

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

IVONETE DIAS

**MULHERES BRANCAS E NEGRAS SOB A ÓTICA PATRIARCAL NA TRILOGIA
*LUCAS PROCÓPIO, UM CAVALHEIRO DE ANTIGAMENTE E ÓPERA DOS
MORTOS***

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

PATO BRANCO

2022

IVONETE DIAS

**MULHERES BRANCAS E NEGRAS SOB A ÓTICA PATRIARCAL NA TRILOGIA
*LUCAS PROCÓPIO, UM CAVALHEIRO DE ANTIGAMENTE E ÓPERA DOS
MORTOS***

**White and black woman from a patriarchal perspective in the trilogy *Lucas
Procópio, Um cavaleiro de antigamente and Ópera dos mortos***

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, campus Pato Branco.

Linha de Pesquisa: Literatura, Sociedade e Interartes.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Hidemi de Lima

PATO BRANCO

2022



Esta licença permite que outros distribuam, remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho, mesmo para fins comerciais, desde que lhe atribuam o devido crédito pela criação original. É a licença mais flexível de todas as licenças disponíveis. É recomendada para maximizar a disseminação e uso dos materiais licenciados.



Ministério da Educação
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Campus Pato Branco



IVONETE DIAS

**MULHERES BRANCAS E NEGRAS SOB A ÓTICA PATRIARCAL NA TRILOGIA
LUCAS PROCÓPIO, UM CAVALHEIRO DE ANTIGAMENTE E ÓPERA DOS
MORTOS**

Trabalho de pesquisa de mestrado apresentado como requisito para obtenção do título de Mestra Em Letras da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Área de concentração: Linguagem, Cultura E Sociedade.

Data de aprovação: 29 de Setembro de 2022

Dr. Marcos Hidemi De Lima, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Dra. Suely Leite, Doutorado - Universidade Estadual de Londrina (UEL)

Dr. Wellington Ricardo Fioruci, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Documento gerado pelo Sistema Acadêmico da UTFPR a partir dos dados da Ata de Defesa em 29/09/2022.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, prof. Dr. Marcos Hidemi de Lima, que além de ter me apresentado, ainda na graduação, o autor Autran Dourado, por quem me apaixonei desde a primeira obra lida, *Lucas Procópio*, contribuiu com sugestões riquíssimas de textos que agregaram muito na minha escrita. Muito mais do que um orientador, foi um grande incentivador nessa caminhada desde 2013.

Aos integrantes da banca prof. Dr. Wellington Ricardo Fioruci e prof. Dra. Suely Leite pelas contribuições valiosas.

Aos demais professores doutores do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da UTFPR, em especial na linha de pesquisa Literatura, Sociedade e Interartes. Aos colegas de mestrado que dividiram as angústias e alegrias desse período conflituoso que é o da escrita.

Ao meu marido pelo apoio. As minhas filhas e sobrinha pela paciência com que me ouviram e pelas discussões sobre o tema.

Estendo meus agradecimentos ao meu pai, Izaias, (in memoriam), por ser um grande homem e à minha mãe, Alindamil (in memoriam), por demonstrar amor através dos cuidados.

Não posso deixar de agradecer à minha irmã Elisete que me alfabetizou antes de eu ir à escola e me mostrou, através das histórias que contava, o mundo maravilhoso da literatura.

Enfim, agradeço a todas e todos que, de alguma forma, contribuíram com a minha trajetória.

“A história das mulheres deve ser discutida nos salões de beleza, nos almoços de família, nas mesas de bar, nos ambientes de trabalho; deve estar presente nas escolas, nas TVs e rádios brasileiras, no judiciário e no legislativo, assim como na elaboração de políticas públicas”. Carla Bassanezi Pinsk

RESUMO

O objetivo deste trabalho é analisar, comparativamente, as personagens femininas brancas e negras, bem como o espaço social ocupado por elas. Aqui são estudadas Isaltina, Genuína, Rosalina, Adélia, Eufrásia, Joana e Quiquina, presentes na trilogia de Autran Dourado *Ópera dos mortos* (1967), *Lucas Procópio* (1985) e *Um cavaleiro de antigamente* (1992). Como os romances abarcam uma época em que laivos do período colonial brasileiro ainda existiam, algumas discussões da formação da sociedade brasileira pertencentes à *Casa-grande & senzala* (1933), de Gilberto Freyre, são empregadas para uma adequada compreensão do pensamento presente nas narrativas. Dentro da perspectiva da ordem patriarcal, as figuras femininas aqui estudadas são retratadas, de acordo com duas terminologias de Affonso Romano de Sant'Anna (1984) "mulheres esposáveis", termo utilizado para descrever as mulheres brancas, de extração burguesa, educadas para constituírem família e responsáveis por manter o *status* social do homem, e como oposição àquelas, "mulheres comíveis", ou seja, negras ou mestiças, que deveriam satisfazer sexualmente seus senhores e, ainda, mulheres serviçais. Demais, são utilizadas as considerações de *Tecendo por trás dos panos* (1994), de Maria Lúcia Rocha-Coutinho, o capítulo intitulado como "Mulher e família burguesa" (2002), de Maria Ângela D'Incao (História das mulheres no Brasil), *A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens*, de Gerda Lerner (2019). Em relação ao espaço social ocupado por homens e mulheres, segundo Reis (1987), ele era dividido entre *núcleo*, espaço ocupado pelo homem, como o patriarca onipotente e, *nebulosa*, espaço ocupado por mulheres, negros e demais integrantes da casa-grande. Do mesmo modo, às mulheres cabia o espaço da casa, enquanto o homem poderia transitar livremente por todos os espaços públicos. Entretanto, nas obras estudadas, em alguns momentos, é possível observar uma inversão nos espaços ocupados, sendo que alguns homens se fecham em suas casas, ou seja, ocupam o espaço pertinente à mulher, enquanto a mulher ganha a rua, espaço pertencente ao homem. Outrossim, algumas mulheres brancas agem contra a ordem patriarcal, sofrendo punições, que serviam de exemplo às leitoras da época, uma vez que a leitura era utilizada como uma forma de educação, ao mesmo tempo que estas narrativas revelam, ainda que não totalmente, elementos antecipatórios do questionamento feminino à ordem masculina.

Palavras-chave: Personagens femininas. Ordem patriarcal. Submissão feminina. Espaço da mulher.

ABSTRACT

This study aims to comparatively analyze the white and black female characters and the social space occupied by them. This research studies Isaltina, Genuína, Rosalina, Adélia, Eufrásia, Joana and Quiquina, all of them present in the Autran Dourado's trilogy called *Ópera dos mortos* (1967), *Lucas Procópio* (1985) and *Um cavalheiro de antigamente* (1992). The novels cover a time when there are still Brazilian colonial period traces, due this some discussions on the Brazilian society formation presented in Gilberto Freyre's book *The Masters and the Slaves* (1933) are used for an appropriate thought understanding present in the three narratives. Within the patriarchal order perspective, the female characters studied here are portrayed according to two terminologies by Affonso Romano de Sant'Anna (1984) "spouse women", a term used to describe white women from the bourgeois class, educated to constitute a family and responsible for maintaining the men's social status. And in opposition to the first, there are the "doable women", who are black or mestizo, who should sexually satisfy their masters and be a server. Furthermore, we use the considerations from the book *Tecendo por trás dos panos* (1994), by Maria Lúcia Rocha-Coutinho, the chapter entitled "Mulher e família burguesa" (2002), by Maria Ângela D'incao (*História das mulheres no Brasil*), and *A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens*, by Gerda Lerner (2019). Regarding the social space occupied by men and women, according to Reis (1987), it was divided into a nucleus, a space occupied by men, such as the omnipotent patriarch, and a nebulous space, which was occupied by women, black people, and other masters house members. In the same way, women had the house space, while men could move freely through all public spaces. However, in the studied books, in some cases, it is possible to observe an inversion in the space occupancy, with some men closing themselves in their homes. In other words, they occupied the woman's space, while the woman gained the streets, space that belongs to the man. Furthermore, some white women acted against the patriarchal order, suffering punishment, which served as an example to the readers in that time since reading was used as a form of education, considering that those narratives reveal, although not completely, anticipatory feminine elements that question the masculine order.

Keywords: Female characters. Patriarchal order. Female submission. Woman's space.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| 1 INTRODUÇÃO | 9 |
| 2 O MESTRE E SUAS OBRAS | 14 |
| 2.1 Autran Dourado: o mestre de obras da literatura brasileira | 14 |
| 2.2 Um autor crítico e suas inspirações | 18 |
| 2.3 Estudos das obras | 24 |
| 3 CONCEPÇÕES ACERCA DA ORDEM PATRIARCAL E DO ESPAÇO SOCIAL | 32 |
| 3.1 O patriarcado | 32 |
| 3.2 Mulher esposável e mulher comível | 37 |
| 3.3 Núcleo e nebulosa | 40 |
| 3.4 A mulher burguesa | 43 |
| 3.5 Uma luta interna contra o patriarcado | 47 |
| 4 AS MULHERES ESCRITAS | 50 |
| 4.1 Mulheres esposáveis | 53 |
| 4.1.1 Isaltina | 54 |
| 4.1.2 Genuína..... | 70 |
| 4.1.3 Rosalina | 77 |
| 4.2 Mulheres comíveis | 93 |
| 4.2.1 Adélia | 96 |
| 4.2.2 Eufrásia | 106 |
| 4.3 Mulheres serviçais | 114 |
| 4.3.1 Joana..... | 116 |
| 4.3.2 Quiquina | 116 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 140 |
| REFERÊNCIAS | 140 |

1 INTRODUÇÃO

Conheci alguns romances de Autran Dourado (1926-2012) em 2013, quando participei como voluntária do Projeto de Pesquisa “a ordem patriarcal em romances brasileiros: desvalidos e poderosos sob o império do favor”, coordenado pelo professor Dr. Marcos Hidemi de Lima. Naquele primeiro momento, meu trabalho consistia em ler e analisar, sob a ótica patriarcal, a trilogia que será objeto de estudo deste trabalho que é composta por *Ópera dos mortos* [1967]/(1972)¹, *Lucas Procópio* [1985]/(2002) e *Um cavaleiro de antigamente* [1992]/(2001).

Para a realização do meu Trabalho de Conclusão de Curso, ainda na graduação, optei por dar continuidade à pesquisa iniciada em relação às questões de ordem patriarcal iniciadas no grupo de pesquisa e analisei comparativamente os romances *Madame Bovary* [1857]/(2007), de Gustave Flaubert, *Lucíola* [1862]/(2009), de José de Alencar, e *Lucas Procópio* (1985), de Autran Dourado. O fato que me chamou a atenção nessas três obras foi a importância dada à leitura pelas personagens centrais. Mais do que isso, observei que Emma, Lúcia/Maria da Glória e Isaltina – protagonistas dos livros supracitados – liam títulos polêmicos, e que incorporavam algumas características das personagens que pertenciam a esses volumes considerados controversos para a sociedade da época, pois tratavam de temas como traição e prostituição, por exemplo.

Para exemplificar o que foi mencionado no parágrafo anterior, em *Lucas Procópio*, o leitor se depara com Isaltina lendo *Madame Bovary*. Assim como Emma Bovary, a personagem de Autran Dourado lia muitos romances, romanticamente idealizava viver situações iguais àquelas dos romances lidos e, tal qual sucedia com a personagem de Flaubert, também acabava traindo o esposo. Em *Lucíola*, Lúcia/Maria da Glória² lia *A dama das camélias* [1848]/(2002), de Alexandre Dumas Filho. Como Marguerite Gautier, a

¹ A data entre colchetes indica o ano de publicação original da obra; que só será indicada na primeira citação da obra no texto. Nas seguintes será registrada, entre parênteses, apenas a data da edição consultada pelos autores.

² O verdadeiro nome da personagem é Maria da Glória, porém, enquanto prostituta, ela se autodenomina Lúcia

personagem de Alencar também era prostituta. Tanto na obra do escritor francês quanto na do brasileiro, evidencia-se que mesmo fazendo parte de um grupo marginalizado pela sociedade, ambas tentaram lutar por aqueles pelos quais nutrem forte sentimento afetivo: Lúcia por Paulo da Silva e Marguerite por Armando Durval. No entanto, por sentirem-se indignas perante os valores hipócritas vigentes nas sociedades às quais pertenciam, ambas as personagens acabam morrendo. Diante desses aspectos, optei por verificar o impacto social comportamental causado pelas leituras que essas personagens realizavam dentro das obras supracitadas, para isso, partindo da influência de *Madame Bovary* nas obras brasileiras.

Para o mestrado, optei por retomar a trilogia de Autran Dourado, porém com o foco nas personagens femininas brancas e negras. Os elementos do substrato literário desse escritor, de maneira geral, são de fácil e prazerosa leitura. Entretanto, podem ludibriar o leitor incauto, uma vez que se apresentam repletas de simbologias, metáforas e uma gama de personagens que, em sua maioria, são seres marginalizados e complexos.

Na proposta de analisar três títulos brasileiros focalizando determinados acontecimentos históricos, torna-se possíveis detectar, por meio deles, elementos que pertencem ao romance histórico. Embora na trilogia autraniana não sejam retratadas personagens históricas, nela está presente o último período do Brasil Império, bem como a decadência da ordem patriarcal e os últimos³ laivos da era escravocrata brasileira. Com a finalidade de retratar a época do Segundo Reinado e as mudanças abissais da sociedade brasileira ao longo desse período, será utilizada a obra *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado e desenvolvimento do urbano* [1926]/(2006), de Gilberto Freyre.

O contexto histórico e social de meados do século XIX em diante nos interessa, mas podemos observar a literatura como uma espécie de escape, um duplo da vida real, um canal para fugirmos da nossa realidade e que nos leva a adentrarmos no universo ficcional destes três livros de Autran Dourado. Mario Vargas Llosa, em *A verdade das mentiras* [1990]/(2004), aborda a importância da conexão de literatura e história, discorrendo sobre a falta que a literatura fez no período em que foi proibida a publicação e importação de livros por

³ A abolição da escravidão aconteceu em 13 de maio de 1888, porém ainda hoje vemos pessoas sendo escravizadas, mesmo que de forma ilegal.

inquisidores espanhóis que acreditavam que os livros eram loucos, absurdos e perigosos, atrapalhando, conseqüentemente, a saúde mental dos indígenas das colônias hispano-americanas. A partir disso, o autor discorre sobre o fato da literatura ser uma mentira e da necessidade dessa na vida das pessoas, sustentando que o ser humano, geralmente, não está satisfeito com a realidade na qual está inserido e, por isso, lê ou escreve justamente para criar uma nova realidade.

Quanto à escolha do tema, personagens femininas na trilogia autraniana, embora haja alguns estudos sobre elas, não há os que englobem os três títulos do escritor mineiro, e sim estudos parciais entre um ou outro, e comparativos com outros autores. Nem mesmo para focos distintos deste aqui pesquisado, há estudos que analisem os três romances juntos. Justamente por isso, é importante salientar que este estudo é inédito e têm o intuito de suprir esta lacuna, e pela perspectiva aqui adotada, a trilogia será analisada de maneira profunda no quarto capítulo.

A título de informação, visto que a temática será discutida com mais detalhes em capítulo específico, a ordem patriarcal é um aspecto há muito tempo analisado na literatura, de maneira geral. Porém, mesmo com tantos estudos, permanece como um tema atual e de extrema importância, em especial quando o observamos com viés sociológico que dialoga com a ficção. Além disso, sempre há espaço para novas discussões.

Para que os leitores se situem na trilogia com a qual lidamos nesta dissertação, apresentamos, de maneira sucinta, um ligeiro resumo sobre os pontos principais de cada um dos romances aqui estudados e uma breve caracterização das personagens que serão analisadas.

Em *Lucas Procópio*, seguindo a ordem cronológica dos fatos ocorridos com a família Honório Cota e não a ordem de escrita da trilogia, é narrada a história de Lucas Procópio, um mineiro de Duas Pontes, cidade fictícia de diversas narrativas de Dourado. Na narrativa, Lucas, Pedro Chaves, este seu antigo feitor, e Jerônimo, escravo alforriado e fiel escudeiro, seguem rumo à Fazenda do Capão Florido, herança de Lucas em decorrência da morte de seus pais. No caminho, o herdeiro acaba morto pelo feitor, que assume a identidade do morto. Tempos depois, para poder entrar na política e gozar de mais respeito das demais pessoas, o falso Lucas Procópio percebe a necessidade do

matrimônio. Tal situação o leva ao casamento com Isaltina Salles, uma jovem de classe burguesa e casta. Desse romance, além da já citada Isaltina, iremos analisar as personagens Adélia, Eufrásia, Joana e Genuína.

Seguindo a mesma ordem cronológica apontada no parágrafo acima, e não o da publicação dos romances, na sequência temos *Um cavalheiro de antigamente*. Nesse volume, a personagem central é João Capistrano Honório Cota, filho de Isaltina e Lucas Procópio. Na trama, João Capistrano recebe uma carta anônima que relata o envolvimento, no passado, de sua mãe com o padre Agostinho. Endossante da lógica patriarcal, o filho tenta desesperadamente defender a honra da mãe, buscando provar sua inocência. Mantendo o foco na análise de figuras femininas, destacamos, nessa obra, quatro delas, importantes para o enredo: Isaltina, Adélia, Joana e Genuína.

Ópera dos Mortos, o primeiro livro escrito, e o último que segue a cronologia dos Honório Cota, retrata a história de João Capistrano e Genuína (que ao longo da narrativa é chamada de dona Genu). No desenvolver da trama, existe uma necessidade do casal ter filhos, por fins de poder perpetuar o nome da família. Após muitas tentativas e vários abortos, eles conseguem ter uma filha, Rosalina, embora se perceba a expectativa familiar, inerente à ordem patriarcal, de que um filho do sexo masculino seria muito mais bem-vindo. No decorrer da trama desse romance, João Capistrano acaba se envolvendo na política. Traído pelos correligionários, fecha-se no solar familiar e se afasta dos habitantes da cidade. Com a morte do pai, Rosalina mantém-se solidária ao ressentimento dele, trancando-se no sobrado e abstendo-se até mesmo de um possível matrimônio, o orgulho dos Honório Cota acaba dobrado pelo relacionamento afetivo que Rosalina acaba estabelecendo com Juca Passarinho, um homem de baixa condição socioeconômica, o que acaba implodindo os últimos valores da família. Desse romance, originou-se outros dois que compõem a trilogia autraniana. Lembrando que importam para nossas análises as personagens; Rosalina, Genuína e Quiquina.

Nos parágrafos anteriores, foram destacadas as personagens que serão analisadas neste trabalho. Com foco comparativo, iremos dividir a análise em personagens negras (Adélia, Eufrásia, Joana e Quiquina) e brancas (Isaltina, Rosalina e Genuína). Algumas delas estão presentes em mais de uma obra. A escolha pela análise das personagens negras e brancas se deve ao fato da

opressão sofrida pelas primeiras e pelas últimas ser diferente em virtude da cor da pele. Como analisado, há uma distinção entre as personagens consideradas de ascendência negra, visto que algumas servem para o sexo e outras somente para os afazeres domésticos.

Para atingir o objetivo proposto, este trabalho está dividido em mais três capítulos. O primeiro, “o mestre e suas obras”, apresenta, de maneira concisa, a história de vida de Autran Dourado, sua precoce iniciação literária na qual teve influência de Godofredo Rangel. Assim como seu grande número de publicações, bem como as inúmeras premiações conquistadas com muitos de seus livros. Ademais, traz um pouco da fortuna crítica sobre a produção literária do escritor; produção essa de grande importância para a literatura brasileira.

