o sofrimento causado pelas atitudes do marido e, com o revólver dele, se suicida. O vestido branco ensangüentado metaforiza a morte de uma inocente que tinha um temperamento pacífico. Atada ao peso da tradição patriarcal e à realidade social da mulher da década de 1950, num contexto provinciano, a velha se sujeita ao marido, mas isso não significa, exatamente, conformação. Ao invés de sucumbir na anulação de sua subjetividade, o que corresponderia a aceitar, por toda a existência, como algo natural ou de vontade divina, todos os desmandos do velho, ela prefere dar fim à sua própria vida, única forma encontrada para extinguir o sofrimento e, conseqüentemente, de se libertar.

Num período aproximado de dois meses, a velha aceita “passivamente” a realidade opressora do universo feminino que lhe foi imposta. Isso ocorre porque ela não dispõe de armas para reagir, e, então, aguarda que, com o tempo, o seu esposo volte a tratá-la de modo menos tirânico. Um diálogo nesse contexto poderia ser pior do que o silêncio, porque o tipo

de marido daltoniano a que o velho se enquadra não acata questionamentos, e quando é contrariado atua de modo mais violento. Foi inútil a mulher afirmar ao esposo que o primo do passado morreu aos onze anos de tifo, como não resolveu pedir para ele queimar as cartas, e bem como teve efeito inverso se assustar com o revólver. Qualquer palavra ou ato da velha seria ignorado ou usado contra ela. Para onde fugir? A quem se apegar? Como reagir? O que os/as leitores/as podem “exigir” dessa velha?

A espera e o silêncio são alternativas que lhe restaram antes do suicídio. Encarar as adversidades utilizando-se dessas três alternativas foi a maneira que a personagem encontrou de resistir, ao invés de encarar uma luta discursiva inútil, a qual só aumentaria seu sofrimento, dadas as condições do tempo, a sua dependência financeira, a educação recebida e a solidão. O suicídio da velha caracteriza seu silêncio como arma de luta, e “livra o silêncio do sentido ‘passivo’ e ‘negativo’ que lhe foi atribuído nas formas sociais da nossa cultura” (ORLANDI, 2002, p. 12). Entretanto, o velho interpreta incorretamente mais essa manifestação de desespero da velha e julga o suicídio como declaração de culpa. Age de modo indiferente para com a esposa morta, pois se estima justo.

Uma tarde abre a porta e aspira o ar. Desliza o dedo sobre os móveis: pó. Tateia a terra dos vasos: seca. Direto ao quarto de janelas fechadas e acende a luz. A velha ali na cama, revólver na mão, vestido branco ensangüentado. Deixa-a de olho aberto.

Piedade não sente, foi justo. A polícia o manda em paz, longe de casa à hora do suicídio. Quando sai o enterro, comentam os vizinhos a sua dor profunda, não chora. Segurando uma alça do caixão, ajuda a baixá-lo na sepultura; antes de o coveiro acabar de cobri-lo, vai-se embora.

Entra na sala, vê a toalhinha na mesa – a toalhinha de tricô. Penélope havia concluído a obra, era a própria mortalha que tecia – o marido em casa (TREVISAN, s/db, p. 174-175).

A Penélope daltoniana cansou de aguardar a volta de seu Ulisses e de suportar as casmurrices opressoras de seu Bento. O conto sugere que ela, há algum tempo, decidiu dar fim à resignação, marcando como data limite a conclusão da toalhinha de tricô. Destarte, a demora na feitura da obra e o silêncio eram formas de ela adiar o já deliberado suicídio. A

ausência de uma carta escrita pela suicida reitera sua opção pelo silêncio e deixa para que o tempo manifeste sua inocência. E o tempo é marcado pela chegada de cada sábado e de uma nova carta anônima. Sábado, dia da semana que se iniciou o conflito, dia do enterro da velha e do desfecho da narrativa.

Sozinho em casa, o velho depara-se com os objetos que o fazem lembrar da falecida, a toalhinha de tricô e as agulhas cruzadas na cestinha: a mortalha e a cruz. Ele reitera, nesse momento, o pensamento patriarcal do qual a traição da esposa deve ser paga com a morte. Mas, a dúvida a respeito da culpa da velha abala sua consciência, que será tranqüilizada, segundo a suposição dele, com a ausência do envio das cartas.

É sábado sim. Pessoa alguma lhe pode fazer mal. A mulher pagou pelo crime. Ou – de repente o alarido no peito – acaso inocente? A carta jogada sob outras portas... Por engano na sua.

Um meio de saber, envelhecerá tranqüilo. A ele destinadas, não virão, com a mulher morta, nunca mais. Aquela foi a última – o outro havia tremido ao encontrar porta e janela abertas. Teria visto o carro funerário no portão. Acompanhado, ninguém sabe, o enterro. Um dos que o acotovelaram ao ser descido o caixão – uma pocinha d’água no fundo da cova.

Sai de casa, como todo sábado. O braço dobrado, hábito de dá-lo à amiga em tantos anos. Diante da vitrina com vestidos, alguns brancos, o peso da mão dela. Sorri desdenhoso da sua vaidade, ainda morta...

Os dois degraus da varanda – “Fui justo”, repete, “fui justo” –, com mão firme gira a chave. Abre a porta, pisa na carta e, sentando-se na poltrona, lê o jornal em voz alta para não ouvir os gritos do silêncio (TREVISAN, s/db, p. 175).

Mesmo morta, a esposa é uma presença que ele sente devido aos anos de companheirismo. Entretanto, o velho mantém uma postura desdenhosa por ainda considerá-la traidora. No decorrer do conto, *o casal, as agulhas e as duas palavras no envelope* são pares organizados literariamente que, ao final, somam-se a, e mantêm uma relação conotativa com, outros pares – *os dois degraus da varanda e as duas palavras do velho (“Fui justo”)* –, de modo a contrastar com a solidão do viúvo, ressaltando-a.

Agindo de acordo com os preceitos patriarcais, essa personagem masculina destrói seu casamento, leva sua mulher à morte e sofrerá o resto de sua vida solitária com os gritos

acusatórios de sua consciência, conceito esse trabalhado através da metáfora “os gritos do silêncio”. A velha, embora represente aquela leva de mulheres que não possuem voz para se defender, atua de modo a deixar para o velho não o silêncio-NADA (morte) de que Orlandi (2002) evita trabalhar (por ser uma relação por demais reiterada pela cultura Ocidental), mas, sim, o silêncio que não fala, o silêncio que significa. Aquele que grita.

Com a morte da Penélope daltoniana, o velho Ulisses naufraga em sua consciência moral. Sem a sua Capitu, o velho Dom Casmurro permanece solitário no seu Engenho Novo curitibano, tentando não assumir a culpa pela sua infelicidade e pelos erros cometidos. Assim, o suicídio da velha assume dimensões amplas, podendo ser lido como uma arma de luta contra o patriarcado, tal qual ocorre em outro texto da literatura brasileira, *São Bernardo*, de Graciliano Ramos. Nesse romance, após longo e penoso processo em que Paulo Honório tenta reificar Madalena, ela se mata para manter sua individualidade, última das formas que encontra de se opor à opressão masculina e capitalista de Paulo Honório.

O conceito de suicídio como arma de luta está patente em *Suicídio, Modo de Usar*, cujos autores, Claude Guillon & Yves Le Bonniec (1990), defendem o direito do ser humano ao suicídio por, entre outros, considerar a sua proibição uma opressão exercida pelos diversos alicerces sociais que detêm o poder (o Estado, a medicina, a Igreja etc.). Embora o conto analisado não focalize essa proibição, a discussão do ato suicida pautada em um ponto de vista avesso aos parâmetros repressores colabora para desvendar originais significâncias na atitude da personagem feminina de “Penélope”. O texto⁴⁴ que figura como “Apresentação” na edição italiana de *Suicídio, Modo de Usar* sintetiza a idéia de subversão a que atribuímos a ação da velha em pôr termo à sua vida, marcada pelos desmandos do pensamento patriarcal:

O considerar a pessoa, *na própria consciência*, o suicídio como um direito próprio, apropriando-se assim do conceito segundo o qual eu sou o único,

⁴⁴ O texto a que nos referimos é intitulado, pelos tradutores Liana Machetti e Júlio Henriques, na edição portuguesa, de “Contrário ao suicídio, não à idéia de suicídio”. Constando como texto de Apresentação, é assinado pela editora italiana Edição Nautilus, da cidade de Turim.

pleno e incontestado senhor de mim mesmo, *eu* e mais ninguém ou outra coisa qualquer que possa expropriar-me, é uma noção tão profundamente subversiva que poder nenhum – religioso, político ou outro – alguma vez poderá suportar.

Pensar-se no suicídio como modo possível de pôr termo à própria existência é um acto de revolta claro e perigoso. Claro porque confirma uma tomada de consciência radical, disponível para outras liberdades; perigoso – para os poderosos – porque, no próprio momento em que este pensamento se afirma, o poder sente o chão fugir-se debaixo dos pés (NAUTILUS, 1990, p. 302).

A personagem tem consciência da opressão sofrida e da incapacidade de reagir devido ao desarmamento que consiste a educação feminina imposta pela sociedade de sua época. Além de corresponder à perda da esperança, e para além da simples desistência de resistir, o projeto de morte da velha – um ato premeditado e adiado – exprime a sua discordância em suportar o destino passivo de mulher. Manifesta, assim, sua revolta e seu desejo de liberdade.

Embora seja considerada uma arcaica arma de luta pelos parâmetros feministas pós década de 1960, há de se lembrar que o conto “Penélope” foi escrito na década de 1950, e cujo contexto é uma cidade provinciana no início de sua industrialização. Encerrar o livro *Novelas nada exemplares* com essa trágica, injusta e escandalosa história é fazer com que os/as leitores/as fechem inquietamente o livro, e talvez pensem nesse exemplo a não ser seguido: de um homem que, ao procurar afirmar sua masculinidade (heroicidade⁴⁵), vê dragões onde há apenas moinhos de vento. Por essa perspectiva, o suicídio da personagem apresenta, literariamente e extra-literariamente, resultados positivos à luta das mulheres, pois leva tanto a personagem do velho quanto os/as leitores/as a refletirem sobre (e a questionarem) as verdades e os desmandos patriarcais. Através do ato suicida da velha, o patriarcado fora atingido e seus ideais expostos à discussão. Isso se deve, ainda, ao fato de o conto não limitar a causa da decisão de morte a conceitos puramente psicológicos ou morais:

⁴⁵ Faz-se, aqui, uma relação entre o patriarcal conceito de masculinidade do velho com a heroicidade de Ulisses e o fantasioso heroísmo do cavaleiro andante Dom Quixote, personagem título do livro (de 1605 e 1615, primeira e segunda partes, respectivamente) de Miguel de Cervantes Saavedra. Desse autor espanhol também é o volume *Novelas exemplares*, de 1613, cujo título é parodiado por Dalton Trevisan em *Novelas nada exemplares*.

As mais das vezes o suicídio surge relacionado com depressão, desconforto, fragilidade de caráter. É verdade que estas podem ser as causas que conduzem as pessoas a matar-se; mas quais serão as causas de tais causas? Não é um trocadilho; é, isso sim, a única verdadeira questão que aqui seria necessário pormo-nos. Teria assim mais latitude a profunda intuição segundo a qual o motivo verídico e extremo do suicídio tem de procurar-se no poder, nas relações sociais, econômicas e políticas que ligam entre si os indivíduos (NAUTILUS, 1990, p. 302).

Desse modo, o patriarcado, principal estrutura de poder que rege o modo de a mulher estar na sociedade, é posto em xeque: a educação repressora, a poda das potencialidades de ser humano e a condição social e financeira a que o gênero feminino é relegado na sociedade patriarcal deixam o suicídio como, praticamente, única opção de luta para a categoria de mulheres da qual a personagem feminina de “Penélope” representa.

Essa personagem representa uma mulher-objeto devido a sua submissão, resignação e falta de voz. Contudo, não se define somente por essas características. O premeditado suicídio como forma de manter sua subjetividade e de acabar com o sofrimento revela uma personalidade não tão conformada quanto pode fazer crer o seu silêncio e sua falta de ação. Não é vislumbrada uma emancipação através do suicídio, porquanto esse ato extremo não corresponde a uma solução para ser desfrutada em vida, porém ele descaracteriza a aceitação da velha à ordem patriarcal. Essa personagem feminina se afasta do conceito de mulher-sujeito difundido pelo feminismo, mas o suicídio é a confirmação de que ela nega-se a continuar objetificada. A velha se esquivava de uma categórica tipologia feminina, embora esteja mais próxima da mulher dominada pelo poderio masculino.

4.2. Uma inversão dos tradicionais papéis de gênero: a odisséia da *senhora minha esposa* em “O senhor meu marido”

O conto “O senhor meu marido” abre o livro de 1969, *A guerra conjugal*, cujo título não só introduz a temática desse conjunto de contos – as várias faces dos conflitos e das brigas de casais na relação matrimonial – como também retoma parte das abordagens das narrativas de Dalton Trevisan publicadas nos anos anteriores.

Há várias relações de gênero em “O senhor meu marido”. As principais delas estão centrada no casal Maria e João, e nas relações de Maria com seus amantes, em especial aquela com o célebre Candinho, “um malandro de bigode fino e sapato marrom de biqueira branca” (TREVISAN, 1976b, p. 8). O nome dos três é característico do artifício daltoniano de repetição dos mesmos substantivos próprios na maioria dos seus livros. *A guerra conjugal* é um marco desse artifício no sentido de sintetizar praticamente todas as personagens do autor nas denominações Maria e João – e, posteriormente, André, o terceiro elemento dos triângulos amorosos –. Esses nomes, em vez de caracterizar as personagens como indivíduos, incluem-nas em um vasto número de anônimos, por serem designações pessoais bastante comuns. Isso não significa que os conjuntos de seres fictícios com esses nomes serão totalmente iguais. Embora o destino calamitoso seja a regra geral, nem todas as Marias serão coitadas (ou apenas coitadas) e nem todos os Joões manifestarão comportamentos algozes (ou puramente algozes). Existem muitas combinações possíveis de relações de gênero, e a narrativa em apreço apresenta algumas delas.

Num característico estilo daltoniano, o narrador inicia o conto de modo direto e conciso. Apresenta as personagens principais e alguns dos fatores que envolvem suas vidas: o espaço e a situação socioeconômica. Apesar de Juvevê ser um bairro curitibano próximo ao centro da cidade, a citação abaixo informa a precariedade estrutural do local e da habitação do casal. De certo modo, o narrador antecipa o conflito do casal através da ironia do diminutivo –

típico do autor –, presente em *pezinhos*, e de um julgamento incisivo sobre a personalidade de João:

João era casado com Maria e moravam em barraco de duas peças no Juvevê: era rua de lama e ele não queria que a dona molhasse os pezinhos. O defeito de João era ser bom demais – dava tudo o que ela pedia (TREVISAN, 1976b, p. 7).

Na narrativa, Maria percorre, com seus *pezinhos*, várias ruas, bairros e, metaforicamente, chega à lama. A personalidade e o comportamento de João colaboram para que a esposa, mesmo depois de atolar-se, continue sua odisséia. Ele a arrasta e se deixa arrastar pelas “ilhas” de um mar lodoso chamado Curitiba. João é caracterizado com tintas da pureza. A conduta bondosa, que o tornaria um marido ideal para muitas mulheres, é, paradoxalmente, seu defeito, na visão da Maria e do narrador.

João trabalha de garçom no *Buraco do Tatu*, estabelecimento cujo nome metaforiza uma constante situação em sua vida. Assim como o tatu se esconde no buraco a cada sinal de perigo, João muda de bairro a cada traição de Maria. O que o ameaça é a possibilidade de ela o trocar, definitivamente, por um dos amantes.

A primeira traição que João descobre – não necessariamente a primeira infidelidade de Maria – ocorre num lugar-comum de, numa noite, chegar mais cedo em casa e encontrar apenas as duas filhas sozinhas. Clichês como esse são utilizados por Dalton Trevisan para questionar a estagnação da sociedade, a qual reproduz sua própria banalidade. Reiterando sua benevolência, João cuida da filha febril até ela dormir. Então, sai ao encontro do flagrante: Maria aos beijos com outro homem, que foge quando João investe furioso contra os dois. Ajoelhada, ela pede perdão em nome do filho no ventre.

Não adotando o estereótipo social de gênero, que determina ao homem uma atitude de extrema violenta frente à traição da mulher, João perdoa Maria porque a ama. Assim, o conto passa a tratar da inversão dos tradicionais papéis de gênero. A personagem feminina assume

uma postura socialmente aceita como natural do gênero masculino: a traição, a “promiscuidade”, a ostentação de seu comportamento infiel e o descaso para com as filhas. Por sua vez, João representa o resignado, o *cornio manso*, designação para um tipo de homem que desculpa toda perfídia da esposa. Essa atitude altera a ordem patriarcal estabelecida, como a de somente o homem poder se aventurar sexualmente sem ser punido e a do recato sexual exigido às esposas e filhas. A mentalidade masculina infere que o cornio manso não é suficientemente viril na cama, por isso ele permite que a esposa se satisfaça com outros homens. A busca de uma masculinidade ideal, que é quase o avesso do *manso*, faz com que certas personagens, como o velho de “Penélope”, ajam de modo opressivo para com suas companheiras. Pretendem, assim, expor, para elas, para si e para a sociedade, que possuem essa virilidade tão almejada.

João não apresenta uma conduta completamente conformada, pois ele tenta mudar postura de Maria através de periódicas mudanças de bairro.

João era bom, era manso e Maria era única, para ele não havia outra: mudaram-se do Juvevê para o Boqueirão, onde nasceu a terceira filha. Elas chamavam-se novas Marias: da Luz, das Dores, da Graça. Com tantas Marias confiava João que a dona se emendasse. Não foi que a encontrou de quimono atirando beijos para um sargento da polícia?

Triste era a volta para casa, surpreendeu o sargento sem túnica pulando a janela. Na ilusão de que Maria se arrependesse, com as economias e as gorjetas de mil noites em pé (ai! pobres pernas azuis de varizes) construiu um bangalô muito bonito no Prado Velho (TREVISAN, 1976b, p. 7).

Nomeando suas filhas com alusão a nomes de entidades religiosas, João visa uma solução mística para que a esposa se corrija: as santas salvando a pecadora. Um placebo sem efeito psicológico, pois Maria não demonstra constrangimento para com as filhas ao manter relações sexuais com um sargento da polícia dentro da própria casa.

João tenta conquistar a companheira com um presente que lhe custa marcas no corpo: um bangalô muito bonito, num outro bairro. Não percebe, ou não deseja assumir, que as carências e as frustrações de Maria perpassam as paredes confinadoras do lar matrimonial. Os

desejos dela ultrapassam os limites que o casamento impõe às mulheres. Ela sente a relação com o marido e as filhas como algo tedioso e opressor. Desse modo, o envolvimento com os amantes representa uma quebra na monotonia da convivência conjugal e familiar, e, ainda, um modo de a personagem manifestar sua subjetividade, de expor para si, para o marido e para a sociedade que ela é uma mulher diferente, que foge à normalidade e ao modelo imposto ao seu sexo.

Mesmo com uma casa melhor nas proximidades do centro, Maria não se mostra interessada em permanecer no ambiente interno do lar cuidando das filhas. Essa vida não a satisfaz, então, no anseio de atuar como sujeito de suas vontades e, conseqüentemente, de seu corpo, ela continua a buscar novos prazeres e aventuras, agora com o sargento. Na contística daltoniana, algumas personagens femininas sentem-se atraídas sexualmente por homens ligados à polícia e ao exército, pois, simbolicamente, a autoridade, a força e o poder de morte deles representam, de um lado, uma certa potência sexual latente, e, de outro, características que a sociedade propaga como naturais do gênero masculino. Devido a esse imaginário, o sargento denota a dominação masculina que, de certo modo e paradoxalmente, Maria procura. Esse caráter ambivalente de sua personalidade se manifesta em outros momentos da narrativa, e é indicativo do conflito da personagem, que deseja romper as imposições sociais e, ao mesmo tempo, continuar “protegida”, ou melhor, amparada por uma das principais instituições que se ajustaram às normas patriarcais: o casamento.

O status não pode ser descartado como critério para Maria ter escolhido o sargento como amante, pois, no bairro seguinte, ela se envaidece ao expor à sociedade sua condição de amante do motorista da linha de ônibus Prado Velho—Praça Tiradentes: “subia gloriosamente pela porta da frente, sem pagar passagem” (TREVISAN, 1975b, p. 7). Todavia, suas escolhas “amorosas” não são pautadas nas condições financeiras de seus parceiros. Não é dinheiro o que Maria busca, até porque, *ipsis litteris*, “João era bom demais” e trabalhava arduamente

para dar “tudo o que ela pedia” (TREVISAN, 1975b, p. 7). Sua ânsia é da ordem de experiências sexuais arriscadas, no sentido de se expor socialmente, e de fuga das limitações que a vida doméstica lhe proporciona. Aceito como da natureza do gênero masculino, esse comportamento é condenado, pelo patriarcalismo, quando se manifesta no gênero feminino. Destarte, o narrador empresta sua voz a essa sociedade que julga mulheres como Maria: “Maria era pecadora de alma, corpo e vida, não se redimia dos erros. Nem bem o nosso João virava as costas, ela deixava as filhas com a vizinha e saía, toda pintada de ouro” (TREVISAN, 1975b, p. 7).

Entre outros significados, estar “pintada de ouro” expressa, no universo literário do autor, a cultural abstração da mulher em objeto de desejo (WALDMAN, 1982). As personagens femininas que, como Maria, possuem uma liberdade sexual próxima à “promiscuidade” e sentem a necessidade de expô-la socialmente – seja por motivo psicológico, de revolta ou, no caso das prostitutas, de propaganda – *se pintam de ouro*, ou seja, se vestem de mulheres fatais. Assumem um discurso das *sex symbols* hollywoodianas, propagado pelo cinema e pelas revistas de telenovelas, de moda etc., veículos que funcionam como tecnologia de gênero (LAURETIS, 1994), pois constroem a mulher como imagem, como objeto do olhar voyeurista do homem, associando-a à sexualidade e ao prazer visual. Uma vez que, na imaginação machista e reificadora de personagens como Nelsinho (o vampiro de Curitiba), a mulher que *se pinta de ouro* está à procura de homens para fins sexuais, personagens como Maria reiteram esse (pré-)conceito ao assumirem a representação de gênero veiculada por tecnologias que reificam determinados grupos de mulheres e que, direta ou indiretamente, afetam a todas. Entretanto, Maria não é um ser ficcional que se limita a esse papel. Ela rompe com a representação estereotipada de mulher casada e se permite exercer os desejos sexuais e comportamentais próprios da sua personalidade, mesmo sendo eles condenados pela conceitualização androcêntrica, representada pelo narrador, que adota a

expressão pejorativa “pintada de ouro” e se assume instância condenatória da protagonista.

Na citação em apreço, o narrador, primeiro, assume João como ente querido e aproxima-o dos/as leitor/as por meio do pronome possessivo *nosso* (“nosso João”). Segundo, repete, condenando, a inaptidão de Maria aos papéis de gênero (mãe e esposa), e, terceiro, a inclui, com uma conotação negativa, naquele rol de personagens femininas propagadas pela literatura como sedutoras, perigosas e imorais.

Uma noite a casa foi apedrejada – era a esposa do motorista que se desforrava nas vidraças. Maria acordou as filhas e bateu nelas para que chorassem aos gritos. Diante do escândalo, João vendeu com prejuízo o bangalô e mudou-se do Prado Velho para o Capanema.

Maria caiu de amores por um malandro de bigode fino e sapato marrom de biqueira branca. Não se dava ao incomodo de sair, recebia o fulano mesmo em casa. Era o célebre Candinho, das rodas alegres da noite, o qual deslumbrava as crianças com balas de mel e mágicas de baralho (TREVISAN, 1976b, p. 8).

Candinho – uma alcunha irônica do substantivo próprio Cândido – é um dos nomes empregados por Dalton Trevisan para nomear as personagens que são gigolôs⁴⁶. A descrição do narrador sobre esse novo amante de Maria e o local que marca o final do relacionamento dos amantes (a “pensão de mulheres”, um eufemismo para *casa de prostituição*) colaboram para confirmar tal (des)ocupação de Candinho. O caminho que a odisséia de Maria tomará, devido a esse próximo amante, estava implícito na parada final da linha que o amante anterior (o motorista) percorria, pois a Praça Tiradentes é um ponto de prostituição curitibana. Bem como o término do percurso do ônibus corresponde a um local de meretrício, o fim do caso com o motorista, indiretamente, a levará ao mundo das “decaídas”, conforme veremos.

O bordar, na condição de ocupação de mulheres educadas para o casamento, para a submissão ao marido e para a fidelidade conjugal – vide o mitológico bordado de Penélope –, tem a sua simbologia subvertida por Maria, que, a partir de Candinho, passa a bordar

⁴⁶ Ver, por exemplo, o conto “A noite não tem segredos”, cuja protagonista, Rita Palácio, prostitutas e dançarina, se apaixonou por Candinho, um famoso gigolô. Durante três noites, ele a tratou bem. Na quarta noite, Candinho começou a lhe extorquir o dinheiro (TREVISAN, 1974b).

monogramas nas cuecas dos amantes e expô-las publicamente no varal. A protagonista assume uma conduta que, no patriarcado, é somente incentivada ao gênero masculino (mesmo que casado): expor socialmente suas conquistas sexuais. O *bordar* de Maria assume a conotação de “receber hóspedes” (FERREIRA, 1999, p. 321), que se traduz por acolher os amantes em sua própria casa, numa atitude ambígua, entre a liberdade e o escárnio:

João achou uma cueca de seda estendida no varal – o precioso monograma era um “C” bem grande. Rasgou a cueca em tiras e convidou a cunhada para a sua companhia, rogando-lhe que acudisse a irmã. Ai dele, era outra perdida. Candinho surgiu com um parceiro, que namorava a cunhada muito feiosa. Maria preparava salgadinhos com batida gelada de maracujá. Fechadas no quarto, as meninas escutavam o riso debochado da mãe.

João não tinha sorte: voltou mais cedo e o amásio lá estava. Açulado pela dona, Candinho não fugiu e os dois homens puseram-se a discutir. O marido agarrou a faca de ponta e Maria de braços abertos cobriu o corpo do amante. João reparou no volume da barriga e deixou cair a arma. Com dor no coração, ele dormiu na sala até o nascimento da quarta filha – outra Maria para desviar a mãe do mau caminho. A esposa saiu da maternidade e abalaram-se do Capanema para o alto das Mercês (TREVISAN, 1976b, p. 8).

Maria instiga o confronto entre os seus dois homens e testa os limites de João. A ação de cobrir o amásio, se pondo entre ele e o marido, demonstra, novamente, uma inversão de papéis de gênero, e que, agora, envolve o trio: Maria assume a atitude ativa, culturalmente associada ao ente masculino, defendendo Candinho de uma provável morte. Candinho mostra-se passivo, não fazendo o mesmo por ela. A João resta a resignação frente à mulher amada e à maternidade manifesta.

Após julgar Maria (e a irmã) como “perdida” e seguidora do “mau caminho”, o narrador, dando seqüência à sua postura acusatória, generaliza todas as mulheres ao atacar o gênero feminino com uma frase senso-comum⁴⁷ do universo patriarcal, que naturaliza a

⁴⁷ Senso comum, segundo Ferreira (1999, p. 1838), é o “conjunto de opiniões e modos de sentir que, por serem impostos pela tradição aos indivíduos de uma determinada época, local ou grupo social, são geralmente aceitos de modo acrítico como verdades e comportamentos próprios da natureza humana”. Num contexto específico, segundo Zolin (2003, p. 207-8), Riedel (1979) emprega a expressão “para caracterizar o comportamento das personagens femininas estudadas em face dos parâmetros comportamentais impostos à mulher na sociedade

cultural inferioridade da mulher, reiterando traços negativos associados a ela, como, no caso, a incapacidade de usar a razão: “Mulher não tem juízo e Maria começou de novo com o tal Candinho” (TREVISAN, 1976b, p. 8). Discursos preconceituosos como esse são transmitidos culturalmente e, de acordo com Saffioti (1987), revelam o processo de *construção social da inferioridade* feminina, que tem como processo correlato a *construção social da superioridade* masculina. Ironicamente, é João quem não pauta suas decisões pela razão, e, sim, pela emoção, pelos sentimentos, pois, constantemente, perdoa as traições de Maria, mesmo discrepando delas.

O fato de Maria continuar com o mesmo amante após a mudança de bairro reflete a total ineficácia de mais uma estratégia de João, que “suportou as maiores vergonhas em público e na presença das filhas” (TREVISAN, 1976b, p. 9). Mesmo assim, ele persiste. Sua nova tática – que também se mostra ineficaz – é não deixar a mulher sair sozinha, exigindo que leve consigo a filha mais velha:

Lá se iam os três – a dona, o amante e a filha – comer franguinho no espeto. A menina tinha que prometer que não contava senão iria para o inferno – sentia-se culpada diante do pai e só podia dormir de luz acesa, a escuridão cheia de diabinhos (TREVISAN, 1976b, p. 8-9).

Maria demonstra, novamente, que não se enquadra nos moldes tradicionais de esposa e mãe. Passar o domingo em casa com a família não satisfaz seus anseios, do mesmo modo que, durante as noites, prefere o ousado espaço externo das ruas a cuidar das filhas no recinto conjugal. Em outra mudança de bairro (do Mercês para a Água-Verde), a sogra de João passa a residir com eles: outro inútil estratagema para reprimir a esposa.