O capítulo seguinte, “concepções acerca da ordem patriarcal e do espaço social” está dividido em subcapítulos nos quais destaca-se as principais percepções dos autores que compõem o arcabouço teórico deste trabalho, fundamentais para a análise aqui proposta, dentro das quais são abordadas as principais ideias de algumas das obras que são utilizadas nesta dissertação. No que concerne aos aspectos do espaço social e ordem patriarcal presentes na trilogia, é essencial para uma melhor compreensão as reflexões contidas em *A criação do patriarcado* [1991]/(2019), de Gerda Lerner, *A permanência do círculo: hierarquia no romance brasileiro* [1987], de Roberto Reis, *Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares* [1994], de Maria Lúcia Rocha-Coutinho, *A mulher escrita* [1989]/(2004), de Lúcia Castelo Branco e Ruth Silviano Brandão, entre outros.

Enfim, o último capítulo, “As mulheres escritas”, está dividido em três subcapítulos: um que trata sobre mulheres esposáveis, outro sobre mulheres comíveis (tomando de empréstimo as duas acepções cunhadas por Sant’Anna) e o terceiro que trata sobre as mulheres serviçais. Embora cada personagem possua um subcapítulo, há uma disparidade no número de páginas entre elas, isso ocorre porque a literatura, como uma representação da sociedade da época, não dava espaço para os negros protagonizarem e, por isso, precisamos ler o “não dito”. A análise de cada personagem é realizada levando em consideração o espaço social e o período histórico ocupado por ela e, para que isso seja possível, será utilizando o arcabouço teórico destacado no parágrafo anterior.

2 O MESTRE E SUAS OBRAS

Neste capítulo, procura-se expor, de maneira concisa, a vida, a obra, algumas críticas, estudos recentes e algumas reflexões sobre o estilo literário de Autran Dourado. É importante salientarmos que devido ao fato de Dourado ter escrito muito sobre sua própria obra e sobre a escrita em si, também será foco deste capítulo sua opinião sobre seu labor literário, análises e comparações com outros escritores e críticas. Outrossim, de maneira concisa, apresentam-se outras referências teóricas que têm o objetivo de elucidar as discussões propostas neste estudo.

2.1 Autran Dourado: o mestre de obras da literatura brasileira

O escritor mineiro Waldomiro Freitas Autran Dourado (1926-2012), conhecido como Autran Dourado, nasceu em Patos de Minas, Minas Gerais, em 18 de janeiro de 1926 e faleceu em 30 de setembro de 2012, no Rio de Janeiro, aos 86 anos de idade.

Por ser filho de um juiz, precisou se mudar para diversas cidades, até que em 1940 começou a cursar Direito em Belo Horizonte, período em que também trabalhou como jornalista e taquígrafo na Assembleia Legislativa. Com 17 anos, por intermédio de seu pai, conheceu Godofredo Rangel (1884-1951) que, além de ser juiz, foi escritor e fez mais de cinquenta traduções do inglês, espanhol e francês. Segundo Dourado:

Godofredo verificara que eu sabia escrever, mas me disse que isso não era vantagem. – Só no Brasil é elogio dizer que o escritor Fulano sabe escrever, disse ele. Quando a primeira obrigação do escritor é saber escrever, se ele quer casa montada (DOURADO, apud SOUZA, 1996, p. 29).

Foi Rangel a principal influência para a carreira literária de Dourado, uma vez que além de incentivá-lo a não publicar seu primeiro livro escrito naquela época, sugeriu-lhe que continuasse escrevendo e indicou os autores que deveria ler.

Para Rangel [SOUZA, 1996], os escritores se dividiam entre: “bons artesãos”, “gigantes” e “gênios”. De acordo com essa tipologia, “bons artesãos”

eram os escritores que conheciam bem o ofício, a gramática, liam bons autores e eram disciplinados na escrita. Um dos nomes que fazia parte desta designação, segundo Rangel, era Gustave Flaubert. “Gigantes” eram os autores que praticaram tanto a arte do ofício que transcenderam a fonte, ou seja, tornaram-se superiores a todos os autores que leram ou tiveram como base. Um dos “gigantes” citados por Rangel era Honoré de Balzac. Enfim, seguindo a definição de Rangel, os “gênios” caracterizam-se por serem ótimos no que faziam, mas possuíam uma disciplina que só servia a eles. Um dos exemplos de “gênios” era Miguel de Cervantes. Porém, alertava Rangel, não se podia aprender com os “gigantes” e com os “gênios”. Por isso, ele sugeria ao jovem escritor que deixasse os “gigantes” e “gênios” para serem lidos mais tarde.

Assim como Rangel, Ezra Pound em *ABC da literatura* [1966]/(1987, p. 36) defende que “os bons escritores são aqueles que mantêm a linguagem eficiente. Quer dizer, que mantêm a sua precisão, a sua clareza”. Outro aspecto interessante em Pound é o destaque à importância de o professor despertar a vontade de aprender nos alunos, bem como a vontade do aluno aprender. Esse incentivo é muito visível em Rangel, assim como o interesse de Dourado por todo esse conhecimento. Segundo Pound:

o professor só pode ministrar os seus ensinamentos àqueles que mais querem aprender, mas êle pode sempre despertar os seus alunos com um “aperitivo”, êle pode ao menos fornecer-lhes uma lista das coisas que vale a pena aprender em literatura ou num determinado capítulo dela (1987, p. 38-39, grifos do autor).

Rangel também seguia à risca esses preceitos, tanto que Dourado recebia algumas listas separadas por autores, dos livros os quais deveria ler. Aconselhava Rangel:

[...] não há nada pior do que um anão imitando um gigante. Você tem que aprender a escrever ficção, que é o seu propósito, o que só se alcança lendo os bons artesãos, não os gigantes, os gênios. Fiz uma lista de dois ou três escritores de cada literatura realmente importante que conheço, só bons artesãos, para que você os leia com atenção e cuidado, relendo principalmente. Por exemplo, da França não coloquei Balzac, de quem você já deve ter lido algum livro e deverá ler depois, mas Flaubert e Stendhal. Da Rússia você não vai ler o monstro Dostoiévski, depois você o lê, se quiser (DOURADO, apud SOUZA, 1996, p. 30).

Entre muitos outros conselhos, Rangel também sugeriu algo que foi vivenciado por ele mesmo no início de sua carreira. Disse a Dourado que se enturmasse, pois “[...] o aprendizado coletivo ajuda muito, você não perde tanto tempo procurando os escritores importantes que você deve ler, há uma seleção natural que só a turma pode dar” (DOURADO apud SOUZA, 1996, p. 31). Durante esse período de leituras e escritas, seguindo os conselhos de Rangel, Dourado fez parte, como redator-chefe, de um grupo literário que editou a revista *Edifício*, que teve somente quatro números entre os meses de janeiro e junho de 1946. Dentre os intelectuais que faziam parte da revista estavam Wilson Figueiredo, Sábato Antonio Magaldi, Francisco Iglésias, Pedro Paulo Ernesto, Edmur Fonseca e Walter Andrade. Vários escritores que colaboraram com a revista se tornaram conhecidos, como Fernando Sabino, Hélio Pellegrino, Paulo Mendes Campos, Otto Lara Resende, Alphonsus de Guimaraes Filho, Lúcio Cardos e Jacques Prado Brandão

Em 1947, com 21 anos, publicou o seu primeiro livro, uma novela, *Teia*. Obra que abriu caminho para muitos outros livros e vários prêmios. Em 1949, formou-se como bacharel em Direito. Três anos depois da primeira obra, publicou a novela *Sombra e Exílio*. Em 1952, publicou *Tempo de amar*, sendo que este foi seu primeiro romance.

Logo em seguida, em 1955, publicou um livro de contos, *Três histórias na praia*. Esse volume transformou-se, em 1972, em *Solidão solitude*, junto com parte de outro livro de contos, *Nove histórias em grupos de três*, publicado pela primeira vez em 1957.

Em 1961, publicou *A barca dos homens*, eleito o melhor livro do ano pela União Brasileira de Escritores, além de ter conquistado o Prêmio Fernando Chinaglia. Tal fato proporcionou a Dourado que começasse a ser estudado nas universidades brasileiras. A partir dessa obra, também se iniciaram as diversas traduções do escritor. *A barca dos homens* foi o primeiro a ser traduzido. Foi vertido para o alemão, em 1964, apenas três anos após a sua publicação. No mesmo ano em que o livro *A barca dos homens* era publicado em outra língua, Dourado lançou *Uma vida em segredo*. Anos mais tarde, em 2002, *Uma vida em segredo* ganhou versão filmica com o mesmo nome e direção de Suzana Amaral.

Em 1967, o escritor publicou *Ópera dos mortos*, obra que foi incluída pela Unesco em uma coleção das obras mais representativas da literatura mundial. Esse romance faz parte da trilogia que será analisada neste trabalho.

O risco do bordado, publicado em 1970, ganhou o Prêmio Pen-Club do Brasil. O escritor, porém, não se restringia a escrever obras de cunho literário. Em 1973, Dourado publicou o livro *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*, obra escrita a partir de um curso sobre teoria literária, ministrado pelo escritor no segundo semestre de 1972, na PUC-RJ.

Em 1976, Dourado publicou *Os sinos da agonia*, obra que foi consagrada com o prêmio Paula Britto, do Conselho Estadual de Cultura do Rio de Janeiro. No mesmo ano, o escritor publicou *Novelário de Donga Morais*. Em 1978, ele lançou *Armas & corações*. Em 1981, lançou *As imaginações pecaminosas*, livro composto por nove contos e um artigo, obra que garantiu a Dourado o Jabuti de 1982 e o prêmio Goethe de literatura, este oferecido pelo governo alemão.

Em 1982, veio a lume *O meu mestre imaginário*, livro composto por ensaios que também são resultados das aulas de teoria literária ministradas na PUC-RJ por Dourado. Convém destacar que os ensaios são atribuídos a Erasmo Rangel, seu mestre imaginário e alter ego de Dourado. Segundo Leonor da Costa Santos, em *Au tran Dourado em romance puxa romance ou a ficção recorrente*, obra que lhe atribuiu o título de doutora em Letras pela UFRJ em 2008, Erasmo Rangel: “[é] uma combinação dos nomes de dois indivíduos admiráveis ao escritor: o primeiro deriva do humanista e filósofo Erasmo de Roterdã, e o segundo, do amigo e escritor Godofredo Rangel, cuja atividade literária restringiu-se ao público mineiro” (SANTOS, 2008, p. 52). Vale ressaltar que nessa obra ensaística, a dualidade é utilizada para distinguir o autor do crítico literário.

Em 1984, o romance *A serviço del-Rei* foi publicado por Dourado. No ano seguinte, ele publicou *Lucas Procópio*, obra que faz parte da trilogia aqui analisada.

Em 1987, Dourado publicou o livro de contos *Violetas e canções*. Cinco anos depois viria o terceiro volume da trilogia sobre os Honório Cota, *Um cavalheiro de antigamente*, que veio a lume em 1992.

Em 1995, Dourado publicou o romance *Ópera dos fantoches*. Dois anos depois, em 1997, saiu *Confissões de Narciso*. Em 2000, o escritor lançou *Um*

artista aprendiz, ensaio no qual ele avalia sua juventude, seus anos de formação literária e a geração de sua época. Em 2000, publicou *Gaiola aberta: tempos de JK e Schmidt*. Em 2001, foi lançado o volume *Melhores contos*. Em 2003, veio a público o romance *Monte da alegria e Breve manual de estilo e romance*. *O senhor das horas* foi publicado em 2006. Além dos diversos prêmios brasileiros, em 2000, Dourado recebeu o prêmio Camões, em Portugal, conferido ao conjunto de sua obra.

Durante o período em que escrevia, em dois momentos distintos, a convite de Cristiano Martins, seu amigo e secretário particular do governo, o escritor trabalhou com Juscelino Kubitschek. De 1950 a 1954, ele foi oficial do gabinete no governo de Minas Gerais. De 1955 a 1960 Dourado passou a trabalhar como secretário da imprensa de Juscelino Kubitschek que então havia assumido a presidência do país. Esses fatos estão retratados na já mencionada *Gaiola aberta*.

2.2 Um autor crítico e suas inspirações

Em *Uma poética de romance: matéria de carpintaria [1973]/(1976)*, escrita a partir de notas de um curso que realizou na PUC-RJ, Dourado afirma o quanto é raro, no Brasil, o escritor de ficção fazer análise de suas obras. Para realização desse curso, a exigência era que os alunos conhecessem cinco de seus livros, fato que foi visto como excesso de vaidade, levando o escritor a se justificar:

Só admitem em nosso país, os próprios escritores, no criador, uma postura passiva, resultado do culto, por demais difundido entre nós, do mito do escritor ignorante. [...] não gosto de tratar de autores que não conheço senão através de tratados e obras de referência. E o autor que você mais conhece, me diz o meu mestre imaginário (muitos dos senhores devem conhecê-lo de UMA POÉTICA DE ROMANCE), com quem mais conviveu é você mesmo. Conhece tão intimamente, me diz o mestre no seu arrogante atrevimento, que chega a dormir com ele (1976, p. 131, grifos do autor).

O excesso de vaidade realmente é evidente em algumas de suas entrevistas e na própria obra citada anteriormente, atribuímos isso ao grande arcabouço literário que foi a base de todo o seu conhecimento e, no caso de Dourado, consideramos até uma qualidade ele conseguir vislumbrar a magnitude de suas obras.

Em virtude da importância da produção de Dourado no contexto literário brasileiro, é possível compará-lo a alguns escritores renomados que também fazem parte do mesmo período em que ele iniciou a escrita de sua obra, tais como Guimarães Rosa, Clarice Lispector e Lúcio Cardoso. Nos trabalhos sobre Dourado, estes quatro autores frequentemente são comparados em pesquisas que buscam destacar as semelhanças e disparidades entre suas personagens e suas escritas. Quando comparado a Guimarães Rosa, Dourado observava:

Eu não vejo muita relação entre a sua obra e a minha, a não ser a preocupação com a linguagem e o fato de ambos tratarmos do mesmo chão de Minas. [...] Mas Grande Sertão: Veredas foi um choque para mim. [...] Vi que muita coisa me aproximava de Guimarães Rosa, sobretudo a sua maneira de encarar a literatura, o seu lado mítico, que superava qualquer realismo (apud SOUZA, 1996, p. 46).

Sobre a questão de “encarar a literatura” que consta no excerto acima, destaca o escritor que isso era utilizado para comparar alguns aspectos que são observados nele e em Guimarães Rosa, como o lado mítico, as narrativas descritas a partir de Minas Gerais e a preocupação com a questão estética; forma e escrita. Salienta Dourado a respeito dessa interpretação:

Em mim a alma barroca e torturada, o negrume arcádico e inconfidente das Minas. Em Rosa o aberto dos gerais, o cerrado livre e descampado (os pássaros, os bandos de maitacas e papagaios passando no céu), o cerrado livre e solto que vai dar em Brasília: a claridade, o azul mais azulado que há, de tão líquido (DOURADO, 1976, p. 37-38).

A pesquisadora e professora de literatura brasileira da Universidade Estadual de Maringá (UEM), Alice Áurea Penteado Martha, em “O legado de Autran Dourado” [2012], publicado no jornal *Ágora Online*, afirma que:

Rosa e Dourado têm, portanto, o mesmo ponto de partida, mas chegam por vias diferentes ao universal. O primeiro inventa e retoma palavras do regionalismo arcaico; o segundo afirma que raramente inventa vocábulos e, se alguma invenção tem, são sintáticas e de composição (2012, *online*).

A partir do trecho acima e do ensaio sobre Guimarães Rosa, escrito por Franklin de Oliveira para o volume 5 de *A literatura no Brasil* [1955-1959], coleção composta de seis volumes organizados por Afrânio Coutinho e Eduardo

de Faria Coutinho, é possível afirmar que um dos principais aspectos da obra rosiana é o formal:

[...] com suas invenções vocabulares, suas desarticulações sintáticas, as translações de significado, as mutações semânticas, as associações de som e sentido, seus hifens, itálicos, barras, grifos, grifo-alemão, usando a pontuação com senso musical e a disposição da frase com sensibilidade visual, reagiu contra a rude manifestação repressiva que nivela a bela arte de escrever ao tique-taque telegráfico (1986, p. 519).

Em oposição à literatura de Rosa, a de Dourado encanta pela simplicidade das palavras, embora gere dificuldades de interpretações, pois ele, de forma artilosa, ilude o leitor por intermédio de sua genialidade na escrita, transformando o texto em um imenso labirinto.

Em *Breve manual de estilo e romance* [2003], Dourado afirma que já leu várias vezes *Grande sertão: veredas* com “[...] o cuidado de não me deixar contagiar pelo seu estilo grandioso, fascinante, arrebatador, e posso dizer que os meus estilos (porque não tenho um estilo só, para mim o estilo não é o homem mas o assunto ou matéria) não são rosianos [...]” (DOURADO, 2003, p. 48-49). Além disso, ele procurava “imitar os gregos que diziam da maneira mais simples e concreta as coisas mais profundas; ao contrário dos modernos, que dizem as coisas mais banais da maneira mais rebuscada e fluida” (DOURADO, 2003, p. 9).

Conforme citado em parágrafos anteriores, outra escritora contemporânea que é muitas vezes comparada a Autran Dourado é Clarice Lispector. Segundo Luís Costa Lima, os aspectos que mais os aproximam são a escrita simples e linguagem intimista: “a linguagem de Lispector contém como que uma armadilha: a sua simplicidade enganosa, podendo dar ao leitor a impressão de uma planura sem fim, de uma superfície horizontal” (1986, p. 529-530).

Alfredo Bosi, em *História concisa da literatura brasileira* [1970]/(2013), afirma que algumas obras de Dourado se movem “à força de monólogos interiores” (2013, p. 450-451). Quanto a Lispector, Bosi afirma que “há na gênese dos seus contos e romances tal exacerbação do momento interior que, a certa altura do seu itinerário, a própria subjetividade entra em crise” (2013, p. 452). Essas características são vistas, em especial, quando comparadas às obras A

hora da estrela [1977], de Lispector, e *Uma vida em segredo* [1964], de Dourado.

Segundo o escritor:

Se há um ponto de confluência entre mim e Clarice é um certo intimismo, muito presente naqueles nossos dois livros. Não há como negar que a personagem Macabéa e prima Biela são muito parecidas. Aquele desamparo diante da vida, diante do mundo, das coisas, das convenções, aquela pureza e ingenuidade, o lado franciscano das duas... Acho que Biela e Macabéa são almas irmãs (DOURADO apud SOUZA, 1996, p. 47).

É possível observar em ambas as personagens muitas semelhanças que vão do aspecto físico ao emocional. Aparentemente, nenhuma das duas possui algum atrativo físico para que se desenvolva uma narrativa nos moldes da idealização feminina da época, ou seja, não são descritas como brancas, burguesas e educadas para o casamento. São personagens migrantes, intrusas em um mundo pouco receptivo às suas diferenças. Faltam-lhes beleza, dotes e experiência vivida. O aspecto que distancia uma da outra é que Biela tem oportunidade para uma mudança de vida, porém não tem interesse nisso. Em contrapartida, Macabéa até possui anseios para uma mudança de vida, no entanto, em razão de sua limitação cultural e socioeconômica, as poucas oportunidades que se lhe apresentam não se realizam.

Sobre a criação de Biela, Dourado conta que sonhou com uma prima esquecida por cerca de trinta anos, Rita; “uma figura simples e apagada de gente vinda da roça” (1976, p. 135), porém, no sonho, a prima se apresentou como Biela:

Daí em diante foi um trabalho (único até agora na minha vida de escritor) relativamente fácil. Em pouco mais de um mês tinha escrito a história que Gabriela da Conceição Fernandes me revelara. E vi que havia nela um mistério que eu devia e procurava esconder na escrita. Era uma vida simples, humilde, franciscanamente rica. O título veio como consequência – UMA VIDA EM SEGREDO (DOURADO, 1976, p. 136, grifos do autor).

Outro autor citado anteriormente e que frequentemente é comparado a Dourado é Lúcio Cardoso. Após a escrita de *Crônica da casa assassinada* [1959], Bosi afirmava que:

Lúcio Cardoso se encaminhava, nessa fase madura da sua carreira de artista, para uma forma complexa de romance em que o introspectivo, o atmosférico e o sensorial não mais se justapusessem mas se combinassem no nível de uma escritura cerrada, capaz de se converter o descritivo em onírico e adensar o psicológico no existencial (2013, p. 442-443).

Algumas das características descritas por Bosi sobre a obra *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, além de aspectos do declínio do patriarcado, também podem ser vistas, por exemplo, na trilogia de Autran Dourado, analisada neste trabalho. Dourado salientava, porém, que:

Já apontaram influência de Lúcio Cardoso na minha obra, mas eu não a reconheço. Fui seu amigo e sempre observei nele um culto mistiférico e da improvisação. Discuti muito com ele, estávamos sempre em pontos opostos. Uma vez tivemos uma boa discussão, na qual ele me disse: Autran, você não entende, não poderá nunca entender. Todo esse esforço, toda essa preocupação com teoria, em estudar *The Art of the Novel* (A Arte do Romance) do Henry James, ao mesmo tempo que lê os romances dele, não conduzem a nada. Você precisa entender, Autran, que literatura, que o romance é dom de Deus. Respondi a ele: Então eu estou perdido, não acredito em Deus (DOURADO apud SOUZA, 1996, p. 47).

Quando se sentia interessado por algo, Dourado não poupava esforços. Por isso, levava tão a sério a questão da pesquisa, característica que é frequentemente citada por outros autores, como observamos em Lúcio Cardoso na citação acima. Desde que começou a ler, Dourado demonstrou a sua persistência e seriedade em pesquisas. Quando a sua professora o provocou para que lesse a obra *Eurico, o presbítero* [1844], de Alexandre Herculano, escritor português, ele se empenhou para finalizar a leitura, embora o romance fosse muito complexo para sua idade. Observava o escritor: “quando cismo de fazer uma coisa, faço mesmo, qualquer que seja o preço que tenha que pagar” (DOURADO apud SOUZA, 1996, p. 28).

Apesar de ser disciplinado em relação aos estudos, Dourado não via a escrita literária como algo agradável de produzir, muito pelo contrário, ele via a escrita como uma fatalidade. Em entrevista concedida a Julián Fuks, quando questionado sobre o porquê de escrever e se tal ato não lhe proporcionava prazer, o escritor afirmou que:

Você é destinado à literatura, e não a literatura a você. Escrever é uma imitação. A gente escreve feito um menino que vê o livro como um

brinquedo e pensa "ah, eu quero um". Quando eu li pela primeira vez "Dom Casmurro", eu disse "puxa, eu quero o meu". Daí a necessidade que se tem de ler. Quando estou para escrever, gosto muito de ler um poema, Drummond, João Cabral. Não é o poema que eu vou fazer, mas acho que me prepara (FUKS, 2005, grifos do autor).

Toda a preparação que Dourado empregou para escrever suas obras, até mesmo peculiaridades como "ler um poema para se preparar para a escrita", colaboraram para que se tornasse um autor renomado tanto no meio acadêmico quanto entre o público leitor; com diversos livros traduzidos e várias análises de seus textos realizados no Brasil e exterior.

Com toda a vasta bibliografia, pode-se observar, em algumas entrevistas, que Autran Dourado tem consciência de sua importância na literatura brasileira, além de que, muitas vezes, parece que sua escrita flui de forma fácil e contínua. Porém, no que concerne ao ato da escrita, em *Uma poética de romance*: matéria de carpintaria, o escritor afirma que:

[...] escrever é uma função humilde e grandiosa. Sem a humildade de reconhecer que o importante são as coisas e os substantivos, e não as idéias, não se consegue fazer nenhum romance, não se consegue mesmo, se o romance é um romance de idéias, transmitir nenhuma idéia. Acrescente-se a isso o dom e o trato da palavra [...] (DOURADO, 1976, p. 87).

Ainda sobre sua escrita, Silviano Santiago salienta, em "Mineiro Autran Dourado produziu uma narrativa original e cosmopolita", texto publicado no jornal *O Estado de São Paulo* [2012], que as narrativas do escritor possuem duas características. A primeira advém de suas leituras de livros clássicos da língua portuguesa:

Abrangentes, generosas e atemporais, língua portuguesa e poética da narrativa abrigam o leitor, qualquer leitor que ama nosso instrumento de expressão como a um bem inalienável, que não pode e não deve ser conspurcado. Ao abrir as páginas de conto ou de romance do nosso pranteado autor, o leitor se sente em salão de festas. Sua imaginação artística dança com naturalidade, ao ritmo da valsa ou da modinha que exala dos vocábulos e das sentenças cadenciados pela tradição (SANTIAGO, 2012, *online*).

A segunda característica do escritor, definida por Santiago, deriva de suas leituras estrangeiras:

Refiro-me a figuras notáveis como Gustave Flaubert, Henry James e William Faulkner. Com eles, aprendeu que o apego à História e suas conjunturas direciona as obras propriamente literárias, e as transforma em expressões artísticas e definitivas da sociedade em que se inserem - e do tempo que toca aos personagens viver (SANTIAGO, 2012, *online*).

Talvez, por isso Dourado criou uma cidade imaginária, Duas Pontes, presente em vários textos, inclusive na trilogia que analisada neste trabalho. Por meio dessa cidade fictícia (talvez uma representação reduzida do Brasil), ele explora a história de nossa sociedade, cria personagens conflituosos, critica o patriarcalismo ao mesmo tempo em que mostra sua decadência. A esse espírito ficcional, o escritor acrescenta elementos da psicanálise na sua literatura:

Na direção estreita do seu projeto ficcional, Autran foge do específico joyciano (o mito como estruturante de um material de vida que escapa à História) e se adentra para o passado patriarcal da sociedade brasileira com reflexão originalíssima sobre a obra magna de Gustave Flaubert, com destaque para pequenas jóias como *Un Coeur Simple* (SANTIAGO, 2012, *online*).

Dourado, dentro desse espírito de humildade na escrita, criou personagens que aparentemente parecem simples, mas bastante marcadas por uma complexidade que somente pode ser captada por um olhar mais arguto:

As obras ficcionais de Autran Dourado se fundam na excelência da língua portuguesa e têm origem nos autênticos conflitos fundadores da nossa contemporaneidade. E desabrocham em caldo linguístico nacional e cosmopolita, segundo os contornos duma estética realista-naturalista e mítica, num desenrolar do universo humano que é espesso e vário, contraditório e milionário. De tal modo os conflitos fundadores da literatura e da arte moderna são trabalhados por ele que a leitura de suas obras requer do estudioso a força só concedida aos amantes da cultura. Daí a dificuldade da interpretação dos seus contos e romances que, no entanto, são de leitura simples e prazerosa (SANTIAGO, 2012, *online*).

Como bem afirma Santiago (2012), as leituras simples que são propostas nos contos e romances de Dourado fazem com que o leitor tenha uma falsa interpretação em sua primeira leitura; sua simplicidade e introspeção funcionam como armadilhas que o prendem até o fim da leitura.

2.3 Estudos das obras

Devido à grandiosidade das obras de Dourado, há uma gama de trabalhos acadêmicos que geralmente abordam os títulos mais conhecidos, tais como *A Barca dos homens* (1960), *Ópera dos mortos* (1967), *O risco do bordado* (1970), *Os Sinos da agonia* (1974), *Lucas Procópio* (1985). Em levantamento feito no banco de teses da Capes e em outros sites, não localizamos nenhum trabalho que aborde a trilogia *Ópera dos mortos*, *Lucas Procópio* e *Um cavalheiro de antigamente*, mesmo que com foco distinto do analisado nesta dissertação.

Há alguns trabalhos que versam sobre parte do foco desse estudo, como, por exemplo, *Transgressão e submissão na personagem Rosalina em Ópera dos mortos, de Aufran Dourado*, escrito por Thays Renata Lima da Silva Dias, que lhe conferiu o título de mestre, em 2017, pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul.

Francisco Perna Filho, com o trabalho: *Um estudo das personagens femininas em Aufran Dourado*, de 2018, conquistou o título de doutor em Letras e Linguística, pela Universidade Federal de Goiás. Nesse trabalho, só está presente uma das obras que compõem a trilogia; *Ópera dos mortos*.

E mais uma vez, *Ópera dos mortos* é a única da trilogia no estudo de Helena Maria de Souza Costa Arruda, cujo trabalho *O sujeito feminino e suas representações na construção do romance brasileiro* resultou no título de mestre, em 2015, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Outros trabalhos foram escritos antes da criação do Banco de Teses da Capes. Como estão arquivados fisicamente nas bibliotecas das instituições onde ocorreram as pesquisas, não foi possível realizar as leituras, mas, em conformidade com os títulos, é possível verificar quais foram os enfoques dados aos livros do escritor. São eles: (1) *Mulheres de Duas Pontes: a gênese e as representações do feminismo em O risco do bordado, no romance de Aufran Dourado*, escrito por Ana Gabriela Gonçalves Ribeiro, (2) *Ópera dos mortos - a metáfora do drama existencial feminino*, de Maria Lucia Pagliarini Saponara, e (3) *A estúrdia figura de Lucas Procópio*, de Liduína Maria Vieira. Como pode-se observar, o romance estudado com mais frequência é *Ópera dos mortos*, já o que possui menos estudos é *Um cavalheiro de antigamente*, justamente por ser o menos conhecido entre os livros que compõem sua trilogia.

O grande número de obras escritas e os diversos temas abordados, como os ritos, a morte, a simbologia, a loucura, a solidão, e talvez o aspecto da

escrita simples de Dourado, entre outros, certamente são os principais motivos para que tantos trabalhos acadêmicos tenham sido realizados sobre suas obras.

Em relação ao aspecto da morte e do rito, por exemplo, Necilda de Souza (UEL) apresentou sua dissertação de mestrado sobre *O rito funerário em Autran Dourado* (2003). Neste trabalho, a autora busca analisar quais as atitudes das personagens diante da morte e do rito funerário em cinco obras de Dourado: *Tempo de amar*, *A barca dos homens*, *Ópera dos mortos*, *O risco do bordado* e *Os sinos da agonia*.

Marcio da Silva Oliveira (UEM) defendeu sua dissertação de mestrado em 2011 sobre *As influências do trágico nos romances contemporâneos Ópera dos mortos e Os sinos da agonia, de Autran Dourado* (2011). Além de analisar o trágico nas personagens, o autor buscou analisar elementos que caracterizam o romance como trágico, por exemplo, a interferência do narrador/coro e o espaço caracterizado para a tragédia.

Sobre o uso da metáfora na escrita, Thaís Seabra Leite (UFRJ) abordou-a em sua dissertação de mestrado intitulada *O personagem como metáfora e a arquitetura imaginante de Autran Dourado* (2014). Nesse trabalho, a autora analisa dois romances, *Ópera dos mortos* e *Os sinos da agonia*, considerando o personagem como metáfora e dividindo-a em três: metáfora do corpo, metáfora textual e metáfora intertextual.

Angela Maria de Freitas Senra organizou a obra *Autran Dourado: seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico e exercícios* (1983). Nela, Senra traz um apanhado de depoimentos, cronologia bibliográfica, análise de alguns textos selecionados de *A barca dos homens*, *Uma vida em segredo*, *Ópera dos mortos*, *O risco do bordão*, *Solidão solitude*, *Poética de romance*, *Os sinos da agonia*, um panorama da época e até mesmo exercícios de fixação e atividade de criação.

Eneida Maria de Souza organizou a obra *Autran Dourado* (1996), que faz parte da coleção “Encontro com escritores mineiros”, realizada pelo projeto de pesquisa “Acervo de Escritores Mineiros do curso de Pós-graduação em Letras da UFMG”. Assim como Senra, a autora faz um apanhado com depoimento, cronologia, e bibliografia do escritor.

Sobre a escrita mítica de Dourado, Maria Lúcia Lepecki escreveu *Autran Dourado: uma leitura mítica* [1976]. Lepecki conduz o leitor a uma viagem ao

mítico de Dourado com uma explanação densa e detalhada. Entre os temas propostos por ela estão: “a morte e os ritos”, “do rito aos motivos”, “a busca” e “proposta de leitura sociológica”. Sendo que cada um desses temas é subdividido em vários outros, e em todas as subdivisões há análises que empregam exemplos das obras de Dourado.

Conforme citado anteriormente, Dourado tem sido comparado a vários escritores. Dessas comparações também surgiram algumas pesquisas como, por exemplo, *Miguel de Cervantes Y Autran Dourado: diálogo crítico entre poéticas* (2012), escrito por Marta Perez Rodriguez para o doutorado em Letras (USP). A autora faz um apanhado geral de vinte e nove obras do escritor e, além de compará-lo a Miguel de Cervantes, observando os traços deste na escrita de Dourado, verifica muitas outras influências de escritores, filósofos e músicos no escritor mineiro.

Em *Autran Dourado e Willian Faulkner: poéticas em comparação* (2001), escrito por Vera Lúcia Lenz Vianna para o Doutorado em Letras (UFRGS), a autora analisa os elementos que se complementam e os que são divergentes nas obras desses dois escritores. Para isso, Vianna analisa duas obras que fazem parte da trilogia que será analisada neste trabalho, *Um cavalheiro de antigamente* e *Ópera dos mortos*, de Autran Dourado, e *Sartoris* e *O som e a fúria*, de Willian Faulkner.

No que diz respeito aos três romances que analisamos neste trabalho, trata-se de obras que abordam meados do século XIX e início do século XX. *Lucas Procópio*, primeira parte da trilogia retrata, aproximadamente, o ano de 1850 e a última obra, *Ópera dos mortos*, narra os primeiros decênios do século XX, período que, como bem descreve o autor, ocorria a decadência da classe senhorial mineira e também se viam os últimos laivos da era escravocrata. Ainda segundo Dourado:

[...] em *Ópera dos Mortos*, em *Lucas Procópio* e em *Um Cavalheiro de Antigamente*, o que me interessa não é Minas inteiramente, mas a sua decadência. Já disse uma vez em uma entrevista que escrevo para entender a loucura humana em geral e a loucura em particular que é Minas Gerais (apud SOUZA, 1996, p. 33).

Além do objetivo de entender a loucura humana e a de Minas Gerais na sua produção literária, Dourado também percebia a repetição de algumas

temáticas: “[...] a angústia, o terror da loucura, o medo da perda de identidade, do controle das coisas e de desaparecer diante do real” (DOURADO apud SOUZA, 1996, p. 34). Ademais, foi por intermédio da obra *The Novelist as Thinker* (1947), de Balachandra Rajan, sem tradução para o português, que Dourado conseguia resumir o que pretendia ser como romancista, já que os artigos presentes nesse volume versam sobre o fazer literário:

Me revelem o atrevimento e a ousadia (a humildade nunca foi a minha maior virtude), sempre pretendi com o meu ofício repensar o mundo e as coisas. Esse pensamento está conscientemente transposto numa linguagem plástica, na ficcional. Essa transposição, esse pensamento das coisas, esse repensar constante de nossa Minas é um repensar que considero só meu, muito diferente do repensar poético de Minas que é a grande obra de Drummond, a sua poesia (DOURADO apud SOUZA, 1996, p. 35).

Em diversas entrevistas das quais participou, o escritor demonstrou, sem constrangimento, esse seu lado narcisista que pode ser fruto de todos os anos de um trabalho árduo de estudo da teoria literária, embora também ficasse em evidência que ele sabia reverenciar grandes autores, entre os quais está o poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade. Para Dourado, toda a obra de Drummond revela-se fabulosa e inspiradora. Sua admiração pelo poeta era tanta que quando escrevia algo que considerava muito bom, perguntava a si mesmo se o que escreveu era dele ou de Drummond (DOURADO apud SOUZA, 1996). Embora consciente da distinção entre prosa e poesia, o escritor afirmava que foi por meio de Drummond que conseguiu dar um ritmo a sua prosa. Além disso, tinha como hábito, antes de começar a escrever, ler um poema, pois considerava que isso o inspirava para “o fazer literário”.

No que concerne às personagens de Dourado, como salientamos na introdução deste trabalho, pretendemos investigar a representação feminina, o espaço social ocupado por elas; algumas semelhanças e algumas disparidades que caracterizam estas figuras femininas. Essas personagens, “[...] embora solitárias, não existem sozinhas, ligam-se umas às outras, sem perceberem, subterraneamente. E, mesmo sem se falarem, sem se verem, sem mesmo se conhecerem, intercomunicam-se – são ‘duplas’ na dor e na alegria pouca” (DOURADO apud SENRA, 1983, p. 104, grifos da autora).

Ademais, é possível observar a preferência do autor por personagens femininas e por aquelas marginalizadas. As figuras femininas, segundo Dourado, “[...] o seduzem pelo seu mistério, fascinando-o pelo seu lado “fronteiriço” – o meio social e histórico em que a mulher foi criada no Brasil, a repressão que ela sempre sofreu, o isolamento, a loucura [...]” (DOURADO apud SENRA, 1983, p. 105, grifos da autora).

Em suas obras, a preferência pelos desvalidos se justifica porque:

[...] esses seres fronteiriços, “aleijados” socialmente, são ainda marcados com palavras que avivam a “ferida”. E o escritor escolhe, a dedo, o qualificativo – o lacre que fecha a cerca, o muro, as trilhas-tranças do labirinto, os caminhos dos “monstros”. Em *Sinos da Agonia*, por exemplo, “insano”, “puta”, “bugre”, “mulato”, “escravo”, “negro”, “bodum”, “roubo”, “assassino” são palavras que apartam da cena social algumas das personagens (SENRA, 1983, p. 105, grifos da autora).

Além disso, a escolha por esse tipo de personagem em suas narrativas demonstra a sua preocupação em fazer da literatura algo social, utilizada para repensar a sociedade como um todo. Desse modo, observamos que o escritor conectava a literatura e a filosofia, como se depreende da citação abaixo:

A filosofia pensa racionalisticamente, a literatura plasticamente, emocionalmente. Então é para isso que serve a literatura: para manter vivos, atuantes e eficazes a língua e o pensamento. Sem ela a língua se esgarça ou se embrutece, nos torna frágeis e sem recursos diante dos ataques dos vândalos. Há no mundo moderno várias ameaças ao destino do homem: uma delas é o abastardamento, o enfraquecimento da linguagem, das muitas linguagens que há (DOURADO apud SOUZA, 1996, p. 37).

Em relação à literatura plástica citada por Dourado, podemos compreender que essa literatura é constituída pelas mãos do escritor. Além disso, ele via na palavra escrita a possibilidade de perpetuar os pensamentos e a linguagem, pois “se a literatura pretende prosseguir, ela tem de buscar, de voltar às suas fontes primordiais: o pensamento e a linguagem. É o escritor que faz a língua: ele e o povo, que só fala mesmo pela linguagem dos seus grandes escritores” (DOURADO apud SOUZA, 1996, p. 36). Ou seja, o autor tem liberdade para moldar a língua, e cada um a molda de acordo com sua necessidade ou objetivo momentâneo.

Dourado demonstra toda essa liberdade na trilogia que será analisada neste trabalho. Ele brinca até mesmo com uma ordem de leitura diferente da ordem de escrita; que não perde o sentido mesmo que a leitura ocorra de forma individual. Cada obra traz uma grande história que pode ser fechada como volume único e que forma uma trilogia.

A trama que aborda três gerações de uma mesma família se inicia com o romance de *Lucas Procópio*, segunda obra escrita, cujo foco é a primeira geração da família Honório Cota, tendo como personagens centrais Lucas Procópio e Isaltina. Esse romance apresenta todos os sofrimentos causados pela falta de dinheiro, o matrimônio como representação de uma forma de ascensão social e o processo de decadência dessa família de ares patriarcais.