Outra vez, desfraldadas no arame uma camisa e uma cueca de iniciais com florinhas. Em desespero, João expulsou a sogra e exibiu a roupa à filha mais velha que, abraçando-se no pai, revelou ficarem ela e as irmãs sozinhas até

patriarcal. Assim, o senso-comum consiste em um órgão de identificação, que reconhece ações e comportamentos como sendo legítimos ou não. São legítimos quando aparecem em consonância com a forma do Mesmo, legitimada pela sociedade; não o são quando apresentam qualquer diversidade em relação a esta forma”.

uma ou duas horas da manhã, enquanto a mãe passeava na rua. Apresentava-se com um senhor perfumado, que lhes oferecia balas de mel e por nome tio Candinho. A mãe servia-lhe macarrão com vinho tinto e riam-se à vontade, mas não dormia a menina a se lembrar do pai correndo sem descanso por entre as mesas (TREVISAN, 1976b, p. 9).

É de se notar que, no decorrer do conto, o narrador enfatiza, através da repetição, a desatenção de Maria para com as filhas, o trauma psicológico que as atitudes dela desenvolvem nas crianças e o apego dessas com o pai. A teia literária (armada) acumula argumentos para que o/a leitor/a condene Maria e se compadeça de João, descrito como fiel, trabalhador e bom pai. Dicotomiza-se, assim, as duas personagens entre algoz e vítima – o quê, diga-se de passagem, não ocorre em todos os contos do autor, embora seja recorrente –, entre traidora e traído etc. Para Silverman (1978, p. 91), as mulheres que traem, na literatura de Dalton Trevisan, são julgadas torpes criminosas e as responsáveis por uma condição terrivelmente humilhante para o marido, uma vez que a infidelidade feminina

constitui um intolerável desafio à sociedade brasileira dominada pelo homem, naturalmente baseada na unidade familiar: e, aprovando-o ou não, Trevisan reflete fielmente esse chauvinismo ao propalar sistematicamente a atitude machista. Uma esposa infiel marca um homem com o estigma do ‘cornudo’, rouba-lhe o respeito de seus pares.

Ainda que João não assuma a patriarcal ação violenta contra a esposa infiel, sua postura não deixa de ser balizada pelos valores desse regime e pelas convenções sociais. A constante mudança de bairros também pode ser lida como uma forma de ele se afastar dos olhos da sociedade, pois essa exige – no campo do imaginário coletivo – que ele aja conforme os preceitos patriarcais, abandonando, espancando ou matando a esposa traidora. Tais atitudes João não pretende praticar, embora também não aceite a conduta de Maria, que desobedece as normas estabelecidas para uma mulher casada. O processo violento que se desencadeia em personagens masculinas é reprimido por João, que sofre no corpo as chagas da sujeição internalizada: “João suportou as maiores vergonhas em público e na presença das filhas.

Quem disse que a dona se corrigia? De magro que era, ficou esquelético, no duodeno uma chaga viva” (TREVISAN, 1976b, p. 9). Assim, o conflito do conto não se restringe às traições de Maria. Existe um conflito paralelo, que é a incapacidade de se desprender, completamente, da tradicional relação de gênero.

Maria deseja o quê é vetado ao gênero feminino, sobretudo quando a sua representante é casada: a liberdade comportamental, sexual e de transitar por ambientes restritos ao gênero masculino e às prostitutas. João não ambiciona a mesma liberdade que a esposa. Na condição de homem, já a possui, apesar de não fazer uso dela.

Por outro lado, Maria não consegue se desapegar do vínculo social e “seguro” de um casamento, principalmente porque precisa sustentar a si e as filhas. Parece não querer perder o status social de mulher casada, o qual a distingue, no contexto em que escolheu viver, das mulheres-da-vida. Reiterando a ambivalência de sua personalidade, a personagem também não aceita o parcial desvio de João da estereotipada representação de gênero: ele carece de determinadas ações que o enquadrariam no perfil do ente masculino próprio da dominação patriarcal. Observamos essa cobrança no bilhete deixado ao marido quando Maria foge com Candinho, que revelar-se-á um explorador de mulheres, o antípoda de João.

Antes que João decidisse a mudança da Água-Verde para o Bigorrião, Maria fugiu com o amante e deixou um recado preso em goma de mascar no espelho da penteadeira:

“Sendo o senhor meu marido um manso sem-vergonha, fique sabendo que logo venho buscar as meninas que são do meu sangue, digo meu sangue porque você bem sabe que do teu não é, você não passa de um estranho para elas e caso o senhor não fique bonzinho eu revelarei o seu verdadeiro pai, não só a elas como a todos teus colegas do “Buraco do Tatu”, já cansei de ser apontada como culpada, digo isso para você deixar de ser cretino correndo atrás de rabo de saia, só desprezo é o que sinto por você, sabes muito bem que para mim você não é nada” (TREVISAN, 1976b, p. 9)⁴⁸.

⁴⁸ A citação segue tal qual a edição de origem, com aspas e itálico concomitantemente. Republicado em 1992, na coletânea *Em busca de Curitiba perdida*, “O senhor meu marido” sofreu modificações, uma das quais diz respeito à perda das aspas, mantendo apenas o itálico. O volume que utilizamos como referência data de 2001 por estar na 6ª edição.

A expressão *o senhor meu marido*, que dá título ao conto, assume caráter reivindicatório e irônico ao ser conectado à expressão *um manso sem-vergonha*. A associação de *senhor* e *marido* conota um macho dominador em relação à esposa, acepção essa negada pelo predicativo *um manso sem-vergonha*. Maria não assume sua parcela de culpa e humilha João ao condenar a postura de ele “aceitar” suas traições em vez de agir conforme os atos definidos para seu gênero pela sociedade patriarcal.

Maria pretende formar família com o amásio, como sugere a afirmação de que ela buscará as filhas. Candinho é, de certo modo, o protótipo de homem cuja esposa terá que servi-lo, e Maria sentia prazer em “servir-lhe macarrão com vinho” (TREVISAN, 1976b, p. 9). Ele é boêmio – “o célebre Candinho, das rodas alegres da noite” (TREVISAN, 1976b, p. 8) –, atributo indicador de que Maria terá um companheiro para os passeios noturnos. Mas a instituição casamento é sempre colocada em cheque na contística daltoniana, e o vínculo entre um cafetão e uma mulher geralmente é pautada na relação explorador versus explorada. Então:

Onze dias mais tarde, Maria telefonou que era uma caridade ir buscá-la, doente e com fome, abandonada pelo Candinho na pensão de mulheres. João era manso e Maria era única: não havia outra para ele. Foi encontrá-la na pensão, a dona com feridas feias em todo o corpo. Graças aos cuidados de João sarou depressa. Anúncio de que estava boa – no varal tremulou cueca de monograma diferente.

Sem conta são os bairros de Curitiba: João mudou-se para o Bacacheri, de lá para o Batel (nasceu mais uma filha, Maria Aparecida), e, de momento, está bem feliz numa casinha de madeira no Cristo-Rei (TREVISAN, 1976b, p. 10).

A exploração sexual que Maria sofre de Candinho está implícita em referências como a “pensão de mulheres” e as “feridas feias em todo o corpo”. Esses ferimentos podem ter sido feitos por Candinho – violência gratuita ou para obrigar Maria a se prostituir – e/ou pelos clientes que ela atendeu para sustentar o amásio. Literalmente, Maria se tornou um objeto nas mãos de Candinho: depois de consumida e comercializada, foi descartada. Sua

odisséia em direção a uma liberdade comportamental (*lato sensu*) parece naufragar no destino lodoso da completa reificação a que a mulher pode chegar. Todavia, a personagem procura seu farol (João) e prossegue sua busca por uma vivência mais plena, ainda que pagando o preço pela subversão.

A degradação física de Maria é correlata a que João sofreu por causa dela (ficou esquelético, com varizes azuis nas pernas e uma chaga viva no duodeno). Entretanto, não há redenção: as traições e as mudanças de bairro persistem. Entre elas, João usufrui uma felicidade momentânea. Como sugere, ironicamente, o nome do último bairro (Cristo-Rei) citado no conto, João continuará a ser destronado e prosseguirá com sua via-crúcis, peregrinando nesse purgatório curitibano. Considerando-se que a casa “será sempre um lugar concebido como de proteção ao universo da rua” (NICOLATO, 2002, p. 62), o retorno de Maria ao lar e as mudanças de bairros estão relacionados a essa proteção. Quando João sente que a casa não o auxilia na manutenção comportamental da esposa – ou seja, quando a esposa passa a agir como as *mulheres da rua* –, ele procura outra residência. Uma vez que esse espaço privado fora violado pelas “contravenções morais” de Maria, “contravenções” que só são permitidas no espaço externo, há a necessidade de morar em outra casa que não esteja “corrompida”.

Ao não procurar Candinho depois do ocorrido, Maria demonstra que não se enquadra naquele rol de mulheres que se apegam emocionalmente a um homem até mesmo após as últimas conseqüências. Ela volta para João porque o casamento com ele representa aquela “segurança” (social, financeira e emocional) que a sociedade patriarcal propaga para as mulheres. Contudo, Maria não se dobra a todas as limitações matrimoniais impostas por essa instituição: a personagem usufrui seu corpo com a liberdade que é culturalmente permitida apenas ao gênero masculino. Destarte, ela transgride as convenções sociais, mas se mantém presa ao matrimônio. Isso talvez decorra de uma ausência de educação e de oportunidades

que possibilitem a autonomia financeira da mulher da década de 1960. As alternativas sociais, para as personagens femininas daltonianas, são poucas, e a principal delas é a instituição casamento. Como Maria não foi educado para o magistério e não pretende seguir a prostituição, resta-lhe um único caminho.

“O senhor meu marido” é um trabalho intertextual com “Tragédia brasileira”, texto literário de Manuel Bandeira publicado em 1936 no volume *Estrela da manhã*. A fábula de ambos é similar: as traições de Maria, as mudanças de bairros, e o homem cuidar das feridas da mulher causadas durante o meretrício – não exatamente nessa ordem –. As diferenças entre as duas narrativas correspondem ao percurso das protagonistas femininas e ao desfecho de cada trama, esse último determinado pela atitude dos maridos em continuar ou não atuando como corno manso: a Maria (Elvira) do poeta pernambucano passa da prostituição para uma relação conjugal e, depois de três anos de traições, é assassinada por Misael, que desfere seis tiros nas costas da amada, numa manifestação tanto metafórica, no sentido de vingar a infidelidade através de um ato traiçoeiro, quanto patriarcal, isto é, lavar a honra masculina com sangue, pois, na categoria de homem, tem o direito de “dar uma surra, um tiro, uma facada” na mulher adúltera (BANDEIRA, 1993, p. 169). Já a Maria do contista paranaense adentra o meretrício depois de casada, retorna logo em seguida à segurança do lar matrimonial e continua a ter amantes e a ser perdoada pelo esposo João. No que tange ao desenlace, Dalton Trevisan não opta pela tragicidade de Manuel Bandeira – desde o início presente no título –, prefere a ironia e a subversão, visando questionar a “solução” via assassinio da mulher. O problema dessas personagens masculinas é que não conseguem se desvincular racionalmente da adúltera mulher amada e vivem em conflito devido aos preceitos sociais que inculcam modos opostos de cada gênero se portar sexualmente, em especial no que concerne à fidelidade. Ao contrário de suas companheiras, Misael e João atuam, na maioria das vezes, como é esperado do (e ensinado ao) gênero feminino: manter-se

fiel e perdoar as traições conjugais. Porém, Misael é o único que utiliza o poder patriarcal de morte sobre a esposa infiel e resgata sua “honra”, enquanto que a João resta refrear Maria arrastando-a pelos bairros curitibanos. Destarte, a história das quatro personagens corresponde a essa situação conflituosa entre a liberdade almejada pelas mulheres e a repressão exercida pelos representantes do patriarcalismo.

Em suma, “O senhor meu marido” apresenta Maria rompendo, de modo significativo, com o estereótipo de gênero feminino – pois ela é ativa, sexualmente “promíscua” e não se enquadra no papel tradicional de esposa e mãe –, mas o narrador a condena por ela assumir a representação masculina de gênero, na qual João não se enquadra completamente. A ele corresponde o perdão, a resignação, o cuidado com as filhas e com a consorte enferma, o sentimento e a fidelidade, atributos socialmente propagados como intrínsecos ao ente feminino. De igual modo coloca-se em cheque o conceito de natureza feminina e masculina propagado pelo discurso androcêntrico. A inversão das tradicionais representações de gênero e a sua correlata dicotomização em mulher ativa e homem passivo expressam a existência de outra combinação possível de relação de gênero. Percebe-se também que entre a mulher casada e a mulher-da-vida há outro tipo possível de mulher. Maria representa essa mulher que transita pelos dois modelos, usufruindo o que cada um oferece, ainda que ela tenha que pagar pela audácia de fugir do padrão e do controle da sociedade patriarcal.

A personagem feminina desse conto de Dalton Trevisan tenta se afirmar como sujeito ao se relacionar com outros homens sem a aprovação do esposo, mas não consegue consolidar completamente essa afirmação. Primeiro porque permanece dependente do marido no aspecto econômico, social e emocional. Segundo, sua ambivalência a priva de tomar uma decisão sobre o caminho a seguir: Maria rompe as normas e, ao mesmo tempo, permanece flutuando no oceano patriarcal, sendo arrastada de um bairro a outro conforme a vontade do marido, e sendo, de um modo ou de outro, usada pelos amantes (embora também usufrua da condição).

Esse último fato leva ao terceiro motivo: nessa jornada para estabelecer-se como sujeito, a personagem segue a via da objetificação, permanecendo praticamente na mesma situação de João, isto é, na pseudofelicidade decorrente dos homeopáticos momentos em que alcança seu objetivo.

Contudo, Maria se esquivava de ser enquadrada em apenas uma denominação, pois ora é ativa, expõe sua individualidade e revela-se dona de seu corpo, utilizando-o de modo autônomo, sem apegos à exclusividade matrimonial; e ora se submete ao discurso androcêntrico, se agarrando ao papel social de mulher casada e tornando-se objeto de exploração de Candinho. A personagem está em constante mutação, assumindo atitudes paradoxais ou antitéticas, transitando por lugares e papéis vários: passa de mulher casada para a condição de esposa infiel; segue sempre o marido pelos bairros afins e, então, troca de amantes sem ficar presa definitivamente a algum deles; exige um comportamento patriarcal do esposo, mas não suporta, por muito tempo, o procedimento subordinador do gigolô; abandona o lar para viver com outro homem e é obrigada a se prostituir, exercendo a função de mulher de malandro; volta ao mesmo lar como se estivesse arrependida, retomando seu papel de esposa, mas continua insatisfeita com as limitações e imposições do casamento, o que a faz prosseguir com as traições.

A mudança de situações, ainda que para um mesmo ponto, é sinal de uma insatisfação para com as restritas possibilidades de realização que a sociedade oferece à mulher (o magistério, o casamento e a maternidade) e para com o resultado das poucas oportunidades de transgressão existentes (o adultério e a prostituição), como também é indicativo de uma carência de meios mais eficientes para a personagem se afirmar como sujeito, se libertar da objetificação e se desapegar de conceitos propagados pelo discurso masculino. Apesar da pseudo-afirmação, Maria não desiste de reagir. Persiste na busca de uma satisfação menos atada a modelos que tolhem sua faculdade de livremente praticar ou deixar de praticar algum

ato, a modelos que limitem seu modo de ser e de se portar em relação aos seus desejos. Talvez Maria não rompa a relação com João justamente porque ele corresponde a um tipo de homem que se esquia parcialmente do estereótipo patriarcal masculino, permitindo, assim, que ela prossiga a sua busca com menos obstáculos, sem encontrar, no final, a morte através do esposo traído, como no texto de Manuel Bandeira.

Parece que em contos como esses até aqui analisados, Dalton Trevisan faz desfilar os diversos tipos de construção de papéis sociais: do mais comum ao mais raro. A análise seguinte colabora para mostrar que as recorrências na obra desse autor se apresentam com variantes que fazem com que cada personagem de sua contística se aproxime e, concomitantemente, se individualize das demais. A jornada das personagens femininas daltonianas segue o mesmo e outros caminhos, suas histórias se interligam como as de *Mil e uma noites*, com as Sharazades tentando mudar o destino de mulher, a sina da objetificação.

4.3. As relações de gênero nas 1001 “Noites de Curitiba”

“Noites de Curitiba” trata da trajetória de Serginho, que se apaixona por uma bailarina e prostitutas chamada Marina. A ascensão e a queda do domínio do herói sobre a amada dividem a narrativa em dois momentos. Na segunda parte, Marina não atua, mas a sua “emancipação” está presente, colaborando para a degradação de Serginho.

Publicado em 1974, no livro *O pássaro de cinco asas*, “Noites de Curitiba” é um conto em que a personagem feminina é retratada contendo estereótipos de mulher ideal – *morena, olho verde, cabelo comprido* – e de mulher fatal – é prostituta e bailarina numa boate chamada Marrocos, ou seja, é uma profissional que conhece os segredos dos setes véus, é a representação da mulher sedutora que satisfaz um homem na cama.

Inicialmente, Marina parece inacessível para Serginho, já que, primeiro, ela tem por cliente fixo o coronel, ente que pode ser um militar, um chefe político proprietário de terras, ou ainda, conforme o dizer popular, um indivíduo que paga as despesas de outrem (FERREIRA, 1999), o que vem reforçar a tese inicial. Segundo, Serginho a segue quando Marina vai para o hotel, mas ela não lhe dá atenção. Apesar de Serginho ser retratado como tímido, o texto não revela, explicitamente, porque ele não a procura como um cliente, já que com os cálices de conhaque criava coragem para adentrar a boate. Num momento mais tarde, tal mistério se revela: por ser *o galã da noite*, não pagava por sexo.

A inacessibilidade de Marina é quebrada por ela mesma, que, num fim de noite, aborrecida ou comovida por aquela paixão, resolve dormir com Serginho para que a deixe em paz. Como ele não cumpre o acordo, querendo-a mais vezes, ela o agride verbal e fisicamente. Serginho responde por meio da objetificação, esbofetando-a *sem dó*. É o necessário para que a bailarina se apaixone e passe a sustentá-lo, atuando como mulher-objeto. O caso é que ele se manteve, de certo modo, como figura passiva até esse momento, sendo Marina quem tomou a

decisão de consumir o ato sexual e de expulsá-lo.

Ao assumir o papel tradicional que a sociedade espera do homem, isto é, o de ativo, de forte, dominador, violento, senhor da situação e de quem fala mais alto na relação – “aos berros, ele a esbofeteou sem dó” (TREVISAN, 2001, p. 56) –, Serginho preenche os requisitos estereotipados que o discurso patriarcal construiu sócio e culturalmente no imaginário feminino e, também, no masculino. Marina, ao acatar a supremacia masculina e, conseqüentemente, a inferioridade feminina, aceita e absorve a representação social como sua própria representação, tornando natural o que de fato é construído. Isso se relaciona ao que diz Lauretis (1994, p. 220) sobre a representação do gênero auxiliar na sua própria construção, pois, ao agir de tal modo, Marina “ingressa oficialmente no sistema sexo-gênero, nas relações sociais de gênero”, e é “en-gendrada” como mulher: não são apenas os outros que a consideram do sexo feminino – com todas as suas implicações e imposições sociais e culturais –, mas ela própria passa a se representar como tal, propagando sua “condição” *ínfema* em relação ao homem. Ela aceita a posição que o gênero lhe atribuiu em face de outra posição pré-construída: a da mulher como ente submisso e a do homem como ser superior.

Logo após a surra, Marina, de mulher que tem um coronel como cliente, torna-se, literalmente, a *mulher de malandro*: “Pronto o instalou no apartamento, enfeitou-o da cabeça aos pés, escorregando-lhe notas no bolso do paletó. Ela entretinha os clientes, no inferninho e no hotel, ele jogava no clube” (TREVISAN, 2001, p. 56-7). De acordo com Lauretis (1994), o gênero é produto, entre outros, das práticas da vida cotidiana. Inferimos que se tornar *mulher de malandro* é uma dessas práticas que colabora para produzir o gênero, pois reafirma a submissão feminina e a hegemonia masculina: na condição de prostitutas, ela assume que, para ter um homem que é o *galã da noite*, deve pagar por ele.

As marcas textuais permitem dizer que Marina não precisava assumi-lo financeiramente para tê-lo para si, pois era ele quem *corria atrás* dela. Todavia, ao espancá-la

e, conseqüentemente, agir do modo pelo qual o senso-comum da mulher que vende o corpo espera que o companheiro a trate, Serginho passa a representar a parte masculina de uma relação em que a parte feminina é uma prostituta. Se, conforme Lauretis (1994), o gênero representa a relação de pertencer a uma classe, a um grupo, o gênero, nesse contexto, representa a relação de pertencer ao grupo de casais do qual a mulher é a prostituta e o homem é o machão sedutor. Desse modo, o gênero atribui a cada um sua respectiva posição – previamente construída – dentro dessa classe e, conseqüentemente, em face de outras pré-construídas. Respectivamente, a posição de quem é agredida e sustenta o seu agressor, e a posição de quem agride e é sustentado pela *vítima*.

Na superfície textual, tem-se a justificativa de que os excessos de atenção de Marina levam Serginho a se aborrecer e a procurar outras prostitutas. Num plano profundo, associado a acontecimentos futuros do enredo, revela-se que Serginho toma atitudes desse nível como forma de não assumir (para si e para a sociedade) que o seu caso com a prostituta tornou-se um relacionamento. Como “a noite não tem segredos”, Marina descobre a traição e rasga-lhe a camisa de seda:

– Sem mim não era nada. Eu te vesti. Ensinei a comer. Falar como gente. Fulgurante no terno azul e gravata prateada, já não mascava o eterno palito no canto da boca: de castigo a espancou e não fez amorzinho (TREVISAN, 2001, p. 57).

Nessa relação, que já se prolongou por três anos, Serginho concretiza seu poder dominador masculino através da violência, do desprezo e da insulta. No início do texto, era ele quem implorava por atenção; agora é Marina quem passa a rastejar aos pés dele, implorando que não a abandone. Dois dias sumido, ela descobre que Serginho viajou para o Rio de Janeiro com uma loira de outra boate. Então, para não perdê-lo, Marina lhe dá um carro amarelo. Ironicamente, a cor do carro metaforiza a própria loira com a qual o *galã* vai passear de automóvel na praia. Já que o desejo dele está voltado para uma loira, Marina

pretende compensar, metonimicamente, o fato de ser morena dando-lhe um carro “loiro” como se, assim, o desejo de Serginho se voltasse para ela. Entretanto, em vez de segurá-lo, o carro amarelo acaba por afastá-lo ainda mais.

O mesmo acontece com a outra tática que Marina usa para que ele não a abandone: a gravidez. Serginho não se agrada da criança porque era uma menina: “Durão só gosta do filho” (TREVISAN, 2001, p. 57). Nesse momento, está tácito o conceito do qual o gênero não representa uma pessoa (a criança), e, sim, uma relação social preexistente a ela. Ao nascer, essa criança já encontrou formado um sistema de gênero “que relaciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais” (LAURETIS, 1994, p. 211). Serginho agiria de modo oposto com um filho, porque esse ressaltaria sua masculinidade e aprenderia, com o *durão*, como ser macho. Já a filha exigiria dele um tratamento mais afetuoso, o que comprometeria sua imagem de *galã da noite*. Assim, o gênero da criança representa uma relação social – o modo como ela se relaciona com o mundo e vice-versa – que preexiste ao seu nascimento.

O choro da filha é a desculpa de Serginho mudar-se para os braços de uma bailarina do “Rosa’s”. Um garçom de uma outra boate, mais moço e *bonitão*, consola Marina e lhe propõe casamento. Ela pede a opinião de Serginho, que age de modo indiferente. O narrador nos dá a última informação sobre Marina: “Não é que ela casou e sumiu no táxi vermelho com o garçom?” (TREVISAN, 2001, p. 58). O herói se gaba insinuando que o garçom a levou embora porque sabia que se Marina ficasse ali não esqueceria do *galã da noite*: “– Comigo na cidade o tipo sabe que não tem vez” (TREVISAN, 2001, p. 58).

Embora não haja marcas textuais suficientes para afirmarmos que Marina buscava abandonar o meretrício, o casamento – tradicional *happy end* dos contos de fadas – tornou-se a via de acesso para tal. O vínculo social familiar almejado, de modo implícito, pela bailarina não se concretizou anteriormente porque Serginho se apega a valores sociais patriarcais que

dicotomizam a categoria “mulheres” em esposas versus prostitutas. Nesses termos, a prostituta Marina não poderia se tornar a esposa de Serginho, mesmo que ele a amasse muito, como de fato a ama. Assim, o comportamento dele em oprimi-la e menosprezá-la são manifestações, também, de um conflito interno causado pelo desejo de assumir Marina e pela impossibilidade de concretizar tal ação, já que não consegue se desvincular das convenções sociais.

Em uma economia narrativa típica do autor, o garçom da boate “Jane 2” funciona como o antípoda de Serginho: “mais moço”, o garçom representa uma geração de homens que se desvinculam (mesmo que parcialmente) das regras estabelecidas pelo patriarcado e podem, então, exercer seus individuais anseios de felicidade sem a interferência de uma coletiva e defasada mentalidade repressora.

Com a ausência de Marina, começa a segunda parte do conto, que corresponde à degradação de Serginho. A personagem envolve-se em brigas (uma delas porque lhe perguntaram sobre a bailarina), volta a beber, perde tudo no pôquer e as mãos passam a tremer: “Para a sua desmoralização, precisou pagar uma e duas bailarinas – e pagar com desdouro. Ele, o famoso garanhão, três meses impotente” (TREVISAN, 2001, p. 58).

Serginho vaga pelas ruas e pelos bares fugindo da solidão noturna, saudoso de Marina: “Doce tempo em que repartiam o bife com fritas no Bar Palácio, um chope para ela, um licor para ele” (TREVISAN, 2001, p. 58). Se por um lado, na contística daltoniana, o licor funciona como afrodisíaco, por outro, temos, nessa citação, duas bebidas que se contrastam no sabor: o amargo do chope e o doce do licor. A bebida suave de Serginho sugere sua encenação ao mostrar-se áspero, rude para com Marina. No fundo, um tímido – como nos informa o narrador no início do texto – que precisava de cálices de conhaque para criar coragem. Desse modo, revela-se a construção sociocultural, através de um discurso, da superioridade “natural” do gênero masculino. O herói se investe de uma conduta que vai de acordo com o estereótipo

de gênero, mas deixa entrever, nos interstícios desse comportamento, a encenação a que se submete.

Novamente exposta, em decorrência de Marina se libertar da objetificação, a fraqueza de Serginho colabora para a desmitificação: sem ter *a* mulher a quem submeter, Serginho não consegue sustentar o mito do macho: “Por vezes reage, apara o bigodão, escova o terno azul. Não tem sorte com as meninas, perdido e sozinho no fim de noite” (TREVISAN, 2001, p. 58). Nem os três símbolos da masculinidade – o bigodão, o terno e a cor azul – contribuem para o resgate do galã, que procura em outras a *sua* bailarina: “Paga a uma e a outra bailarina – e jamais duas vezes a mesma” (TREVISAN, 2001, p. 59).

As atitudes de Serginho refletem seu vínculo com o sistema sexo-gênero, teorizado por Lauretis (1994, p. 216) como “um conjunto de relações sociais que se mantém por meio da existência social” e que necessita de um indivíduo sobre o qual agir, independentemente de o indivíduo se ver definido (e oprimido) pelo gênero ou por relações de raça e classe. Não tendo mais Marina, Serginho age sobre os mais fracos que encontra pelo caminho, como a sargenta do Exército da Salvação, as crianças “(*só as meninas*)”, os aleijados e os cães vagabundos: “Guia o cego pelo braço. Espera acender a luz vermelha. Larga-o no meio da rua” (TREVISAN, 2001, p. 59). O vermelho, analogicamente, se refere à cor do táxi em que Marina sumiu com o garçom: a partir desse *signal*, Serginho ficou como o cego no meio do trânsito: perdido, em perigo e sozinho. Marina era o alicerce da posição de poder dele. Sem ela, a vida de Serginho deteriora-se financeira, psicológica, social e sexualmente. Passa a maltratar o mundo e a si mesmo por ter perdido a mulher que ele amava: “– Era a mulher da minha vida. Por que é que eu não sabia? Como que ninguém me contou?” (TREVISAN, 2001, p. 58).

Apesar de o conto expor os binômios próprios da ideologia patriarcal (masculino versus feminino; opressor versus oprimida), é justamente através deles que o narrador os

revela como construção, e não como algo natural. Serginho torna-se o opressor a partir do momento no qual passa a agir do modo como a conceitualização androcêntrica propaga que o homem deve atuar perante a mulher. Marina, já com esse discurso internalizado, torna-se oprimida por Serginho em razão da agressão que sofre. Ao aceitar essa violência como prova da difundida supremacia masculina – sem aqui desconsiderarmos os fatores sócio-culturais, como o de ela ser uma prostituta –, Marina passa a ser focalizada como mulher-objeto devido à sua submissão. Embora reaja (rasgando a camisa dele e expondo que, antes dela, ele não era nada), resigna-se novamente após apanhar e ficar sem sexo. Somente quando Marina age sem procurar se apegar a esse tipo de discurso patriarcal é que ela se liberta dessa situação opressiva: as atitudes do garçom não correspondem ao do homem que se vê como superior e, conseqüentemente, a mulher como inferior. O garçom não procura explorá-la: propõe casamento, cumpre a proposta e, ao levá-la dali, pretende proporcionar à Marina uma vida melhor. Ao aludir a uma relação entre mulher e homem em que não há – até o limite da autonomia do conto – a exploração, o narrador rompe com a noção essencialista dos binômios anteriormente referidos.