Em *Lucas Procópio*, estão retratadas quatro das personagens que serão analisadas nesta dissertação: Isaltina, personagem central da narrativa, mulher branca, casta, educada para o casamento. Joana, a escrava que Isaltina ganhou de presente quando nasceu. Adélia, escrava alforriada pertencente a Lucas Procópio e, por fim, Eufrásia, mulata que se envolve com o feitor Pedro Chaves.

O interessante do romance é que além de podermos analisar a opressão das mulheres, podemos vê-las separando-as em brancas e negras e, ainda, analisar três escravas comparativamente.

Salientamos que embora tenhamos consciência de que Joana, Quiquina, Adélia e Eufrásia são pessoas escravizadas e não escravas⁴, ou seja, serviam a alguém contra sua vontade, quando nos referirmos a essas personagens, utilizaremos a denominação “escrava” porque manteremos a denominação utilizada pelo autor.

Um cavalheiro de antigamente é o último volume publicado da trilogia. Nele, deparamo-nos com os acontecimentos que envolvem a segunda geração dos Honório Cota. Nesse romance, está presente a personagem João Capistrano, filho de Isaltina e Lucas Procópio. O enredo mostra ao leitor um filho

⁴ Enquanto o termo escravo reduz o ser humano à mera condição de mercadoria, como um ser que não decide e não tem consciência sobre os rumos de sua própria vida, ou seja, age passivamente e em estado de submissão, o vocábulo escravizado modifica a carga semântica e denuncia o processo de violência subjacente à perda da identidade, trazendo à tona um conteúdo de caráter histórico e social atinente à luta pelo poder de pessoas sobre pessoas, além de marcar a arbitrariedade e o abuso da força dos opressores (HARKOT-DE-LA-TAILLE; SANTOS, 2012, *online*).

muito diferente do pai. Ele é descrito como um sujeito educado, de fala mansa e muito sério. Entretanto, após seu casamento com Genuína, ele recebe uma carta que muda sua vida. Na missiva, é narrado o envolvimento amoroso que sua mãe tivera com um padre da cidade, Agostinho. E, então, João Capistrano tenta de todas as formas “limpar” a honra do nome da mãe. Para as discussões e reflexões aqui pretendidas, a análise vai se deter em quatro personagens femininas da trama: Isaltina, Joana, Genuína e Adélia figuras centrais no fato passado ou no presente recordando a maculação do nome da família.

Enfim, última na ordem de leitura, primeiro romance de Dourado sobre os Honório Cotas, *Ópera dos mortos*, retrata a história da última geração. O foco da narrativa se concentra em Rosalina, filha de João Capistrano e Genuína, neta de Isaltina e Lucas Procópio. Desse romance, além de Rosalina, única representante da terceira geração da família Honório Cota, vamos analisar também sua mãe, Genuína, e a Quiquina; uma empregada negra que acompanha a família desde criança.

Na trama de *Ópera dos mortos*, é possível observar que embora seja evidenciado que Rosalina fora educada para o casamento, assim como a mãe, Genuína, e a avó, Isaltina, ela não se casa. Rosalina apresenta, porém, singularidades que a fazem destoar das duas mulheres mencionadas. Ela bebe durante a noite, e o álcool a transforma em uma mulher cheia de desejos; como se incorporasse a lascívia do avô. A faceta oposta de “Dona Rosalina” é a da figura silenciosa, respeitosa e que se apresenta durante o dia às pessoas e que muitas vezes questiona o fato de não ter casado. Quiquina, a sua companheira, serviçal e muda, embora pareça uma personagem plana, é a ligação de Rosalina com a cidade, pois ela é quem resolve os problemas fora da casa, vendendo as flores que ela e a patroa confeccionam e reprimindo os comentários dos mais curiosos sobre o que se passa no solar dos Honório Cota e até tentando questionar, frequentemente em vão, algumas atitudes consideradas impróprias para uma mulher branca e solteira.

Como pôde ser depreendido neste capítulo, que inclui um breve resumo da trilogia, o autor possui um grande número de obras escritas, dentre as quais estão romances e livros teóricos que analisam suas obras e contos. Toda essa fortuna literária possibilitou que muitos estudos fossem realizados, assim almejamos que este trabalho também possa trazer algumas contribuições.

3 CONCEPÇÕES ACERCA DA ORDEM PATRIARCAL E DO ESPAÇO SOCIAL

Objetivamos neste capítulo caracterizar, empregando determinados estudiosos, o espaço social ocupado pelas mulheres brancas e negras. Pois, além da ordem patriarcal que as submetem como seres inferiores perante aos homens, as mulheres negras sofrem duplamente, primeiro por serem mulheres e depois por serem negras.

Para o embasamento teórico do espaço social e da ordem patriarcal, serão utilizadas as obras: *Casa-grande & senzala* [1933]/(2013), de Gilberto Freyre; *O canibalismo amoroso* [1984], de Affonso Romano de Sant'Anna; *A permanência do círculo* (1987), de Roberto Reis; “Mulher e família burguesa”, escrito por Maria Ângela D’Incao, um dos ensaios que compõe o livro organizado por Mary Del Priore, chamado *História das mulheres no Brasil* [1997]/(2020); *Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida* [1984], de Marilena Chauí; *Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares* (1994), de Maria Lúcia Rocha Coutinho; *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*, de Mary Del Priore [2011]; *A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens* (2019), de Gerda Lerner, *Minha história das mulheres* [1984]/(2007), de Michelle Perrot e; *Profissões para mulheres e outros artigos feministas* [1995]/(2013), de Virginia Woolf.

3.1 O patriarcado

Gerda Lerner, uma historiadora americana especializada no século XIX, escreveu durante oito anos a obra *A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens*. Na realidade, a publicação é o resultado de vinte e cinco anos de pesquisa, ensino e escrita. A autora revela a importância da história das mulheres para emancipação. Em suas reflexões sobre as mulheres, Lerner salienta que “não fazemos parte da história” se deve ao fato de que “até o passado mais recente, esses historiadores eram homens, e o que registravam era o que homens haviam feito, vivenciado e considerado significativo” (LERNER, 2019, p. 28).

Nesse caso, a história é somente parcial, pois “as mulheres foram impedidas de contribuir com o fazer História, ou seja, a ordenação e interpretação do passado da humanidade” (LERNER, 2019, p. 29).

Lerner, com base nesses argumentos, considerou que a civilização começou com o registro escrito e, por isso, iniciou os estudos a partir da Antiga Mesopotâmia: “as principais metáforas e representações de gênero da civilização ocidental vieram de fontes mesopotâmicas e, depois, hebraicas (2019, p. 36).

Além disso, a autora sugere três metáforas para explicar a mulher como grupo. A primeira deriva de um de um artigo de Joan Kelly, de 1979, segundo a qual adicionamos a visão feminina à masculina, no qual não vemos duas esferas da realidade social (lar e trabalho) e sim dois conjuntos de relações sociais. A segunda metáfora é a do computador, na qual vemos uma imagem de triângulo (bidimensional) que vai se movendo no espaço e nos possibilita ver quatro dimensões juntas, sem perder nenhuma e observando a verdadeira relação de umas com as outras. A última e mais interessante, de acordo com nossa ótica, é a de que homens e mulheres vivem em um palco no qual possuem papéis distintos, porém de igual importância. “Mas o cenário é concebido, pintado e definido por homens. Homens escreveram a peça, dirigiram o espetáculo, interpretaram os significados da ação. Eles se autoescalaram para os papéis mais interessantes e heroicos, deixando para as mulheres os papéis de coadjuvante” (LERNER, 2019, p. 38).

Lerner usa essa metáfora para mostrar que durante anos a história foi contada quase que exclusivamente por homens e, nesse caso, é claro, o foco de todas as histórias era a de outros homens. Usando essa metáfora para pensarmos na trilogia analisada, fica evidente que embora algumas personagens não se comportem de acordo com o esperado para a sociedade da época, elas são criadas por um autor do sexo masculino que as molda com base em sua visão de mundo; em alguns momentos crítica e em outros condescendente com a sociedade patriarcal na qual estava inserido, pois era nítido que a luta contra o patriarcado, mesmo para um homem, é extremamente pesada.

No intuito de entender a submissão da mulher e até mesmo o fato de se perpetuar o sistema patriarcal, no capítulo intitulado “Origens”, Lerner efetua alguns questionamentos. Segundo a autora, os “tradicionalistas, seja

trabalhando sob uma ótica religiosa ou “científica”, consideraram a submissão das mulheres como algo universal, determinado por Deus ou natural, portanto, imutável” (LERNER, 2019, p. 42, grifos da autora).

A explicação para esse fenômeno é muito simples, a mulher, desde a pré-história, era responsável por gerar vida. Ao homem coube sustentar a casa por meio da caça e proteger a mulher e filhos. Por isso, a mulher, considerada um ser mais fraco, deveria ser submissa ao homem caçador-protetor-patriarca. Os tradicionalistas argumentam ainda que “[...] se à mulher foi atribuída, por planejamento divino, uma função biológica diferente da do homem, a ela também devem ser atribuídas diferentes tarefas sociais” (LERNER, 2019, p. 43). E o fato de a submissão ser imutável a torna inquestionável, o que levou esse discurso a ser perpetuado.

Levando em consideração as diferenças biológicas que separam os homens das mulheres, Lerner discute sobre a criação da escravidão. Essa prática, segundo ela, teve início na comercialização de mulheres entre tribos, tornando a sexualidade e a maternidade meras mercadorias. Acrescenta a autora:

A escravidão só podia ocorrer onde existissem determinadas condições: era preciso haver excedentes de alimentos; meios de reprimir prisioneiros resistentes; distinção (visual e conceitual) entre escravos e escravizadores. [...] Essa experiência, disponível aos homens antes da invenção da escravidão, era subordinação de mulheres do próprio grupo. A opressão de mulheres precede a escravidão e a torna possível (LERNER, 2019, p. 111-112, grifos da autora).

A opressão das mulheres por meio do sexo ainda é utilizada como forma de demonstrar que determinado grupo está no poder. Atualmente, vemos isso através do Talibã no Afeganistão; que além de controlar o acesso das mulheres ao estudo e trabalho, “captura” meninas e viúvas para casamentos forçados. Segundo Lerner:

[...] se a mulher fosse capturada com os filhos, se sujeitaria a quaisquer condições impostas pelos captores para garantir a sobrevivência deles. Se não tivesse filhos, o estupro ou uso sexual logo a faria engravidar, e a experiência mostraria aos captores que as mulheres suportariam e se adaptariam à escravidão na esperança de salvar os filhos e em algum momento melhorar sua sina (2019, p. 114).

As afirmações de Lerner vão ao encontro as de Michelle Perrot na obra intitulada *Minha história das mulheres* (2007). Esse livro foi escrito a partir de um programa de rádio na França, no qual a própria historiadora falava para os ouvintes suas descobertas de mais de trinta anos de pesquisa sobre as mulheres. A autora é uma das mais importantes pesquisadoras da história das mulheres e nos mostra, de maneira simples e objetiva, o silêncio que foi construído em torno da mulher, desde sua invisibilidade dentro das casas, passando pela falta de um sobrenome e a falta que sua escrita fez na história. Perrot afirma que “[...] o silêncio mais profundo é o do relato” (2007, p. 17, grifos da autora).

Para Perrot, embora a imagem da mulher esteja estampada desde a pré-história, ela não foi questionada sobre seus anseios e, por isso, nada se sabe sobre essa mulher pintada. Acreditamos ser a pintura a expressão do que se via na mulher, uma “figura” vazia e sem desejos, ou uma intelectualidade que pudesse ser utilizada como foi a do homem.

Em relação à escrita da mulher, a autora sugere que dois lugares auxiliaram; “[...] os conventos e os salões” (PERROT, 2007, p. 32). Neste sentido, podemos observar o convento como uma extensão da igreja que foi uma forte opressora para as mulheres e para a sociedade em vários momentos da história, e que, na Idade Média, se tornou um aliado na escrita das mulheres.

A autora frisa, assim como Lerner nos parágrafos anteriores, sobre os corpos subjugados, os quais ainda hoje são utilizados nos contextos de guerra.

Seguindo essa linha de raciocínio, sabemos que a sociedade brasileira teve uma formação agrária e híbrida na qual o período escravocrata foi de muita importância, deixando até os dias atuais resquícios das marcas patriarcais. Em razão disso, julgamos ser de fundamental importância a inclusão de Gilberto Freyre, cuja obra *Casa-grande & senzala*, efetua um estudo minucioso da formação histórico-social brasileira. De acordo com o sociólogo, “o negro nos aparece no Brasil, através de toda nossa vida colonial e da nossa primeira fase da vida independente deformado pela escravidão. Pela escravidão e pela monocultura de que foi o instrumento [...]” (2013, p. 397). Além disso, Freyre define que:

A casa-grande, completada pela senzala, representa todo um sistema econômico, social, político: o de produção (a monocultura latifundiária); de trabalho (a escravidão); de transporte (o carro de boi, o banguê, a rede, o cavalo); de religião (o catolicismo de família, com capelão subordinado ao *pater familias*, com culto dos mortos, etc.); de vida sexual e de família (o patriarcalismo polígamo); de higiene do corpo e da casa (o “tigre”, a touceira de bananeira, o banho de rio, o banho de gamela, o banho de assento, o lava-pés); de política (o compadrismo). Foi ainda fortaleza, banco, cemitério, hospedaria, escola santa-casa de misericórdia amparando os velhos e as viúvas, recolhendo órfãos (FREYRE, 2013, p. 36, grifos do autor).

Segundo Freyre, o senhor de engenho governou quase sozinho, tornando-se mais poderoso e respeitável do que os religiosos e os administradores coloniais. Assim, a casa-grande tornou-se a representação simbólica desse poder. O que pode ser observado, em especial, na leitura da trilogia aqui estudada, na forma de atuação de Lucas Procópio. Ao lermos que “a força concentrou-se nas mãos dos senhores rurais. Donos das terras. Donos dos homens. Donos das mulheres. Suas casas representam este imenso poderio feudal” (FREYRE, 2013, p. 38). Há a impressão de estarmos diante da figura de Lucas Procópio. São inúmeros os momentos em que esta personagem demonstra esse vezo patriarcal de sua formação; um deles é a agressividade com seus escravos, como, por exemplo, em uma cena em que Isaltina “olhou o pátio [...] e viu o marido esbravejando com uma menina preta de seus catorze anos. Ela devia ter feito qualquer coisa que não lhe agradara, ele lhe chegava o chicote nas canelas e gritava salta crioula, salta crioula” (DOURADO, 2002, p. 140).

Em outro momento, fica evidente que os estupros a que Lucas submetia Isaltina eram frequentes e só pararam quando ele descobriu a segunda gravidez da mulher. E, na expectativa de que poderia ser um filho do sexo masculino, “[...] ele passou a ter o maior cuidado com ela, não mais a assaltava na escuridão do quarto” (DOURADO, 2002, p. 158). Inclusive, cumpre salientarmos que o filho possuía memórias de uma surra que o pai tinha dado na mãe. Não somente isso, nas lembranças de João Capistrano, existia a sombra de outro momento desagradável que tentava esquecer: “[...] era o pai lhe dizendo vem cá, ó coisa, não quero póia em casa! para tirá-lo do colo da mãe e sair com ele” (DOURADO, 2001, p. 11), evidente que essa fala faz alusão à possibilidade de o filho passar a ter características femininas.

Baseando-se nas reflexões de Freyre, referente a esse poder excessivo no qual o homem branco, como patriarca da casa, governava absoluto os animais, os escravos, as mulheres brancas e negras e, em alguns casos, seu poder estava acima, inclusive, do da igreja. No contexto da trilogia autraniana, esse poder já é observável no pai de Isaltina – homem aparentemente cortês, refinado – quando ele a obriga casar nos moldes “matrimônio-patrimônio”. Realizado o casamento entre Isaltina e Lucas, a situação se acirra com o despotismo do marido. Tal sujeição da mulher ao homem, exemplificada com o que sucede à Isaltina nos comentários acima, é uma situação que ocorre há séculos como bem salienta Lerner:

Na sociedade mesopotâmica, bem como em qualquer outro lugar, a dominância patriarcal na família tomava várias formas: a autoridade absoluta de um homem sobre os filhos; a autoridade sobre a esposa limitada por obrigações recíprocas com os parentes dela; e o concubinato (2019, p. 126).

Embora a dominância patriarcal possa ser evidenciada em todas as épocas e em todos os campos, Perrot nos mostra que “as sociedades jamais poderiam ter vivido, ter-se reproduzido e desenvolvido sem o trabalho doméstico das mulheres, que é invisível” (PERROT, 2007, p.109).

Esses fatos serão melhor evidenciados no próximo capítulo, “As mulheres escritas”. Como reflexão final sobre as considerações efetuadas neste subcapítulo, vale salientar que nos cabe aprender sobre nossa história e, a partir dela, olhar para o passado coletivo e reinterpretá-lo no presente, corrigindo os erros cometidos. É preciso que seja levado em conta que a origem do patriarcado não isenta nossa responsabilidade sobre o cenário atual, e, com certeza, a mudança não ocorrerá de um dia para o outro.

3.2 Mulher esposável e mulher comível

Ao estudar as figuras femininas que inspiram nossos poetas, Affonso Romano de Sant’Anna, em *O canibalismo amoroso* (1984), analisa poemas árcades, românticos, parnasianos e modernistas, salientando que “a Psicanálise aqui é o fio condutor, em torno do qual se armam os conhecimentos antropológicos, sociológicos, históricos e literários” (SANT’ANNA, 1984, p. 15).

Conhecimento usado então para explicar “a história do desejo dramatizado através da poesia” (SANT’ANNA, 1984, p. 9).

Segundo o autor, o canibalismo é muito significativo em nossa cultura, pois está presente até mesmo na igreja na:

idéia do ágape cristão (ceia do amor) e o ritual da hóstia (palavra que significa “vítima sacrificial”) são uma atualização de um rito intemporal, onde deuses comem homens, homens comem deuses, ou, então, são dramatizados no sangue dos animais mediadores (SANT’ANNA, 1984, p. 16, grifos do autor).

Na poesia, é a partir na passagem da estética neoclássica para a romântica brasileira que é possível verificar a mudança da mulher-flor à mulher-fruto (duas metáforas de apreensão da figura feminina pelos poetas brasileiros que Sant’Anna emprega), ou seja, a mulher deixa de ser “vista” para ser “comida”: “[...] já não é mais “descrita”, “retratada”, “pintada” como se fosse algo para ser visto à distância. Mas se converte de *mulher-flor* em *mulher-fruto* e, sobretudo, em *mulher-caça*, que o homem persegue e devora sexualmente” (SANT’ANNA, 1984, p. 22, grifos do autor).

Compreende-se, a partir desse raciocínio, que mulher-flor retrata a “mulher esposável” e mulher-fruto designa a “mulher comível”. De acordo com Sant’Anna, a primeira definição se relaciona à branca, educada e com uma família estruturada, que assim seria capaz de gerar um herdeiro para dar continuidade à linhagem familiar e manter/aumentar os bens da família. Evidencia-se, portanto, que o casamento era destinado tão só à procriação, porque a relação carnal entre marido e mulher não era normalmente erotizada. O erotismo deveria ficar fora da casa, ou seja, realizava-se com a chamada “mulher comível”.

Por seu turno, a “mulher comível” é a segunda acepção destacada acima. Essa definição geralmente designa a mulher de origem negra ou mestiça que convinha para o sexo e afazeres domésticos e que, juntamente com os demais escravos, serviam para os senhores como “[...] a válvula de escape das tensões acumuladas na casa-grande” (SANT’ANNA, 1984, p. 52), revelando a prática costumaz do adultério masculino e do estupro.