Serginho, quando sozinho, acaba por revelar sua imagem de dominador como uma *construção*, um discurso que ele precisa propagar pela rua – maltratando os que aparentam ser mais indefesos que ele –, sem o qual é obrigado a assumir a realidade: sua fraqueza, sua dependência. A “libertação” de Marina do discurso androcêntrico corresponde à prisão de Serginho nesse mesmo discurso: “– Não tivesse casado com o garçom eu a esquecia. Hoje estava com outra. Agora fiquei preso a ela para sempre” (TREVISAN, 2001, p. 59). Tanto sua ascensão quanto sua queda têm origem em atitudes de Marina, pois são as decisões dela – em aceitar a resignação e, depois, em reagir a ela – que, em última instância, proporcionam o caminho que a narrativa toma. O patriarcalismo infere que, sem uma mulher dominada, o homem não é *Homem*, e, ironicamente, devido a essa máxima, Serginho permanece em crise.

O apego de Serginho a conceitos que pregam modos dominadores de os homens se relacionarem com suas companheiras conduz esse personagem masculino a um destino de procura e de (re)afirmação eternas. Destarte, o texto dialoga com o próprio feminismo, pois, de acordo com Campos (1992, p. 123),

ao problematizar a questão das relações de gênero como uma categoria de abrangência de um conjunto de relações sociais, o feminismo, longe de cingir-se a questão da mulher como indagação emblemática, postula que ambos, homens e mulheres, são prisioneiros do gênero – ainda quando diferentemente, mas de modo inter-relacionado.

Mesmo apresentando as personagens envolvidas em representações tradicionais propagadas pelo discurso androcêntrico, Dalton Trevisan elabora, literariamente, a tecnologia das relações de maneira crítica, possibilitando uma leitura que colabora para a desconstrução de representações de gênero que perpetuam o ponto de vista patriarcal. A reação final da personagem feminina reitera a concepção de que é possível mudar as posições opostas construídas para ambos os gêneros, surgindo, assim, outras perspectivas de relacionamento. Desse modo, podemos considerar esse conto como pertencente à margem dos discursos hegemônicos, na qual, conforme Lauretis (1994, p. 228) existem “os termos para uma construção diferente do gênero”.

“Noites de Curitiba” apresenta um perfil múltiplo de mulher, e não uma essência de mulher, pois Marina revela-se uma personagem dinâmica, que expõe várias faces de uma personalidade mutável. Embora também assuma posturas ambivalentes, Marina muda de posição conforme os relacionamentos em que se envolve. Primeiro, ela é a ativa, detentora de seu corpo, oferecendo-o e negando-o conforme sua determinação (um paradoxo na prostituição – ou um luxo de poucas –). Em seguida, torna-se submissa a Serginho. Por fim, casa-se com um homem que – até o ponto em que nos é revelado – a respeita, e assume uma outra vida, num relacionamento que não é baseado em rótulos dicotômicos.

Entretanto, assim como nos contos de fadas, o dia-a-dia da relação conjugal após o

happy end não é apresentado a quem lê a história. Isso ocorre porque o foco desse conto daltoniano está em abordar a decadência do “macho” no final do século XX e em questionar o comportamento estereotipado de Serginho, levando os/as leitores/as a refletirem sobre o preço do aprisionamento masculino aos conceitos patriarcais de gênero. O casamento como final feliz está longe de constar na obra de Dalton Trevisan, por isso é necessário fazer uma ressalva sobre Marina ter se libertado da objetificação. Resgatando as análises das narrativas “Penélope” e “O senhor meu marido” (subcapítulos 4.1. e 4.2.), e conforme as duas análises posteriores a do conto em apreço que também abordam relações conjugais (subcapítulos 4.4. e 4.5.), temos que o matrimônio não corresponde a uma emancipação para a mulher, já que ela permanece sob as ordens do marido, dependendo financeiramente dele e presa ao lar cuidando da casa e dos filhos. Em especial, o conto “Você me paga bandido” (subcapítulo 4.5.) como que preenche a lacuna deixada em “Noites de Curitiba” a respeito da vida de uma mulher que sai da prostituição para o casamento. Se essa instituição conjugal corresponde de fato ao objeto de desejo de Marina, em “Você me paga bandido” a personagem Maria não encontra satisfação na vida de casada e levanta a possibilidade de a prostituição ser menos opressora do que o matrimônio. Por essa perspectiva intertextual, é coerente prever que Marina venha a mudar de opinião após o casamento, e, como Maria, permaneça ambivalente sobre continuar casada e voltar ao meretrício. Assim, mesmo depois do fim do conto, a personagem feminina daltoniana continua a escapar de uma definição sobre sua personalidade. Marina não se emancipa do jugo masculino, uma vez que ele está em potencial no marido, mas ela é *desdobrável* – parodiando, aqui, o poema de Adélia Prado⁴⁹ –, o que significa que essa personagem se modela, se desenvolve e escapa a cada situação (nova ou não).

⁴⁹ Adélia Prado parodia em “Com licença poética” o “poema de sete faces” de Carlos Drummond de Andrade. O poema da poetisa diz “Vai ser coxo na vida é maldição pra homem. / Mulher é desdobrável. Eu sou”, respondendo ao do poeta mineiro, que narra: “Quando nasci, um anjo torto / desses que vivem na sombra / disse: Vai, Calos! Ser *gauche* na vida (...)”. In: MORICONI, Ítalo. Os cem melhores poemas brasileiros do século. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 29 e 247.

4.4. A odisséia bíblica em “Virgem Louca, loucos beijos”

“Virgem Louca, loucos beijos” é um conto longo – aproximadamente cinquenta páginas – que pertence ao livro homônimo de 1979. Sua extensão é correlata à jornada da protagonista Mirinha, uma desventura pelos mares patriarcais da sociedade que tem seu início e seu “fim” na casa paterna, onde, ironicamente, é a mãe quem toma as decisões androcêntricas. Como as personagens femininas de “O senhor meu marido” e de “Noites de Curitiba” (Maria e Marina, respectivamente), Mirinha passa pelo mundo da prostituição e, no desfecho da narrativa, o abandona, prendendo-se a uma instituição familiar. Todavia, esse retorno ao seio familiar é marcado por acontecimentos tão ou mais trágicos do que aqueles que marcavam a vida que ela levava fora de casa.

Os desmandos a que a protagonista do conto em apreço é submetida guardam relações com as idéias que Pierre Bourdieu desenvolveu em *A dominação masculina* (2005). Dalton Trevisan demonstra, literariamente, a concepção teórica desse autor segundo a qual instituições como a Família e agentes específicos (entre eles os homens, com suas “armas” de violência física e simbólica) contribuem para com o trabalho incessante, e, como tal, histórico, de reprodução das estruturas de dominação.

No início do conto, Mirinha trabalha como balconista-caixa na loja de um turco e, depois, secretária de uma firma-escritório, duas profissões que não se desvinculam das funções domésticas, mas, sim, se situam no prolongamento dessas, por terem como eixo o cuidar de pessoas (BOURDIEU, 2005). Embora Mirinha esteja numa posição profissional superior a das protagonistas dos três contos analisados anteriormente, a educação limitadora que recebeu em casa não a preparou para as armadilhas do mundo masculino, seja no espaço externo, seja no espaço interno do lar. Assim, Mirinha tornar-se presa fácil para o patrão João, dominador patriarcal por excelência, cuja “superioridade” advém de seu gênero, de sua situação social e, posteriormente, da simbólica figura de marido que assume após oficializá-la

como amante. Durante a sua jornada, Mirinha padece de opressões e de situações similares a das personagens femininas de “Penélope”, “O senhor meu marido” e “Noites de Curitiba”, tais como ser acusada injustamente de traição, a reclusão domiciliar, a agressão física e psicológica, a exploração sexual e comercial e a coerção de decisões sobre o seu corpo.

José Paulo Paes (1985) associa o título “Virgem Louca, loucos beijos” à parábola bíblica presente em Mateus, 25: 1-13, sobre as virgens tolas (loucas) e as virgens prudentes. De encontro ao esposo⁵⁰ da noiva, símbolo do Senhor, estas, ao contrário daquelas, saem de casa preparadas, com óleo de reserva para suas lâmpadas. Sem azeite suficiente para encontrar o esposo no escuro, as virgens tolas falham em sua missão e são punidas pelo “Senhor”, que lhes fecha as portas, deixando-as para fora da festa. O mesmo acontece com a personagem do conto, mas, neste, Dalton Trevisan evita a moralidade fácil presente no texto da Bíblia. Como símbolo da prudência, da sabedoria, associado à sua acepção brasileira de namoro (FERREIRA, 1999), o azeite é a lucidez que falta à Mirinha para se enfrentar os entraves da sua trajetória no universo patriarcal, tais como o conhecimento sobre seu corpo, sobre sexo e sobre os meios dos quais a sociedade patriarcal vale-se para subordinar o gênero feminino.

Doada por sua condição de mulher, a omissão da família sobre essas informações básicas colabora para que a personagem seja facilmente seduzida por João, seu futuro empregador, com promessas de ascensão social e com o discurso clichê de homem carente que não suporta a esposa, mas que não a abandona por causa dos filhos. A fala conquistadora e lubridiosa e o comportamento atirado de João demonstram que seu interesse pela moça é apenas sexual.

A ausência de educação sexual é um dos rígidos meios patriarcais de controle da sexualidade feminina vinculado ao código de moral duplo, o qual propaga que o homem pode

⁵⁰ Conforme notas explicativas da edição consultada (BÍBLIA SAGRADA, 2000, p. 1315), “Esta parábola refere-se a um costume judaico. As núpcias eram celebradas em geral durante a noite e as moças [as virgens], companheiras da nubente, formavam um cortejo diante do esposo que elas então acompanhavam até o lugar do banquete”.

e deve exercer a sexualidade com prazer, enquanto a mulher deve reprimí-la. As palavras de Xavier Filha (2000, p. 35) sobre o tema são elucidativas para compreender a educação que Mirinha recebeu da família: “As mulheres desde muito pequenas aprendem a não conhecer o seu corpo, a não se tocar, a se esconder, a não sentir prazer, preparando-se para ser a mãe-santa e se resguardar para o casamento, algo muito diferente da educação do menino”. A cena em que Mirinha é desvirginada, sem mesmo saber o que estava acontecendo, muito menos as possíveis implicações de tal ato, é exemplar dessa situação. O patrão, por sua vez, nem toma conhecimento de sua inexperiência. BOURDIEU (2005, p. 30) pondera a distância entre “as expectativas prováveis dos homens e das mulheres em matéria de sexualidade – e os mal-entendidos que deles resultam, ligados a más interpretações de ‘sinais’, às vezes deliberadamente ambíguos ou enganadores”.

No seu trabalho de socioanálise do inconsciente androcêntrico realizado sobre os berberes da Cabília⁵¹, Bourdieu (2005, p. 27) reconhece no ato sexual uma prática masculina de dominação, e equaciona essa idéia partindo da constatação de que a mentalidade androcêntrica, inscrevendo a oposição entre os sexos (masculino/feminino) na série de oposições mítico-rituais alto/baixo, em cima/embaixo, seco/úmido, quente/frio, ativo/passivo, móvel/imóvel, considera como posição sexual normal (natural) aquela em que o homem fica por cima, e passa a pensar o próprio ato sexual em função do princípio do primado da masculinidade.

Para Bourdieu (2005, p. 29-30), num ato sexual, a assimetria das práticas e das representações dos dois sexos é correlata a que se dá em uma relação de dominação porque, primeiro, há uma divergência entre os pontos de vista de homens e de mulheres sobre a relação amorosa, ordinariamente pensada pelos homens com a lógica da conquista, e, segundo, “porque o ato sexual em si só é concebido pelos homens como uma forma de

⁵¹ A Cabília está localizada na Argélia, norte da África.

dominação, de apropriação, de ‘posse’”. Enquanto que as mulheres são “socialmente preparadas para viver a sexualidade como uma experiência íntima e fortemente carregada de afetividade, 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).

Tendo isso em vista, podemos reconhecer na cena em que Mirinha é desvirginada uma espécie da violência e/ou um ato de dominação masculina. João, ao convidá-la para ir à praia, utiliza-se deliberadamente de sinais ambíguos ou enganadores, ocultando suas intenções de levá-la ao hotel. Também não respeita a vontade da moça e, ignorando os sinais de angústia dela, busca ludibriá-la para não perder o domínio e a posse da conquista, garantindo a penetração e o orgasmo, que ocorrem a partir de atos ríspidos:

(...) E começa a chorar.

– Quero ir embora.

– Seja bobinha. Já passa.

Ao tirar a calcinha, ele rasga. Puxa com força e rasga. Vai por cima. Ó mãezinha, e agora? Com falta de ar, afogueada, lavada de suor. Reza que fique por isso mesmo.

(...)

Deita-se sobre ela – e entre nela. Que dá um berro de agonia: o cigarro aceso na palma da mão. Mas você para? Nem ele (TREVISAN, 1985, p. 12-3).

À leitura de Paes (1985), Sanches Neto (1996, p. 87-8) acrescenta que o título “Virgem louca, loucos beijos” também expressa, com ironia, a ilusão erótica masculina da qual “as virgens atormentadas pela necessidade de sexo se entregam loucamente”. As atitudes da protagonista se mostram em desarmonia com essa fantasia, pois Mirinha não se entrega por desejo, nem sente prazer nas relações sexuais que pratica.

O conto prossegue com informações que reiteram o total desconhecimento da protagonista sobre sexo e seus desdobramentos, como a gravidez. Sem saber como agir, ela se

submete às decisões de João, que continua a usá-la como objeto sexual e somente se preocupa consigo, como demonstra a postura de não acompanhá-la à clínica de aborto nem lhe dar a atenção e os cuidados necessários após se livrar do problema.

De modo inverso, mas correlato, a opressão sofrida por Mirinha e pela esposa de João é uma mescla de dominação e exploração. A amante tomará anticoncepcionais⁵² enquanto a esposa engravidará a cada ano e meio⁵³. A prole mantém a esposa ocupada – enquanto João fica com a amante – e a induz a uma segregação ocupacional, que a restringe ao espaço doméstico. Funcionando como uma prova de sua potência sexual, pois, conforme Bourdieu (2005), a virilidade é, sobretudo, entendida como capacidade reprodutiva, sexual e social, o número de filhos também se torna um discurso usado por João como justificativas/pretextos para a falta de dinheiro e, conseqüentemente, a condição precária de vida que fornece a Mirinha, e, ainda, para o não pagamento dos salários da moça – por sua ocupação no escritório –. Por outro lado, a falta de férias é tanto uma forma de mantê-la, assim como a esposa, dependente financeiramente dele, quanto uma conseqüência de ela ser sustentada pelo amante (João paga o aluguel, compra os móveis, traz comida etc.), o que, na mentalidade patriarcal dele, dá a ela um status de (segunda) esposa, e, como tal, não carece de ordenado. O conjunto desse contexto literário está teoricamente coerente com as considerações de Saffioti (2004b, p. 106), para quem

A dominação-exploração constitui um único fenômeno, apresentando duas faces. Desta sorte, a base econômica do patriarcado não consiste apenas na intensa discriminação salarial das trabalhadoras, em sua segregação ocupacional e em sua marginalização de importantes papéis econômicos e político-deliberativos, mas também no controle de sua sexualidade e, por conseguinte, de sua capacidade reprodutiva. Seja para induzir as mulheres a ter grande número de filhos, seja para convencê-las a controlar a quantidade de nascimentos e o espaço de tempo entre os filhos, o controle está sempre em mãos masculinas, embora elementos femininos possam intermediar e

⁵² Como Mirinha desconhecia praticamente tudo relacionado a sexo e gravidez, inferimos que é João quem a ensina/induz a tomar os contraceptivos, evitando, assim, que ele venha a pagar novos abortos ou ter que assumir filhos bastardos.

⁵³ No começo do conto, João e a esposa têm quatro filhos, de um a sete anos. Pouco tempo antes da separação dos amantes, são cinco filhos. No rompimento final, são seis.

mesmo implementar estes projetos.

E o elemento feminino que intermedeia o projeto patriarcal em “Virgem Louca, loucos beijos” é a mãe de Mirinha, que, ao descobrir as desventuras da filha, queima o colchão da moça e a expulsa de casa:

– Não tem vergonha? Com um velho? Não sabe o que é ser moça?

– E a senhora me ensinou?

Ainda se lembra quando correu para a irmã: “Meu Deus, eu me machuquei. Não sei o que fazer. Todo esse sangue.”

– Vagabunda. Vá atrás do teu macho. Vá (TREVISAN, 1985, p. 15-6).

O silêncio da mãe em relação à educação sexual da filha e a imposição de um comportamento sexual recatado para a mulher – manter-se virgem para o casamento – formam um paradoxo patriarcal que é percebido e, de certo modo, contestado por Mirinha. Para a mãe, não há a necessidade de expor ou explicar uma ordem formal de conduta tida como natural. Essa atitude faz parte dos mecanismos que fundamentam a dominação masculina e reflete uma das injunções continuadas, silenciosas e invisíveis, que o mundo sexualmente hierarquizado dirige às mulheres. Injunções que as preparam, “ao menos tanto quanto os explícitos apelos à ordem, a aceitar como evidentes, naturais e inquestionáveis prescrições e proscições arbitrárias que, inscritas na ordem das coisas, imprimem-se insensivelmente na ordem dos corpos” (BOURDIEU, 2005, p. 71).

Na sociedade patriarcal, diferentemente da honra masculina, cujo homem deve fazer crescê-la através da glória e da distinção na esfera pública, a honra feminina só pode ser defendida ou perdida. Duas são as virtudes sucessivas da mulher: a virgindade e a fidelidade, bens simbólicos necessários para a negociação matrimonial (BOURDIEU, 2005). Perdida a primeira, Mirinha é expulsa do reduto familiar, o qual tem por obrigação zelar pela manutenção da virtude feminina e, correlativamente, do *status quo*. A ordem advém da mãe, pois o pai “sofre do coração e não pode se incomodar, sempre no boteco” (TREVISAN, 1985,

p. 15). Durante todo o conto, não é citado os nomes do pai e da mãe da personagem, como também não há falas impositivas e dominadoras desse homem – a não ser, inconscientemente, através de um sonho acusatório de Mirinha –, fatos reveladores de que Dalton Trevisan captou, intencionalmente ou não, a estrutura hierárquica

que confere aos homens o direito de dominar as mulheres, independentemente da figura singular investida de poder. Quer se trate de Pedro, João ou Zé Ninguém, a máquina funciona até mesmo acionada por mulheres. Aliás, imbuídas da ideologia que dá cobertura ao *patriarcado*, mulheres desempenham, com maior ou menor freqüência e com mais ou menos rudeza, as funções do patriarca, disciplinando filhos e outras crianças ou adolescentes, segundo a lei do pai. Ainda que não sejam cúmplices deste regime, colaboram para alimentá-lo (SAFFIOTI, 2004b, p. 106).

A mãe de Mirinha é mencionada, na maioria das vezes, ao lado do fogão a lenha, recorrência que reafirma o seu tradicional papel de gênero assumido nessa família. Sua resignação em não contestar a contradição sobre a saúde do marido (sempre sozinho na mesa do boteco) demonstra o papel principal que cabe à família “na reprodução da dominação e da visão masculina” (BOURDIEU, 2005, p. 103). A contradição consiste no fato de a doença cardíaca dele ser usada como justificativa para poupá-lo dos problemas familiares, embora a mesma doença não seja argumento para questionar o seu alcoolismo e sua permanência no bar. A instância família age sobre as estruturas conscientes e inconscientes de Mirinha, a qual, por um determinado tempo, reproduz e aceita o modelo de relacionamento “conjugal” que prima pela figura feminina presa às cercanias domésticas e a figura masculina livre nos espaços externos.

João acomoda Mirinha num quarto sem cama. Por dois meses ela vive somente com um acolchoado. Sempre cobrado pela amante, ele acaba por comprar um jogo de quarto e um fogão, símbolos do estereotipado papel de gênero que Mirinha assume nesse relacionamento: mulher de cama e de cozinha. Esses símbolos são reafirmados quando ela ganha, de presente de Natal, uma frigideira nova e um jogo de toalhas de banho. Objeto sexual de João, Mirinha

é a própria vassalagem amorosa: “Sua alegria é fazer-lhe todas as vontades: pãozinho quente no forno, macarrão, bolinho de carne. Para ele o rico pastelzinho, para ela o cheiro de fritura no cabelo” (TREVISAN, 1985, p. 17). A vitrola e a tevê – “Desde o primeiro dia no programa que ele prefere” (TREVISAN, 1985, p. 17) – são distrações que ela exige, chorando, para suportar a rotina doméstica que sua vida se tornou. Apesar do sentimento amoroso que ele passa a manifestar por ela, prevalece a objetificação sexual:

Bem cedo, antes do café, ele a procura:
– Vem cá, meu bem.
Sem carinho, apressado. No almoço, outra vez. E de noite mais uma vez.
Uma posição só, entra e sai, pronto. Ela cada vez mais fria.
– Essa a vida de uma mulher? (TREVISAN, 1985, p. 19).

O questionamento da personagem sugere uma tomada de consciência sobre a situação social de seu gênero. Entretanto, como escreve Bourdieu (2005, p. 54), a libertação das mulheres não advém como efeito automático de sua “tomada de consciência”, já que em meio a essa e aquela existem – entre outros aspectos – as “*limitações das possibilidades de pensamento e de ação* que a dominação impõe aos oprimidos” e, também, a invasão que a consciência e o inconsciente das mulheres sofrem pelo poder onipresente dos homens. Uma dessas limitações, inscrita também no inconsciente coletivo, é o próprio fato de a sociedade considerar dever da mulher cumprir o que no Código Civil de 1917 era chamado de *débito conjugal* (somente abolido no início do século XXI), ou seja, “ceder a uma relação sexual contra sua vontade, a fim de satisfazer o desejo do companheiro” (SAFFIOTI, 2004b, p. 81). O relacionamento de Mirinha e João não é oficializado, mas as relações extraconjugais fixas acabam se pautando pela mesma lei patriarcal que regula o casamento.

Como Mirinha não reage contra a exploração sexual e trabalhista – “O dia inteiro no escritório, já não recebe salário” (TREVISAN, 1985, p. 19) –, seu corpo manifesta os reflexos de seu estado emocional: emagrecimento, palidez e cansaço. João não a leva a nenhum passeio e, ainda, proíbe visitas, temendo influências que levem-na a traí-lo. A opressão do

amante faz o inconsciente de Mirinha resgatar a figura paterna, que lhe aparece num sonho-presságio trágico e acusatório: “Ela teve um sonho: O pai caindo ali da janela. Olha para ela, tão triste: *Você errou, minha filha. Você errou.* De braços abertos salta no vazio. *Só por tua causa.* Ela acorda chorando” (TREVISAN, 1985, p. 19). O poder onipresente do patriarcado seguirá a consciência da personagem durante toda a narrativa, levando Mirinha a culpar-se pelo desastre de sua vida e, de certo modo, pelo ataque cardíaco do pai. Esse sentimento de culpa retornará em outros momentos do conto. Segundo Saffioti (2004b, p. 23), treinadas para sentir culpa, as mulheres, “ainda que não haja razões aparentes para se culpabilizarem, culpabilizam-se, pois vivem numa civilização da culpa”, que introjeta a “necessidade” cristã de se culpabilizar.

Em diversas passagens do conto, João dá constantes demonstrações de poder, como, por exemplo, na cena em que ameaça Mirinha de morte ao descobrir sua relação com Lili, a irmã considerada de maus hábitos segundo a “lei do pai”. Desfrutada pelo noivo, Lili é expulsa de casa pela mãe vingadora. É curioso observar que, como o pai não participa diretamente das decisões da família, porquanto permanece a maior parte do tempo em estado letárgico no bar, a mãe assume o tradicional papel masculino de punir as filhas que destoam dos comportamentos ditados pelo patriarcalismo. Reafirmando-se como defensora dos preceitos patriarcais, a mãe passa a considerar como filha apenas a mais velha, pois, na condição de casada e fiel (e, posteriormente, de genitora), essa última vive de acordo com aquilo que a sociedade espera de seu gênero.

A viagem às escondidas com Lili para o Rio de Janeiro pode ser lida como uma forma de Mirinha se livrar de toda a opressão sofrida, pois essa ocorre quando, emocionalmente carente e abalada, a protagonista novamente questiona a sua condição de prisioneira nesse relacionamento, que perdura por dois anos. É pertinente lembrar que tal cidade, na contística daltoniana, representa o contraponto da província, o lugar cujo contexto social e cultural são

capazes de mudar, ainda que parcialmente, a visão que algumas personagens femininas têm sobre o seu gênero. Os vinte dias durante os quais Mirinha usufrui liberdade também são marcados por conflitos internos.

Na volta, ela procura João, que lhe dá beijos e apresenta sua ereção como medidor da intensidade de sua saudade, “uma forma paradigmática da visão ‘falo-narcísica’ e da cosmologia androcêntrica” (BOURDIEU, 2005, p. 14). Através dessa demonstração física, que carrega uma forte carga simbólica, João começa aquilo que é, numa visão patriarcal, a recuperação de sua honra:

A virilidade, em seu aspecto ético mesmo, isto é, enquanto quiddidade do *vir*, *virtus*, questão de honra (*nif*), princípio da conservação e do aumento da honra, mantém-se indissociável, pelo menos tacitamente, da virilidade física, através, sobretudo, das provas de potência sexual – defloração da noiva, progenerura masculina abundante etc. – que são esperadas de um homem que seja realmente homem (BOURDIEU, 2005, p. 20).

De forma correlata ao conto “O senhor meu marido”, no qual a degradação física que João padece por causa de Maria se manifesta nela também, em “Virgem louca, loucos beijos” há um espelho vingativo que reflete o conceito do qual homens e mulheres sofrem, “ainda quando diferentemente, mas de modo inter-relacionado”, por se apegarem a conceitos estereotipados de gênero (CAMPOS, 1992, p. 123). Magreza, palidez e olheiras são as marcas daquilo que a ausência da amante provocou em João. São, praticamente, as mesmas que se manifestaram no corpo de Mirinha quando se sentiu impotente após a tomada de consciência sobre a sua objetificação sexual e situação social de seu gênero. A ausência de Mirinha tem o mérito de explicitar que a dependência emocional do casal é recíproca, afetando o conceito patriarcal de masculinidade. Daí a impotência emocional, física e moral de João; daí, também, não haver como recuperar/reafirmar sua (cultural) superioridade, já que a causadora de sua decadência encontrava-se distante, e fora do seu “território” – conseqüentemente, acessível aos machos do “território” externo.

Ao contrário das mulheres, que são socializadas para conviver com a impotência, “os homens – sempre vinculados à força – são preparados para o exercício do poder. Convivem mal com a impotência. Acredita-se ser no momento da vivência da impotência que os homens praticam atos violentos, estabelecendo relações desse tipo” (SAFFIOTI, 2004b, p. 84). João não tinha o indivíduo sobre o qual agir, condição necessária, segundo Lauretis (1994), para que o sistema sexo-gênero se mantenha. Assim, quando Mirinha retorna, ele a leva a uma estrada escura, a ofende verbalmente e a espanca muito, deixando evidente que vai matá-la, pois se considera traído: “– Hoje é o dia. Que eu te mostro. Acha que sou manso, acha?” (TREVISAN, 1985, p. 24). Como João acredita que Mirinha transou com outro(s) homem(s), ele sente que a sua honra masculina foi denegrida: “– Já tinha um macho te esperando” (TREVISAN, 1985, p. 24). A ereção, a violência e o assassinato são formas de ele afirmar a sua virilidade, que, conforme Bourdieu (2005), é uma *carga* para o homem que se sente no dever de afirmá-la em toda e qualquer circunstância. Assim, João age de acordo com o estereótipo de gênero, segundo o qual “o homem deve agredir, porque o macho deve dominar a qualquer custo; e a mulher deve suportar agressões de toda ordem, porque seu ‘destino’ assim o determina” (SAFFIOTI, 2004b, p. 84-5).

Ao pé da cova previamente preparada, Mirinha se salva ao despertar a lucidez em João, que, chorando, revela a miséria que se tornou sua vida ao ser abandonado pela amante. Para além da dor emocional, o abandono representa uma afronta à personalidade de João, construída sobre os alicerces patriarcais. Saffioti (2004b, p. 62) trata desse tema nos seguintes termos:

Como o território humano não é meramente físico, mas também simbólico, o homem, considerado todo-poderoso, não se conforma em ter sido preterido por outro por sua mulher, nem se conforma quando uma mulher o abandona por não mais suportar seus maus-tratos. Qualquer que seja a razão do rompimento da relação, quando a iniciativa é da mulher, isto constitui uma afronta para ele. Na condição de macho dominador, não pode admitir tal ocorrência, podendo chegar a extremos de crueldade.

O reatamento da relação das personagens é oficializado através de um ato sexual, que ocorre, novamente, numa perspectiva patriarcal, ou seja, concebido como uma forma de dominação, de apropriação, de “posse” (BOURDIEU, 2005): “Sem uma palavra, ele a penetra de pé contra o carro – ela não sente nada” (TREVISAN, 1985, p. 27). A reificação sexual não se altera, e Mirinha se submete de má vontade (ou contra a vontade) ao domínio masculino em razão do poder físico (relacionado ao poder de morte), que ele acabara de aplicar sobre ela, e do poder simbólico, que desencadeia atos de conhecimento e reconhecimento prático do juízo dominante⁵⁴ (da superioridade masculina e da inferioridade feminina), como o amor, a culpa, a vergonha e a humilhação, entre outras formas que esses atos assumem (BOURDIEU, 2005).