Tais hábitos extraconjugais, iniciados com as escravas, persistiram na sociedade brasileira do século XIX. Segundo Mary Del Priore (2011), em *Histórias Íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*:

O adultério perpetuava-se como sobrevivência de doutrinas morais tradicionais. Fazia-se amor com a esposa quando se queria descendência; o resto do tempo era com a outra. A fidelidade conjugal era sempre tarefa feminina. A falta de fidelidade masculina, vista como um mal inevitável que se havia de suportar. Era sobre a honra e a fidelidade da esposa que repousava a perenidade do casal. Ela era a responsável pela felicidade dos cônjuges (2011, p. 67).

Ademais, é possível afirmar que todas as mulheres, independentemente da classe social e da etnia, sofriam opressão por parte dos homens. O que diferenciava o poder exercido sobre brancas e negras era somente o matrimônio:

O casamento, contudo, apenas organiza entre os senhores sua violência erótica. Violência dentro da mesma classe social entre homens e mulheres, violência que sobrepõe impunemente o senhor à sua “escrava branca”. De certo modo, o casamento é a parte legislada das violências eróticas. Ela passa a legitimar, juridicamente, o processo de dominação macho-fêmea, enquanto outra área permanece desguarnecida, escapando à ação policial, judiciária e eclesiástica, e que diz respeito aos escravos, vassallos e subalternos vários (SANT’ANNA, 1984, p. 51-52).

Reforçando a ideia de mulher branca para casar, podemos nos ater em Del Priore no que concerne ao controle, por parte da igreja católica, do ato sexual:

O sexo era restrito exclusivamente à procriação. Donde a determinações de posições “certas” durante as relações sexuais. Era proibido evitar filhos, gozando fora do “vaso”. Era obrigatório usar o “vaso natural” e não o traseiro. Era proibido à mulher colocar-se por cima do homem, contrariando as leis da natureza. Afinal, só os homens comandavam. [...] Controlado o prazer, o sexo no casamento virava débito conjugal e obrigação recíproca entre os cônjuges. Negá-lo era pecado, a não ser que a solicitação fosse feita nos já mencionados dias proibidos, ou se a mulher estivesse muito doente. Dor de cabeça não valia. O que se procura é cercear a sexualidade, reduzindo ao mínimo as situações de prazer (DEL PRIORE, 2011, p. 43, grifos da autora).

Efetuada as discussões pertinentes à temática e usando as terminologias propostas por Sant’Anna – deslizando-as, porém, para o universo da narrativa –, podemos definir, ou classificar, as personagens que serão analisadas na trilogia estudada. Inscrevem-se na categoria de “mulher

esposável” as personagens Isaltina, Genuína e Rosalina. Na de “mulher comível”, as personagens Adélia e Eufrásia. Já Quiquina e Joana são serviçais e, pela circunstância de pertencerem ao mundo do trabalho e não da satisfação sexual dos senhores, não são contempladas na interpretação sobre o erotismo feita por Sant’Anna. Embora a personagem Eufrásia se enquadre também na categoria de serviçal, a analisaremos somente na categoria de “mulher comível”. Para melhor exemplificar a categorização, podemos utilizar um ditado popular do período colonial: “branca para casar, mulata para f..., negra para trabalhar, ditado em que se sente, ao lado do convencionalismo social da superioridade da mulher branca e da inferioridade da preta, a preferência sexual da mulata” (FREYRE, 2013, p. 72). Salientamos que a análise completa de cada personagem será realizada no próximo capítulo.

3.3 Núcleo e nebulosa

Roberto Reis (1987), na obra intitulada *A permanência do círculo*, ao demonstrar nos séculos XIX e XX a homologia entre sociedade e literatura utiliza os termos núcleo e nebulosa para definir o espaço social ocupado por homens e mulheres. Esses termos são aproveitados do livro *Formação do Brasil contemporâneo* (1942), de Caio Prado Júnior. Segundo este pensador, na sociedade colonial: “[...] existe um núcleo central organizado, cuja coerência é dada pelo sistema escravocrata; e em torno deste núcleo, disposta mesmo em seus interstícios e sofrendo sua influência, uma nebulosa social incoerente e desconexa (apud REIS, 1987, p. 31).

Tanto a estrutura patriarcal como a econômica estão nas mãos do patriarca, e, conseqüentemente, há uma rígida subordinação da mulher em relação ao homem:

No *centro* ou *núcleo* está a figura do senhor e patriarca, junto com os que habitam a casa-grande. Na *nebulosa* ou *periferia*, a bem dizer, todos os restantes. Precisando mais: na *nebulosa* circulam o índio, o sertanejo, o gaúcho e o negro. Ou seja: nela alinhará categorias étnicas (o negro e o índio) e sociais (o jagunço, o sertanejo e o gaúcho), aglutináveis na medida em que figuram no *núcleo*, sendo subjugados na base de uma relação de dominação, hierárquica. Efetivamente, os figurantes do *núcleo* senhorial exercem domínio sobre os da *nebulosa* (REIS, 1987, p. 32, grifos do autor).

O objetivo da maioria das pessoas que viviam sob o jugo do poderio masculino, patriarcal – fossem escravos, fossem agregados, entre outros – era a aproximação do *núcleo*. Essa característica é observável, por exemplo, na personagem Juca Passarinho, presente em *Ópera dos mortos*; um serviçal que vê em Rosalina, a patroa, uma forma de aproximação do *núcleo*. O caso não é bem-sucedido, pois Rosalina – última remanescente dos Honório Cota – ocupa o lugar que deveria pertencer a um homem. Além disso, como salienta Reis, o relacionamento em uma sociedade extremamente hierarquizada entre homem e mulher deve acontecer dentro da mesma esfera social, pois “fora disso, há o conflito, e um elemento deve ser devorado por outro” (SANT’ANNA, 1984, p. 51).

Na esfera da escravidão, a situação destacada por Sant’Anna pode ser detectada entre as escravas que, em casos específicos, conseguiam fazer do sexo mais do que uma obrigação com o senhor, tornando-o um objeto de troca, uma vez que “seu corpo [o das escravas] é a sua moeda de ascensão social, mesmo porque não lhe foi deixado nada a não ser isso” (SANT’ANNA, 1984, p. 43). Nos romances analisados aqui, um exemplo de escrava que utiliza o sexo como objeto de troca é a personagem Adélia. Ela foi alforriada por Lucas Procópio como uma espécie de prêmio pela satisfação sexual que ela lhe oferecia e, embora alforriada, continuava pertencendo a Lucas Procópio, pois conseguiria se sustentar somente prostituindo-se já que não possuía nenhuma profissão.

O uso do corpo como uma espécie de passaporte de circulação social frequentemente serviu às escravas para ingressarem na casa-grande e nos sobrados. Do ponto de vista do trabalho, oficialmente sua entrada ali correspondia ao exercício de atividades menos desgastantes. Tal aproximação do *núcleo*, em alguns casos, amenizava um pouco o seu sofrimento. Além disso, muitas dessas mulheres que angariavam a simpatia do senhor e da senhora acabavam tendo relacionamentos com o próprio senhor ou mesmo com o filho, sobrinho ou algum parente desse homem poderoso. Resultava que em alguns casos em que a mucama tornava-se amante do seu senhor, a mulher branca, que gozava do *status* de esposa, acabava descobrindo a relação concupiscente. Como nem todas as senhoras podiam confrontar diretamente o marido, elas resolviam fazer da escrava seu objeto de vingança:

Não são dois nem três, porém muitos os casos de crueldade de senhoras de engenho contra escravos inermes. Sinhá-moças [sic] que mandavam arrancar os olhos de mucamas bonitas e trazê-los à presença do marido, à hora da sobremesa, dentro de compoteira de doce e boiando em sangue ainda fresco. Baronesas já de idade que por ciúme ou despeito mandavam vender mulatinhas de quinze anos a velhos libertinos. Outras que espatifavam a salto de botina dentaduras de escravas; ou mandavam-lhes cortar os peitos, arrancar as unhas, queimar a cara ou as orelhas. Toda uma série de judiarias (FREYRE, 2013, p. 421).

Embora algumas dessas atitudes relatadas em *Casa-grande e senzala* e apresentadas em algumas obras literárias fossem consideradas quase normais para a sociedade da época colonial analisada por Freyre, essas não são observadas nas personagens analisadas neste trabalho. No entanto, pode-se notar que estas atitudes aconteciam dentro das casas, espaço demarcado como notadamente feminino.

E é por isso que além de Reis, outros autores também destacam a casa como lugar de domínio das mulheres. Maria Lúcia Rocha-Coutinho, em *Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares* (1994), afirma que: “[...] as mulheres deveriam ter poder de decisão e controle apenas naquelas áreas em que os homens haviam renunciado a ele – ligadas geralmente ao espaço da casa e da família [...]” (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 103).

Em *Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida*, Marilena Chauí (1984) afirma que “o pecado além de espalhar-se pelo corpo do penitente, também envolve o mundo no qual ela vive. Isso explica, por exemplo, a exigência de que as mulheres se cubram com mais vestes, que não pisem em certos lugares [...]” (1984, p. 103). Ou seja, as mulheres devem se manter dentro de casa, o espaço da rua é o espaço do homem, portanto imoral para mulher. Tal fato também é evidenciado por Mary Del Priore na seguinte passagem: “muitas mulheres de trinta anos, [acabavam], presas ao ambiente doméstico, sem mais poderem ‘passear’ – “porque lugar de mulher honesta é no lar” [...]” (2011, p. 66, grifos da autora).

Com base no exposto anteriormente, pode-se entender que há um espaço social determinado para as mulheres que é diferenciado em relação a sua cor e/ou com a sua proximidade com as mulheres e homens brancos. Para as mulheres negras, a aproximação ao *núcleo* poderia acontecer por intermédio do trabalho. No caso das mulatas/mestiças, tal mediação se efetuava por meio

do sexo. De qualquer forma, a mulher não tinha serventia sozinha, seu valor nesses espaços “núcleo e nebulosa” só existiam a partir de um homem branco.

3.4 A mulher burguesa

Maria Ângela D’Incao (2020), em “Mulher e família burguesa”, um dos ensaios que compõe o livro organizado por Mary Del Priore e Carla Bassanezi Pinski *História das mulheres no Brasil*, descreve a mulher do início do século XIX, moldada para o casamento e para a maternidade, fazendo ressoar a forma burguesa de pensar. A responsabilidade com o cuidado da casa, com o bem-estar do marido e dos filhos, com a administração do trabalho das escravas etc. cabia exclusivamente a ela. Além disso, embora o homem continuasse sendo a representação do patriarca, menos embrutecido do que os das gerações anteriores por conta da modernização da sociedade brasileira a partir de meados do século XIX, o *status* dele dependia das mulheres (esposa, mãe, irmã, tia e até mesmo serviçais) que estavam à sua volta, uma vez que a imagem do homem público era o resultado do cuidado dessas mulheres, em especial o da esposa.

Um exemplo interessante está em *Senhora* [1875], de José de Alencar. Nesse romance, observamos na família do ambicioso Fernando Seixas o trabalho árduo das irmãs Nicota e Mariquinha para manter o irmão sempre apresentável para frequentar a corte. Ao contrário das irmãs que, por serem pobres, se viam quase impossibilitadas de encontrar pretendentes, Fernando, por ser homem, mesmo que não tivesse poderes aquisitivos, tinha condições de conseguir um bom casamento. É o que sucede, aliás, quando ele se une à Aurélia Camargo.

Mulheres casadas ganhavam uma nova função: contribuir para o projeto familiar de mobilidade social através da sua postura nos salões como anfitriãs e na vida cotidiana, em geral, como esposas modelares e boas mães. Cada vez mais é reforçada a ideia de que ser mulher é ser quase integralmente mãe dedicada e atenciosa, um ideal que só pode ser plenamente atingido dentro da esfera da família “burguesa e higienizada” (D’INCAO, 2020, p. 229, grifos da autora).

No entanto, em meio a tantas responsabilidades, ou talvez com o objetivo de escapar um pouco disso, as mulheres burguesas tiveram nesse período a possibilidade do ócio, e muitas delas começaram a fazer da leitura de

romances – não raros folhetinescos – um meio de idealizar uma existência romanceada, semelhante a que liam.

Devido a essas leituras, em sua maioria romances em outra língua (geralmente a francesa, ou traduções, em conformidade com o nível intelectual da leitora), as mulheres passaram a ser ainda mais observadas e incentivadas a ocupar o tempo com os afazeres domésticos. O excesso de ócio e a preocupação com o tempo “perdido” com leituras fizeram com que a imprensa formulasse uma série de propostas para “educar” as mulheres.

A ciência da época, aproveitando-se dessas leituras românticas, ajudou a reforçar outra forma de submissão da mulher, dessa vez, afirmando que a sua “natureza distinta” era responsável por criar um amor excessivo por seu marido e seus filhos: “[...] mais intuitiva, mais frágil, delicada e afetiva, incapaz de qualquer atividade intelectual [...]” (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 90). Desse modo, por meio da ciência, os médicos passaram a incentivar a mulher a participar somente da vida privada, campo ao qual ela tinha “vocação” e se afastar da vida pública, campo pertencente ao homem, considerado um ser superior intelectualmente.

A partir dessa “vocação” da mulher em relação à família e à maternidade, a sociedade e a medicina passaram a cobrar que: “[...] a mulher de elite, a esposa e mãe de família burguesa deveria adotar regras castas no encontro sexual com o marido, vigiar a castidade das filhas, constituir uma descendência saudável e cuidar do comportamento da prole” (D’INCAO, 2020, p. 230).

Embora contasse com a consideração social e privada, a mulher era moldada pela mentalidade patriarcal que vigorava no espaço familiar: enquanto solteira, vivia sob o domínio do pai; quando casada, submetia-se ao mando do marido. Marilena Chauí (1984), em *Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida*, mostra que essa mulher exemplar também foi afeiçoada a ter este comportamento graças à intermediação da igreja. Chauí destaca, ademais, que a partir de um estudo do médico Galeno sobre o livro bíblico de Paulo, até o ato sexual recebeu modelagem religiosa, o que demonstra que até mesmo na cama os cônjuges partilhavam a sombra da igreja:

Com relação às mulheres, podemos afirmar dois aspectos. O dever conjugal (transformado em dívida – *debitum* – isto é, num termo do vocabulário jurídico e não mais religioso) não significa que a igualdade,

afirmada por São Paulo, fosse igualdade na relação sexual: a mulher, como o homem, possuía um *papel sexual* (e o conservou até hoje, com raras exceções) e esse papel era passivo. Em segundo lugar, um dos resultados [sic] curiosos do controle ou da repressão foi a exigência de que as mulheres da nobreza e da realeza fossem alfabetizadas. Reconhecimento de uma inteligência feminina? (CHAUÍ, 1984, p. 99, grifos da autora).

Além do controle do ato sexual, seguindo o raciocínio de Chauí, foi também por intermédio da igreja que a mulher passou a ser educada, não como prova de sua inteligência, mas para que pudesse repassar aos filhos a educação pautada na figura do patriarca familiar e não transmitindo o seu próprio conhecimento, ideia essa passível de ser vista sob outros aspectos, como se observa nas discussões a seguir:

Tornava-se essencial que transmitissem aos filhos não suas próprias idéias, mas do universo masculino letrado que, por ser letrado, era eclesiástico. Assim, a leitura continuava a obra do confessor e apagava, pouco a pouco, o risco de uma hegemonia feminina, através da educação (CHAUÍ, 1984, p. 99).

Essa educação repassada aos filhos ocorria em casa até os sete anos. Em seguida, as crianças eram enviadas às escolas católicas, onde deveriam aprender como se comportar. Nas obras analisadas, podemos observar que isso ocorre com João Capistrano. No caso das meninas, a educação era voltada para o casamento, ou seja, aprendiam a bordar, costurar, tocar algum instrumento, enfim uma série de atividades que iriam lhes permitir ser boas anfitriãs, além de cuidar da prole e do marido. Os meninos, como sucede a João Capistrano, eram enviados para colégios que possuíssem a educação rígida. O duro regime escolar agradava os pais. Na esfera das obras analisadas, a satisfação com a prática pedagógica voltada aos meninos pode ser percebida em certo comentário de Lucas Procópio: “é com dureza que se faz um homem” (DOURADO, 2001, p. 13).

No que tange às personagens brancas, é possível observar nas três Isaltina, Genuína e Rosalina, mesmo pertencentes a momentos distintos ao longo dos séculos XIX e XX, que a educação a que tinham acesso era voltada para o matrimônio. Aprenderam a bordar, Isaltina e Rosalina aprenderam a tocar piano, fazer flores de tecido, dançar, enfim tudo que na época as auxiliariam a

encontrar um casamento que se encaixasse no modelo matrimônio-patrimônio e as mantivessem submissas aos maridos, tanto quanto tinham sido aos pais.

Neste sentido, é possível afirmarmos que a literatura passou a ser utilizada por essas mulheres como forma de fuga naquele momento histórico; uma forma de educação. Como citado anteriormente, a própria igreja utilizou a literatura para controlar o corpo de meninos e meninas, empregando para este fim um discurso de uma boa educação:

Os meninos, por exemplo, não devem conservar as mãos nos bolsos. Conservá-las ali seria sinal de avareza? Talvez. Mas a proibição vias a outro fim: impedir a tentação da masturbação. As meninas não devem cruzar as pernas na altura dos joelhos, mas apenas na dos calcanhares. Sinal de elegância? Assim diz a racionalização. Na verdade, trata-se de impedir que, pela fricção das coxas, a menina também se masturbe. Não se deve falar com superior fitando-o nos olhos. Sinal de modéstia e de obediência? Não. Risco de sedução sensual. Em suma, o “templo do Espírito Santo” parece ter-se convertido num baú do diabo [...] (CHAUI, 1984, p. 103-104, grifos da autora).

Do mesmo modo, a igreja utilizou a confissão como repressão sexual, fato que poderá ser analisado mais adiante no estudo da trilogia, em algumas personagens brancas, como Isaltina e Rosalina.

Tal como igreja, a literatura, de maneira geral, também foi utilizada como forma de educação das leitoras. Desse modo, as figuras femininas retratadas nos romances, ao questionarem o padrão patriarcal, sofriam as consequências por conta de seus atos supostamente impróprios. A punição dessas personagens perturbadoras servia de exemplo para outras que incluíam a leitura como prática contumaz. Como observam Castello Branco e Brandão, em *A mulher escrita* (2004):

[...] uma personagem feminina que transgride uma interdição do código moral no plano da sexualidade, realizando assim uma ruptura, que supõe a subversão de uma determinada ordem. Essas personagens, ao mesmo tempo que agentes, tornam-se vítimas de sua própria transgressão (2004, p. 43).

Diante desses aspectos, observamos que mesmo quando as mulheres utilizavam a literatura para ocuparem as horas ociosas, elas sofriam opressão, pois a literatura passou a ser um objeto de ensino/repressão, utilizado pelos homens para reafirmar o poder patriarcal e, ao mesmo tempo, subjugar a mulher.

Nos romances aqui analisados, a situação abaixo descrita se encaixa perfeitamente, embora percebemos que o autor em alguns momentos quebra o padrão da sociedade patriarcal da época, por exemplo, com a personagem Isaltina que se relaciona com um padre. De qualquer forma, em outros momentos, como no discurso de Joana em relação as roupas escolhidas por Isaltina para o baile e que ela considera inadequadas ou na preocupação de Rosalina com o que as pessoas da cidade pensariam se soubessem que ela bebe, percebemos o quanto a mulher se preocupa em se encaixar no discurso patriarcal:

[...] a mulher está sujeita a um sistema moral, de que ela participa de forma passiva, na medida em que não detém a palavra, mas ao contrário é falada, repetidora de um discurso do qual não é o sujeito. Esse discurso exterior coloca a questão da sexualidade feminina, em uma sociedade patriarcal, em que a mulher não ocupa um lugar privilegiado. Sabendo-se que é através da linguagem que se instaura toda forma de poder, procuraremos destacar nas narrativas algumas formas de discursos mistificadores de que a heroína é vítima (CASTELLO BRANCO; BRANDÃO, 2004, p. 44).