De acordo com Saffioti (2004b), a ambigüidade da conduta feminina em casos como esse – em que a mulher retoma o relacionamento com o agressor – é compreendida, entre inúmeras outras razões, pelas ameaças (explícitas e implícitas) de novas agressões e até de morte que as mulheres recebem de companheiros violentos, e pelo fato de as relações afetivas encerrarem múltiplas dependências recíprocas. Não obstante a dependência econômica de Mirinha seja um problema, ela o é em menor escala, enquanto que o problema da dependência emocional é gritante. Mirinha não alcança a autonomia de seus atos, no sentido de agir sem que o crivo da autoridade patriarcal (do pai, da mãe e do amante) a angustie. Devido a isso, não se sente feliz no Rio de Janeiro, telefona para o amante sem dizer palavras, questiona-se sobre a conduta da irmã – “Lili faz programa?” (TREVISAN, 1985, p. 27) – e tem mais um sonho/presságio com a família.

A reconciliação do casal de amantes agrava a infelicidade de Mirinha, principalmente porque ocorre nesse contexto de extrema violência e depois da viagem que a leva a se olhar

⁵⁴ “Quando os dominados aplicam àquilo que os domina esquemas que são produto da dominação ou, em outros termos, quando seus pensamentos e suas percepções estão estruturados de conformidade com as estruturas mesmas da relação da dominação que lhes é imposta, seus atos de *conhecimento* são, inevitavelmente, atos de *reconhecimento*, de submissão” (BOURDIEU, 2005, p. 22).

com outros olhos: “No espelho se vê loirinha bronzeada – o risco branco do maiô no ombro roliço” (TREVISAN, 1985, p. 23). Enquanto João faz planos para o casal e diz que Mirinha voltou mais bonita do Rio de Janeiro, o narrador explicita que algo mudou: “Ele não sabe que já é tarde” (TREVISAN, 1985, p. 27). Realmente, Mirinha não atua mais como uma “esposa” aplicada ao bem estar do “marido”. Dá, agora, sinais de uma subjetividade em afloramento. Aos agrados de João, responde com certa, e triste, indiferença, que se manifesta pelas repetidas frases lacônicas e sem ânimo: “– Sei lá.”, “– Um pouco”, “– Você é que sabe” (TREVISAN, 1985, p. 28). Recurso para agradá-la, finalmente ele a leva à praia, mas com a esposa e os cinco filhos.

O fantasma da traição continua sendo constante na relação do casal. Além da violência simbólica que consiste o incessante interrogatório de João, há a violência verbal e física: “– E você é uma vigarista. Sua puta rampeira. Moça que vai ao Rio é para dar” (TREVISAN, 1985, p. 29). Afinal, Mirinha resolve reagir. Expulsa João do apartamento e termina o relacionamento:

- Entre nós tudo acabou?
- Morro de fome e não quero te ver.
- Seja feliz. Minha doce putinha. Adeus.

Cabeça baixa, uma sacola amarela em casa mão, desce chorando oito andares.

Por uma semana espera-o em vão. À noite liga a radiola e a tevê no maior volume. Arrasta as poltronas daqui para lá. Bebe e atira as garrafas na capota dos carros. Nua diante da janela, que uivem os tarados de Curitiba. O síndico exhibe abaixo-assinado (TREVISAN, 1985, p. 31).

Passada essa fase de desespero da solidão, que pode ser lida como um ritual de purificação, reiterado pela simbologia dos sete dias, que representa um ciclo completo (CHEVALIER, 1989), Mirinha está pronta para reafirmar o fim do relacionamento quando João retorna e pede para recomeçar. Desesperado, ameaça a ex-amante e, paradoxalmente, passa a agir de modo vassalo. Demonstra que ama Mirinha, mas esse amor é obsessivo e não se desvincula da objetificação sexual:

- Sonho com você. Nuazinha...
- Você morreu para mim.
- ... e rindo a cavalo no bidê (TREVISAN, 1985, p. 33).

A história dos dois só termina quando ela telefone para o doutor Paulo, pai de João, pedindo que interceda. Essa intervenção externa é necessária, geralmente, conforme Saffioti (2004b, p. 79), para que aja a ruptura da relação afetiva em que ocorre essa modalidade de violência de gênero, da qual Mirinha é vítima: “Raramente uma mulher consegue desvincular-se de um homem violento sem o auxílio externo. Até que esse ocorra, descreve-se uma trajetória oscilante, com movimentos de saída da relação e de retorno a ela. Este é o chamado ciclo da violência, cuja utilidade é meramente descritiva”.

- Me persegue dia e noite. Assim perco o emprego. Já sofri demais. Que fique com a mulher e os seis filhos.
 - Pode deixar. Eu falo com ele.
 - Gostei, amei, fiz horrores. Agora tenho ódio. Só quero que ninguém goste de mim. Nunca mais.
- O doutor liga no outro dia:
- Ele chorou muito. Mas prometeu. Que não te procura.
- João cumpre a palavra dada ao pai. Ela nunca mais o vê. E foi tudo (TREVISAN, 1985, p. 34).

“Virgem louca, loucos beijos” pode ser bifurcado em duas partes, embora não haja uma divisão explícita. Com a frase “E foi tudo”, o narrador encerra uma fase da vida da personagem, para, com a frase seguinte, antecipar a próxima fase: “Seu ponto de ônibus é na Praça Tiradentes. Lá começa a freqüentar o Bar Sem Nome” (TREVISAN, 1985, p. 34). Transposta literariamente para a contística daltoniana, a Praça Tiradentes permanece com sua conotação extraliterária de reduto de prostituição. Nessa altura da narrativa, a trajetória de Mirinha passa a ser marcada por um outro tipo de objetificação, aquele imputado pelo meretrício. A protagonista não começa a se prostituir por necessidades financeiras, já que trabalha num escritório, mas porque é a única alternativa que alguém (a cafetina ruiva e a sua auxiliar, Tia Uda) lhe oferece para afastá-la da bebida, da tristeza e da solidão.

Encerrado um período de objetificação, inicia-se outro, que, associado a recorrentes referências setenárias⁵⁵, acena para o caráter cíclico da jornada de Mirinha. Tal indicativo é reiterado quando de seu primeiro programa, que ocorre com Zezé, uma lésbica hippie que passa a perseguí-la mesmo não tendo ela, confusa e enojada, efetivado a relação sexual. A praga lançada pelo ex-amante vem à sua mente como um vaticínio que se realiza, inferindo que os traumas causados pela experiência com João a perseguirão pela vida toda: “De noite no Bar Sem Nome. Agora a Zezé. O que será de mim? Nunca mais chego perto. O que ele disse: *Quero te ver a última das putas*” (TREVISAN, 1985, p. 36).

Mirinha se deixa levar por Zezé, que a trata com atenção e carinho, lhe dá presentes e, de certo modo, distrai sua solidão. Por outro lado, essa personagem é construída como uma lésbica masculinizada, ou, em outros termos, como uma lésbica que reproduz em seu corpo, em suas atitudes, discursos e vestimenta signos culturalmente tidos como masculinos: “Nossa, braço e perna mais cabeludos. Ela pensa: Jesus, isso não é mulher. É homem” (TREVISAN, 1985, p. 36). Zezé é ativa, impositiva, decidida. É ela quem leva, quem traz, paga a conta, envia rosas, dá as alianças com os nomes gravados: “– Ai de você. Se te pego com algum homem. Precisa do quê? É só pedir” (TREVISAN, 1985, p. 37). Zezé almeja assumir o papel de provedora das necessidades materiais da companheira, papel que, segundo Saffioti (2004b), é o mais definidor da masculinidade. A ameaça, a imposição de limites comportamentais e o ciúme dessa personagem, somados a esse contexto, fazem dela o reflexo de João. A opressão que Mirinha sofria do ex-amante se repete nesse pseudo-relacionamento, que segue o protótipo patriarcal de dominação: o ente que representa o masculino (Zezé) exercendo poder sobre o ente feminino da relação (Mirinha).

⁵⁵ Várias são as referências ao número sete: “(...) quatro filhos, de um a sete anos” (TREVISAN, 1985, p. 12), “Uma semana sem aparecer” (TREVISAN, 1985, p. 21), “Com quantos homens? Cinco, seis, sete?” (TREVISAN, 1985, p. 29), “Sete voltas na roda-gigante” (TREVISAN, 1985, p. 37), “Sete carros, cada um com dois ou três homens” (TREVISAN, 1985, p. 40), “Sete da manhã com a Filó na cozinha” (TREVISAN, 1985, p. 43), “Quantos forem, dois, cinco, sete, deve ir com todos” (TREVISAN, 1985, p. 47), “Volto na outra semana” (TREVISAN, 1985, p. 54).

Comprovando a universalidade do reconhecimento concedido à mitologia androcêntrica, os próprios homossexuais, embora sejam disso (tal como as mulheres) as primeiras vítimas, aplicam a si mesmos muitas vezes os princípios dominantes: tal como as lésbicas, eles não raro reproduzem, nos casais que formam, uma divisão dos papéis masculino e feminino (...) e levam por vezes a extremos a afirmação da virilidade em sua forma mais comum (BOURDIEU, 2005, p. 144).

Consciente de que perdeu Mirinha para os copos de caipirinha, Zezé apresenta-lhe Jô, “a morena de longo cabelo preto. Faiscante de bijuteria. Dois pares de cílio postiço” (TREVISAN, 1985, p. 38). Visando traçar o perfil de Jô, a longa descrição – rara em Dalton Trevisan, cuja literatura se pauta pelo essencial, pelo minimalismo – se parte em três, numa construção narrativa que reluta a acrescentar marcas textuais, mas o faz, deixando apenas implícito que essa nova personagem é cafetina e prostituta. Bêbada, muito abalada emocionalmente e sentindo-se estranha na própria pele, Mirinha não consegue ler nas entrelinhas e aceita o convite para morar com Jô:

De volta para o apartamento deserto: a irmã amigada com um tipo casado. Sozinha, a menina bebe, geme de dor, chora de aflição.
– Outra pessoa tomou o meu lugar (TREVISAN, 1985, p. 38).

Há um misterioso bebê adotivo (Betinho) no bangalô de Jô que não recebe carinho, atenção e nem alimentação suficientes. A cafetina utiliza-se do menino como arma de extorquir dinheiro dos coronéis. A situação grotesca em que (sobre)vive a criancinha é análoga a de Mirinha. Rejeitadas pela família, ambas perambulam num mundo que as objetificam.

O narrador, em discurso indireto livre, reafirma a crise de identidade da personagem ao não distinguir se a pessoa diante do copo vazio na mesa do bar é Mirinha ou seu pai. A tragicidade do pai e a de Betinho fundem-se em Mirinha. O tempo torna-se circular. Passado, presente e futuro estão estancados. A personagem caminha em círculos:

Refugia-se no Bar Sem Nome. O que será dela? A irmã sumida. Os pais perdidos. Em busca do velho no boteco, que a mãe chama para jantar. Cabeça baixa, sempre só, diante do copo vazio – em que tanto pensa? Que mistério tão profundo, uma ruga na testa, decifra?

De volta ao bangalô, embalando a pobre coisinha, roxa de tanto chorar.

– Deus me ajude. Errei com o João. É justo que pague. E este anjinho, que culpa tem? (TREVISAN, 1985, p. 39).

Sucessivas situações de degradação são apresentadas quando, surpresa e confusa ao descobrir que o bangalô da Jô funciona como randevu, Mirinha se recusa a participar e sempre se refugia no Bar Sem Nome. Zezé a leva para o inferninho da tia Hilda e, depois, para o Bar do Luís. O conto continua sendo montado de forma a reiterar o círculo vicioso que se tornou a vida de Mirinha. Assim, ela foge do meretrício, mas, em sua odisséia, frequenta os estabelecimentos curitibanos que são pontos de prostituição e redutos das pessoas que não se enquadram aos modelos socialmente aceitos de comportamento (bêbados, lésbicas, meretrizes, cafetinas etc.), e, conseqüentemente, estão excluídas do convívio diurno dessa sociedade. Pela manhã, o círculo se completa com a volta das duas à casa da Jô. Mirinha evita dormir na cama com Zezé e lamenta-se: “tudo errado na minha vida” (TREVISAN, 1985, p. 43). Zezé é a promessa e a confirmação do mesmo tipo de relacionamento que a protagonista tinha com João:

Sete da manhã com a Filó na cozinha. Em cada canto boceja uma bandida.

– Como é que a deixou dormir com você? Na tua cama? Sabe que é violenta? Tome cuidado. Que ela te incomoda. Não pode ver homem por perto.

– E agora? O que eu faço?

– Acorde. E mande embora. Dê o desprezo.

Ela que nunca deu o desprezo para ninguém.

– Onde você foi? – pergunta a Jô.

– Encontrei a Zezé. Está dormindo.

– No teu quarto? Ai, menina. Fez uma loucura. Essa tipa não te larga. Nunca mais. Transou com uma guria daqui. Brigaram aos tapas. Diga adeus para teu homem (TREVISAN, 1985, p. 43).

À noite jantam no restaurante. Ai dela se olha ou sorri para o lado.

– O que está olhando?

Proibida de cumprimentar qualquer conhecido.

(...)

– Preciso de uma menina. Como você. A Jô não te falou? Ela me deu

permissão. Posso te salvar. Depende de você. Não deixo faltar nada. Te dou tudo o que quiser.

– O que você quer?

– Quero você. Só as duas. Assim um homem e uma mulher. Você é o meu amor. Quero que seja minha. Agora me responda (TREVISAN, 1985, p. 44-45).

A cafetina objetifica Mirinha, pois a encara algo que pode lhe trazer retorno financeiro, por isso incentiva e intermedeia o namoro, mas, como não obtém resultado, ajuda Mirinha a se livrar de Zezé para, então, prendê-la à prostituição e explorar seus serviços sexuais. Mais uma vez a personagem torna-se um objeto nas mãos de alguém. A única diferença, agora, – e que, no fundo, não mitiga a reificação – é que as regras são expostas abertamente. Ela é informada do que lhe espera: a perda da posse do corpo, a anulação do eu e da vontade própria. De certo modo, são as mesmas imposições que permearam todos os seus relacionamentos anteriores: o familiar, o com João e o com Zezé. A lição da obediência passiva e da não-resistência a todos os gostos arbitrários do prazer é curta e objetiva:

– Não pode dizer não. Não tem feio nem velho. No quarto não mais que dez minutos. Senão bato na porta. Quantos forem, dois, cinco, sete, deve ir com todos. Sempre bem-disposta.

O senhor distinto, gravata e pasta. Ao tirar a roupa, ai que nojo. Ainda bem, nada consegue.

– Esse não quero mais. Puxa, nunca sofri assim.

– Ainda não sabe de nada, menina.

Outro não a toca. Deitados na cama, ele vestido, ela nua. Pede que apague a luz. E alivia-se quieto e sozinho. Além de pagar, dá-lhe vidrinho de perfume francês.

Um tem a mão fria. Outro, erisipela – o medo que pegue. De outro o coração bate mais alto que o relógio no pulso.

São casados. Mais de trinta anos. Ela conhece todos os tipos. Até um pastor da igreja dos últimos dias. Minto, só falta um negro. E um rabino de chapéu.

[...]

– Algum não gosta que beije na boca. Outro só quer que beije. Outro quer diferente. A todos precisa agradar (TREVISAN, 1985, p. 47).

Poucos repetem. Querem sempre novidade (TREVISAN, 1985, p. 48).

Nessa circunstância, o prostíbulo também funciona como um lugar de elaboração e de imposição de princípios de dominação masculina – tal qual, para Bourdieu (2005), as

instâncias Escola, Estado, Igreja e Família –, porque suas regras coíbem a mulher de decisões sobre o seu corpo e sua vontade. O ensinamento tem como objetivo a encenação diante do macho, com o único intuito de satisfazê-lo e, conseqüentemente, garantir a continuidade do comércio. Há a necessidade de simular interesse e contentamento sexuais (“Sempre bem disposta”, “A todos precisa agradar”) pois

O gozo masculino é, por um lado, gozo do gozo feminino, do poder de fazer gozar: assim Chatharine Mackinnon sem dúvida tem razão de ver na “simulação do orgasmo” (*faking orgasm*) uma comprovação exemplar do poder masculino de fazer com que a interação entre os sexos se dê de acordo com a visão dos homens, que esperam do orgasmo feminino uma prova de sua virilidade e do gozo garantido por essa forma suprema da submissão (BOURDIEU, 2005, p. 30).

Conforme informa o narrador, Mirinha não goza com cliente algum, apenas dissimula, sendo, então, mero instrumento de prazer alheio. Todavia, o eu não se aniquila totalmente, restando um resquício de individualidade e de vontade própria. Assim como, depois de certo tempo, conseguiu dizer não a João e a Zezé, Mirinha se nega a transar com um dos freqüentadores por considerá-lo, quando nu, imundo. Jô repete o primeiro mandamento da prostituição e impõe a autoridade de quem está no topo da hierarquia profissional e “doméstica”: “– Tem que aceitar. Não pode ter luxo. Quem aparece tem que ir. Como é que pago o aluguel? Mais a luz, a água, a Filó?” (TREVISAN, 1985, p. 48). Para reiterar seu poder, a cafetina a descarta das festas por um tempo.

Exploradora, Jô também é explorada, não exatamente pelos clientes, que demonstram um certo respeito por ela porque são de classe média-alta e a segurança do anonimato do bangalô da cafetina ajuda-os a manter o status social de homens de negócio e de família. Jô tem um gigolô, tal qual, guardadas as devidas dimensões, as protagonistas de “O senhor meu marido” e de “Noites de Curitiba”. O narrador relata a existência do gigolô uma única vez e de modo vago, mas não gratuito. Enquanto que o meretrício confere um certo poder para Jô –

na condição de cafetina-prostituta, ela tem liberdade de circular pelos ambientes restritos aos homens [“À noite fazem a ronda nas casas de jogo – o paraíso dos homens da Jô” (TREVISAN, 1985, p. 48)], tem um prestígio perante os clientes e as demais prostitutas, e pode desvincular sexo de amor, conceito admitido socialmente apenas para o gênero masculino –, o relacionamento amoroso com um homem a submete ao domínio masculino mais do que o próprio meretrício, pois a exploração, além de sexual, é emocional e financeira. Desse modo, a relação de Jô com o gigolô não deixa de apresentar um paralelo com a que Mirinha tinha com João.

A situação recorrente de a prostituta assumir um gigolô corresponde a uma das práticas da vida cotidiana que colabora para produzir o gênero, reafirmando a hegemonia masculina e a submissão feminina (LAURETIS, 1994). Jô, na categoria de prostituta, assume que é inferior às demais mulheres por não se enquadrar ao estereótipo de gênero, e, conseqüentemente, propaga que, para ter um relacionamento amoroso com um homem, deve compensá-lo financeiramente pelo rebaixamento moral patriarcal que o “desvio” social dela inflige a ele.

Segundo a leitura de Sanches Neto (1994) sobre a prostituição em *A Polaquinha*, de Dalton Trevisan – único romance do autor, publicado em 1985, e cujo enredo é muito similar a “Virgem louca, loucos beijos” –, a autonomia de uma prostituta nasce da situação de não dependência a um homem. Para que isso ocorra, tanto ela quanto o macho devem estar inseridos em um relacionamento despersonalizado. Do mesmo modo que ela pode ser substituída por qualquer outra [“Poucos repetem. Querem sempre novidade” (TREVISAN, 1985, p. 49)], todos os homens devem ser, para ela, substituíveis [“Deixa de contá-los, são mais de mil” (TREVISAN, 1985, p. 48)]. Jô perde a autonomia quando, dependendo emocionalmente de seu gigolô, incorre no erro comum das meretrizes (e de algumas mulheres comuns) que é confundir amor com obediência. Como as personagens daltonianas estão

submersas num contexto patriarcal, não conseguem se livrar totalmente dos conceitos dessa instituição. O fato de a prostituta cobrar para fazer sexo sem amor e de pagar para fazer sexo com amor decorre de que, na sociedade patriarcal, a mulher é doutrinada a valorizar o (ou apenas o) sexo por amor. Já que este último depende de o homem aceitar estar vinculado socialmente à prostituta através de uma relação amorosa (acontecimento que, na teoria, atenua a sua marginalização), cabe a Jô gratificá-lo por conceder a ela o sexo propagado como mais valioso. Amor e submissão se interligam.

Apesar de depender emocionalmente do gigolô e de ser explorada por ele, Jô tem estrutura para continuar a jornada. Exerce seu (restrito) domínio sobre os demais homens e sobre as demais prostitutas. Mirinha não possui a mesma experiência de vida da cafetina e, subjugada por essa – que representa a figura materna, por tê-la acolhido e lhe dado um lar –, é invadida outra vez pelo desespero. Daí entregar-se ao cigarro, ao álcool e às lágrimas, e não encontrar disposição para continuar fazendo programas. Sendo sua carência de ordem familiar, o fato de ser rejeitada novamente desse meio – agora, a casa da Jô – faz com que ela se feche, física e emocionalmente a qualquer envolvimento que possa fazê-la sofrer mais. Seu desejo é retornar à segurança do lar materno (já que é a mãe que desempenha o papel patriarcal), conforme expressa seu fechamento no quarto, no guarda-roupa e, simbolicamente, através da posição fetal, no útero materno, e, posteriormente, quando tenta salvar o bebê, entregando-o à mãe verdadeira:

Chegam os homens. Uma zorra violenta. O som ao máximo – os vizinhos reclamando. No quarto, ela bebe na garrafa de rótulo amarelo. Demais a gritaria, fecha-se no guarda-roupa. Encolhida, a cabeça no joelho, mãe embalando o seu nenê, que é ela mesma. Lá fora a festa selvagem. De repente o silêncio no fundo negro do poço: ela escuta a unha crescer (TREVISAN, 1985, p. 50).

Mirinha no santuário do quarto. Olhando a fumaça do cigarro. Não se lava, não se penteia, não se pinta. Segura-se para não ir ao banheiro, nojo das toalhas e panos úmidos pelo chão. Não faz programa, não ganha dinheiro, não pode ir ao Bar Sem Nome (TREVISAN, 1985, p. 51).

De modo correlato, a mãe de Mirinha e Jô são construídas como representações da máquina ideológica patriarcal que “funciona até mesmo acionada por mulheres” (SAFFIOTI, 2004b, p. 102). São personagens femininas que colaboram para manter a estrutura hierárquica de gênero. Nessa tentativa de promover o desnudamento da ideologia patriarcal que subjaz à construção da personagem Jô, não podemos deixar de fazer referência à cena em que ela, após a recusa de Mirinha em voltar a se prostituir, incorpora em transe mediúnico um guia que gosta de judiá-la. A fala masculina da entidade é praticamente um brado do patriarcado para Mirinha, coerente com a assertiva de que, arbitrariamente, a “voz grave significa poder” (SAFFIOTI, 2004b, p. 124):

– Me duvida, menina? Você quer fugir. De mim não escapa.
Na boca pintada uma voz rouca de homem (TREVISAN, 1985, p. 52).

Jô resgata Betinho, voltando a explorá-lo, e descarta a outra criança que não mais lhe dá lucro: Mirinha. Treze foram os meses que ali morou a protagonista, que está em estado animalesco e se alimenta de restos. A descrição do narrador a situa entre o porco e o rato. A estrutura narrativa circular que expõe as personagens a um constante espelhamento faz mais uma analogia entre filha e pai, e Mirinha sente que se perdeu em alguma parte de sua trajetória. Busca, então, resgatar sua identidade retornando ao ponto de partida: a casa materna/paterna.

Olho parado nas manchas de goteira no forro. Lembra-se do pai sozinho na mesa do boteco. No que tanto pensa diante do seu copo? Sabe agora. Feito ela, não pensa em nada (TREVISAN, 1985, p. 53).

Olhinho vermelho, espia-se no espelho, mais de oitenta quilos. “Meu Deus, essa aí quem é? O que aconteceu comigo? Que fim levou quem eu era?” (TREVISAN, 1985, p. 54).

Ao fazer referência a situações que remetem a mulheres que lideram a casa, mas, de algum modo, mantêm-se sob o jugo do marido ausente, Saffioti (2004b) parece querer se

referir ao estado de coisas que vemos se estabelecer no caso da relação da protagonista de “Virgem louca, loucos beijos” com sua mãe, que, mesmo sendo a chefe da família, pretende submeter ao marido o pedido da filha para voltar à casa materna/paterna. Trata-se, no dizer de Saffioti (2004b, p. 65), da constatação que, ainda em casos como esse, a autoridade máxima continua sendo a do pai, “a quem a mãe evoca, no momento de impotência, exatamente com este papel”. Assim, no seio da ideologia patriarcal, ainda que a mulher não seja cúmplice do patriarca, coopera com ele, muitas vezes inconscientemente, contribuindo para com a perpetuação do regime que espezinha seu sexo.

A decadência crescente de Mirinha parece não ter limites, ultrapassando o estado grotesco, típico do estilo expressionista de Dalton Trevisan que, nesse conto, deforma não só as personagens, mas também o espaço. A garagem velha e suja onde mora é tão degradante como a casa de sua irmã Lili, “outra que apodrece. Tão ruim quanto ela. Desfigurada de tão magra” (TREVISAN, 1985, p. 56). As respectivas moradas metaforizam o estado lastimável das irmãs.

- E o teu grande amor?
- Brigou. Me bateu. Eu fugi. Quando voltei, a casa vazia. Carregou tudo no caminhão.
Na cozinha um fogareirinho, uma xicrinha, um pratinho.
- Lili do céu. Não pode se entregar.
- Sem ele não sou ninguém (TREVISAN, 1985, p. 57).

A narrativa reitera o jogo de espelhos e coloca Mirinha num beco sem saída. A trágica e vassala história de Lili com o amante casado (“gigolô barato”) sugere que o mesmo poderia ter acontecido com a protagonista caso ela continuasse com João. Lili também foi despejada, mas não sai da casa por não ter para onde ir. A cachaça é a companheira das irmãs, que, com ela, celebram o reencontro e tentam anestesiá-la a tristeza. Em analogia a uma circense *casa de espelhos*, as garrafas de aguardente também funcionam como espelhos mágicos, que emagreceram Lili e engordaram Mirinha: “– Não é engraçado? Uma, a garrafa encolheu.

Outra, a mesma garrafa inchou” (TREVISAN, 1985, p. 57). A construção narrativa pautada no paradoxo reflexo-oposição encerrará o conto separando as irmãs, novamente, em direções opostas que levam a destinos trágicos paralelos.

– O que acha? Voltar para casa? Não está arrependida? Por que não pede perdão? A mãe quer um prazo.

– Não volto. Eu não. Morro mas não volto. Por que não vem para cá? Ao menos estamos juntas.

– Não posso. Se eu vier, amanhã será tarde. Não posso mais. Cansei dessa vida. De ser lixo.

Sem acreditar entra debaixo do chuveiro frio. Há quantos dias, semanas, meses não toma banho? (TREVISAN, 1985, p. 58).

O fato de o conto se fechar com a aceitação da filha por parte da mãe à casa materna/paterna, com a condição de Mirinha não lhe contar coisa alguma sobre as suas andanças, implica a anulação de toda sua trajetória trilhada fora dos caminhos tradicionalmente traçados para a mulher. Queimar as peças de roupa da filha, cortar-lhe o cabelo rente à nuca e costurar “quimono simples de algodãozinho” (TREVISAN, 1985, p. 59) são atitudes da mãe que visam a anular toda simbologia da feminilidade e da sexualidade de Mirinha. Bourdieu (2005) se refere a um processo de socialização das mulheres cabilas que se mostra correlato ao posicionamento assumido pela mãe da protagonista, pois ambos tendem a impor limites ao gênero feminino, principalmente ao que diz respeito ao corpo:

Essa aprendizagem [dos princípios fundamentais da arte de viver feminina] é ainda mais eficaz por se manter, no essencial, tácita: a moral feminina se impõe, sobretudo, através de uma disciplina incessante, relativa a todas as partes do corpo, e que se faz lembrar e se exerce continuamente através da coação quanto aos trajes ou aos penteados (BOURDIEU, 2005, p. 38).

A teia literária se utiliza outra vez da estrutura de espelhos para tecer o conto, resgatando, na “voz rouca do pai”, a “voz rouca de homem” que saía da boca pintada de Jô quando a cafetina incorporou o guia. O vaticínio da entidade se concretiza: Mirinha não conseguiu escapar das amarras impostas pelo patriarcado. Sua jornada se concretiza circular:

Ao ouvir o passo cansado na escada, corre para o quarto. A voz rouca do pai:

– Quem está aí?

– Alegre-se, meu velho. Ela voltou.

– Essa gorda?

Acorda no meio da noite. Escuta-o que, de mansinho, acende a luz e fica longamente parado na porta.

De manhã pai e filha cruzam na cozinha sem uma palavra. Para os dois ela nunca saiu de casa (TREVISAN, 1985, p. 59-60).

“Virgem louca, loucos beijos” se fecha numa espécie de retorno – quase mítico – às origens, ou seja, ao ponto de partida da personagem, sugerindo a situação sem saída de seu sexo, num contexto em que a mulher não tem voz, nem vez, sendo seu desejo e seu querer desprezado pela ideologia que regula sua existência. Presente em instituições que, conforme Bourdieu (2005), colaboram para a reduplicação de papéis tradicionais de gênero, essa ideologia patriarcal leva a personagem a percorrer uma jornada que é a representação de uma realidade caótica no que concerne a situação social da mulher. A instituição Família, nesse conto, contribui para que essa situação permaneça, pois, além de não preparar as filhas para se defender das armadilhas patriarcais, as pune por destoar do comportamento ditado ao seu gênero. O ensinamento da família mostra-se inverso ao que possibilitaria à mulher uma desvinculação das amarras de gênero, pois, ao final, a mãe de Mirinha transforma, discursivamente, a epopéia de Mirinha em uma fábula moralista patriarcal: “Você aprendeu. Eu te perdô” (TREVISAN, 1985, p. 58). Dalton Trevisan novamente subverte a parábola bíblica do filho pródigo ao questionar o território paterno como lugar de redenção⁵⁷. Os/as

⁵⁷ Em “A volta do filho pródigo”, publicado em 1964 no volume *Morte na praça*, Dalton Trevisan faz uma paródia do texto bíblico de São Lucas, XV, 11 a 32. A parábola do filho pródigo daltoniana apresenta a personagem do título sentindo-se fracassada por retornar à proteção do pai. O caçula menospreza o irmão pelo insucesso da jornada, e segue sozinho sua própria odisséia rumo aos lugares e aos conhecimentos que a família – tal qual os pais de Mirinha – proíbe o pródigo de relatar:

“– Não perguntas da viagem, pai?

– Não. O diabo é mau perdedor – se te deixou em paz um de nós há de querer em troca” (TREVISAN, 1975, p. 96).

Segundo a leitura de Sanches Neto (1996, p. 27-28), “O filho volta para morrer em casa. Este é também um dos sentidos da morte na praça. Seu medo acaba reiterando a potência da casa paterna com seus horizontes

filhos/as dessa Curitiba maldita não são preparados/as para – nem induzidos a – ultrapassar os limites da fronteira patriarcal. O retorno não é apresentado como positivo, como renascimento, mas, sim, como metáfora de submissão e de morte.

Diferentemente do que ocorre com Maria, de “O senhor meu marido”, e com Marina, de “Noites de Curitiba”, ao abandonar a prostituição e se abrigar no seio familiar Mirinha não encontra uma condição menos opressora de vida. As duas primeiras personagens conseguem se desvincular – embora não totalmente – das rígidas formas de comportamento que o patriarcado ditou ao gênero feminino. Para não morrer na degradação, Mirinha opta por se asilar na casa patriarcal, respeitando as leis opressoras que a abrigam a anular sua personalidade. Ao contrário da personagem da velha, do conto “Penélope”, que se suicida para preservar o que resta de sua individualidade e para se livrar da opressão que a enterra viva no próprio lar, Mirinha se vê obrigada a aceitar o silêncio e a sepultura doméstica que o patriarcado reserva para as mulheres. Isso significa que a protagonista não teve êxito em sua luta, e que a mulher da década de 1970, da qual Mirinha é aqui representante, ainda carece de armas e de estruturas (social, financeira, educacional, psicológica etc.) que favoreçam mudanças acerca da condição a que o gênero feminino é relegado pela ordem patriarcal vigente.

Mirinha é uma personagem que passa por várias experiências durante sua jornada, todas elas pautadas pela objetificação, tanto familiar, sexual, profissional, “matrimonial” e amorosa. Em todos os tipos de relação em que se envolveu, Mirinha foi objetificada. Conseguiu acabar com algumas delas, mas não as subverteu, acarretando apenas a mudança de seu/sua opressor/a. Demonstra querer expor sua subjetividade, mas isso ocorre em poucas situações, que acabam por deixá-la desestruturada e sem apoio: o patriarcado ajita seus mares

restritos. No entanto, a insubordinação do caçula acena como uma nova possibilidade de libertação. Um será o exilado no próprio lar. O outro percorrerá as estradas sem dono. (...) Este, ao ganhar o mundo, contesta a experiência do irmão, rompendo com a razão paterna e com a sua confirmação (a volta do filho arrependido)”. De modo correlato, a decisão final de cada uma das irmãs, Mirinha e Lili, resgata, respectivamente, a resignação do pródigo e a contestação do caçula.

de modo que o náufrago não atinja outras paragens, a não ser aquelas determinadas por ele. A personagem luta, apresenta mudanças, toma decisões – abandonar João, não se relacionar com Zezé, se prostituir, deixar de se prostituir, voltar para casa dos pais –, mas não tem estrutura para se afirmar como sujeito e se emancipar. Diferente das protagonistas femininas dos três contos anteriores abordados criticamente, Mirinha desiste de lutar e se entrega completamente às punições e às ordens patriarcais. Contudo, ela pôde lutar e arriscou mudar a sina da objetificação. A personagem do conto “Penélope” não teve as mesmas oportunidades, contando apenas com o silêncio e o suicídio para, respectivamente, amenizar e acabar com a opressão.

4.5. A objetificação e o desejo por emancipação em “Você me paga, bandido”: Um caso de polícia

Publicado em 1988, no volume *Pão e sangue*, “Você me paga, bandido” corresponde a um dos muitos contos daltonianos em que a fábula é apresentada através de mais de um narrador e em primeira pessoa. Essa técnica de elaborar vários enredos a partir de uma única fábula percorre toda a obra de Dalton Trevisan, fazendo parte de sua estética da repetição. Todavia, a respeito do conjunto de contos a que “Você me paga, bandido” se enquadra, referimos-nos especificamente à peculiaridade de uma única história⁵⁸ conter dois ou mais narradores, artifício que relativiza a verdade a partir de diferentes versões de um fato, tal qual objetivou o diretor japonês Akira Kurosawa ao utilizá-lo em *Rashomon*⁵⁹ (1950), filme do qual Dalton Trevisan fez uma referência explícita em um de seus contos⁶⁰.

O fato ocorrido em “Você me paga, bandido” consiste numa briga de casal em que a esposa acaba por dar um tiro no marido. Ocorrido há um mês, esse episódio é narrado em *flashback* para um advogado ou para um delegado⁶¹ – uma vez que Maria e João se dirigem ao interlocutor pelo título de *doutor* –, como num depoimento. Entretanto, as declarações do casal soam como desabafos, uma vez que há dez anos vivem juntos e não conseguem se

⁵⁸ Essa fábula ou história pode aparecer num único conto ou fazer parte de contos que possuem uma continuidade explícita. No primeiro caso, as narrativas exemplares são “Debaixo da Ponte Preta” (In: TREVISAN, Dalton. *O vampiro de Curitiba*. 20 ed. Ver. Rio de Janeiro: Record, 1998) e “Grávida, mas porém virgem” (In: _____. *A Guerra conjugal*. São Paulo: Círculo do Livro, 1976b). No segundo caso, exemplos capitais são os textos “As neves de Curitiba” e “O elefante vermelho”, como também “Bacana e conseqüente” e “João, o estripador” (In: _____. *Abismo de rosas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976a).

⁵⁹ Em *Rashomon*, três homens conversam sobre a história de um duplo crime: ao passarem por uma floresta, a noiva de um samurai tem relações sexuais com um bandido, e o samurai morre em circunstâncias não claras. Não se sabe se ela foi estuprada ou consentiu com o ato. Se ele havia sido assassinado ou se suicidado por causa da desonra. O fato é reconstituído quatro vezes, de acordo com o ponto de vista de quem o estava contando (noiva, ladrão, espírito do samurai e um lenhador). O filme é estruturado em forma de *flashbacks*, forma com que Kurosawa mostrou os vários pontos de vista da narrativa. A fábula, o enredo e a estrutura de *Rashomon* são muito similares a certos contos daltonianos, como “Debaixo da Ponte Preta”, “As neves de Curitiba” e “O elefante vermelho”, citados na nota anterior.

⁶⁰ “o vestido branco da musselina ao vento – o mesmo vento que por um segundo ergueu o véu no rosto da heroína de *Rashomon*” (TREVISAN, Dalton. “Educação sentimental de um vampiro”. *O rei da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, p. 83).

⁶¹ Doravante, autoridade. Em *Pão e sangue*, há outros contos similares a “Você me paga, bandido” em que a figura do delegado fica evidente. Todavia, no conto em apreço, não é descartada a possibilidade de o interlocutor ser um advogado.

afastar um do outro, apesar do caráter degradante dessa relação. Colaboram, assim, para que a guerra conjugal permaneça sem solução. As duas instâncias narrativas, Maria e João, são, concomitantemente, agentes e vítimas da violência física e a simbólica que os atingem. Mesmo que intercalados, os motivos que desencadeiam as ações de cada um são diferentes.

Apesar de o conto estar dividido em duas partes através de um asterisco, e de cada personagem ter o mesmo espaço gráfico para expor sua versão do relacionamento, o tom e o núcleo das duas versões giram em torno da personalidade de Maria. É a personagem que ganha maior destaque na narrativa⁶², a começar pelo próprio título, que consiste numa paráfrase da declaração feita por ela – conforme narra João – na terceira ocasião em que atirou no esposo. Como o conto foge de uma tradicional estrutura dicotômica – bem / mal, ativo / passivo, carrasco / vítima, verdade / mentira –, não se pretende nessa análise concluir qual das duas figuras mente, até porque fica evidente que ambas procuram se defender perante a autoridade, o que acarreta mentir e omitir determinadas verdades.

No estudo sobre o livro de Dalton Trevisan “Desastres do Amor”, de 1968, Sanches Neto (1996, p. 38) analisou a figura do advogado em Dalton Trevisan nos seguintes termos:

As desavenças dos casais, não raro, acabam chegando aos ouvidos dos advogados. Para a classe menos esclarecida que compõe o universo trevisânico, o advogado é a personificação da lei. O seu escritório é visto como um fórum. É diante do doutor que as pequenas mazelas, geralmente de ordem sexual, são desveladas. Se na obra de Kafka (notadamente em *O Processo*), a justiça ocupa o sótão de imundos prédios residenciais, nesta Curitiba maldita a justiça se localiza no escritório do advogado. Nele, o doutor usa de sua autoridade para convencer a mulher a aceitar de volta o marido faltoso, normalizando a dominação, ou para conquistar as fêmeas mais apetitosas: “Advogado é padre, minha filha”, diz um deles em “Mocinha de Luto”. Dando ao seu escritório foros de confessionário, ele busca partilhar das intimidades da moça para explorar os seus desastres. Justiça terrena, conselheiro divino, o advogado, corrupto e corruptor por excelência, reforça o poder masculino.

Não obstante os enredos do volume *Pão e sangue* retratem uma Curitiba urbana do

⁶² Conforme Moisés (1997) e Brait (1990) essa é a principal característica da personagem protagonista. Destarte, Maria será considerada como tal, sem com isso ignorarmos a possibilidade de ela ser lida, concomitantemente, como antagonista de João.

final da década de 1980, cuja violência é diariamente registrada em delegacias e jornais de cunho sensacionalista⁶³, “a classe menos esclarecida” do universo de Dalton Trevisan permanece com a mesma mentalidade do passado em relação às autoridades. Desse modo, o advogado e o delegado continuam a manter o “status”, a aura popular, de *juiz*, tal qual ostentavam os coronéis da antiga Curitiba daltoniana. O poder de decisão sobre os destinos das pessoas continua em mãos masculinas, as instâncias julgadoras permanecem patriarcais.

Embora não seja concretizado um julgamento em “Você me paga, bandido”, a figura do doutor está presente, ouvindo ambas as partes, e a fala final de João sugere a busca de uma cumplicidade com a autoridade masculina julgadora.

Extraliterariamente cabe ao/à leitor/a avaliar as possíveis razões pelas quais o casal não se entende e os prováveis motivos da violência mútua. Através das potencialidades das informações e do objetivo aqui proposto, compete-nos, principalmente, reconstruir a individualidade dessa personagem feminina.

Antes de se juntar com João, Maria era prostituta na boate Mil e Uma Noites e tinha, do seu primeiro casamento, um filho (Pedrinho) com problemas mentais. João a tirou da noite, teve três filhos com ela e, então, se casaram na igreja, mas não no civil. Pedrinho foi internado no asilo. A união com João não trouxe tranquilidade e felicidades a Maria, que ainda mantém contato com as amigas da boate em razão de seu comércio ambulante de compra e venda de jóias. Esse contato sugere que o meretrício é um passado do qual a protagonista não se desvinculou totalmente, é uma atividade da qual, indiretamente, ela continua a obter algum dinheiro. Sugere, também, uma possível rota de fuga caso o relacionamento acabe definitivamente, como narra João: “Saí do hospital, dei dinheiro para os filhos. Quem ali de

⁶³ Conforme Sanches Neto (1996, p. 118-119), “O título do livro é uma alteração de duas expressões enraizadas na cultura ocidental: *pão e vinho* (símbolo da presença de Cristo entre os homens) e *pão e circo* (clássica receita de governo). Embora Dalton esteja muito ligado à linguagem bíblica, o título está mais próximo da segunda expressão. Tendo em vista o grande fascínio que os casos de assassinatos, roubos e perversões exercem sobre a população, fazendo dos programas policiais e dos jornais vermelhos um sucesso de público, seria possível afirmar que se trata de uma referência a esse universo. É o diálogo com esses veículos de comunicação de massa que fazem de *Pão e Sangue* um livro único. Nunca a violência foi tão acentuada na obra de Trevisan”.

joelho e mão posta? Ia deixar comigo as crianças e se perder na noite. Respondi que a decisão era da justiça” (TREVISAN, 1996, p. 33). Embora a ameaça de Maria seja uma espécie de chantagem emocional que visa manter o relacionamento, ao mesmo tempo indica que a protagonista não descarta a possibilidade de abandonar os filhos – como fez com Pedrinho, e como sugere sua postura de deixar o filho mais novo com varicela e febre em casa, aos cuidados da diarista, para ir a um matrimônio – e voltar à prostituição, ato que a pouparia das limitações impostas pelo casamento: cuidar da prole, da casa, se submeter ao marido etc.

O motivo da briga que desencadeia os demais acontecimentos do conto – já latentes antes da causa em si, pois as desavenças entre eles ocorrem desde antes da união conjugal – é o fato de Maria pintar o cabelo de loiro para ir ao casamento de amigos. João exige que a esposa mude a cor do cabelo, podando sua individualidade e humilhando-a ainda mais ao alegar que aquela tonalidade era indecente para a idade dela (Maria diz não ter nem quarenta anos, mas João afirma que ela tem quarenta e cinco). A revolta dele revela-se uma encenação, uma manifestação tanto de ciúmes quanto de poderio patriarcal que se vê ameaçado pela figura de mulher fatal, ressurgida na esposa devido ao novo visual: loira de cetim negro.

A loira assume, no imaginário masculino, a representação da mulher voluptuosa, da *femme fatale* propagada pelo cinema – tecnologia de gênero (LAURETIS, 1994) –, e, ainda, no contexto curitibano, conforme Sanches Neto (1994), está associada às prostitutas polaquinhas (polonesas ou descendentes de poloneses). Tecido de origem chinesa, mas cujo nome também foi difundido pela cultura árabe, o cetim remete às danças sensuais das *Mil e Uma Noites* e, conseqüentemente, à boate na qual Maria trabalhava. Acentuando o seu implícito desejo de mudança, a personagem, em vez da original odalisca morena, se metamorfoseia em odalisca loira, mais próxima da fantasia masculina regional e nacional.

Geralmente usado para roupas noturnas, o cetim negro do vestido de Maria torna-se desarmônico com o horário do matrimônio e da festa: onze horas da manhã. Embora esse

preceito não preocupe as personagens, indiretamente elas sabem ou percebem que – mesmo, ou sobretudo, durante o dia – o tecido preto e brilhoso ressaltaria o cabelo loiro e chamaria muita atenção sobre Maria. Coerente com o conceito de Bourdieu (2005) trabalhado na análise de “Virgem louca, loucos beijos” a respeito de a coação quanto aos trajes e aos penteados femininos serem uma forma de o homem impor a sua moral à mulher, João obriga Maria a mudar a cor do cabelo, caso contrário não iria com ela ao casamento. Na condição de esposa, segundo a cartilha patriarcal, a mulher não deve se portar e/ou se expor socialmente de modo a revelar sua sensualidade e suas potencialidades sexuais, a não ser – e com o consentimento dele – que fique patente a sua exclusividade ao homem a quem ela mantém vínculo, ou, em outras palavras, que não haja risco de desonrar o ente masculino da relação:

o corpo feminino, ao mesmo tempo oferecido e recusado, manifesta a disponibilidade simbólica que, como demonstram inúmeros trabalhos feministas, convém à mulher, e que combina um poder de atração e de sedução conhecido e reconhecido por todos, homens ou mulheres, e adequado a honrar os homens de quem ela depende ou aos quais está ligada, com um dever de recusa seletiva que acrescenta, ao efeito de “consumo ostentatório”, o preço da exclusividade (BOURDIEU, 2005, p. 40-41).

O passado de Maria como prostituta e o contato que ela voltou a manter com as amigas da boate, somados à sua transformação simbólica em odalisca loira, levam João a recear uma possível perda de poder sobre a mulher e um provável retorno dela à prostituição, fato que anularia o seu direito à exclusividade. Duas são as ocasiões nas quais fica explícito que João simulou o descontentamento em relação ao novo visual da esposa. A primeira é narrada por Maria: quando sóbrio, o esposo a denomina carinhosa e eroticamente de “minha loirinha” (TREVISAN, 1996, p. 31). A segunda ocasião corresponde à última sentença do conto, na qual João declara: “Aqui entre nós, doutor, não é feia de cetim negro e cabelinho loiro” (TREVISAN, 1996, p. 33). Confirma-se, assim, a coação quanto ao modo de portar o corpo como forma de manter a posse e a autoridade sobre a mulher.

A violência sofrida por Maria é exposta já no primeiro parágrafo.

João bebe, ameaça com o revólver, xinga e empurra a esposa para a rua, deixando-a entrar na casa somente quando passa a embriaguez. Às vezes, Maria reage e demonstra ter consciência da situação degradante e brutal da relação, pois, como propaga Saffioti (2004b, p. 130), “sempre que há relação de dominação-exploração, há resistência, há luta, há conflitos, que se expressam pela vingança, pela sabotagem, pelo boicote ou pela luta de classes”. Todavia, a personagem acaba se resignando logo depois das manifestações de resistência, como no caso do tiro: “Dez anos desta vida, doutor, isto é vida?” (TREVISAN, 1996, p. 29).

Valer-se da arma de fogo contra João é literal e metaforicamente revidar na mesma moeda. Corresponde a atacá-lo com um dos símbolos de virilidade utilizados pelo gênero masculino para, conforme Bourdieu (2005), afirmar diante dos demais sua virilidade pela verdade de sua violência. A concepção patriarcal de o homem ter poder de vida e de morte sobre os seus é, de certo modo, perturbada, já que Maria demonstra – através das três ocasiões em que ameaçou João com o revólver – que também pode usar esse poder. Diversamente da velha do conto “Penélope”, que utiliza o revólver do esposo contra si, defendendo sua individualidade através da anulação definitiva do eu (morte), Maria emprega a arma contra o próprio marido, buscando afirmar sua individualidade em vida, ou, possibilidade em aberto, através da morte de João.

De modo correlato ao caso do revólver, há implícito um jogo de espelhos: ainda que, às vezes, não intencionalmente, o que João faz ou ameaça fazer Maria igualmente retruca, e vice-versa. Destarte, se nele o álcool age como desencadeador de violência, Maria bebe e torna-se violenta; assim como à noite João trabalha e frequenta o clube, Maria ameaça voltar a *se perder na noite*; do mesmo modo que, com a possível separação, o marido não quer a guarda dos filhos, ela diz que os deixará com ele; João perde dinheiro com jogo e deixa a família passando necessidades, enquanto sua esposa, conforme a narração dele, é gastadeira, usa seu nome e não paga as contas, ficando ele sem crédito na praça.

O comportamento de Maria oscila entre ora se opor às imposições e aos descasos de João e ora aceitar as circunstâncias. De concreto, quase nada se altera nessa relação, pois as manifestações de revolta da esposa são ignoradas e – ironia daltoniana – perdoadas pelo marido, não contribuindo para libertá-la do jugo masculino. Acabam por parecer somente reações de ciúme, embora esse não seja descartado como intensificador do conflito:

Naquele maldito sábado, fui ao salão da Olga, de loiro tingi o cabelo. Quando me viu, ele perguntou se não tinha vergonha, uma velha feito eu. Velha eu, doutor, nem quarenta anos? De briga não sou, ergui as mãos para o céu, de novo lá na Olga.

Madrinha de casamento da Lili, onze horas já, não queria me atrasar. Retocado o cabelo, o João me olhou bem. Disse que comigo não. Pobrinha de mim, então ia só (TREVISAN, 1996, p. 29).

De repente quem vejo ali, exibindo fagueiro o dentinho de ouro? Se engraçava com uma tipa de óculo, ruiva e sardenta. Só pra me provocar, até no braço gorducho beliscava. (...) Epa, já saindo de carro e me deixando para trás. Não resisti e atirei o canequinho no pára-brisa. Sem força, molhou o vidro, só um nadinha.

Voltei de táxi para casa, já de noite. O João tinha ido para o clube. Era sábado e nenhuma comida na despensa. Liguei para o João, respondeu que dinheiro não tinha, desligou na minha cara.

Assim era demais, se não tinha dinheiro, gastava com a tal ruiva sardenta. Fui ao clube, que mostrasse a carteira. Subo a escada e ali na sala quem vejo, perna cruzada no sofá, cigarrinho na boca? Peço o dinheiro, diz que não. Cabeça baixa, saio bem desiludida. Já na escada, achei um desaforo. Deixar os filhos com fome no domingo. Voltei, ele não estava na sala. Agora na cozinha, deitava o café no pires, fazia biquinho para beber.

Mais uma vez pedi o dinheiro para as compras. (...) Se era assim, que tinha dinheiro, mas não dava. Me voltou as costas, bebia o cafezinho preto no pires (TREVISAN, 1996, p. 30).

Os cinco tiros que a personagem dispara contra João – decorrentes desse último desaforo acima – são em direção ao chão, acertando apenas um na perna dele. De certo modo, Maria subverte o conceito de agressividade como um elemento masculino. Ela utiliza o comportamento que pertence ao domínio masculino do poder contra seu próprio representante, ato esse coerente com a assertiva de que agressividade não é intrínseca aos homens, mas, sim, que não passa de mais uma das expectativas construídas socialmente para eles (SOUZA, 2002). Fica subentendida a não intenção de matar o marido. Maria quer se

vingar, compensar e amenizar o sofrimento, contestar a opressão e mostrar que também tem poder: “Não é a única vez que sou atirado pela Maria. A primeira ainda na boate, um fio de noite, ninguém se entendia. Na segunda vez, ela me encostou o revólver no peito e fez fogo para o alto: *Você não presta nem pra morrer*” (TREVISAN, 1996, p. 33).

Tal qual João, Maria não pretende exatamente acabar com a relação, embora já tenha em mente para onde vai caso o rompimento se concretize. Ainda que ela não questione o fato, sair da prostituição para o vínculo conjugal não lhe trouxe possibilidades de crescimento intelectual e profissional, conseqüentemente permaneceu dependente em relação ao seu homem e praticamente confinada no ambiente doméstico devido aos três filhos. Suas andanças para negociar as mercadorias com as antigas amigas de profissão parece serem feitas às escondidas, pois é por outrem que João fica sabendo dessas visitas. Seu lazer – a ida ao casamento – também é comprometido porque o filho está doente e o marido questiona o “abandono” da criança, deixada aos cuidados da diarista. O mesmo marido que vai dormir depois de pagar a diarista para continuar cuidando do filho, ignorando patriarcalmente sua responsabilidade de pai, relegando todo e qualquer cuidado com os filhos para a mulher.

O trabalho com compra e venda de jóias não é suficiente para o sustento de Maria, por isso depende financeiramente do marido, sem o qual precisará voltar à prostituição. Entretanto, parece que ela não encara tal retorno como um grande problema. João também não demonstra constrangimento ou vergonha por Maria ter trabalhado na boate. Ele narra esse fato para a autoridade visando amenizar a imagem negativa que a esposa teceu sobre ele, e não com pretensões de desabafar algum sentimento de desonra. João nem demonstra carregar o eterno fantasma da traição feminina que paira na mente de personagens daltonianas masculinas. Sua preocupação com as recentes idas de Maria à boate é de outra ordem, conforme abordado anteriormente. Todavia, isso está longe de significar que ele deixa de exercer poder sobre a esposa, a qual reproduz, contra o marido, as diversas modalidades de

violência sofridas, como, por exemplo, as constantes ameaças.

Ao interlocutor (advogado ou delegado, e, em última instância, o/a leitor/a), João, para garantir impunidade dos seus atos, busca convencer que desempenha bem o papel de provedor do lar, uma estratégia corriqueira em delegacias e em julgamentos envolvendo violência contra a mulher (ARDAILLON & DEBERT, 1987). Nessas situações, também o homem tenta persuadir a instância julgadora de que a sua conduta violenta se justifica pelo fato de a mulher (esposa, amásia, amante etc.) ter fugido ao padrão estereotipado de gênero, merecendo, assim, ser punida. Em outras palavras, tirando o homem de seu estado “normal”, o comportamento da mulher o leva (obriga) a agir violentamente. No final do conto, João tenta, ainda, garantir a cumplicidade masculina do doutor, por isso, em particular, ostenta as potencialidades sensuais de sua esposa, expondo o conceito de *disponibilidade simbólica* (BOURDIEU, 2005) abordado anteriormente: “Aqui entre nós, doutor, não é feia de cetim negro e cabelinho loiro” (TREVISAN, 1996, p. 33).

Os preceitos patriarcais estão patentes na relação do casal protagonista, embora não plenamente. A personagem masculina abre mão de determinados princípios androcêntricos, se casando com uma (ex-) prostituta e perdoando as ofensas e o comportamento violento da esposa. Tem consciência que não reina sozinho nessa relação, apesar de continuar a se afirmar como “o rei da terra”, expressão daltoniana que remete ao poder masculino exercido em seu território, a casa, cujos súditos (vassalos) são a esposa e os filhos. *Reinar* significa exercer esse poder de modo ostentatório, atitude que é efetivada, entre outros, pelo ato de ficar bêbado, xingar os e bater nos “súditos”, exercer ou exhibir poder de vida e de morte sobre os seus:

No Clube, de noite ela apareceu, ainda embriagada. Por força queria dinheiro. Pedi que fosse para casa, havia reinado bastante naquele dia. Ela se conformou e saiu. Fui à cozinha tomar um cafezinho. Mal pego a xícara, quem ali na porta? Já com o revólver na mão: *Agora, seu bandido, você me paga*. Dois tiros a par do meu pé. Um terceiro acertou na perna esquerda acima do joelho. Me agarrei na mesa e derramei o café no chão

(TREVISAN, 1996, p. 33).

Por sua vez, a personagem feminina ultrapassa as barreiras comportamentais ditadas ao seu gênero, como, por exemplo, quando mostra a faceta violenta de sua personalidade; contesta o marido, reivindicando as obrigações que ele deixa de cumprir; e se afasta do conceito de mãe que abdica de si em nome dos filhos, assumindo um procedimento próximo do aceito para o ente masculino, ou seja, abandonar a prole aos cuidados da outra instância biológica e prosseguir com sua vida sem um vínculo de comprometimento com eles. A questão da prostituição também demonstra que Maria não se prende completamente às amarras sociais, pois, assim como deixou o meretrício para assumir o papel de esposa, a protagonista considera a possibilidade de fazer o caminho inverso.

Ao relacionar a narrativa “Você me paga, bandido” com “Noites de Curitiba”, nota-se que João age de modo diverso a Serginho, e aproxima-se da atitude do garçom da boate “Jane 2”, o qual se une em matrimônio com Marina, livrando-a do meretrício. A vida que Maria leva nesse casamento remete a uma das possibilidades de futuro que aguardam Marina na categoria de mulher casada. Considerando essa analogia – sem com isso ignorar a autonomia de cada conto –, reafirma-se a leitura autocontestatória presente no final da análise de “Noites de Curitiba”, a qual questiona o casamento como final feliz ou como uma emancipação de Marina.

O casamento e, conseqüentemente, os filhos, conforme questiona Beauvoir (s/d; 1980), tornam-se uma armadilha para as mulheres à medida que as atrelam ainda mais ao esquema patriarcal, o qual limita (ou anula) as possibilidades de as mulheres construírem uma independência profissional e econômica. Os horizontes de realizações para a mulher se restringem a satisfazer aos filhos e ao marido, ser boa mãe e esposa prestativa. Buscar outras realizações que fujam ao esquema de comportamento ditado ao seu gênero significa confrontar o sistema patriarcal. E é praticamente isso que ocorre com Maria: ela se opõe à

opressão à medida que contesta e transgredir determinados preceitos, mas não consegue se libertar, uma vez que o sistema é armado de modo a dificultar a emancipação da mulher.

As questões amorosa, financeira, materna e matrimonial inibem uma real autonomia de Maria, assim como também a própria lei e os seus representantes. A autoridade (o advogado ou delegado) em “Você me paga, bandido” não se manifesta, mas o silêncio não neutraliza o papel de juiz que o doutor assume perante as personagens. Resgatando o conjunto de contos daltonianos, pode-se afirmar que, em casos similares, a autoridade age de modo a manter o *status quo*, induzindo a uma reconciliação sem punição. Na grande maioria dos casos, a mulher é a maior prejudicada nessas reconciliações, retomando o posto de submissa sem garantias de um tratamento menos servil e violento⁶⁴.