Como é possível depreender dos comentários anteriores, havia um controle muito rígido que moldava as atitudes e até o pensamento das mulheres. Isso ocorria desde que a menina começava a compreender o mundo a sua volta; ainda hoje vemos seus resquícios, como, por exemplo, nas cores, nos brinquedos, nas atitudes e nas situações diferentes para mulheres e homens, demonstrando que o pensamento patriarcal continua impregnado na sociedade brasileira.

3.5 Uma luta interna contra o patriarcado

É historicamente comprovado que a criação dos meninos e das meninas era e, algumas vezes, ainda é diferenciada. Os meninos, desde cedo, eram direcionados a serem “masculinos” e assumirem essa posição perante a sociedade, “o modo como eram criados os meninos dava-lhes condições de ingressar no mundo masculino do trabalho e da competição” (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 58). Enquanto as meninas eram educadas para serem “femininas”, havendo algumas atitudes indispensáveis, principalmente se estas

fossem brancas, pertencessem às camadas burguesas e estivessem sendo preparadas para subir ao altar:

Uma vez que as mulheres devem atender às necessidades dos outros, ser responsáveis pelo bem-estar de sua família, pela felicidade e sucesso de seus filhos, elas foram ensinadas a ser sensíveis a insinuações não-verbais, tanto quanto a pistas verbais. Enfim, tudo na mulher sempre foi elaborado em torno da expectativa de que um dia seria mãe e dona-de-casa (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 59).

Rocha-Coutinho afirma ainda que mesmo silenciadas, a força *do pater familias* não anulou a força e influência da mulher, que acabou por trás dos bastidores, interferindo na proteção de filhos, genros e/ou afilhados. Em outras palavras, ainda que silenciadas, essas mulheres continuaram a luta contra o machismo opressor ao qual vinham sendo submetidas desde crianças. No que tange aos romances aqui analisados, esse fato é observável, em especial, na personagem Isaltina, que mesmo contra a vontade do marido, conseguiu proporcionar uma educação mais sensível ao filho, afastando-o dos traços patriarcais mais rudes presentes no pai.

Embora inseridas em contextos divergentes, a mulher branca era educada para ser um “anjo do lar”, termo utilizado por Virginia Woolf em *Profissões para mulheres e outros artigos feministas* (2013) e empregado para descrever a perfeição e a submissão que a mulher era obrigada a possuir:

[...] talvez não saibam o que quero dizer com o Anjo do Lar. Vou tentar resumir. Ela era extremamente simpática. Imensamente encantadora. Totalmente altruísta. Excelente nas difíceis artes do convívio familiar. Sacrificava-se todos os dias. Se o almoço era frango, ela ficava com o pé; se havia ar encanado, era ali que ia se sentar – em suma, seu feitio era nunca ter opinião ou vontade própria, e preferia sempre concordar com as opiniões e vontades dos outros. E acima de tudo – nem preciso dizer – ela era pura. Sua pureza era tida como sua maior beleza – enrubescer era seu grande encanto (2013, p.11-12).

Dentro de suas casas, local onde ela “manda”, mesmo havendo a mediação do discurso do marido, as mulheres comandavam os escravos, cuidavam da educação dos filhos e organizavam a vida financeira do marido, além de serem as anfitriãs em festas. E foi nesse ambiente que a mulher: “buscou formas de controlar o homem, os filhos, a família, usando como armas, muitas vezes, exatamente aquelas virtudes que se esperava do seu sexo: a

fraqueza, quase sempre aparente, a doçura, a indulgência, a abnegação” (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 74).

Podemos ver nas personagens aqui analisadas muitas atitudes que demonstram uma forma de mudar a história, mas sem medir forças com o patriarca, silenciosamente, no seu espaço, dentro de suas casas. Essas atitudes são vistas muito mais nitidamente nas personagens brancas. No que concerne às negras, além da opressão patriarcal, sofrem preconceito racial, o que faz que elas sejam ainda mais silenciadas.

4 AS MULHERES ESCRITAS

O objetivo deste capítulo é analisar, com o auxílio de alguns estudiosos citados no capítulo anterior, algumas personagens femininas da trilogia autraniana. Para tanto, é necessário explicar, sucintamente, o termo personagens. Segundo Beth Brait, na obra *A personagem* [1972]/(1985), nós, leitores, de modo geral, confundimos personagem e pessoa, e, por isso, compartilhamos as dores, os medos e as alegrias de nossas personagens preferidas. Essa confusão é reforçada pelo dicionário que traz a palavra pessoa para explicar a palavra personagem. Podemos definir, sinteticamente, com ajuda da autora: “[...] *pessoa* – ser vivo – e *personagem* – ser ficcional” (BRAIT, 1985, p. 10, grifos da autora).

A autora propõe ainda que a construção da personagem fará toda a diferença nessa ligação entre leitor e personagem. Brait (1985) utiliza o conceito mimesis, de Aristóteles, para definir a verossimilhança interna de uma obra, conceito que vigorou até meados do século XVIII: “não é ofício do poeta narrar o que realmente acontece; é, sim, representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível, verossímil e necessário” (Aristóteles apud BRAIT, 1985, p. 30).

Após o século XVIII: “a concepção de personagem herdada de Aristóteles e Horácio entra em declínio, sendo substituída por uma visão psicologizante que entende personagem como a representação do universo psicológico de seu criador” (BRAIT, 1985, p. 37).

Foi somente a partir do século XX que houve um estudo mais aprofundado sobre o tipo da personagem, não mais comparando-as com pessoas, mas classificando-as a partir de sua contribuição dentro da obra. Um desses estudiosos foi Edward Morgan Forster, com a obra *Aspectos do romance* [1927]/(2005), na qual ele classifica as personagens entre planas e redondas. Segundo Forster, personagens planas, “na sua forma mais pura, são construídos ao redor de uma idéia ou qualidade simples; quando neles há mais do que um fator, apreendemos o início de uma curva na direção dos redondos” (2005, p. 36). Para o autor, um teste para saber se a personagem é redonda é perceber “se ele é capaz de nos surpreender de maneira convincente” (FORSTER, 2005, p. 39).

A partir das definições acima, utilizando as terminologias de Forster, podemos afirmar que todas as personagens que serão analisadas neste trabalho inscrevem-se na categoria de redondas. Embora muitas vezes tenhamos a falsa impressão de uma personagem estática, logo somos surpreendidos pela sua grandiosidade.

Após essa breve explanação sobre personagens, podemos adentrar a análise das personagens definidas anteriormente. Com o intuito de apreendermo-las dentro da terminologia utilizada por Sant'Anna (1984), consideramos que Isaltina, Genuína e Rosalina se inscrevem na categoria de “mulheres esposáveis”. À outra categoria do autor, “mulheres comíveis”, pertencem Adélia e Eufrásia. Não pertencem a esses termos propostos por Sant'Anna, Quiquina e Joana. Inscrevemo-las na categoria de serviçais.

A disparidade entre homens e mulheres na trilogia de Dourado, inicia nos nomes das personagens que, quando masculinos, possuem sobrenome mesmo quando menos abastados: Lucas Procópio, João Capistrano Honório Cota, Gabriel Andrade, funcionário de Lucas Procópio. As mulheres, ao contrário, tanto as brancas como as negras, só possuem o nome que em alguns momentos vem acompanhado do nome do homem, como se este fosse seu proprietário: dona Aparecida, mulher do Aristóteles Silveira, Isaltina, Rosalina, cujos sobrenomes são os dos maridos. Esse fato ocorre porque “enquanto os homens ‘faziam parte’ de uma família ou linhagem, as mulheres ‘pertenciam a’ homens que adquirissem direitos sobre elas” (LERNER, 2019, p. 113, grifos da autora).

Outro aspecto relevante é que as mulheres, mesmo quando possuem voz (esta aparece por meio de um monólogo interior), raramente, nas obras que compõem a trilogia, expressam opinião, soltam a voz. Quando o fazem, ou seja, quando a voz flui com liberdade, acabam caladas pelo autoritarismo masculino. Como exemplos colhidos nos três romances, podemos citar *Lucas Procópio*; quando Isaltina se opõe ao casamento, é ameaçada de morte pelo pai, o que faz com que ela ceda à determinação paterna. Genuína, em *Um cavaleiro de antigamente*, quando o marido, João Capistrano, recebe uma carta de acusação contra a sua mãe, fala com o médico e a sogra sobre a preocupação com o marido nervoso e pede que eles vão a casa do casal a noite, mas que não contem que ela os convidou para não o irritar. Em *Ópera dos mortos*, Rosalina

questiona-se em pensamento sobre o fato de, como mulher branca, não ter se casado. Esses aspectos serão analisados de forma mais profunda no subcapítulo dedicado a cada personagem.

Tais atitudes questionadoras e muito à frente de seu tempo, interessantemente levantadas por um escritor. Isso demonstra que embora o patriarcado possua raízes profundas e, por isso, muito difíceis de arrancar, alguns autores, em alguns momentos históricos, se incomodaram com a opressão masculina sobre as mulheres e tentaram dar voz a elas. Ainda que derrubar essas amarras patriarcais não seja uma tarefa fácil, nem mesmo para um homem:

Neste sentido, a figura feminina é fina voz retirada de um registro masculino e se constrói de forma similar à do ventríloquo e seu boneco: confusão de vozes, perversa construção enganosa, como fantasma consciente ou inconsciente, nos tortuosos caminhos do desejo que se mimetizam ou reduplicam nas linhas do texto (CASTELLO BRANCO; BRANDÃO, 2004, p. 16).

Exemplo que ilustra os comentários acima pode ser visto em *Madame Bovary* (2007), romance de Gustave Flaubert que foi censurado. O autor foi acusado de imoralidade pela igreja por escrever sobre o sexo e o adultério entremeando a narrativa com o discurso do narrador e o discurso indireto livre da personagem Emma Bovary. Essa censura vivida pelo escritor francês demonstra o quanto estamos presos a discursos patriarcais e o quanto é difícil nos livrarmos dessas amarras criadas por discursos repetidos por séculos.

Reforçando essa ideia de um discurso repetido, a socióloga Maria Lúcia Rocha-Coutinho, em *Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares*, afirma que: “tal discurso tem desempenhado um importante papel na construção da subjetividade das mulheres e, conseqüentemente, tem servido para mantê-la na posição de subordinação em que há muito se encontram” (1994, p. 49).

Rocha-Coutinho afirma ainda que essa dominação do patriarcalismo é algo histórico e não natural:

[...] por mais antigos que possam parecer o patriarcalismo e a dominação da mulher, é preciso ter-se em mente que estes são formas históricas e não naturais. Isto é, a relação entre os sexos é socialmente construída e, como tal, vai variar com as mudanças na organização e

estrutura social. Portanto, por trás das “funções biopsíquicas” do parto e da amamentação associadas à mulher, está subjacente toda uma estratégia de poder, articulada a partir de um discurso que tenta, como discutiremos a seguir, encobrir as desigualdades entre os sexos naturalizando-as. Isto é, as desigualdades não são visíveis, ou, pelo menos, passíveis de questionamento, uma vez que se constrói um consenso por meio do qual o que foi produzido pela cultura é atribuído à natureza (1994, p. 51-52, grifos da autora).

Na ótica de Rocha-Coutinho, esse discurso é um cercado estreito no qual a mulher foi encaixada à força, moldada primeiro pelos sermões da igreja, depois pelas mães que pretendiam educar as filhas para o matrimônio, e hoje está presente nos textos escolares, nas indústrias de brinquedos, assim como noutros campos. Salienda Rocha-Coutinho; “a maioria dos pais empregava técnicas diretas e indiretas para tornar as filhas ‘femininas’ e os filhos ‘masculinos’” (1994, p. 58, grifos da autora). Convém frisar que a literatura também foi um dos meios de manter a mulher no lugar adequado, agindo corretamente em determinada época e, por isso, mesmo que o autor não concordasse com a sociedade, não poderia se rebelar totalmente contra os valores socialmente aceitos.

4.1 Mulheres esposáveis

As personagens brancas retratadas na trilogia possuem características comuns às mulheres que viveram entre meados do século XIX e início do século XX. Uma dessas características relaciona-se à educação totalmente voltada para o casamento. O matrimônio era algo muito importante, pois “permanecer solteira, além de pouco atraente e financeiramente inviável na maioria das vezes, implicava um desprestígio para a mulher” (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 83).

As mulheres brancas, ocupantes das camadas burguesas que não se casavam – na época uma das principais formas de ascensão social passava pelo matrimônio – acabavam se tornando muito mais submissas do que as casadas, visto que por se tornarem “solteironas”, dependiam de outros para serem sustentadas e precisavam “pagar” pelos gastos. A única forma possível era uma submissão cega aos seus tutores.

Demais, como os casamentos aconteciam com o objetivo de aumentar a linhagem familiar, as solteiras tornavam-se um incômodo, não teriam descendentes. À medida que envelheciam, as possibilidades de

relacionamentos das solteiras iam se encolhendo. Uma lógica natural as acompanhava: quanto mais velhas se tornavam, mais difícil era sua capacidade de gerar filhos. É claro que nem todas queriam se transformar em “solteironas”. O problema é que havia uma idade limite para ser considerada uma moça casadoira. Jovens recém-saídas da adolescência já eram consideradas maduras, “antes dos vinte anos, estava a moça solteirona. O que hoje é fruto verde, naqueles dias tinha-se medo que apodrecesse de maduro, sem ninguém colher a tempo” (FREYRE, 2013, p. 429).

No meio familiar, havia pressa para o casamento, sempre pensado no binômio matrimônio/patrimônio. Para que a virtude feminina fosse mantida, as meninas brancas e burguesas eram enclausuradas dentro de casa. Não era fácil ser uma mulher “direita” na sociedade patriarcal da época. Para as jovens pertencentes às camadas burguesas, essa tarefa ficava ainda mais difícil. Havia uma série de cuidados para que a honra delas não fosse manchada, o que poderia acabar atrapalhando a futura vida conjugal, pois uma vez mal faladas, caíam na cotação dos eventuais pretendentes.

Nos próximos subcapítulos, veremos cada uma das três personagens “esposáveis” – Isaltina, Genuína e Rosalina –, presentes na trilogia autraniana, detendo-nos com mais atenção em alguns elementos característicos que elas possuem.

4.1.1 Isaltina

A primeira personagem a ser analisada é Isaltina. Ela está presente no enredo dos romances *Lucas Procópio* e *Um cavalheiro de antigamente*. Assim como as demais personagens “esposáveis”, acepção empregada por Sant’Anna e já anteriormente abordada no capítulo 3 deste trabalho, a narrativa salienta que Isaltina:

Teve a melhor educação que se podia dar a uma moça que ia freqüentar o paço imperial e os melhores salões do Rio de Janeiro. Aprendeu as primeiras letras com a preceptora Adelina Fonseca, que a desasnou, feito gostava de dizer com muita graça a escrava Joana, no seu linguajar saboroso (DOURADO, 2002, p. 103).

“Desasnada”, a leitura tornou-se um prazer constante para ela e “(...) num instante estava lendo os folhetins e os romances em voga” (DOURADO, 2002, p. 104). Travou contato com *A moreninha* [1844], de Joaquim Manoel de Macedo, *Julie* [1761], de Jean-Jacques Rousseau, *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, sendo este livro o responsável por deixá-la constrangida, já que esta obra era considerada inadequada às jovens das camadas mais prestigiadas da sociedade de então:

Para o barão ela dizia que nada como a confissão para limpar a alma das imagens pecaminosas. Nunca porém o coração de Isaltina bateu tão forte como quando leu o romance de Flaubert. Quantas horas maravilhosas, quantas emoções sublimes. Chorou como poucas vezes com a infelicidade de Ema Bovary, sofreu com ela precocemente as dores do amor malcontrariado. Se enrubesceu de ardências e repuxões no ventre com a cena de amor dentro de um fiacre, em Ruão. Teve por conta própria, de se confessar e fazer muitas penitências, toda hora lhe vinha imperioso o calor úmido (DOURADO, 2002, p. 104).

Isaltina só conseguiu encontrar prazer igual ao que sentia durante a leitura de Flaubert no relacionamento extraconjugal que viveu com o padre Agostinho. Ambos eram duas almas sensíveis que se encontravam. Ele não conhecia o amor de uma mulher e ela, uma romântica incorrigível, ao olhar o padre, via nele os heróis lidos em seus romances e recordava-se do Visconde de Bauru, seu primeiro amor. Ela e o padre “eram dois seres envolvidos pela voragem da vida, do amor” (DOURADO, 2002, p. 176). Com Lucas Procópio, ao contrário, em poucos momentos ela encontrou esse deleite, tão logo substituído por agressividade. Tal atitude do marido, de certa forma, foi percebida por ela na noite de núpcias:

Quando ergueu os olhos para o espelho: um homem nu. Avançava para ela, vinha vagaroso, os braços balouçantes e abertos dum antropeide, de tão peludo. Ao ver aquela figura de primata pronta a cair sobre a presa, deu um grito de horror. O homem saltou em cima dela, lhe tapou a boca. Batidas aflitas na porta, e a voz do velho barão perguntando o que houve. Nada, um simples acidente da inocência, disse cínico o coronel (DOURADO, 2002, p. 126).

Enquanto às mulheres restava uma vida totalmente controlada, principalmente em relação ao sexo, havia condutas diferente para homens, a eles era permitida “[...] toda sorte de aventuras amorosas e da mulher esperava

pureza, recato e dedicação incondicional ao marido, à casa e aos filhos [...]” (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 84-85).

Essa permissividade exacerbada em relação à vida sexual se revela muito evidente em Lucas. Além de manter uma escrava alforriada como amante mais constante, tinha relações com outras servas do casal. Antes das núpcias, Isaltina soube que o noivo vinha mantendo um caso com uma escrava. Ingenuamente, ela supôs que seria a oportunidade de escapar ao destino preparado pelo pai, visto que o futuro marido não estava se revelando uma pessoa respeitosa, digna daquela família que se supunha importante. Fiando-se nessas convicções, Isaltina julgou ter uma chance de libertar-se do noivo ao questioná-lo sobre tal relacionamento. A resposta dele apenas evidenciou o pensamento masculino de então: “é Adélia, comprei e alforriei, disse ele secamente, a voz alterada, bebida certamente. Ela disse não suportar aquilo. É o meu feitio, disse ele; não seria por causa de gente de casta e fumaça que ia mudar” (DOURADO, 2002, p. 122).

Como Isaltina insiste em demonstrar atitudes que não a enquadrassem no feitio de uma mulher submissa, o pai precisou tomar uma atitude extremamente dura a fim de que o combinado com Lucas fosse mantido:

Ela voltou para a sala, deu de cara com o pai. O cabelo desgrenhado, o olhar frio e duro, nunca o vira tão transtornado. Quando os olhos dela baixaram, viu na mão do pai um revólver. Isaltina hesitou, não sabia qual a melhor decisão. O estranho é que não tinha medo, olhava friamente a arma agora apontada para ela. Tudo nela era raciocínio lógico, fatal; silogismo a silogismo. Premissa maior, premissa menor, logo – devia ceder; variava as premissas, logo – devia morrer. E lhe passavam pela mente, na velocidade de um raio, as palavras honra, dignidade, morte (DOURADO, 2002, p. 123).

Depreendermos do trecho acima que a honra e o nome da família se sobrepunham aos desejos e felicidade de Isaltina, embora ela não se deixasse abalar “[...] e do alto da sua dignidade, ela disse para mim a morte é indiferente. [...] vou me casar. Decidi livremente, não foram o medo e esta arma fria que me obrigaram, mas o nojo, a profunda pena de ver a que ponto de abjeção o senhor chegou, pai” (DOURADO, 2002, p. 123).

Independentemente do seu discurso questionador que se desvia do padrão empregado pelas mulheres da época, Isaltina tem consciência de que o

seu lugar como mulher branca e burguesa na sociedade é a de um ser silenciado que está preso ao:

[...] discurso social que tem como padrão o homem e que vem construindo as identidades masculina e feminina a partir da divisão social entre o público e o privado, confinando a mulher ao lar e, desempenhando um importante papel na construção da subjetividade feminina (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 53).

Ela demonstra também ter consciência de que o casamento era condição obrigatória a qual não poderia se negar e, embora muitas vezes tentasse confrontar o mando do pai, tinha consciência do seu lugar como mulher, pois “[...] as meninas eram encorajadas a serem dóceis, boazinhas, úteis, prestativas, cooperativas, cordiais, tolerantes, compreensivas, a não incomodarem as pessoas e a não dizer não” (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 59). Isaltina utilizava essas qualidades a seu favor, para aos poucos ir modelando Lucas: “ela representava bem o papel de moça bem-mandada, de juízo. [...] Ela ia ter muito trabalho com ele. Já se decidira a aceitá-lo (não havia outro jeito), o melhor era transformar a obrigação em gosto, melhorá-lo” (DOURADO, 2002, p. 120-121).

Relacionamentos extraconjugais eram considerados normais na época, já que se acreditava que o homem, ao contrário da mulher, tinha necessidades sexuais que precisavam ser satisfeitas. Segundo observa Chauí, “[...] o adultério masculino é considerado o exercício, infelizmente excessivo e abusado, de autoridade e de uma sexualidade mais exigente do que a feminina” (1984, p. 79). Rocha-Coutinho reitera esse discurso sobre a vida sexual agitada do homem: “ao marido era não só permitida, mas também muitas vezes incentivada de modo velado – como forma de reforçar sua virilidade perante a sociedade –, a manutenção de amantes eventuais e fixas [...]” (1994, p. 86). Em contrapartida, o mesmo padrão jamais poderia ser aceito em mulheres das camadas privilegiadas da sociedade. Delas esperavam-se fidelidade e submissão, o sexo somente deveria ocorrer após o matrimônio.

Não podemos deixar de destacar a forma cruel como a igreja e a sociedade da época culpabilizavam as mulheres e as mantinham reféns de suas escolhas por meio de uma repressão que parecia silenciosa e velada mas que as deixavam à mercê de uma vigilância e medo constantes, medo que as

acompanhavam até mesmo quando desfrutavam da literatura que acabava sendo utilizada como ferramenta de ensino/repreensão. Moldavam-se, portanto, as mulheres. Em contrapartida, aos homens permitiam tudo.

Assim iam caracterizando a chamada “mulher esposável”. Havia, é claro, outros meios de moldagem empregados para que houvesse o controle sobre as mulheres, ao mesmo tempo que as punham em circulação para fazerem o passo a passo do namoro, noivado e casamento. A dança, por exemplo, era um desses atributos que a sociedade tinha em alta conta para que as mulheres pudessem ter visibilidade. Os bailes permitiam os primeiros contatos entre os solteiros, funcionavam como uma gramática que todos deveriam compreender:

As mulheres nobres, burguesas ou frequentadoras da corte, como as heroínas urbanas de José de Alencar, rodopiando seus sonhos e corpos nos bailes à cata de marido, complementam-se nessas outras mulheres escravas e sertanejas, que encontram na festa popular o espaço para serem vistas e, a partir daí, participarem daquilo que Alencar, mesmo, chama de “mercado matrimonial” (SANT’ANNA, 1984, p. 36, grifos do autor).

Os bailes permeiam diversos romances brasileiros, nos quais vive de aparência a sociedade aburguesada. Em *Senhora* (1875), de José de Alencar, o baile está presente em quase todo o texto, é nele que Aurélia surge deslumbrante para se apresentar à sociedade e é nele também que ela se avulta para mostrar que está feliz em seu casamento com Seixas. Nas camadas inferiores da sociedade, ao contrário da burguesia que se restringia a valsa, há uma diversidade de danças, como forró, maxixe, entre outras. Tomando como exemplo *Memórias de um sargento de milícias* [1853], de Manuel Antônio de Almeida, vemos o fado, uma dança de origem portuguesa, utilizada as danças são para festejar algum santo.

Endossando os comentários sobre a importância da dança como forma de sociabilidade e estabelecimento de relações afetivas, a primeira paixão de Isaltina surge justamente num baile na corte. O moço chamava-se Alberto, o Visconde de Bauru, e o romance iniciado entre os dois desapareceu com os reveses políticos do pai da jovem, obrigando a família a abandonar a Corte e ir para Diamantina. Enquanto foi deputado, o Barão das Datas vivia com a família na corte, sempre em meio a pessoas influentes. Sua volta a Diamantina representa o início da derrocada financeira, levando o pai de Isaltina a tentar

sanar o problema por meio de um casamento arranjado da filha com o primeiro pretendente endinheirado que surgiu na cidade.

A atmosfera musical continuava presente mesmo quando não existiam propriamente bailes. A primeira decepção amorosa, causada pelo término com o Alberto, foi curada aos poucos com a ajuda da música e da literatura. Além de tocar na igreja, Isaltina encontrou um meio de continuar a desfrutar da leitura:

Para vencer o tédio dos sermões e das rezas, quando não estava no coro, aprendeu com Sinhazinha Augusta a fazer uma coisa muito boa, com a qual se ocupava nas missas intermináveis. Mandou encadernar com capa de missal os romances que mais admirava (DOURADO, 2002, p. 107).

Embora a igreja mantivesse uma rigorosa conduta em relação às mulheres, de maneira geral, elas conseguiam burlar algumas regras e satisfazer parcialmente seus anseios, haja vista que entre altares, santos e missas, o espaço religioso também permitia os relacionamentos entre os dois sexos, empregando, muitas vezes, algumas das metáforas silenciosas que eram úteis nos bailes:

[...] o salão de festas, onde nasce a *cortesia amorosa* ou o *amor galante* (jogos, regras, palavras com que os homens cortejam as mulheres e estas seduzem os homens, aprendendo técnicas para isto, como, por exemplo, a arte de usar o leque que, conforme a cor, o tamanho, a velocidade e a altura do abano, aberto, fechado, é uma verdadeira linguagem sexual, as mulheres exprimindo, pelo artifício galante, seus desejos [...]) (CHAUI, 1984, p. 130-131, grifos da autora).

Foi também burlando as regras para exprimir seus anseios que Isaltina encontrou um meio para se comunicar com o padre. Nesse caso, era um *lied* romântico de Schumman que ela tocava no piano da igreja, que se tornou o sinal para que os dois se encontrassem. Esse relacionamento extraconjugal iniciou após sua segunda gravidez, foi a partir dela que Isaltina começou uma “[...] ofensiva sutil e constante junto a ele [Lucas], para se mudarem para Duas Pontes” (DOURADO, 2002, p. 142), e a visita do padre Agostinho foi indicação do médico da cidade. Essa “ofensiva sutil” que Isaltina planeja condiz com o que afirma Rocha-Coutinho (1984), isto é; mesmo que silenciadas as mulheres, indiretamente, por trás dos bastidores, intervinham nalgumas decisões. Nesse caso, o principal objetivo de Isaltina era sair da área rural e ir morar na cidade,

onde poderia conviver com outras mulheres da sua classe. Para que o projeto tivesse sucesso, ela se mostrava doente e pedia auxílio do médico e do padre para intervirem junto ao marido com a sugestão de novos ares. Essas intervenções silenciosas ocorriam empregando doenças como forma de reação e justificativa ao universo opressor masculino:

A “crise de nervos” que, no século XIX, assolou grande parte das mulheres burguesas, funcionou assim, quase sempre, [...] fazendo que todos passassem a prestar maior atenção a ela e a lhe dispensar maiores cuidados. E, bem cedo, a mulher aprendeu a usar seu nervosismo para impor seus interesses [...] (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 93, grifos da autora).

Para as mulheres casadas que viviam enclausuradas, lembrando que o espaço da rua pertencia somente ao homem, a visita de padres era algo muito comum. No Brasil Império, com os padres e, mais tarde, com os médicos, as mulheres encontravam ressonância para desabafar sobre os seus problemas.

A reclusão das mulheres em suas casas, administrando estabelecimentos cheios de parentes, servidores e escravos, se estendeu por toda a época do patriarcalismo rural e mesmo depois da chegada da corte portuguesa ao Brasil e a conseqüente mudança destas famílias para os sobrados nas cidades. Seu isolamento foi quebrado apenas, como assinalamos acima, pelos mascates, pelos vendedores, pelas negras “boceteiras” e quitandeiras e, principalmente, pelo padre. Este desempenhou papel fundamental, impedindo que muitas destas mulheres, como chama a atenção Gilberto Freyre, “enlouquecessem” (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 75, grifos da autora).

No caso do padre Agostinho, além de desempenhar um papel semelhante a de um psicólogo, a relação entre os dois acaba se encaminhando para um envolvimento afetivo. Eles trocaram experiências literárias e ele a aconselhou que voltasse a tocar piano. Segundo o padre enamorado, a música faria bem para a alma de Isaltina. O fato de ambas as personagens terem gostos parecidos, almas sensíveis ligadas à música, à literatura e à arte de maneira geral, fez com que a aproximação entre eles se estreitasse até o nó ser desfeito mediante a intervenção de Lucas.

O romance aponta o instante em que surge a paixão entre os dois. Isso ocorreu após o nascimento do filho de Isaltina, quando ela voltou a frequentar a igreja. Ao término de um ensaio, ela continuou tocando um *lied* romântico de

Schumann, o preferido do padre. Foi nesse momento que houve o primeiro contato físico entre os dois. Isso ocorreu quando, sem querer, na pressa de guardar as partituras para sair, as mãos dos dois se tocaram “[...] e assim de mãos dadas eles ficaram muito tempo” (DOURADO, 2002, p. 164).

A proximidade dos dois seres carentes de afetividade acabou gerando um envolvimento amoroso, mas diferentemente da condescendência da sociedade ante o homem que cometia adultério, não havia justificativa para uma mulher que traía, pois “era sobre a honra e fidelidade da esposa que repousava a perenidade do casal. Ela era responsável pela felicidade dos cônjuges” (DEL PRIORE, 2011, p. 67). Por isso, quando o marido descobriu a “possível” tentativa do padre desviar sua mulher do caminho considerado adequado, deu uma surra nele, levando-o a fugir da cidade. Essa forma de violência pode ser considerada de pouca monta, já que, para limpar a “honra”, muitos assassinatos eram executados e, claro, mandantes e executores absolvidos. Havia outra perspectiva de interpretação de um assassinato decorrente de homem traído por mulher: seria a prova da perfídia e “não havia castigo maior do que a pecha de corno, pecha que pairava sobre homens públicos e casados quando se queria atingi-los na sua probidade” (DEL PRIORE, 2011, p. 68).

Isaltina havia providenciado alguns estratagemas que visavam evitar os comentários das pessoas. Com o objetivo de evitar comentários e suspeições, Isaltina não ficava sozinha com o padre, eles sempre tinham a companhia de Joana, uma vez que, na sociedade de então, uma mulher de respeito jamais deveria ficar sozinha com um homem. Como as visitas do padre eram frequentes, o marido nutria desconfianças:

Como era um homem de mente suja e pensamento maldoso, o coronel não podia nunca imaginar um convívio entre homem e mulher que não fosse uma ligação pecaminosa. [...] Para ele uma mulher e uma égua eram a mesma coisa, estavam no mesmo nível (DOURADO, 2002, p. 157).

Como observamos na citação acima, o narrador expressa o pensamento machista corrente no momento em que acontecem os fatos deste romance. Não é gratuito, portanto, a comparação escabrosa entre uma mulher e uma égua. Convém salientarmos que esses discursos que animalizam personagens femininas ocorrem em outros momentos, inclusive presentes nas falas e

pensamentos de Isaltina. Tal fato pode provir da visão deturpada da mulher como ser procriador e, claro, inferior ao homem, como se dela não se pudesse esperar nada além do “ser mãe”: “graças à construção de uma figura assexuada, os valores negativos se convertem em positivos. [...] há uma verdadeira naturalização do feminino: tudo, na mulher, vem da natureza e é por natureza que está destinada a ser mãe” (CHAUÍ, 1984, p. 135).

Em passagem anterior a da citação apresentada acima, a narrativa nos mostra que Isaltina não só compreende o papel subalterno da mulher, mas também o questiona. Essa situação ocorre quando observa Lucas como pretendente esperado pelo pai:

Um desconforto, uma náusea só de pensar aquele homem cortejando-a. Muito mais velho do que ela, não se enxergava? Uma tristeza a gente estar sujeita a essas coisas. A posição da mulher, sempre pior que a do homem. Ficam feito galo, arrastam as asas, as galinhas mansas, bobas. Empavonados, cheios de si. A natureza os dotou de um membro vigoroso. Não tinha inveja, só na hora de urinar. Muito mais cômodo, mulher sempre tem mil saias. [...] Que descômodo ser galinha, suportar o peso do macho. Se via como uma galinha, agüentando (sic) nas costas as unhas e o peso do galo, como toda fêmea. Só de pensar nisso tinha nojo, medo. Que destino triste ser mulher! suspirava (DOURADO, 2002, p. 117).

Noutras partes do romance, quando as saídas cada vez mais frequentes de Lucas deixaram evidentes que estava novamente envolvido com a mulata Adélia, Isaltina anuncia sua revolta contra tal atitude de Lucas por meio do silêncio, ignorando-o. À certa altura, Lucas confessa que tem estado com a amante: “entendendo a muda semáfora, ele disse está bem, estive com outra, quer saber o nome? Ela então falou, foi cortante, uma navalha afiada. Eu por acaso alguma vez procurei saber o nome de algum dos seus animais?” (DOURADO, 2002, p. 140).

A atitude de comparar Adélia a outros animais não condiz com a personalidade de Isaltina, mas pode ser compreendida como uma forma de ela dar vazão a sua insatisfação, visto que ela não aceita a traição do marido, ao mesmo tempo que não pode exigir-lhe fidelidade. Na realidade, a relação dela com os cativos era boa. Em alguns momentos do romance, vemo-la lutar pelo direito dos escravos e até mesmo pela alforria. Não há menção ao longo da narrativa de que Isaltina agrida fisicamente a amante negra do marido. Vale ressaltar, conforme observado anteriormente, o quanto era comum as senhoras

brancas descontarem a raiva em alguém inferior a elas, visto que não podiam se vingar dos maridos que, muitas vezes, as traíam com as mucamas que viviam na casa.

Destacamos, ademais, que Isaltina não mantinha contato com Adélia. Ao zoomorfizá-la, Isaltina apenas extravasa sua raiva empregando um discurso estranho à sua forma de agir. Ao proceder dessa forma, ela endossa a afirmativa de que “[...] a mulher, mesmo quando fala, repete o discurso de um *Outro* e não o seu próprio” (CASTELLO BRANCO; BRANDÃO, 2004, p. 49-50, grifos das autoras). Empregar a mesma imagem de animalização que o marido utilizava para compreender as mulheres, verbalizando-a, endossa uma fala que não é propriamente dela, mas sim a do marido.

Tratava-se, porém, de uma atitude impensada, desvalorizar a amante do marido usando o mesmo discurso dele. Na realidade, Isaltina procurava dar a seu casamento o perfil que imaginara desta instituição. A despeito de toda a situação vexatória que o pai havia lhe imposto. Isto é, um matrimônio que tinha função precípua salvar a família da ruína financeira, Isaltina idealizava a vida a dois conforme tinha visto nos romances que lera. Diante da realidade que desmentia tudo aquilo que ela acreditava, constatando que era impossível moldar o marido aos heróis dos romances lidos, Isaltina opta por fazer a moldagem do filho:

João Capistrano era uma bela e impressionante figura [...] Quando no seu cavalo branco, todo ajaezado de prata e couro trabalhado, cavalgava de tronco empinado feito usasse espartilho [...] Um homem que, por seus gestos e virtudes, não se usava mais: um cavalheiro de antigamente (DOURADO, 2001, p. 10).

Infelizmente, Isaltina não teve como escolher a pessoa com quem gostaria de casar. Namorou poucos. Após o Visconde, ela se envolveu com Miguel. Quando este pediu permissão para frequentar a casa do barão, recebeu consentimento, pois, sendo filho de um antigo correligionário, o rapaz o ajudaria nas eleições e, claro, abria-se a possibilidade de matrimônio; uma das únicas formas de ascensão social da mulher.

Isaltina e o pai se surpreenderam quando o pai de Miguel, coronel Brasil Nepomuceno, pediu a mão de Lucinda, a irmã. Não estavam em condições de dizer não, já estavam falidos:

Estes casamentos eram, ainda, na maior parte das vezes acertados pelos pais. E, mesmo em meados do século XIX, quando o lado romântico da ligação passou a adquirir maior importância para os jovens – iniciava-se a época do casamento por amor –, os pais, quase sempre, davam a palavra final (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 83).

Depois dessa frustração, Isaltina conheceu Lucas, do qual teve a seguinte impressão: “não era bonito, pelo contrário, tinha o cenho carregado, as sobrancelhas grossas, o nariz grande, meio grisalho, Isaltina viu da sacada na terceira vez. Quando ele se voltou para ela, saudando-a. Ela se encolheu toda, instintivamente recuava” (DOURADO, 2002, p. 116).

O que ela temia, mesmo sem compreender, vem à tona na noite de núpcias, isto é, o instinto agressivo de Lucas Procópio e as diferenças entre os noivos. Enquanto ela idealizava um amor ao estilo das obras que lia, “histórias de heroínas românticas, langorosas e sofredoras [que] acabaram por incentivar a idealização das relações amorosas e das perspectivas do casamento” (D’INCAO, 2020, p. 229), ele, por seu turno, se mostrava frio e grosseiro:

E ele começou a beijá-la, lhe procurava a boca. Os dentes apertando os lábios, Isaltina se recusava. O coronel lhe desabotoava o vestido, mas na aflição e desajeitadamente, em desespero, lhe rasgava as vestes. Não, assim não! Tenho medo, não quero! Dizia ela. Um carinho ao menos... Não completou a frase, violentamente ele lhe rasgou o vestido, o corpete. Ela procurava proteger a sua nudez, se debatia, ele não a soltava. Eu vou gritar, disse ela. Ele então segurou-a pelos ombros, jogou-a na cama. Não caiu sobre Isaltina como ela esperava. Foi se afastando e disse se esfregue, mulher de merda! Se vestiu apressadamente. Ao sair, bateu com força a porta (DOURADO, 2002, p. 126).

Na passagem acima, é possível observar a falta que a educação sexual fazia aos homens e às mulheres da época. Deles, cobrava-se uma postura viril que os fazia acreditar que não poderiam demonstrar sentimentos ou terem gestos delicados. Além disso, por acreditarem que as mulheres eram inferiores, pertencentes a eles, tratavam-nas como bem entendessem. No que concerne a elas, a ignorância tornava-as ingênuas, levando-as a acreditar que os homens as tratariam como faziam os heróis dos romances. Entretanto, no plano da realidade, “não foram poucas as que se viram acuadas pelos ‘instintos bestiais’ do jovem marido, longe do carinho e das delicadezas de um amor sublime, tal

como era descrito nos romances açucarados” (DEL PRIORE, 2011, p.117, grifos da autora). Comentário que se encaixa perfeitamente no que é apresentado na citação acima.