A resistência de Maria para com as imposições e/ou situações que a impedem de realizar seus anseios esbarra nas questões mencionadas acima. A personagem feminina revela sua subjetividade, mas, ao mesmo tempo, acaba por podá-la para manter o casamento. Na conduta de Maria, existe um movimento de oposição aos preceitos de gênero e, em seguida, de aparente aceitação, pois, em um momento posterior, a protagonista volta a subverter o conceito que atrela passividade às mulheres. Demonstra que pode, a qualquer hora, mudar sua conduta e dar um outro (não exatamente novo) rumo à sua vida. Contudo, está sempre

⁶⁴ Ver, por exemplo, “Caso de desquite” (TREVISAN, Dalton. *Cemitério de elefantes*. 12 ed. Rio de Janeiro: Record, 1997) e “Um tiro no pé” (_____. *Abismo de rosas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976a). No primeiro, o discurso contestador da esposa cessa quando ela acata o conselho do advogado e se resigna. Aceita o marido (Severino) de volta, mesmo com esse expressando que não alterará sua conduta. O diálogo a sós entre o velho e o advogado, assim como a fala final do velho, revelam a cumplicidade dos representantes da lei para com o patriarcado:

- Posso ficar com a mulata, doutor?
- Pode, pode. Mas não deixe que a mulher saiba (TREVISAN, 1997, p. 80).

- (...) Sou estimadíssimo na praça, doutor. O prefeito e o delegado a meu favor (TREVISAN, 1997, p. 82).

Com a “reconciliação”, o advogado não conclui o problema, apenas fornece uma resolução paliativa. Apesar de toda a situação opressora e grotesca, seu parecer é de que não há motivo para desquite. Contrária, assim, o título do conto, mas não o código masculino de não ir contra outro homem quando o contexto é a relação mulher e homem. O advogado representa a autoridade masculina, e é a convivência dessa que Severino procura para apoiar seus atos.

adiando esse momento, não concluindo sua vingança, não cumprindo totalmente (e por definitivo) suas ameaças e, por consequência, não se libertando da dominação masculina. Isso talvez ocorra porque o meretrício não seja uma saída emancipadora e Maria tenha, por experiência própria, consciência do caráter reificador da prostituição. Como demonstra as apreciações críticas de “O senhor meu marido”, “Noites de Curitiba” e “Virgem louca, loucos beijos”, a autonomia da mulher não é conseguida, de modo pleno, através da prostituição.

Se, conforme o caminho traçado nesse quarto capítulo da presente dissertação, a casa paterna, o casamento e a prostituição revelam-se lugares e instituições opressoras para as personagens femininas de Dalton Trevisan, quiçá a situação autônoma de uma mulher divorciada, culta, financeiramente bem resolvida, feminista e professora de Letras seja a antípoda de todas essas personagens femininas analisadas anteriormente. A análise seguinte, a última desse nosso percurso na busca de definir a representação da mulher na contística daltoniana, trata exatamente dessa personagem, que está diretamente ligada a algumas questões que envolvem o feminismo e a própria crítica feminista.

4.6. “Capitu sou eu”: Dalton Trevisan versus a crítica feminista?

Publicado em 2003, no livro homônimo, “Capitu sou eu” consiste em um conto entrelaçado por referências diversas, como a filmes clássicos, ao teatro, a contos de fadas (“João e Maria”), à psicanálise (Freud: complexo de Édipo), ao hino nacional brasileiro e à literatura. A análise do conto não entra no mérito de todas essas alusões, mas somente daquelas de assaz importância para o que aqui se propõe. Como o título indica, a alusão principal diz respeito à personagem Capitu, do romance de Machado de Assis, *Dom Casmurro*. Diferentemente da intertextualidade desse romance no conto “Penélope”, em “Capitu sou eu”, o foco não está na suspeita de traição, mas, sim, na propagada (e discutível) ambigüidade feminina, que é entendida, pela mentalidade machista, como a “perfídia fatal que mora em todo coração feminino” (TREVISAN, 2003, p. 7). A narrativa possui um caráter “provocativo” e “contestatório” em relação ao feminismo e à crítica feminista. Todavia, é possível observar, nessa postura, a veia irônica do autor, que não deixa de descrever a personagem masculina como um representante do pensamento retrógrado patriarcal que ainda paira no homem (culto ou não) do século XXI, e que atrapalha o desenvolvimento e/ou a realização, pelas mulheres, de muitas das suas potencialidades de ser humano, seja profissionalmente, seja no campo amoroso ou sexual.

Essa “contestação” à crítica feminista já se manifestara em outro livro de Dalton Trevisan, *Dinorá: novos mistérios*, de 1994, precisamente em “Capitu sem enigma”, conto no formato de artigo literário ou vice-versa, um procedimento artístico que se aproxima do que vem sendo chamado de crítica-ficção, um viés particular da ficção histórica na qual “ficcionaliza-se a própria história literária, focalizando-se épocas e/ou personagens da vida literária”, um retorno à tradição que visa confirmá-la ou questioná-la (WEINHARDT, 2003, p. 315).

Em “Capitu sem enigma”, o narrador rebela-se contra o posicionamento crítico que subverteu a leitura estanque sobre *Dom Casmurro* ao contestar a traição de Capitu, desmontando a tese do narrador-personagem (Bento Santiago), revelada como uma estratégia discursiva manipuladora. A partir dessa nova concepção, adultério ou não-adultério passaram a ter igual valor interpretativo. Mas nem todos os críticos literários adotaram tal concepção. O narrador de “Capitu sem enigma” representa um deles (ou todos), pois se refere a essa nova postura analítica como “frívola teoria”, “crítica alienada”, “forte blasfêmia”, “modernosa crítica”, “ululante anacronismo crítico” e – sugerindo seu alvo – “libelo de uma chicanista” “sem intuição literária” (TREVISAN, 1994b, p. 29-35).

Recorrendo a um contexto extratextual, percebe-se que, através dessas expressões pejorativas, o narrador se refere a *The Brazilian Othello of Machado de Assis*, da norte-americana Helen Caldwell. Trata-se de um livro publicado em 1960, nos EUA, em que a autora analisa o romance *Dom Casmurro*, comparando a personagem Bento Santiago com Iago e com Otelo – duas figuras dramáticas da tragédia *Otelo*, de William Shakespeare – e esmiuçando os argumentos utilizados pelo viúvo-advogado na defesa de sua causa própria. Caldwell (2002), com sua obra, revolucionou a crítica machadiana e tornou-se a primeira crítica que contestou a tese da traição de Capitu para afirmar a tese da ambigüidade: traição ou não-traição são duas possibilidades equivalentes na trajetória de Capitu.

Além de levar a debruçarem-se sobre sua fortuna crítica literatos brasileiros do porte de Antonio Candido, Silviano Santiago, Roberto Schwarz, Wilson Martins e Eugênio Gomes – de quem o título do livro de ensaios *O enigma de Capitu*, de 1967, serve de paródia para o nome do conto daltoniano “Capitu sem Enigma” –, Caldwell (2002) influenciou na criação de textos literários que apresentam um olhar outro sobre a obra e as personagens, principalmente femininas, de Machado de Assis, como, por exemplo, os contos de autores/as diversos/as reunidos por Osman Lins na coletânea *Missa do galo: variações sobre o mesmo tema*, em

1977; e os romances *Capitu*, de Lygia Fagundes Telles, de 1993; *Enquanto isso em Dom Casmurro*, de José Endoença Martins, de 1993; *Capitu: memórias póstumas*, de Domício Proença Filho, de 1998; e *Amor de Capitu*, de Fernando Sabino, de 1999.

Escritor que pica em sua própria veia artística overdoses intertextuais da literatura brasileira e mundial, assumidamente admirador de Machado de Assis⁶⁶ e fundador, contista e crítico literário da revista literária *Joaquim*, Dalton Trevisan não seria uma exceção nessa lista. Os contos “Capitu sem enigma” e “Capitu sou eu” apresentam intertextualidade tanto com o livro de Caldwell (2002) quanto com as manifestações literárias (crítica-ficção) e crítico-literárias que advieram em decorrência – ou, “simplesmente”, depois – da visão vanguardista (e feminista) dessa autora.

Em “Capitu sem enigma”, para defender o que é chamado de “a própria, a exata, a verdadeira intenção do autor” (TREVISAN, 1994b, p. 34), o narrador parafraseia e cita inúmeras passagens do romance machadiano, reiterando todos os argumentos já conhecidos que condenam Capitu e que são refutados por Caldwell (2002). Embora afirme que, em relação à traição, não há ambigüidade nem leitura nas entrelinhas dessa obra de Machado, “um escritor que conta, mede, pesa as palavras” (TREVISAN, 1994b, p. 32), é também nas entrelinhas que o narrador de “Capitu sem enigma” encontra argumentos para defender sua tese, a qual peca pelo excesso, pelo posicionamento radical e unívoco, e por desconsiderar conceitos caros à análise literária, como o caráter plurissignificativo da arte – ou, nas palavras de Kato (1987), que leituras possíveis numa época não são em outras – e a diferenciação entre autor e narrador. Do mesmo modo, as expressões pejorativas colaboram para o leitor não tomar o conto, precipitadamente, como uma opinião literal do próprio Dalton Trevisan transmitida através do narrador.

Esse conjunto de “falhas” leva-nos a entender o conto-artigo como uma crítica irônica

⁶⁶ “– Se você quer mesmo ser um escritor, não pode deixar de ler esta trilogia do Machado. E [Dalton Trevisan] aponta na estante **Dom Casmurro**, **Quincas Borba** e **Memórias Póstumas de Brás Cubas**” (GRANATO, 1989, p. 12).

tanto aos estudiosos da literatura que não aceitam os novos rumos assumidos pela crítica literária e continuam a propagar determinadas leituras como definitivas, quanto à mentalidade machista da sociedade. Essa possibilidade interpretativa não encontra suporte em Sanches Neto (1996, p. 132), para quem essa

fervorosa defesa tem um sentido que ultrapassa a fronteira da mera opinião. Ao defender a figura de Capitu como irmã de Emma Bovary, Dalton está defendendo a sua própria tendência literária de valorizar o lado realista e cru das relações humanas. Para ele, admitir que aquela que sempre foi tida como traidora ocupa agora uma situação de vítima é reduzir a força da literatura de Machado de Assis a um nível mediano, tal como a de Alencar. Já aparecera em *Ah, é?* e em outros livros: “Se a filha do Pádua não traiu, Machadinho se chamou José de Alencar” (p.36). Preocupado com a grandeza desta figura romanesca (“Inocentar Capitu é fazê-la uma pobre criatura”), que seria diminuída se perdesse a culpa, Trevisan não lê nenhum enigma em *Dom Casmurro*, creditando o que se chama de ambigüidade ao estilo do subentendido que caracteriza o bruxo do Cosme Velho.

Todavia, há de se considerar que a tendência literária daltoniana “de valorizar o lado realista e cru das relações humanas” contém uma forte crítica a essa crueza da realidade extraliterária, principalmente no que diz respeito aos conceitos patriarcais e a uma divisão puramente dicotômica das manifestações comportamentais do ser humano. Assim, num mesmo livro do autor curitibano, há narrativas que apresentam abordagens opostas sobre um mesmo tema, e personagens de um mesmo gênero com comportamentos que se contrapõem. No próprio volume de ministórias *Ah, é?*, há uma construção metafórica que contrasta com a citada acima por Sanches Neto: “O tico-tico, ao dar com o negro filhote de chupim, não expulsa do ninho a fêmea inocente?”⁶⁷ (TREVISAN, 1994a, p. 19). Essa ministória “20” tanto pode ser interpretada como o fantasma da traição que acompanha a mente das personagens masculinas, quanto uma referência ao romance *Dom Casmurro*. Nessa perspectiva, a possibilidade da dúvida sobre a traição de Capitu está patente no texto daltoniano: o tico-tico *Dom Casmurro* pode ter se enganado, como se enganou o velho do conto “Penélope”.

⁶⁷ A fêmea do chupim põe seus ovos nos ninhos do casal de tico-tico, que inadvertidamente lhe cria os filhotes (FERREIRA, 1999).

Assim como o discurso androcêntrico utiliza-se de ocorrências relacionadas à Natureza para justificar a submissão feminina, a ministória “20” – uma construção discursiva – vale-se de um fato da Natureza (a fêmea do chupim por seus ovos no ninho do tico-tico) para questionar o discurso de Bentinho, que tenta convencer o/a leitor/a de que Capitu o traiu. Usado em situações diversas, a mesma referência se reafirma discurso, e, como tal, uma construção que pode servir para diferentes fins, como propagar e legitimar interesses, opiniões e preconceitos, como o faz o narrador de “Capitu sem enigma”: “No caso de Ezequiel, nem se trata de suspeita (um estranho no ninho de tico-ticos), é o escândalo da evidência (o negro chupim) que salta aos olhos: de José Dias, a prima Justina, dona Glória já desdenha a nora e rejeita o neto putativo” (TREVISAN, 1994b, p. 32).

Em decorrência desse posicionamento crítico e dessa pluriconotação que a obra de Dalton Trevisan apresenta, é possível tomar “Capitu sem enigma” como uma ironia, e realizar uma leitura por esse viés. O narrador insiste em reafirmar o ponto de vista de Bentinho, afinal, tudo que essa personagem machadiana diz está calcado na aparência do real, tal qual ocorre, na ministória “20”, com o tico-tico daltoniano. Essa aparência do real pode ou não ser verdade, mas, de acordo com a obra de Machado de Assis, que expõe a superficialidade da sociedade de sua época, a aparência é a essência: a sociedade julga as pessoas pelo que elas aparentam.

O conto, apesar de afirmar o tempo todo a certeza da traição, acaba por fazer uma crítica ao pensamento dominante. O narrador percorre exatamente o mesmo percurso de Bentinho e ainda se vale das diversas adúlteras de romances machadianos e de autores realistas para afirmar a culpa de Capitu. Acontecer, novamente, a retórica da verossimilhança: o que parece verdade é tomado por verdade incontestável. A crítica existe, mas o leitor precisa percebê-la nas entrelinhas de um discurso disfarçadamente irônico. Diferentemente de Machado de Assis, Dalton Trevisan tenta esconder – por detrás de um narrador “crítico-

literário” – que está sendo irônico. A ironia surge do absurdo das afirmações face ao contexto do pensamento feminista. O leitor fica desamparado. No entanto, quando esse tem conhecimento dos mecanismos patriarcais da ideologia dominante, ele acaba por ver o absurdo das declarações do narrador e pode, então, perpetrar uma leitura que ultrapasse a aparência das afirmações, do mesmo modo como se faz quando se lê Machado de Assis.

Dalton Trevisan retoma o tema no ano de 2003, no conto “Capitu sou eu”, que também dá título ao livro, não coincidentemente publicado um ano após o lançamento de *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*, a versão em português do livro de Helen Caldwell, editado – com quarenta e dois anos de atraso – pela primeira vez no Brasil.

Sempre explícitas em “Capitu sem enigma”, as referências de *Dom Casmurro* se manifestam, na maioria das vezes, diluídas no enredo de “Capitu sou eu”, como as idas ao teatro, o filho único da protagonista – a qual evita uma possível fixação edipiana (como a de Betinho para com dona Sancha, sua mãe) –, as cartas enviadas por ela, a casmurrice do “namorado”, que mora com a mãe viúva etc. O tema da traição de Capitu é inserido na trama num contexto direto de discussão literária, como se dá em aulas de literatura e em publicações dissertativas acadêmicas. Ele abre e fecha o conto de modo a reiterar o caráter dúbio da personalidade feminina, ou, mais amplamente, parece querer confirmar a perfídia feminina – já que a personagem trai seus próprios ideais feministas – como uma característica intrínseca a toda mulher, tal qual propagado pela visão androcêntrica, uma alusão ao dissimulado perfil que o narrador machadiano tece sobre Capitu.

Em “Capitu sou eu”, a figura da professora de Letras assume o primeiro plano da narrativa. É a profissão da protagonista, que, inicialmente, desdenha o aluno machista – o selvagem da moto, como o narrador o denomina –, mas acaba por manter um relacionamento sexual com ele, e se apaixona. O machismo do aluno fica evidente pelo seu posicionamento acerca de Capitu e do gênero feminino. Para ele, a infidelidade, a traição, é natural de todas as

mulheres, faz parte da essência delas. Embora carente da maioria dos argumentos utilizados pelo narrador de “Capitu sem enigma”, que demonstra dominar a palavra, a personagem do aluno se aproxima desse mesmo narrador pelo radicalismo machista, discurso veemente, vocabulário empregado (“perfidia”) e por um dos exemplos citados (Carolina = Capitolina):

Na prova do curso, o único que sustenta a infidelidade de Capitu. Confuso, na falta de argumentos, supre-os com veemência e gesticulação arrebatada: infiel, a nossa heroína, pela perfídia fatal que mora em todo coração feminino. Insiste na coincidência dos nomes: Ca-ro-li-na, da mulher do autor (com os amores duvidosos na cidade do Porto), e o da personagem Ca-pi-to-li-na...

A traição da pobre criatura, para ele, é questão pessoal, não debate literário ou análise psicológica. *Capitu? Simples mulherinha à-toa.* “Mulherinha, já pensou?”, ela se repete, indignada. “Meu Deus, este, sim, é o machista supremo. Um monstro moral à solta na minha classe!” E por fim: “Ai da moça que se envolve com tal bruto sem coração...” (TREVISAN, 2003, p. 7-8).

De modo correlato às prostitutas daltonianas, que exercem um poder limitado em situações determinadas, a professora de Letras de “Capitu sou eu” tem seu exercício de poder restringido às paredes da sala de aula e, durante um período do conto, às do quarto. Feminista, a protagonista repudia o aluno machista, mas o desdém advindo do confronto de ideologias e da postura física e comportamental do rapaz se revela, também, desejo sexual reprimido. Sua personalidade é construída, correlativamente a de Capitu, de maneira ambígua, como, por exemplo, quando ora apresenta-se algoz para com seus alunos, ora piedosa. A sucessão de atitudes que se contrastam ocorre durante toda a narrativa, principalmente nos momentos em que a professora mantém relações sexuais com seu aluno. Nesse caso, seu discurso de mulher com pouca experiência sexual é contradito pelas “aulas” de sexo que dá ao estudante, o qual a encara, concomitantemente, como uma esfinge, uma mulher fatal e um objeto sexual:

Nas aulas, por sua vez, ela que o confunde: sadista e piedosa, arrogante e singela. Sentada no canto da mesa, cruza as longas pernas, um lampejo da coxa imaculada. E, no tornozelo esquerdo, a correntinha trêmula – o signo do poder da domadora que, sem chicotinho ou pistola, de cada aluno faz uma fera domesticada. Elegante, blusa com decote generoso, os seios redondos em flor – ou duas taças plenas de vinho branco? (TREVISAN,

2003, p. 8).

A protagonista é a representação da mulher do século XXI, ou seja, feminista, culta, divorciada, possui independência econômica e social, além de, em muitos momentos, se revelar sexualmente experiente e desinibida. Por outro lado, ela não consegue, de modo pleno, se libertar do jugo da educação androcêntrica, que inculca no inconsciente feminino tanto o tipo de masculinidade que a mulher deve acatar como padrão e, por conseguinte, sentir-se sexualmente atraída, quanto a noção de que a sua sexualidade deve ser reprimida em razão da maternidade, tida como sagrada, uma manifestação da dicotomia Eva / Virgem Maria:

“Louca! Louca! O que está fazendo? Nada de se envolver. Logo esse, um babuíno iletrado, que coça o joelho e odeia Capitu? E o teu filho, mulher? Não pensa que...?” É tarde: língua contra língua, apenas uma boca faminta que pede mais e mais (TREVISAN, 2003, p. 9-10).

Lutando paradoxalmente contra sua ideologia feminista e suas reservas patriarcais, a professora se envolve sexual e emocionalmente com um rapaz que representa o gênero masculino estereotipado. Tenta, então, dissimular sua experiência sobre sexo, agindo de acordo com o desejo masculino, cujo ente se quer o ativo da relação, se quer o possuidor de desenvoltura sexual, e, conseqüentemente, exige uma postura “passiva”, ou recatada, da mulher:

A mulher foi socializada para conduzir-se como caça, que espera o “ataque” do caçador. À medida, no entanto, que se liberta deste condicionamento, passa a tomar a iniciativa, seja no seio do casamento, seja quando deseja namorar um rapaz. Como o homem foi educado para ir à caça, para, na condição de macho, tomar sempre a iniciativa, tende a não ver com bons olhos a atitude de mulheres desinibidas, quer para tomar a dianteira no início do namoro, quer para provocar o homem na cama, visando a com ele manter relação sexual, salvo no seio de tribos da juventude, pelo menos das grandes cidades, em que isto é uma prática corrente (SAFFIOTI, 2004b, p. 27).

Em “Capitu sou eu”, o selvagem da moto faz parte de uma tribo jovem da cidade grande, mas não se enquadra na exceção abordada acima por Saffioti (2004b) porque possui e

defende idéias machistas, um dos fatos que, na economia da obra daltoniana, colabora para caracterizar a representação da cidade de Curitiba (e, metonimicamente, seus habitantes-personagens) como provinciana ou semiprovinciana. O apego do motoqueiro a conceitos ultrapassados e/ou lugares-comuns se manifesta, ainda, no fato de ele estar inserido num contexto do século XXI e, todavia, se apresentar como um rebelde sem causa da década de cinquenta, um simulacro da personagem de Marlon Brando em “O selvagem”⁶⁸, filme clássico – talvez mais um dos muitos que o rapaz se recusa a assistir – de 1954: “Ela conhece o tipo: contestador, rebelde sem causa, beligerante” (TREVISAN, 2003, p. 7).

Envolvida com um aluno que cultiva o estereótipo masculino propagado pelo cinema e que teme a – e desconfia da – mulher que destoa da conduta padrão ditado a seu sexo, a professora feminista se mantém em conflito, cujo desenvolvimento está relacionado a uma carência emocional e afetiva decorrente de um recém divórcio, ocorrido há dois anos, e de namoros fracassados. Como ambos têm conceitos distintos sobre a manifestação da sexualidade no gênero feminino, o relacionamento fica tenso. Isso vem de encontro ao que observou Rago (2004, p. 39) a propósito da pesquisa “A mulher brasileira nos espaços públicos e privados”, realizada em 2001: “os desencontros nas relações de gênero parecem se aprofundar num momento em que as mulheres assumem a própria sexualidade, deslocando-se do lugar tradicionalmente instituído”. Duas são as marcas mais evidentes desse conflito no conto em apreço. A primeira é que o rapaz se conserva, ao contrário da protagonista, sempre calado, seja nas ocasiões culturais (teatro) – o que conota também, conforme ironiza o narrador, “uma linda cabecinha vazia de idéias” (TREVISAN, 2003, p. 14) –, seja nos momentos sexuais, perturbado com o comportamento e o linguajar eróticos da professora de Letras:

⁶⁸ Em “O selvagem” (“The wild one”), Marlon Brando interpreta um delinqüente juvenil que comanda uma gangue de motoqueiros. O filme, de 1954, foi dirigido por Laslo Benedeck, e inspirou a realização de outros filmes em que a figura do motoqueiro rebelde toma o primeiro plano, como “Sem destino” (“Easy rider”), de 1969, do diretor Dennis Hopper; e “O selvagem da motocicleta” (“Rumble Fish”), de 1983, de Francis Ford Coppola.

– Fale, você. Ei, por que não fala?
Ele, durão. Nem um pio. Aturdido com tamanho delírio verbal
(TREVISAN, 2003, p. 12).

A segunda marca do conflito consiste no fato de a protagonista agir de modo dissimulado. O seu comportamento dúbio se manifesta, principalmente, nas relações sexuais. No início, propaga uma postura de inexperiente, mas, durante o ato, revela-se outra. A representação parece um meio que, na sua carência emocional, a professora encontra para conservar o relacionamento, não afastando o parceiro que reza pela cartilha patriarcal, cuja educação recusa às mulheres o “direito ao corpo e ao prazer sexual, sob pena de serem olhadas como anormalidades ou monstruosidades” (RAGO, 1994, p. 34).

(...) Mais excitante:

– Eu não sei fazer direito. Com ele... nunca fiz.

Casada sete anos com um dentista. Divorciada há dois. Um filho de cinco.

– Com o tal nunca senti prazer. Me ensine.

O que ela não conta: dez anos mais velha.

– Eu quero aprender. Só para te agradar.

– ...

– Com você é por amor.

De súbito, já esquecida:

– Põe tudo, seu putto. Vem todo dentro de mim!

É o ritual. Mais um filme clássico, que ele abomina e não vê. Ela, aos gemidos e suspiros:

– É assim que se faz? Pode pedir. Tudo o que... Sou a tua escrava!

Escrava, sim, rastejadora e suplicante ou professora despótica, ainda na cama:

– Estes dois, está vendo? Não são para exhibir.

– ?

– São para pegar, seu putto. Não é enfeite!

A suposta aprendiz, na verdade, mestra com louvor em toques e blandícias (TREVISAN, 2003, p. 11-12).

Percebe-se que o narrador, de certo modo, incorpora o pensamento e as opiniões do motoqueiro, pois ressalta as dissimulações da protagonista e ironiza a sua ideologia feminista, considerando-a incoerente com as manifestações de sua sexualidade, relatadas num tom que as expõe como “anormalidades”. Ao reiterar essa pseudo-incoerência, o narrador praticamente reproduz o ponto-de-vista da ideologia dominante, mas, por outro lado, o contesta na medida

em que desconstrói o estereótipo machista segundo o qual as feministas são frígidas ou lésbicas, categorias nas quais a professora não se enquadra. O narrador apresenta um posicionamento dúbio em relação às personagens, pois assim como põe em xeque o feminismo da professora, ele não esconde a ignorância, as fragilidades, os preconceitos e a pouca habilidade sexual do motoqueiro, traços que questionam o caráter preeminente do tipo de masculinidade que esse selvagem da motocicleta assume.

Mais do que os vários questionamentos e das constantes reticências tanto das personagens quanto do narrador, os signos da ambigüidade, do duplo, do impreciso se apresentam em várias instâncias do processo narrativo desse conto, perpassando a construção paradoxal das personagens, a perspectiva do narrador e o vocabulário que ele emprega. Esse vocabulário corresponde a palavras e expressões (algumas paradoxais ou oxímoras, como “brado retumbante do seu silêncio”, “bandido querido”) que possuem uma carga semântica do incerto, do não definido – “confuso”, “disfarçados”, “perturbam”, “confunde”, “sombra”, “luz de vela”, “confusão”, “bruxuleiro”, “glauco”, “suposta aprendiz”, “furtivos”, “enigma” –, mas que aparecem também acompanhadas de advérbios de negação – “não encobre”, “já não são disfarçados”, “sequer o benefício da dúvida” –, rejeitando a fixidez da incerteza e revelando algumas das verdades por detrás das máscaras individuais. Todos dissimulam: a professora, o aluno, o narrador, Dalton Trevisan, a sociedade... Desse modo, a narrativa expõe a dissimulação como uma característica não exclusiva do gênero feminino, mas, sim, como uma peculiaridade do gênero humano.

O rapaz, imaturo para o relacionamento, também é limitado pelos seus preconceitos e fraco de coragem. Além de temer as manifestações sexuais da professora, carrega um dos principais medos que algumas personagens masculinas daltonianas possuem: ser surpreendido, durante o ato ou avanço sexual, por algum integrante da sociedade cobrando a moral, como o lanterninha do cinema, a moça ofendida gritando “Lincha tarado!” ou – como é

o caso do próprio aluno motoqueiro – algum ex-marido armado e aos berros:

De repente, batidas na porta. Fracas, mas insistentes.

– Pô, quem será?

O moço, um coração latindo no joelho trêmulo. Decerto o maldito ex-marido (*Não é minha? É de mais ninguém!*)

– Orra, o que eu... agora...

Nu, só de meia branca. “E agora, cara? Se esgueirar para debaixo da cama? Pular a janela? Sair voando pelo telhado?”

(...)

Todo vestido, espera sentado no sofá. “Nu, já não me pegam. Nunca mais.” (TREVISAN, 2003, p. 12-13).

As batidas na porta são em decorrência do filhinho da professora que está amedrontado. A teia narrativa é elaborada de modo a ressaltar a imaturidade do aluno ao compará-lo a essa criança assustada de cinco anos que quer dormir com a mãe, e ao selecionar esse acontecimento como o primeiro marco da separação do casal, já que é depois dele que o rapaz se afasta da professora. O reencontro ocorre no teatro, local onde ela costuma levá-lo e que corresponde a mais uma referência semântica e simbólica relacionada à encenação, à representação/falsidade. Paradoxalmente, torna-se também o lugar da verdade, porque é nele que a protagonista dá o ultimato ao aluno:

Logo no início da peça, ela não se contém. Voz alta e estridente, chamando a atenção dos espectadores, exige uma explicação. Cansada de amores furtivos. Não é mulherzinha qualquer. O moço que se decida: assume o compromisso?

Em pânico, ele encolhe-se na cadeira.

– Eu passo a tomar pílula?

Olha fixo para o palco – depois dessa, Beckett nunca mais.

– Ou é o fim? (TREVISAN, 2003, p. 14).

A situação em que o motoqueiro se encontra – preso entre outros acentos ocupados – e o contexto decorrente do ultimato em público são reforçados pela menção ao autor do texto teatral encenado, Samuel Beckett, cujas peças se caracterizam, conforme Berretini (2000), por cenários enclausuradores e/ou despojados que acentuam a impressão do encurralamento vivido pelas figuras dramáticas. O conto mantém outros diálogos intertextuais com as

peculiaridades literárias desse escritor irlandês, “cujo silêncio significa mais do que o que quer que se possa ser dito” (CARVALHO, 2006, p. E6). Os constantes silêncios do motoqueiro guardam uma correspondência com *os largos silêncios beckettianos* – utilizando, aqui, uma expressão de Berretini (2000) –, bem como a via-crúcis final da professora carrega uma relação com o destino de personagens desse dramaturgo que estão e permanecem a espera ou a procura de algo e ou de alguém, numa atmosfera ficcional de imprecisão, hesitação e instabilidade.

Paradoxal, a professora pede perdão ao perceber que a sua manifestação ativa afastaria o amante. Essa atitude de aparente contradição é interpretada pelo aluno como uma dissimulação da mestra. Ela novamente torna-se um enigma para ele, uma esfinge que pode devorá-lo, uma mulher que pode traí-lo, pois, tal qual Capitu, possui a “perfidia fatal que mora em todo coração feminino” (TREVISAN, 2003, p. 7-8).

Ah, bandido querido, ela começa a chorar por dentro. Mil palavras nada podem contra o brado retumbante do seu silêncio. Não esconde, certo, verdades profundas e caladas. É apenas uma linda cabecinha vazia de idéias – e sentimentos. Desesperada, agarra-lhe a mão. Geme, baixinho:
– Me perdoa... Me perdoa...
Não ele. E aproveita a deixa:
– Você tem razão. É o fim.
Só falar em enigma de Capitu, ele já passa a mão no revólver:
– Sou muito moço para...
Sem perdão ela foi condenada, sequer o benefício da dúvida.
– Isso aí. Já falou. É o fim (TREVISAN, 2003, p. 14-15).

A oração inconclusa “Sou muito moço para...” pode ser completada e interpretada de maneiras diversas: ... *assumir um relacionamento*; ... *casar*; ... *morrer*; ... *ser corno*. Essas opções se fundamentam, respectivamente, no contexto de que o aluno não se sente seguro relacionando-se com uma mulher mais experiente e mais ativa do que ele; pelo fato de almejar a liberdade dos motoqueiros propagada pelo cinema; pelo medo de ser morto pelo ex-marido da professora e por crer que será traído devido à essência infiel do gênero feminino.

De modo progressivo, a protagonista assume uma atitude cada vez mais submissa

para reatar o caso, a ponto de, ao final do conto, abdicar de sua ideologia crítica-feminista. Suplica dia e noite, até que o rapaz cede e volta à sua casa. Esse reatamento é conflituoso porque, conforme revela o narrador, eles “já os mesmos não são” (TREVISAN, 2003, p. 15). O acréscimo do sentimento amoroso – por parte da professora – ao que era apenas um caso sexual abala a maneira de cada personagem se relacionar com o outro. Sucede uma espécie de perda da inocência nesse relacionamento que possui um conteúdo semântico edipiano, conforme reitera a metáfora utilizada para expor a ferida emocional e a mudança psicológica e comportamental da professora: “o doce leite que, só para ele, secretavam ainda os seus peitinhos presto azedou” (TREVISAN, 2003, p. 15). Esse contexto se estende quando da transição comportamental do motoqueiro, expressa na substituição do leite simbólico pelas bebidas alcoólicas. Uma vez que a protagonista se retrai, temendo afastar novamente o amante, ele aproveita a deixa para expor a postura masculina aprendida socialmente – postura essa sugerida pelo narrador como uma encenação do motoqueiro:

O mau aluno revela o pior: bebe o seu uísque, o seu vinho, o seu licor. Perde o acanho, prepotente e abusivo. Só deixar um tímido à vontade nos jogos do amor – e sua audácia não tem limite. Quer todo, e já. Se, dengosa, ela nega para, entre agradinhos e ternurinha, logo ceder – não com ele. Segunda vez não pede, o bruto simplesmente toma à força (TREVISAN, 2003, p. 15).

Muito desconfia que, apesar da fanfarronice, ele o mais inexperiente. Disfarça o enleio com a feroz truculência. Chegará logo logo ao tabefe de mão aberta (que não deixa marca) e às palmadas sonoras na bundinha arrebitada. Não é o que merece uma cadelinha feminista, advogada graciosa da filha do Pádua? (TREVISAN, 2003, p. 16).

O comportamento da professora e as referências textuais e semânticas são apresentados de modo a sugerir um jogo intertextual com a peça teatral *Uma gata em teto de zinco quente*, do dramaturgo norte-americano Tennessee Williams. A personagem central da peça, Meggie, a Gata, procura salvar seu casamento e reconquistar o desejo do marido, Brick, um ex-jogador e herói de futebol americano – um dos símbolos da masculinidade máxima nos

EUA – que se entrega ao álcool como forma de superar e de esconder o caso homossexual que mantinha com seu melhor amigo.

Se não há uma menção que conteste a heterossexualidade do motoqueiro daltoniano, não se pode dizer o mesmo a propósito da encenação em manter a aparência de uma masculinidade padrão, estereotipada. Assim como para Serginho, do conto “Noites de Curitiba”, e para Brick, as bebidas alcoólicas são armas para encenar um papel e para esconder uma personalidade que foge ao padrão do gênero masculino patriarcal.

Para não perder o ente amado, a professora assume posturas próximas ao vívido retrato da lealdade passional de Meggie: agarra-se à vida não como ela é, mas como espera que seja um dia. Embora resista, a professora luta contra toda a realidade, almejando um relacionamento utópico:

Essa mesma que, ciosa de sua dignidade, rejeita uma carona de moto, ao ver que ele se vai, esquecido dela, quer seguí-lo – tarde demais. Na fantasia doida, alcança-o e salta-lhe na garupa, agarrada firme à cintura. Lá seguem os dois, abraçados, à caça de aventuras.

Depois que ele recolhe a moto na garagem e dorme serenamente na cama, ela continua na dura garupa, condenada a vigiá-lo, a guardá-lo, sempre a esperá-lo (TREVISAN, 2003, p. 17-18).

Feminista, suporta o rebaixamento de ter deixado se tornar objeto sexual de um homem e de abdicar suas reservas sexuais para agradar o amante. Começa a acolher o conceito patriarcal do qual a mulher que age sexualmente como uma gata no cio – tal qual Meggie – é “mulherinha à-toa” – tal qual Capitu –:

Ali na cama do casal, sob o crucifixo bento e a santa de sua devoção, ela se descobre uma bem-dotada contorcionista. É ela? é a sua gata angorá? possessa e possuída, aos uivos, em batalhas sangrentas pelos telhados na noite quente de verão?

Pela manhã, depois que ele se vai, chora de vergonha. “Como eu fui capaz... Não só concordei. Quem acabou tomando a iniciativa? Só eu. Euzinha. Não jurei que nunca, nunca eu faria... Meu Deus, como beijar agora o meu filho? Ó Jesus, sou mulherinha à-toa? Eu, culpada. Eu... Capitu?” (TREVISAN, 2003, p. 15).

O amor e a diferença de idade fazem com que a protagonista fique enciumada, já que se sente inferior e insegura quanto às colegas jovens do motoqueiro. O sintagma *tia* passa a designá-la negativamente de acordo com as duas acepções pertinentes ao contexto: é tanto um tratamento dispensado a professoras primárias como a mulheres de meia idade. Com a auto estima baixa, aumenta o conflito no qual se encontra, o que a leva a exigir fidelidade do amante dentro de um relacionamento que, por parte dele, é apenas sexual e passageiro. A professora que era uma esfinge e que deixava o aluno espantado e inseguro é, agora, para ele, apenas uma mulher repressora: “A tia bem o sufoca, executora de promissórias vencidas e extintas. Tão diferente da outra (vestida só de cabeleira dourada – adeus, nunca mais, ó dunas calipíguas movediças!). Agora exige votos de eterno amor antes, durante e depois do amor efêmero” (TREVISAN, 2003, p. 16).

A intertextualidade com Capitu volta a se manifestar, de modo mais explícito, logo após mais um rompimento do caso, talvez o último. Além de se humilhar perseguindo pelos bares o rapaz que a despreza, zomba do amor dela e que a expõe como mais uma conquista que valida e exalta sua virilidade perante outros homens (BOURDIEU, 2005) – “exibe o troféu de guerra da correntinha do tornozelo (*essa tia louca lá fora, sabe quem é?*)” (TREVISAN, 2003, p. 17) –, a professora escreve cartas para seu algoz, como faz a personagem machadiana: “Ai dela, mesma situação a outra, enjeitada lá na Suíça pelo bem-amado, desgraçado machista. E, apesar da péssima prova, graduado por média, com distinção em Literatura” (TREVISAN, 2003, p. 17). Ela permanece resignada à mercê do motoqueiro amado e praticamente veste a camisa da traidora em potencial, ou seja, da mulher retratada por Dalton Trevisan e por Machado de Assis, os quais, às avessas, conseguem criticar todo esse contexto social pautado por conceitos e atitudes androcêntricos, pondo a nu uma realidade brutal, mas bem concreta: a mulher não traiu o companheiro, mas bem que poderia ter traído, conforme a sentença patriarcal, que, reproduzida insistentemente pelo aluno e pela

crítica literária mais conservadora, leva a professora a se sentir a própria Capitu: “Ó Jesus, sou mulherinha à-toa? Eu, culpada. Eu... Capitu?” (TREVISAN, 2003, p. 15). Desse modo, a ironia do conto é em relação ao sistema: o pensamento dominante aprisiona a mulher nesse destino através de um discurso que reitera a inferioridade e a fraqueza de caráter como características intrínsecas ao gênero feminino.

O narrador não oferece qualquer indício de infidelidade da protagonista, e se a traição existe não ocorre no âmbito sexual e nem quanto ao amante, mas, sim, no campo pessoal, ideológico e do trabalho: ela trai a si mesma, seus próprios ideais feminista e crítico-feminista – ao realizar uma leitura machista sobre Capitu –, e sua ética profissional. Ironicamente, tudo em nome de uma lealdade passional. Nesse caso, coerente com a perspectiva de Bourdieu (2005), o amor se apresenta como uma das formas pelas quais os dominados contribuem para a sua submissão, mesmo de má vontade ou até contra a vontade, ao juízo dominante, e não raro com conflito interno e clivagem do ego. De maneira similar ao que foi abordado sobre Mirinha na análise de “Virgem louca, loucos beijos”, e que acontece também nos demais contos do *corpus* principal, a dependência emocional colabora para que as personagens confundam – ou associem – amor com submissão, com vassalagem. De modo correlato à cafetina Jô, de “Virgem louca, loucos beijos”, e à prostituta Marina, de “Noites de Curitiba”, personagens femininas que perdem a (ainda que pseudo-) autonomia quando se apaixonam, a professora se desarma de toda sua ideologia feminista, expondo-se como objeto do homem amado:

E, última tentativa de reconquistar o seu amor, acaba de publicar na *Revista de Letras* um artigo em que sustenta a traição de Capitu.

A sonsa, a oblíqua, a perdida Capitu. Essa mulherinha à-toa (TREVISAN, 2003, p. 18).

A carência emocional da professora é reiterada quase no final de “Capitu sou eu” quando o narrador revela os tipos de masculinidade que ela encontrou ou procurou nos

homens com os quais se relacionou após o divórcio: “Caminha descalça pelo inferno de brasas vivas. Uma série vergonhosa de casos: fotógrafo homo, pintor futurista, professor impotente, sei lá, poeta bêbado” (TREVISAN, 2003, p. 18). Os “amores furtivos” da protagonista correspondem a homens que são intelectuais e/ou possuem uma sensibilidade artística aflorada. Fogem ao gênero masculino estereotipado, ou seja, ao conceito de homem que a professora, na condição de feminista, procura evitar, conforme seu repúdio e desdém inicial para com o aluno machista, cuja postura física, comportamento e intelecto remetem a “um babuíno iletrado”, “um babuíno tatibitate” (TREVISAN, 2003, p. 9; p. 17), o que sugere uma leitura irônica do sintagma *selvagem* na alcunha *selvagem da moto*: bestial, primitivo, incivilizado, inculto.

Se por um lado esses “amores furtivos” preencheram o requisito *gênero masculino não estereotipado*, por outro lado ficaram a desejar na questão amorosa e sexual, fato que pode ter causado o afloramento do desejo da protagonista acerca do motoqueiro, cujo campo semântico de *selvagem* sugere uma relação sexual impetuosa, ardente, intensa, ousada. Coerente com a ironia que permeia a alcunha do rapaz, a união carnal não correspondeu plenamente aos anseios da libido da professora devido a pouca experiência, insegurança e preconceitos machistas dele. Entretanto, ela não estava simplesmente à procura de sexo, e, sim, de alguém. A veia irônica de Dalton Trevisan se manifesta mais uma vez, perpetrando com que a personagem feminista se apaixone justamente por um tipo de homem que ela deveria (e/ou queria) repudiar, um homem que poda a subjetividade dela, a submete e a objetifica sexualmente: um machista. Para mantê-lo consigo, ela tenta corresponder ao padrão de mulher coerente com os valores dele, levando o conto a sugerir que, apesar das conquistas feministas, o sistema permanece patriarcal, e esse pensamento dominante ainda cria muitos obstáculos impedindo que a mulher do século XXI viva plenamente conforme os novos valores pautados pela ideologia que trabalha para – grosso modo – libertá-la do jugo

masculino.

Para Ivone Kniebheler, no contexto europeu, a situação das mulheres se complicou profundamente nas duas últimas décadas, pois a “revanche” masculina se traduziu pelo recuo e pelo distanciamento em relação a elas, pela intensificação de sua transformação em mero objeto sexual e pelo aumento da prostituição forçada(...).

Coincidentemente, no caso brasileiro, (...) se, por um lado, as mulheres passaram a usufruir do prazer, a exprimir seus desejos, a conhecer o próprio corpo, a ler seus sinais e a interpretar suas mensagens, escapando à normatividade das interpretações masculinas que anulavam sua sexualidade e desconheciam seu corpo, por outro essas mudanças de comportamento têm provocado muitas tensões e conflitos de gênero, pois ferem o código moral hegemônico masculino, bastante rígido e autoritário (RAGO, 2004, p. 39-40).

O desnudamento desse estado de coisas que Dalton Trevisan aborda e que Rago (2004) expõe – ao analisar a atitude reacionária masculina acerca das mudanças comportamentais e sociais da mulher – parece ter sido percebido por Pen (2003, p. E6)⁶⁹ ao comentar “Capitu sou eu” quando do seu lançamento:

Capitu, irremediavelmente ligada à adúltera Bovary, não tem direito à defesa no universo de Trevisan. Sentenciada de antemão pelo provincianismo arcaico que perdura nas estruturas semimodernas de uma sociedade pós-agrária, está aqui destinada não só à traição, mas às agruras de uma existência tacanha, sem remissão nem degredo.

Ao contrário da heroína de Machado, “enjeitada na Suíça”, a professora resigna-se com o “calvário” de humilhações a que se submete em nome do amado: “Condenada a vigiá-lo, aguardá-lo, a sempre esperá-lo”. Sua Suíça é aqui. Curitiba, Brasil.

Por essa perspectiva, o estilo realista e cru de Dalton Trevisan se manifesta de modo a por em questão valores estanques que perduram numa sociedade que se quer moderna, mas que conservar aspectos negativos de província: “Os personagens surgem enredados numa Curitiba semiprovinciana, cujo processo de modernização nunca se completa” (PEN, 2003, p. E6). Assim como os conceitos novos não estão totalmente afirmados – como é o caso do

⁶⁹ Pen (2003) se refere à personagem adúltera Emma Bovary porque o título “Capitu sou eu” é uma paródia de Dalton Trevisan para com o autor francês de *Madame Bovary* (1857), *Gustave Flaubert*, que, devido a esse romance, foi levado aos tribunais acusado de ofensa à moral e à religião. Na ocasião declarou a célebre frase *Emma Bovary sou eu!* (*Emma Bovary c’est moi!*), através da qual assume a personagem como seu alter ego, desvinculando-a de qualquer senhora da sociedade, diminuindo, assim, a preocupação de seus acusadores.

feminismo da professora –, os conceitos arcaicos – o machismo do aluno – se mantêm através de um discurso “tatibitate” e de uma constante encenação e apego a estereótipos, como os de gênero, propagados por tecnologias de gênero como o cinema e a crítica literária (LAURETIS, 1994).

É necessário acrescentar que Dalton Trevisan está se referindo ao feminismo e à crítica feminista de modo ambíguo (assumindo-se dúbio, tal qual o narrador Dom Casmurro constrói Capitu, o que justificaria a expressão *Capitu sou eu* soar como uma autodeclaração de Dalton Tevisan⁷⁰), fazendo uma leitura não muito otimista sobre as alterações e permanências sociais, individuais e literárias no que concerne à questão da mulher e às personagens femininas, evitando, ainda, a postura “engajada” adotada pelos/as autores/as citados/as anteriormente que se apropriaram de personagens femininas machadianas para compor seus textos. Entretanto, apesar de todos esses aspectos, o movimento feminista e a crítica feminista alcançam alguns de seus objetivos quando, ainda que indiretamente, conseguem “inspirar” ou “compelir” escritores como Dalton Trevisan a pensar e/ou repensar as relações de gênero e as representações da mulher e do homem em seus textos literários, alterando e/ou questionando conceitos androcêntricos.

Afirma-se, desse modo, a continuidade de um trabalho literário brasileiro consciente e explícito envolvendo o – ou, de algum modo, sendo influenciado pelo/a – movimento feminista e a crítica feminista, trabalho esse que não se restringe à literatura de autoria feminina, para a qual a maioria dos estudos crítico-feministas está voltada, mas que se expande à literatura de autores masculinos. Isso indica perspectivas de mais mudanças nas formas de a mulher ser representada nas manifestações literárias, representações que podem se pautar por um viés que possibilite expandir a questão da mulher, e que não cristalice o gênero feminino em conceitos estanques e/ou preconceituosos como os do narrador de

⁷⁰ Reproduzindo um postal (e/ou foto) das primeiras décadas do século XX com uma mulher nua em pose de *pin-up*, a capa do livro apresenta, metaforicamente, o título *Capitu sou eu* impresso sobre a parte da foto em que há um grande espelho na altura em que, geralmente, aparece o nome do autor.

“Capitu sem enigma” e do motoqueiro de “Capitu sou eu”.

Além de analisar a representação feminina e uma potencial visão misógina nas obras de autoria masculina, a análise crítico feminista possibilita questionar leituras que, algumas vezes, através de uma visão unilateral, propagam, sem questionamento, a adesão de autores literários ao pensamento androcêntrico, como as de Otto Lara Resende, Wilson Martins e Sanches Neto a respeito de Dalton Trevisan e/ou de Machado de Assis. Numa declaração em 1992, Resende se refere ao contista curitibano para validar sua própria leitura sobre *Dom Casmurro*: “Quem fica tiririca, e com toda a razão, com essa história mal contada, e tão mal contada que desmente o próprio Machado de Assis, é o Dalton Trevisan (...) Dar o Bentinho como o ‘nosso Otelo’ é pura fantasia. Bestialógico mesmo” (A POLÊMICA..., 1992, p. 2-3). Por sua vez, Martins (2005, p. 1) inferioriza a qualidade literária dos contos e dos romances que recriam os textos e as personagens machadianos/as – conforme abordamos no começo dessa análise – e apedreja a “visão algo ingênua de Helen Caldwell” num discurso no qual determinados argumentos e cujo tom possuem uma similaridade – sugestivamente intencional – com os do narrador de “Capitu sem enigma”. A já citada leitura de Sanches Neto (1996) sugere que a tendência literária do escritor de valorizar o lado realista e cru das relações humanas fica mais coerente – ou, parafraseando o crítico, não reduz a força da literatura do autor a um nível mediano – se a personagem feminina trair o marido do que se o marido destruir seu casamento, sua vida e a da esposa baseado em um ciúme cego, conforme a leitura possível sobre *Dom Casmurro* que Caldwell trouxe à tona, como ocorre no conto “Penélope”, entre outros do próprio Dalton Trevisan, e em *Otelo*, de Shakespeare.

Destarte, sem trair o aluno motoqueiro, a personagem feminina do conto em apreço é uma mulher complexa que concentra em si características que são encontradas em um crescente número de mulheres no Brasil do século XXI e que assinala uma tipologia feminina bem diversa da tradicional: feminista, independente, inteligente, culta, possui curso superior, é

professora de Letras, escreve artigos literários, tem gosto apurado para teatro, filmes e vinhos, independência financeira, dirige seu próprio automóvel, é sensual, resolvida sexualmente, divorciada, se envolve sexual e emocionalmente com um homem dez anos mais novo do que ela⁷¹, é mãe e católica.

Contudo, a construção dessa personagem não comporta somente peculiaridades de caráter prático. A professora apresenta atitudes ambíguas, mas não exatamente uma ambigüidade pejorativa relacionada à perfídia propagada pelo aluno machista. No decorrer da trama, a protagonista tem pensamentos, revela sentimentos, toma posições e realiza escolhas que fazem dela uma mulher contraditória, paradoxal e antitética, como, por exemplo, estar emocional e sexualmente carente, ter reservas sexuais, se envolver com um homem machista, ser objetificada, abrir mão de sua individualidade para satisfazer a vontade masculina, compartilhar do princípio que diferencia a mulher-mãe da mulher-sexual, começar a condenar Capitu etc. É uma personagem feminina complexa que está em conflito, o qual revela que as mudanças de mentalidade e de comportamento influenciadas, entre outros, pelo feminismo não ocorrem de modo linear. Há conseqüências e reações diversas que dificultam a concretização plena de conceitos que fogem aos do pensamento dominante. No processo dessas mudanças, as etapas de rejeição, adaptação e aceitação não acontecem necessariamente nessa ordem, havendo retrocesso tanto por parte do gênero masculino quanto – como sugere o conto – do gênero feminino.

As relações da subjetividade da professora de Letras com a sociedade são diversas, ora coerentes com o pensamento feminista, ora conflitante. Tanto o feminismo e a crítica feminista – na categoria de códigos lingüísticos e de representações culturais – quanto a

⁷¹ Nos últimos anos do século XX e nos primeiros do século XXI, a imprensa brasileira e a mundial divulgou, constantemente, muitos casos de mulheres famosas ou não famosas que namoraram ou casaram-se com homens mais jovens ou bem mais jovens do que elas, como Madonna, Demi Moore, Marília Gabriela, Vera Fisher, Suzana Vieira, Elba Ramalho. O que, em princípio, pode parecer apenas um caso exótico para a imprensa, acaba por revelar preconceitos e mudança de comportamento da sociedade, que considerava “normal”, até então, apenas a relação de gênero em que um homem bem mais velho se relaciona com uma mulher jovem.

relação de classe (profissional, culta, independente) e de raça (loira⁷², supostamente descendente de europeus) engendram a protagonista (constituem-na no gênero), produzindo-a como um sujeito múltiplo e contraditório (Lauretis, 1994). A personagem não se esgota sendo definida como um ser único ou dividido. Ela supera em muito a imagem estereotipada de mulher, sem afastar-se completamente dela. Possui o desejo sexual presente em outras professoras daltonianas, mas está intelectual e ideologicamente à frente delas, mesmo com as suas contradições e conflitos.

⁷² A recorrência de personagens femininas loiras na obra de Dalton Trevisan pode ser interpretada de modos diversos e até interligados: como uma representação à descendência européia de muitos habitantes de Curitiba; como manifestação do desejo sexual masculino em relação às loiras fatais do cinema; como a prostitutas, conforme fez Sanches Neto (1994) ao resgatar a história da prostituição e do preconceito relacionada às polaquinhas, ou seja, às polonesas ou filhas de poloneses/as que se instalaram no Paraná no início do século XX.

Considerações finais

No percurso dessa dissertação, o rastreamento das origens da relação social que prima pela dominação do homem e pela subordinação da mulher proporcionou suporte para compreender a opressão sofrida pelas personagens femininas daltonianas e as dificuldades que elas têm de se libertarem do jugo masculino: o processo de inferiorização da mulher ocorreu de modo gradual e permanece contínuo, passou por diversas instâncias sociais, como a História, a religião, a ciência, a filosofia, a literatura etc., tecendo uma teia de obstáculos para a emancipação feminina. Assim também, abordar a mudança de mentalidade advinda em decorrência da imposição dos pensamentos falocêntrico e logocêntrico e da posterior contestação de correntes filosóficas do século XX sobre esses pensamentos apresentou-se campo propício para entender o comportamento das diversas personagens que impõem modelos dicotômicos de comportamento, mesmo que elas mesmas estejam destoando dos e/ou sendo prejudicadas por esses modelos.

Conforme conferido nas análises de contos de Dalton Trevisan, o processo de mudança em relação aos preceitos patriarcais e sobre os estereotipados papéis de gênero se manifestam na obra desse autor de modo a expressar a lentidão desse processo, que não atinge todas as instâncias sociais e que tem como um dos principais obstáculos os representantes do poder masculino, os quais relutam em abrir mão de um discurso opressor que lhes confere certa superioridade sobre as mulheres e sobre os/as demais inferiorizados/as. Nesse aspecto, a abordagem de recorrentes temas e subtemas daltonianos fundamentada no conceito de gênero e em apreciações críticas sobre o patriarcalismo vislumbrou que Dalton Trevisan contesta a ideologia dominante e a vigência de valores ultrapassados que impedem uma convivência harmônica entre mulher e homem, entre mulher e seus anseios de ser humano, e entre homem e sua consciência. Forneceu, ainda, *background* intertextual para ler ironicamente

determinados contos, em especial “Capitu sem enigma” (subcapítulo 4.6.), conto esse que, assim como “Capitu sou eu” (subcapítulo 4.6.), tem uma relação explícita com o feminismo e a crítica literária feminista. Assim, o feminismo crítico se mostrou propício como suporte teórico dessa dissertação também por estar coerente com Dalton Trevisan – guardada suas devidas proporções – no que tange ao questionamento do modelo ideológico patriarcal, das ideologias opressoras de gênero e da prática acadêmica androcêntrica, e ao levantar questões para os próprios movimentos feminista e crítico feminista sobre a permanência de um pensamento e/ou comportamento patriarcal no interior deles ou de algum/as de seus/suas representantes.

Na busca pela representação da mulher na contística de Dalton Trevisan, observamos que as personagens femininas estão constantemente em luta contra as forças opressoras do patriarcado. Essa instância de poder masculina funciona como um obstáculo impedindo as personagens de exercerem suas aspirações de existência, seja a mais simples, como o companheirismo de uma vida conjugal, seja outras mais complexas, como a plena liberdade de dispor do próprio corpo. Conforme averiguado no percurso das seis análises, são muitas as maneiras que a mulher daltoniana encontra de evitar uma completa submissão aos preceitos patriarcais.

É através do suicídio que a velha do conto “Penélope” nega-se a permanecer oprimida pelo esposo, e embora não corresponda a uma emancipação, o seu premeditado suicídio expõe uma subjetividade antes apenas sugerida pelos pequenos atos que praticava na ausência do velho, uma subjetividade quase escondida atrás do silêncio. Essa personagem feminina surpreende o marido e o/a leitor/a quando foge a uma definição fácil de mulher que suporta todas as sujeições impostas pelo poder masculino. A velha retrata uma categoria de mulheres objetificadas que encontram no suicídio uma opção de luta, uma reação que nega a sua aceitação ao destino de mulher propagado pelo pensamento patriarcal. Sua conformação

revela-se aparente ou temporária, já que o suicídio foi premeditado e, algumas vezes, adiado. Desse modo, a personagem aproxima-se das posteriores protagonistas femininas do *corpus* principal, pois também apresenta reações contra as opressões patriarcais. A velha muda seu comportamento passivo, conformado, paciente e leva consigo a sua individualidade, que escapa ao marido e ao/à leitor/a.

A Maria de “O senhor meu marido” sofre de outro tipo de opressão patriarcal, mas que também advém de cerceamentos impostos a seu gênero, principalmente, pelo casamento. A busca de uma existência menos aprisionada aos liames do matrimônio leva Maria a adultérios constantes, uma forma de ela manifestar sua aspiração, seus desejos e sua insatisfação para com o destino de mulher. A infidelidade não proporciona a liberdade feminina almejada, pois os amantes objetificam Maria, cujo porto seguro continua sendo seu marido. Destarte, ela expressa ambivalência na medida em que não quer se desvincular totalmente da posição social que a instituição casamento lhe proporciona, como também porque é com o esposo que Maria é menos reificada. Apesar de sugerir que se resignará após alcançar o ápice da objetificação, a personagem não se arrepende das traições e persiste com elas, único modo encontrado de alcançar algumas aspirações de sua personalidade. Mostra-se, assim, um ser ficcional complexo, que não se limita ao papel de esposa e mãe, que adentra outras instâncias sociais além do casamento e que se assume ativa ou passiva conforme cada envolvimento relacional. No que concerne à luta feminista, Maria está muito à frente da velha de “Penélope”, pois procura em vida se livrar das opressões patriarcais.

Representa, ainda, uma mulher que não receia expor e realizar seus desejos sexuais. Almeja a posse do seu próprio corpo, a liberdade de usufruí-lo, e, concomitantemente, um relacionamento conjugal. Em outras palavras, aspira – e, até certo ponto, obtém – a liberdade conjugal-sexual que o patriarcado só permite ao homem. Não alcança por completo seu objetivo, mas persiste na busca, mudando e assumindo outras formas de existir, mesmo que

tenha que retornar ao ponto de partida. Está muito próxima ao conceito de mulher-sujeito, contudo esquiva-se de uma definição prática.

Marina, a protagonista feminina de “Noites de Curitiba”, é outro ser ficcional que assume vários papéis: prostituta com certa autonomia, mulher de malandro, mulher traída, mãe, mulher abandonada e, então, esposa. Sua trajetória expressa algumas das capacidades encontradas em várias personagens daltonianas: de passar de uma situação para outra (ainda que similar), de assumir papéis de gênero diversos e de mudar de comportamento. Marina aceita o aumento do grau de sua objetificação, e, nesse processo, ora reage a ele, ora volta a se resignar.

Conseguir se desvincular definitivamente de seu maior opressor (Serginho) é uma conquista que não corresponde completamente a uma emancipação, mas que está à frente a da velha e a de Maria – respectivamente personagens dos contos “Penélope” e “O senhor meu marido” –, pois, diferente dessas duas, Marina sai de uma situação que a oprime para outra condição que, conforme as referências textuais e até o limite da autonomia do conto, não a aniquila (ao contrário da morte da velha, em “Penélope”) nem se pauta pela exploração (fato diverso da relação entre Maria e o gigolô Candinho, em “O senhor meu marido”). A atitude final de Marina revela que ela possui uma estrutura emocional mais forte do que a professora de Letras do conto “Capitu sou eu”, pois não permanece presa ao opressor homem amado mesmo depois do rompimento definitivo.

Pela maneira de relatar a decisão quase inesperada de Marina, o narrador demonstra que a atitude “libertária” da personagem o surpreende, e sugere que Marina é esquiva e foge às suas expectativas: “Não é que ela casou e sumiu no táxi vermelho com o garçom?” (TREVISAN, 2001, p. 58). Assim, não se prendendo a uma tipologia, Marina assume a mudança como a principal constante do seu ser. Continua vinculada a uma instituição patriarcal, o casamento, mas que se apresenta menos opressora do que a sua última relação

(Serginho).

Em sua jornada, Mirinha, personagem de “Virgem louca, loucos beijos”, passa por todas as opressões que as protagonistas dos três primeiros contos sofreram, opressões relacionadas à reificação, ao vínculo conjugal, à prostituição e à instituição Família, em especial a essa última, não focalizada nos demais contos, mas implicitamente presente pelo seu auxílio em propagar às novas gerações os conceitos patriarcais de gênero.

Das seis protagonistas femininas analisadas, Mirinha é a primeira que possui um vínculo empregatício fora da prostituição – fato que é “corrigido” no decorrer do conto –, todavia, como a educação familiar não a prepara para enfrentar o mundo masculino, é objetificada, em todos os sentidos, pelo patrão. Mirinha reage à e se desvencilha da dominação do patrão-amante, sem, no entanto, alcançar a emancipação, pois o processo reificador a deixou sem estrutura emocional e psicológica para reerguer-se. Carente do apoio da família, que a pune por destoar do comportamento exigido a seu sexo, a personagem reencontra a dominação patriarcal – antes administrada pela mãe – nas figuras da lésbica Zezé e da cafetina Jô. Negar a reificação da primeira corresponde a assumir a da segunda e, conseqüentemente, dos clientes dessa. Cada passo de Mirinha para se livrar da opressão patriarcal não a leva a uma emancipação, e, sim, a uma outra forma de objetificação. Implicitamente, todas essas situações grotescas são alternativas anteriores a de retornar à casa materna/paterna, última atitude da protagonista de “Virgem louca, loucos beijos” para não se entregar à morte, como sua irmã Lili e a velha do conto “Penélope”. Em vez de resgatar a identidade perdida, a volta da filha pródiga destrói o pouco de individualidade que Mirinha possui, enterra seu *eu* entre as paredes *sagradas* do monastério patriarcal.

Essa personagem feminina representa uma mulher que assume vários papéis (filha, empregada, amante, pseudo-esposa/serviçal, empregada novamente, prostituta, bêbada e filha arrependida), e que é, praticamente, levada a ultrapassar os limites ditados a seu gênero. Ela

luta para se desvincular do poderio patriarcal, mas sucumbe e se resigna devido à teia opressora que o patriarcado arma para que a mulher não escape, de todo, de suas cercanias. Apesar da experiência adquirida fora da instituição Família, Mirinha não consegue estruturá-la de modo a usá-la em seu favor, fato que a aproxima da professora de Letras de “Capitu sou eu”, a qual não é capaz de, no final da narrativa, utilizar seus conhecimentos feministas em causa própria. A resignação de Mirinha apresenta-se como o destino mais trágico dos seis principais contos, além de praticamente cristalizar a personagem como mulher-objeto, desfocando outros aspectos de sua personalidade.

A Maria do conto “Você me paga bandido” parece expressar a continuidade da jornada de Marina, a protagonista feminina de “Noites de Curitiba”, pois, assim como essa, Maria saiu da prostituição para o casamento. A relação conjugal manifesta-se tão ou mais opressora do que o meretrício, por isso as atitudes de Maria sugerem que ela pode voltar a prostituir-se. Suas reações de insatisfação se manifestam, entre outras, pela busca de uma autonomia financeira (compra e venda de jóias), pela visitas às ex-companheiras de profissão, pelos três tiros contra o esposo e pela ameaça de “se perder na noite” (TREVISAN, 1996, p. 33). Como algumas das cinco protagonistas analisadas, Maria também é uma personagem que assume muitos papéis (prostituta, esposa, mãe, vítima, algoz, comerciante, mulher insatisfeita, resignada etc.), muda constantemente e apresenta ambivalências (sobre permanecer no casamento e retornar ao meretrício, sobre resignar-se e reagir).

Ainda que parcialmente, a personagem de “Você me paga bandido” destoa do tradicional papel de gênero, não se submetendo por completo às opressões do marido, não se anulando em razão dos filhos (assim também a protagonista de “O senhor meu marido”), freqüentando lugares não recomendados para mulheres casadas (idem) e tendo um comportamento ativo/violento para com João. Esse último fato contrasta com a passividade da velha de “Penélope”, que utiliza o revólver do esposo contra si. Maria reage de modo inverso,

defendendo sua individualidade em vida, ou, ocorrência presumível, por meio da morte do marido. A ambivalência e a ausência de uma estrutura sólida emocional e financeira impedem que essa personagem feminina alcance a emancipação desejada. Ela representa uma mulher ambígua, que não se enquadra ao padrão patriarcal de mulher, mas que acaba sempre se resignando, adiando a realização de suas potencialidades.

A sexta e última protagonista feminina avaliada criticamente, a professora de Letras do conto “Capitu sou eu”, é a representação literária de uma tipologia de mulher do começo do século XXI, e cujas peculiaridades contribuem para fazê-la uma personagem complexa, que diverge em muitos aspectos das outras cinco protagonistas: é professora universitária, culta (*lato sensu*), escreve artigos literários, tem independência financeira, possui carro próprio, é feminista, divorciada, se relaciona sexual e emocionalmente com um homem mais jovem etc.

Entretanto, certos comportamentos da professora de Letras associados a essas particularidades fazem-na uma personagem ambígua, aproximando-a das demais protagonistas: feminista, ela se envolve com um homem machista, tem reservas sexuais relacionadas à internalização de discursos patriarcais de gênero (limites comportamentais à mulher, o fato de ser mãe), é objetificada, abdica de sua individualidade para manter o relacionamento com o homem amado; culta e independente, predicados que aludem a uma pessoa que prima pela racionalidade, a professora se deixa dominar pelo emocional; crítica feminista, ela acaba por condenar Capitu; conhecedora da História das mulheres, do percurso de inferiorização do feminino e das armas patriarcais de dominação, a protagonista não consegue se libertar das conseqüências da opressão masculina.

Como inferido acima, a professora de Letras assume muitos papéis – casada (esposa), mãe, profissional, separada, feminista, namorada, mulher abandonada, autora/crítica literária etc. –, está constantemente apresentando e/ou acrescentando novas facetas de/à sua personalidade, cuja condição é um constante refazer-se. Todavia, qual ocorre com as outras

cinco personagens femininas, o processo de mudanças não segue exatamente num sentido linear-gradativo que a leve a uma emancipação completa. Emocional e sexualmente, a professora permanece presa ao estereótipo de gênero masculino, ao modelo de masculinidade que há muito tempo os tentáculos do patriarcado imprime no inconsciente feminino. Essa personagem feminista é, das demais protagonistas, a que, histórica, ideológica e teoricamente, está mais preparada para assumir o papel de mulher-sujeito, no entanto, não o faz: modifica sua ou apresenta outra(s) personalidade(s), e assume rota diversa a que inicialmente seus traços sugeriam.

Nesse sentido, se aproxima das outras protagonistas, que também apresentam características várias e, ainda, contraditórias de personalidade, e mudam de atitudes e/ou de direção. Estão todas em conflito com alguma instância do patriarcado, não conseguem se libertar plenamente das imposições dessa instituição opressora, mas são esquivas a uma representação única, dispersando-se constantemente. Assim, Dalton Trevisan evita dicotomizar as personagens femininas em categorias estanques, e questiona a permanência, na sociedade, de uma mentalidade patriarcal que impede mulheres e homens de viverem de modo menos oprimido.

Esse aspecto da esquivança e da dispersão feminina levantada na obra daltoniana encontra par em outra mediação discursiva sobre o feminino, mais especificamente num artigo de Jabor (2007, p. D8), que, entre outras abordagens, assume o medo masculino pela falta de “controle” sobre a figura da mulher:

Vamos assumir: temos medo das mulheres. Sua multiplicidade, sua ‘mobilità’, sua variação nos assusta. Queremos trancá-las num só sentido, mas elas são polissêmicas, mutantes, inesperadas. (...). Temos medo do abandono, da rejeição... Queremos manter a mulher imutável, mas ela nos escapa sempre, fluída, vazando por entre as frestas, fugindo de nosso controle.

Esse medo, essa fragilidade masculina a que Jabor (2007) se refere mantém relação

com outro aspecto da contística de Dalton Trevisan a que cabe aqui levantar: se as personagens femininas daltonianas são representadas de modo esquivo e disperso, também são, em menor ou maior grau, muitas personagens masculinas que não se enquadram no tradicional papel de gênero, mas que agem e se esforçam para não demonstrar essa “desarmonia”, como no caso do velho de “Penélope”; dos joões de “O senhor meu marido”, “Virgem louca, loucos beijos” e “Você me paga bandido”; do pai de Mirinha (“Virgem louca, loucos beijos”); do Sergindo (“Noites de Curitiba”) e do selvagem da moto, o aluno de “Capitu sou eu”. Esse aspecto da obra daltoniana não foi de todo abordado nessa dissertação, carecendo de um estudo próprio, talvez fundamentado no já citado *estudo crítico das masculinidades* (SABO, 2002).

A representação da mulher em Dalton Trevisan também não foi toda trabalhada nessa dissertação, cujo *corpus* principal focaliza somente seis contos. Conforme levantamos no capítulo **3. O patriarcado e as relações de gênero em Dalton Trevisan**, há muitas outros perfis e aspectos de um mesmo perfil de mulher na obra desse autor paranaense que merecem um estudo à parte.

Mulheres e homens estão mudando seu modo de agir e de pensar uns sobre os outros, e esse processo foi, é e será representado através de manifestações culturais como a literatura, os programas televisivos, os filmes, os textos jornalísticos etc. Essas manifestações carecem sempre de uma visão crítica sobre elas, de modo a ocorrer a reflexão sobre os discursos, as mediações que veiculam as maneiras que mulheres e homens atuam na sociedade. Por meio de um percurso cronológico que abarca seis contos de Dalton Trevisan, procuramos averiguar, também, se houve mudanças no modo desse autor representar a mulher em suas narrativas. Assim como as recorrências, as mudanças existem, não exatamente num sentido gradativo, pois Mirinha, personagem de “Virgem louca, loucos beijos”, corresponde a uma representação de mulher que alcança um nível muito baixo – ou nulo – de realização pessoal

quando comparado ao grau de realização pessoal das duas protagonistas (Maria e Marina) dos contos que antecedem “Virgem louca, loucos beijos”. Por outro lado, a professora de Letras de “Capitu sou eu” é a manifestação de uma mudança, ainda que parcial, no conceito de Dalton Trevisan representar a mulher, pois ela está muito adiante das demais protagonistas femininas no que se refere à questão social, financeira, profissional e ideológica. Seu ponto de contato com a situação das outras cinco protagonistas é, principalmente, a opressão masculina, que continua um dos principais temas da contística de Dalton Trevisan.

Essa persistência temática daltoniana reitera o pessimismo de seus contos em relação a todas as instâncias sociais, até mesmo quanto a instituições como o Feminismo, que, conforme a abordagem do autor em “Capitu sou eu”, ainda não saiu completamente da teoria, pois muitas mulheres, mesmos feministas, continuam no beco sem saída patriarcal. Ariadne presa no labirinto. Teseu livre e de posse do novelo de fio.

Referências Bibliográficas

ARDAILLON, Danielle; DEBERT, Guita Grin. *Quando a vítima é a mulher*. Análise de crimes de estupro, espancamento e homicídio. Brasília: Conselho Nacional dos Direitos da Mulher, 1987.

ADELMAN, Miriam. “O gênero na construção da subjetividade: entendendo a ‘diferença’ em tempos pós-modernos...”. In: ADELMAN, Miriam; SILVESTRIN, Celsi B. (org.). *Coletânea gênero plural*. Curitiba: Ed. UFPR, 2002.

A POLÊMICA sobre Dom Casmurro. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 08 jan. 1992. In: <http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosun/arq38.htm> Acessado em 12/12/2006. 01:20.

ALVES, Branca Moreira & PITANGUY, Jacqueline. *O que é feminismo*. São Paulo: Brasiliense, 2003. (Coleção primeiros passos; 44).

ANDRADE, Fernando Teixeira de. & SOUZA, Verônica A. Pereira de. In: ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Anotado e Comentado. CERED – Centro de Recursos Educacionais, 1991.

ARRUDA, José Jobson de A.; PILETTI, Nelson. *Toda a história*. História geral e história do Brasil. São Paulo: Ática, 1995.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Anotado e Comentado por ANDRADE, Fernando Teixeira de; SOUZA, Verônica A. Pereira de. CERED – Centro de Recursos Educacionais, 1991.

ÁVILA NETO, Maria Inácia d’. *O autoritarismo e a mulher: o jogo da dominação macho-fêmea no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ares & Contos, 1994.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. São Paulo: Círculo do livro, s/d. vol. 1.

_____. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. vol. 2.

BERRETINI, Célia. “Samuel Beckett, o criador da farsa metafísica”. *O Estado de São Paulo*. Caderno 2, D6, 05.02.2000.

BÍBLIA SAGRADA. 137 ed. São Paulo: Editora Ave Maria, 2000.

BONNICI, Thomas. “Teorias estruturalistas”. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. (org). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2. ed. rev. e ampl. Maringá: Eduem, 2005a.

_____. “Teorias pós-estruturalistas”. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. (org).

Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 2. ed. rev. e ampl. Maringá: Eduem, 2005b.

BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. “Situações e formas do conto brasileiro contemporâneo”. 15 ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

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

BRAIT, Beth. *A personagem*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1990. Série Princípios.

BRASIL, Assis. *A nova Literatura*. O conto. Rio de Janeiro: Ed. Americana; Brasília, INL, 1973. v.3.

_____. *O livro de ouro da literatura brasileira*. (Quatrocentos anos de história literária). Rio de Janeiro: Ediouro, 1980.

BRINK-FRIEDERICI, Christl M. K. “Momentos históricos do ‘novo’ e ‘velho’ movimento feminista na Alemanha e no Brasil: convergências e divergências”. In: *Língua e Literatura*, v.15, n.18, 1990. Departamento de Letras – USP.

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. “Gênero”. In: JOBIM, José Lins. *Palavras de crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

CARONE, Modesto. “Um trabalho de fôlego”. In: WALDMAN, Berta. *Do Vampiro ao cafajeste*. Uma leitura da obra de Dalton Trevisan. São Paulo: Hucitec; Curitiba: Secretaria da Cultura e do Esporte do Governo do Estado do Paraná, 1982.

CALDWELL, Helen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

CARVALHO, Bernardo. “A compreensão selvagem”. *Folha de São Paulo*. Ilustrada, E6, 14.02.2006.

CHACHAM, Alessandra Sampaio & MAIA, Mônica Bara. “Corpo e sexualidade da mulher brasileira”. In: VENTURI, Gustavo; RECAMÁN, Marisol; OLIVEIRA, Sueli de (orgs.). *A mulher brasileira nos espaços público e privado*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

CHAVES, Anésia Pacheco e. *E agora, mulher?*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

COSTA, Cláudia de Lima. “Feminismo, tradução, transnacionalismo”. In: COSTA, Cláudia de Lima; SCHIMIDT, Simone Pereira (org). *Poéticas e políticas feministas*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2004.

GRANATO, Fernando. *Esses jovens escritores: um encontro que todo iniciante gostaria de ter com os mestres da nossa literatura: Dalton Trevisan, Jorge Amado, Mário Quintana, Rubem Braga*. Curitiba: Fundação Jacob Daitzchman, 1989.

DUARTE, Eduardo de Assis. “Feminismo e desconstrução: anotações para um possível percurso”. In: DUARTE, Constância Lima; ASSIS, Eduardo de; BEZERRA, Kátia da Costa (org). *Gênero e representação: teoria, história e crítica*. Belo Horizonte: Pós-graduação em Letras: Estudos literários, UFMG, 2002. Coleção Mulher & Literatura, v.1.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 8. ed. São Paulo: Edusp, 2000.

FERREIRA, Aurélio Buarque de H. *Novo Aurélio XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FERREIRA, Edda Arzúa. “‘As Marias’. Exercício de análise”. In: *TRAVESSIA – Revista de Literatura Brasileira do Curso de Pós-graduação de Literatura Brasileira*. Florianópolis: Edefsc. v. 2, n. 4, junho/1982.

FLORES, Maria Bernadete R. “A medicalização do sexo ou o amor perfeito”. In: SILVA, Alcione Leite da; LAGO, Mara C. de Souza; RAMOS, Tânia Regina de O. (Org.). *Falas de gênero: teorias, análises, leituras*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1999.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mocambos*. 5.ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1977.

FUNCK, Susana Bornéo. “Anjos e feras no espaço doméstico: decoração para meninas e meninos”. In: COSTA, Cláudia de Lima; SCHIMIDT, Simone Pereira (org). *Poéticas e políticas feministas*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2004.

GOMES, Eugênio. *O enigma de Capitu*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1967.

GT MULHER E LITERATURA DA ANPOLL, 8., 2000. Niterói. *Boletim...* Maceió: Edufal, 2000.

HOMERO. *Odisséia*. (Em forma de narrativa). 8. ed. Tradução e adaptação de Fernando C. de Araújo Gomes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

HUMM, Miriam (ed). *Modern Feminisms: political, literary, Cultural*. New York: Columbia University Press, 1992. p.1-7.

JABOR, Arnaldo. “A boneca inflável não ama ninguém”. *O Estado de São Paulo*. Caderno 2. D8. 30 jan. 2007.

KATO, Mary. *O aprendizado da leitura*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

LAGO, Mara C. de Souza. “Identidade: a fragmentação do conceito”. In: SILVA, Alcione Leite da; LAGO, Mara C. de Souza; RAMOS, Tânia Regina de O. (Org.). *Falas de gênero: teorias, análises, leituras*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1999.

LAURETIS, Teresa de. “A tecnologia do gênero”. In: HOLLANDA, H.B. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LINS, Osman. *Missa do galo: variações sobre o mesmo tema*. São Paulo, Summus, 1977.

LOPES, Leonel; LIBANORI, Evely V. “O mesmo e o outro: uma leitura ‘dupla’ do conto ‘92’, de Dalton Trevisan”. In: *Acata Scientiarum: Human and Social Sciences*. Universidade Estadual de Maringá. v. 26; n.2, Julho/Dezembro. p. 195-200. Maringá: Editora da UEM, 2004.

LOURO, Guacira Lopes. “Epistemologia feminista e teorização social – desafios, subversões e alianças”. In: ADELMAN, Miriam; SILVESTRIN, Celsi B. (org.). *Coletânea gênero plural*. Curitiba: Ed. UFPR, 2002.

_____. *Gênero, Sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. 3 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

LUCAS, Fábio. “O conto no Brasil moderno: 1922-1982”. *Do barroco ao moderno*. São Paulo: Ática, 1989.

MORICONI, Ítalo. *Os cem melhores poemas brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001..

MARTINS, José Endoença. *Enquanto isso em Dom Casmurro*. Florianópolis: Paralelo 27, 1993.

MARTINS, Wilson. “Controvérsias machadianas”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 21 maio, 2005. In: <http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosun/arquivo87.htm> Acessado em 26/11/2006. 00:35.

_____. *Pontos de vista: crítica literária*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1992. v. 3.

_____. *Pontos de vista: crítica literária*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1993. v. 6.

MATTOS, Sônia Missagia de. “Gênero, uma possibilidade de interpretação”. In: SOUZA, Vera Lúcia P. de (coord.). *CADERNO ESPAÇO FEMININO*. Editora da Universidade Federal de Uberlândia, v. 19, n. 12/13, jan/dez. 2003.

MEDRADO, Benedito & LYRA, Jorge. “Produzindo sentidos sobre o masculino: da hegemonia à ética da diversidade”. In: ADELMAN, Miriam; SILVESTRIN, Celsi B. (org.). *Coletânea gênero plural*. Curitiba: Ed. UFPR, 2002.

MÉNARD, René. *Mitologia greco-romana*. São Paulo: Opus, 1991. 3 v.

MESTIERI, João. *Do delito de estupro*. São Paulo: Ed. Revista dos Tribunais, 1982.

MILLET, Kate. *Sexual politics*. Garden City: Doubleday, 1970.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1997.

MONTEIRO, Angélica; LEAL, Guaraciara Barros. *Mulher: da luta e dos direitos*. Instituto Teotônio Vilela. Coleção Brasil, 3. Brasília, 1998.

MORAES, Marcia. *Ser humana: quando a mulher está em discussão*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

MURARO, Rose Marie. *A mulher no terceiro milênio: uma história da mulher através dos tempos e suas perspectivas para o futuro*. 5 ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.

NAVARRO, Márcia Hoppe. “A ideologia patriarcal em *A casa dos espíritos*”. In: GAZOLLA, Ana Lúcia Almeida (org.). *A mulher na literatura*. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1990. v.1.

NICOLATO, Roberto. *Literatura e cidade: o universo urbano em Dalton Trevisan*. 2002. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2002.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 5. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2002. (Coleção Repertórios).

PAES, José Paulo. “Da fatia de vida ao koan”. In: TREVISAN, Dalton. *Virgem louca, loucos beijos*. 3 ed. Rio de Janeiro: Record, 1985. [contra capa].

PAGLIA, Camille. “Betty Friedan por... Camile Paglia”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12 fev. 2006. Mais!, p. 10.

PAULSON, Susan. “Sexo e gênero a través das culturas”. In: ADELMAN, Miriam; SILVESTREIN, Celsi B. (org.). *Coletânea gênero plural*. Curitiba: Ed. UFPR, 2002.

PEN, Marcelo. “Dalton Trevisan flagra instinto provinciano. ‘Capitu sou eu’ lança personagens nada sutis em uma Curitiba de modernização inacabada”. *FOLHA DE SÃO PAULO*. Ilustrada, 01.11.2003, E6.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Pós-estruturalismo e desconstrução nas Américas”. In: _____ (org.). *Do positivismo à desconstrução. Idéias francesas na América*. São Paulo: Edusp, 2004.

PLANO de trabalho. Biênio 2002-2004. GT A mulher na literatura / ANPOLL. Disponível em: <<http://www.anpoll.ufal.br>>. Acesso em 09 nov. 2005, 14:53.

PPROENÇA FILHO, Domício. *Capitu: memórias póstumas*. Rio de Janeiro: Artium, 1998.

QUEIROZ, Vera. “As várias faces do feminismo”. In: QUEIROZ, Vera (org.). *Revista Tempo Brasileiro. Feminino e Literatura*. v. 101. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, abr.-jun., 1990.

RAGO, Margareth. “O sexo plural”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12 fev. 2006. Mais!, p. 10.

_____. “Ser mulher no século XXI ou Carta de alforria”. In: VENTURI, Gustavo; RECAMÁN, Marisol; OLIVEIRA, Sueli de (orgs.). *A mulher brasileira nos espaços público e privado*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

RASHOMON. Direção: Akira Kurosawa. Continental, 2005. 1 DVD.

ROCHA, Ruth. *Odisséia*. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2000.

RUTHVEN, K. K. *Feminist literary studies: an introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

SABINO, Fernando. *Amor de Capitu*. São Paulo: Ática, 1999.

SABO, Donald. “O estudo crítico das masculinidades”. In: ADELMAN, Miriam; SILVESTRIN, Celsi B. (org.). *Coletânea gênero plural*. Curitiba: Ed. UFPR, 2002.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. “Gênero e patriarcado: violência contra mulheres”. In: VENTURI, Gustavo; RECAMÁN, Marisol; OLIVEIRA, Sueli de (orgs.). *A mulher brasileira nos espaços público e privado*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004a.

_____. *Gênero, patriarcado, violência*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004b. (Coleção Brasil Urgente).

_____. *O poder do macho*. São Paulo: Moderna, 1987.

SANCHES NETO, Miguel. *Biblioteca Trevisan*. Curitiba: Ed. da UFPR, 1996.

_____. *O artifício obscuro: visitando a polaquinha*. Ponta Grossa: Centro de publicações, 1994

SCAVONE, Lucila. *Dar a vida e cuidar da vida: feminismo e ciências sociais*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

SCHMIDT, Rita Terezinha. “Escrevendo Gênero, reescrevendo a nação: da teoria, da resistência, da brasilidade”. In: DUARTE, Constância Lima; ASSIS, Eduardo de; BEZERRA, Kátia da Costa (org.). *Gênero e representação: teoria, história e crítica*. Belo Horizonte: Pós-graduação em Letras: Estudos literários, UFMG, 2002. Coleção Mulher & Literatura, v.1.

SEFFNER, Fernando. “Gênero, performance e contextos”. In: COSTA, Cláudia de Lima; SCHMIDT, Simone Pereira (org.). *Poéticas e políticas feministas*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2004.

SELDEN, Raman. “Feminist Criticism”. *Contemporary Literary Theory*. Brighton: Harvester, 1996.

SHOWALTER, Elaine. “A crítica feminista no território selvagem”. Tradução: Deise Amaral. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. *A literature of their own: British women novelists from Brontë to Lessing*. New Jersey: Princeton UP, 1985.

SILVA, Alcione Leite da. “A pesquisa como prática de cuidado na emancipação da mulher”. In: SILVA, Alcione Leite da; LAGO, Mara C. de Souza; RAMOS, Tânia Regina de O. (Org.). *Falas de gênero: teorias, análises, leituras*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1999.

SILVA, Maria Escolástica Álvares da. *O gozo feminino*. São Paulo: Iluminuras, 1995.

SILVESTRIN, Celsi Brönstrup. “Política e condição feminina: representação na mídia impressa brasileira (período 1994-1999)”. In: ADELMAN, Miriam; SILVESTRIN, Celsi B. (org.). *Coletânea gênero plural*. Curitiba: Ed. UFPR, 2002.

SILVERMAN, Malcolm. *Moderna ficção brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1978.

SOUZA, Érica Renata de. “Re-significações de gênero na infância”. In: ADELMAN, Miriam; SILVESTRIN, Celsi B. (org.). *Coletânea gênero plural*. Curitiba: Ed. UFPR, 2002.

TELLES, Lygia Fagundes. *Capitu*. São Paulo: Siciliano, 1993.

TEZZA, Cristóvão. “Pequena História do Mundo”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 10 nov. 2002. Mais!, p. 12.

TREVISAN, Dalton. *Abismo de rosas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976a.

_____. *A faca no coração*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 1979a.

_____. *A guerra conjugal*. São Paulo: Círculo do Livro, 1976b.

_____. *Ah, é?* 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1994a.

_____. *A Polaquinha*. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 1986.

_____. *A Trombeta do anjo vingador & O pássaro de cinco asas*. São Paulo: Círculo do Livro S.A. s/db.

_____. *Capitu sou eu*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. *Cemitério de elefantes*. 12. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.

_____. *Crimes de paixão*. Rio de Janeiro: Record, 1978.

_____. *Desastres do amor*. 3. ed. ver. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974a.

_____. *Dinorá: novos mistérios*. Rio de Janeiro: Record, 1994b.

_____. *Em busca de Curitiba perdida*. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. *Mistérios de Curitiba*. 4. ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 1979b.

_____. *Morte na praça*. 4. ed. rev. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

_____. *Novelas nada exemplares*. Rio de Janeiro: Record/Atalaya, s/da. Coleção Mestres da literatura brasileira e portuguesa.

_____. *O pássaro de cinco asas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974b.

_____. *O rei da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

_____. *O vampiro de Curitiba*. 20. ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____. *Pão e sangue*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 1996.

_____. *Virgem louca, loucos beijos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1985.

VENTURI, Gustavo & RECAMÁN, Marisol. “Introdução: As mulheres brasileiras no início do século XXI”. In: VENTURI, Gustavo; RECAMÁN, Marisol; OLIVEIRA, Sueli de (orgs.). *A mulher brasileira nos espaços público e privado*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

VICENTINI, Ana Maria. “Mudar a referência para pensar a diferença: o estudo dos gêneros na crítica literária”. *Cadernos de Pesquisa*. Fundação Carlos Chagas, São Paulo. n. 70, agosto, 1989.

XAVIER, Elódia. *Declínio do Patriarcado: a família no imaginário feminino*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1998.

XAVIER FILHA, Constantina. *Educação Sexual na Escola: o dito e o não-dito na relação cotidiana*. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2000.

WALDMAN, Berta. *Do Vampiro ao cafajeste*. Uma leitura da obra de Dalton Trevisan. São Paulo: Hucitec; Curitiba: Secretaria da Cultura e do Esporte do Governo do Estado do Paraná, 1982.

WEINHARDT, Marilene. “Retorno de Capitu”. *Revista Letras*, n. 61. Curitiba: Editora UFPR, 2003.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. 2 ed. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

WOLF, Naomi. “Betty Friedan por... Naomi Wolf”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12 fev. 2006. Mais!, p. 10.

ZOLIN, Lúcia Osana. “Crítica feminista”. In: BONICCI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. (org). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2. ed. rev. e ampl. Maringá: Eduem, 2005.

_____. *Desconstruindo a opressão: a imagem feminina em A república dos sonhos, de Nélide Piñon*. Maringá: Eduem, 2003.