A crise financeira da família da jovem havia se tornado grave. Representou, portanto, um alívio o aparecimento do coronel em busca de uma mulher para constituir família e entrar na política. Na realidade, qualquer mulher servia a esse homem. Como observa a narrativa, ele “não procurou especialmente Isaltina, para ele qualquer uma servia, desde que fosse pessoa de classe alta. A donzela sendo casta, melhor ainda; ele queria era ser bem aceito pela sociedade das Duas Pontes [...] (DOURADO, 2001, p. 9). Para Lucas, o casamento tinha a finalidade de consideração social. Para o Barão das Datas, era uma boa oportunidade de salvar a família da ruína financeira. Entre os interesses dos dois homens, havia Isaltina. Esta até tentou fugir dessa obrigação: “tudo, papai, menos isso! disse ela. Mas será bom para você, pense no seu futuro. (...) pense em mim, filha, na minha velhice pobre e indigna, devendo a todo mundo. Não, papai, não! disse Isaltina e começou a chorar” (DOURADO, 2002, p. 119).

Há, na visão dela, inúmeros motivos para não aceitar o casamento: a idade avançada do homem e a expectativa de ainda poder encontrar um par amoroso como os retratados em romances. Porém, mesmo que tenha exposto sua visão ao pai, fato de pouca repercussão na sociedade da época, sua opinião não passava de palavras ao vento, visto que isso não mudaria seu destino atrelado à necessidade de retirar a família da bancarrota. As reflexões da personagem nos mostram, mais uma vez, como as raízes da sociedade patriarcal são profundas e, conseqüentemente, difíceis de arrancar.

Vemos que Isaltina traz à tona um destino já traçado para as mulheres de sua época; o qual tinha primeiro uma educação que começava dentro de casa silenciando-as de diversas formas com as mães preparando-as, desde meninas, a nunca questionarem. Depois, vinha a igreja católica, que as oprimia muito mais com discursos que punham em destaque a mitologia do Velho Testamento de que a mulher era pecadora desde Eva. Enfim, em casa, aprendiam a obedecer às determinações do pai, levando esse tipo de interiorização da hierarquia masculina para a vida de casada.

Para a maioria das mulheres das camadas mais privilegiadas da sociedade da época, o binômio matrimônio/patrimônio se revelava como uma realidade da qual era difícil escapar. No caso de Isaltina, se houvesse o rompimento, Lucas Procópio cobraria todo o valor que já havia adiantado ao Barão das Datas, fato que o deixaria ainda mais humilhado e levá-lo-ia à total ruína financeira. Ademais os dois haviam fechado negócio, pois “[...] o corpo da mulher era uma moeda de trocas no sistema de permutas. [...] o casamento não era um negócio entre um homem e uma mulher, mas um negócio entre dois homens a respeito da mulher” (SANT’ANNA, 1984, p. 42-43).

A mulher era somente uma moeda de troca, os homens, pai ou marido, precisavam dela para fazer negócio/casamento. Além disso, para que o homem pudesse ascender na política, era necessário que tivesse uma esposa: “não é preciso negar-se ao solteiro nômade todo o valor, para reconhecer se a importância enorme do casado e sobretudo da mulher-matrix, da mulher estável e mãe de família em nossa formação” (FREYRE, 2006, p. 137). Ao mesmo tempo que essas mulheres brancas e burguesas não tinham valor algum perante a sociedade, era seu trabalho invisível ou nesse caso, não valorizado, que mantinha os homens bem-vistos no mundo político e profissional. Nesse quesito, o homem era totalmente dependente da mulher que estivesse com ele, do seu cuidado com as roupas, com os filhos, com os convidados nas festas e, de maneira geral, com o modo com que se comportavam na sociedade, influenciando, de maneira silenciosa, todos a sua volta. Em *Lucas Procópio*, Isaltina é a materialização dessa “mulher-matrix”, uma excelente mãe, dona de casa e muito bem-arrumada. Além disso, ela procura idealizar Lucas Procópio como um bom homem, pai e marido, características que são difundidas aos habitantes de Duas Pontes.

Existe, porém, uma realidade falseadora que a cidade conhece e outra que é vivida entre quatro paredes. Após o casamento e uma lua de mel conturbada, Lucas não tocou mais em Isaltina, que adoecera durante a viagem. Quando a saúde dela melhorou, dormiram na mesma cama, mas o marido não a tocava, uma vez que “na sua concepção de homem, só a macheza existia. Se antes ouvisse alguém dizer que tinha passado a noite em branco com uma mulher, teria por este alguém o maior desprezo” (DOURADO, 2002, p. 129). A circunstância de o coronel não ter conseguido ter intercuro sexual com Isaltina

demonstrava, para a época, uma falha da masculinidade, da virilidade. Assim, havia uma equidistância na maneira de homem e mulher atuarem num meio social cuja lógica patriarcal e machista dava o tom. De um lado, cobrava-se da mulher a castidade. Do outro, uma excessiva liberdade sexual funcionava como a cobrança relegada ao homem.

De certa forma, Lucas Procópio quebrou, por um momento, as expectativas masculinas e machistas quando dormiu ao lado de Isaltina sem tocá-la. Mais adiante, na narrativa, é ela quem tomou a iniciativa em relação ao sexo. Fato nada convencional para as mulheres da sua época. Para a tomada de tal atitude, Isaltina teve que combater o “anjo do lar”, do qual trata Virginia Woolf (2013), conceito que estava relacionado à repressão para a manutenção dos padrões estabelecidos pelo patriarcado, a mulher como ser submisso não poderia expressar seus desejos:

A respiração apressada, ela se aproximou dele. Ofegante, ela lhe sentiu a respiração quente, o forte cheiro de homem exalando dele. [...] Uma outra Isaltina germinava, crescia e nascia dentro dela. [...] Agora bem junto dele, o calor vinha daquele corpo. [...] Ela, trêmula e ofegante, precisava se vencer, vencer uma donzela de repente ressurgindo dentro dela. Vai embora! disse ela à tímida e pudica personagem; você não tem nada de estar aqui! [...] Puxou a cabeça dele para si, beijou-o nos lábios. Sem que percebesse, tinha a sabedoria do instinto” (DOURADO, 2002, p. 130-131).

A criação patriarcal enraizada em Isaltina a tornava prisioneira até mesmo nos pensamentos, porque, para conseguir sanar seus desejos, mesmo com o homem que havia se casado, ela precisava conseguir calar a voz da culpa, o “anjo do lar” que insistia em dizer que ela não poderia tomar a iniciativa no sexo. Essa voz ecoava em sua mente e a fazia se sentir errada, a despeito de não haver ninguém mais julgando-a. Enfim, o sexo entre as personagens foi consensual e contou com a iniciativa da Isaltina somente até o nascimento da primeira filha.

A segunda gravidez possivelmente foi fruto de estupro perpetrado pelo próprio marido. Quando Lucas ficou sabendo da gravidez de Isaltina, ele passou a se comportar de maneira mais cuidadosa com a parceira, “[...] temeroso e preocupado com o futuro nascimento de um herdeiro para continuar a sua linhagem, no qual incutiria toda a sua primitiva noção de homem, ele passou a ter o maior cuidado com ela, *não mais a assaltava a escuridão do quarto*

(DOURADO, 2002, p. 158, grifos nossos). O raciocínio de Lucas permite que se depreenda que o corpo da mulher pertencia ao homem, ela existia para satisfazê-lo e, ainda que o sexo com a “mulher esposável” fosse somente para procriação, o homem poderia sentir prazer, mesmo que a partir de um estupro.

Patenteia-se, portanto, que o cuidado que Lucas Procópio passou a ter com a mulher era somente pelo fato de que o filho que ela esperava pudesse ser um menino. A mulher estava somente cumprindo o seu papel de procriadora da espécie. Já, um descendente do sexo masculino poderia dar continuidade aos Honório Cota.

O problema é que em uma sociedade patriarcal, as atitudes abusivas desses homens, além de permitidas, eram transmitidas nas ações paternas, e essas, obviamente, acabavam se repetindo na maneira de proceder do marido. Nesse caso, em relação às atitudes de Lucas Procópio, podemos observar o que Sant’Anna (1984) afirma sobre o casamento, no qual a violência erótica é organizada dentro da mesma classe social, a qual não pode ser punida, pois está legitimada na dominação patriarcal. À mulher cabia somente aceitar o seu lugar e lutar em silêncio, com todos os seus medos, como percebemos no quadro apresentado pelo narrador sobre os sentimentos de Isaltina diante da situação vivida: “no escuro, era um bicho trevoso, enrolado sobre si mesmo. Na posição fetal, se protegia de braços, de forças invisíveis e destruidoras” (DOURADO, 2002, p. 126).

Logo que casaram, houve um breve momento que viveram felizes na fazenda. Para completar a felicidade do casal, faltava somente um filho, pois até mesmo Adélia, a escrava alforriada e amante de Lucas, não estava próxima, morava em uma casa na cidade. Quando Isaltina engravidou, a esperança era que nascesse um filho de sexo masculino: “o rebento se chamaria João Capistrano, um nome másculo, sonoro. Como a mulher não gostasse, queria um nome suave, ele disse, ara, mulher, nome de homem tem de ser nome duro, de macho” (DOURADO, 2002, p. 137). O enxoval foi feito caprichosamente em azul e branco, porém nasceu Teresa, “ele se sentia frustrado por não ter vindo um homem. [...] Se tivesse sido homem o rebento, é capaz de que as coisas teriam vindo a ser outras” (DOURADO, 2002, p. 137-138). O sucedido se revelava total decepção para Lucas.

Na sociedade patriarcal, a importância de ter um filho varão se dava, em especial, para que este continuasse a linhagem e nome familiar do homem. O mesmo acontecia após o casamento, a mulher recebia o sobrenome do marido. Portanto, dentro desta lógica de que o patronímico é que indica a continuidade familiar, o fato de ter uma filha assinalava que a perpetuação do nome familiar terminaria quando aquela casasse e passasse a assinar o nome do cônjuge.

À medida que o tempo foi passando, após o nascimento do filho, João Capistrano Honório Cota, a relação entre o casal mudou. O que ainda separava um e outro era a educação do filho; “[...] que ele queria criado segundo velhos princípios de um código autoritário de homem, superado pelo tempo. Por ver no filho uma natureza sensível e delicada, de uma certa maneira se aborrecia” (DOURADO, 2002, p. 186). Lucas Procópio queria transmitir ao filho o que considerava ser atitudes de homem, ou seja, o seu objetivo era moldá-lo na fôrma do homem patriarcal. Isaltina, por sua vez, tentava educar o filho para se tornar um homem educado, como tinha sido o barão de Datas.

Em meio a essa situação, houvera o caso extraconjugal de Isaltina e padre Agostinho. Apesar de Isaltina ter saído do seu lugar de “mulher esposável”, ela conseguiu voltar a ocupá-lo, certamente fato raro nos romances que lia, pois pautavam-se em endossar a ideologia patriarcal, difundindo elementos morais e sociais que controlassem as jovens leitoras. Com o intuito de que as mulheres se comportassem de acordo com o figurino esperado pela lógica masculina, romances, contos, peças teatrais e poemas punham em relevo que as que transgrediam essa ordem acabavam mortas literal ou simbolicamente na maioria das obras, seja por culpa, doenças ou suicídio. Noutras palavras, essa morte literária era uma forma de repreensão. Nesse caso, em específico, entendemos que um dos motivos que levam Isaltina a voltar a ocupar o seu lugar de “mulher esposável” ocorreu com a finalidade de evitar que Lucas Procópio, uma figura extremamente dura, tivesse que carregar o vexatório título de corno.

Outro aspecto interessante dessa personagem é que mesmo com todo o abuso físico e verbal que vivenciava em seu casamento, Isaltina punha em evidência às pessoas de seu convívio, inclusive o filho, não um marido bruto, femeeiro, machista, mas sim uma imagem masculina de homem de fino trato que ela tinha idealizado nos romances que tinha lido. Ou seja, ainda que não

enganasse a si mesma nem mesmo os demais, ela procurava destacar um Lucas Procópio educado, bom marido e pai.

4.1.2 Genuína

A segunda personagem a ser analisada dentro da tipologia de “mulher esposável, está presente no enredo de *Um cavalheiro de antigamente* e em *Ópera dos mortos*. Ela aparece como Genuína na primeira obra mencionada e, na segunda, seu nome é reduzido para Genu, precedido pelo substantivo de tratamento respeitoso “dona”, denotando sua inserção na órbita das respeitáveis senhoras de famílias que gozavam de prestígio social e econômico.

Genu(ína) é esposa de João Capistrano e mãe de Rosalina. Há uma grande semelhança dessa com a personagem central do conto “*I love my husband*” [1980], de Nélide Piñon. Nesse conto, podemos observar os primeiros conflitos da mulher burguesa para se manter submissa ao homem, desde seu esforço para fazer com que o “lar” seja um ambiente acolhedor, sem brigas ou reclamações: “rio para que ele saia mais tranquilo, capaz de enfrentar a vida lá fora e trazer de volta para a sala de visita um pão sempre quentinho e farto”. Até os primeiros questionamentos sobre o pertencimento do seu corpo:

filho meu tem que ser só meu, confessou aos amigos no sábado do mês que recebíamos. E mulher tem que ser só minha e nem mesmo dela. A idéia [sic] de que eu não podia pertencer-me, tocar no meu sexo para expurgar-lhe os excessos, provocou-me o primeiro sobressalto na fantasia do passado em que até então estivera imersa (PIÑON, 2022, *online*).

Esses excertos denotam que:

Na família, os homens tinham autoridade e poder sobre as mulheres e eram responsáveis pelo sustendo da esposa e dos filhos. A mulher ideal era definida a partir dos modelos femininos tradicionais – ocupações domésticas e o cuidado dos filhos e do marido – e das características próprias da “feminilidade”, como instinto materno, pureza, resignação e doçura (DEL PRIORE, 2011, p. 160, grifos da autora).

Ambas personagens possuem as características destacadas por Del Priore, a discrepância entre elas é que a personagem do conto da Nélide Piñon

questiona o marido, mesmo que após esse breve “desvio” ela se sinta culpada e: “para esconder minha vergonha, trouxe-lhe café fresco e bolo de chocolate. Ele aceitou que eu me redimisse” (PIÑON, 2022, *online*). Instigante observar que para ela é um favor que ele aceite a sua remissão.

Genu(ína) não questiona em nenhum momento o seu lugar. Ela é o retrato fiel da “mulher esposável”. O marido completa esse “retrato” ideal da família patriarcal brasileira. Como destaca a narrativa, este homem:

[...] era uma bela e impressionante figura, chegavam na janela só para vê-lo passar. Quando no seu cavalo branco, todo ajaezado de prata e couro trabalhado, cavalgava de tronco empinado feito usasse espartilho (só que não carecia do aparato feminino, era magro e rijo), saudando as pessoas de modo elegante: levava a mão ao chapéu num largo gesto. Quando sentado em banco, não arriava nunca o corpo, se mantinha erecto, as mãos em tal postura que os mais versados em história diziam que ele parecia um cavaleiro da Idade Média apoiado na sua espada. Um homem que, por seus gestos e virtudes, não se usava mais: um cavalheiro de antigamente (DOURADO, 2001, p. 10, grifos do autor).

Interessante observar o quanto a descrição de João Capistrano nos remete a um ser idealizado, tal qual a esposa. Além de frisar o título de uma das obras da trilogia, *Um cavalheiro de antigamente*, ele nos remete à figura consagrada do príncipe de contos de fadas, montado em um cavalo branco. O enredo não faz outra coisa senão arrematar essa ideia de um homem com certo ar arcaico, pois João defende intransigentemente, ao longo do romance, a “honra” do nome da mãe.

Na narrativa em questão, são fornecidos alguns dados sobre o filho de Lucas Procópio e como se iniciou sua relação com a futura mulher. João e Genu(ína) se conheceram porque ela era cunhada de Quincas Ciríaco, o melhor amigo de João. Quincas os apresentou porque para ele: “um homem não se completa senão com o casamento [...] Ele carece de uma mulher que o ame e cuide dele” (DOURADO, 2001, p. 38).

Essa visão de Quincas sobre a necessidade do casamento não é estranha ao momento em que os fatos ocorrem no romance, isto é, nos últimos decênios do século XIX. É preciso considerar que a partir desse século, com a modernização, houve uma mudança nos papéis dos homens e das mulheres na sociedade, reforçando a ideia da mulher como um ser que complementa o homem por meio de seus cuidados. Eis as considerações de Rocha-Coutinho:

“do modo como as mulheres se comportavam, recebiam, hospedavam ou se insinuavam junto a personagens ilustres e prestigiados dependia, muitas vezes, [...] o bom andamento da carreira política ou econômica do seu esposo (1994, p. 89).

Um homem daquela época não podia negar o quanto a mulher poderia ser “útil” para o seu *status* social. Por isso, João aceitou conhecer a moça:

Os dias se passaram e a amizade entre João Capistrano e Genuína se transformou em amor [...]. Quando chegou o aniversário de Genuína, Isaltina foi pedir a mão dela em casamento para João Capistrano. Achou que ele tinha feito uma excelente escolha. Ela não é só uma moça muito bonita e educada, disse Isaltina, mas de uma família distinta. Ser de uma família distinta era importante para ela, mais importante do que ser filha de qualquer pessoa endinheirada (DOURADO, 2001, p. 39-40).

Ao contrário do que houve com Isaltina, isto é, um casamento voltado ao binômio matrimônio-patrimônio para tirar a família da ruína financeira, no caso do filho, o importante é que a moça pertença a uma família distinta a fim de que o matrimônio ocorra. Além disso, é perceptível que em alguns momentos, como sucede na citação acima, há uma ênfase para a amizade transformada em amor no relacionamento que João e Genu(ína) iniciam. Como visto anteriormente neste trabalho, não houvera sentimento afetivo entre Isaltina e Lucas Procópio, mesmo porque: “o casamento, “arranjado” pelas famílias atendendo a seus interesses, pretende ser aliança antes de ser amor – desejável, mas não indispensável” (PERROT, 2007, p. 46, grifos da autora).

A afetividade que existe entre João e Genu(ína) nos permite traçar paralelos com o romance *Emma Bovary*. Na obra de Gustave Flaubert, Charles Bovary se encantava com os cuidados que Emma lhe proporcionava:

[...] encontrava, todas as noites, um fogo chamejante, a mesa servida, um aconchego suave e uma mulher finamente vestida, encantadora, exalando um frescor perfumado sem saber mesmo de onde vinha aquele aroma ou se não era sua pele que perfumava sua camisa (FLAUBERT, 2007, p. 65).

No que diz respeito a *Um cavalheiro de antigamente*, o filho de Isaltina se encantava com o simples fato da existência de “suas mulheres”: “João Capistrano se considerava o homem mais feliz do mundo. Tinha uma mãe

amantíssima e virtuosa, uma mulher adorável, um amigo leal e firme. Até que um dia um dos pilares que sustentavam essa felicidade se quebrou” (DOURADO, 2001, p. 40).

Como pode-se depreender na citação anterior, a vida de João se mostrava satisfatória. Todavia, um fato inusitado “quebra” esse universo de contentamento com tudo e com todos. Ele recebe uma carta anônima, cujo teor era bastante comprometedor. Havia na missiva acusações de que Isaltina era uma mulher adúltera. Isso leva-o a reconstruir a memória do pai, que ele deliberadamente havia apagado. Ademais, a delação atingia a honra da mãe.

Após receber a correspondência, João se fecha em seus próprios pensamentos. Ele não comunica à esposa o que houve, mostra-se tão só distante e diz coisas que a deixam confusa. Tal situação põe em evidência a submissão de Genu(ína), e isso ocorre em dois momentos. Temerosa sobre funestos acontecimentos que poderiam ocorrer com o marido, Genu(ína) procura a sogra e, ao invés de segurar a arma consigo, entrega à ela:

[...] foi parar na casa de Isaltina. Guarde isto com a senhora, disse ela estendendo a arma para a sogra. É do João, ele quer se matar. Se matar? disse Isaltina horrorizada. Sim, ele não está bom da cabeça, disse Genuína, e contou a Isaltina o que se passara durante o almoço, quando ele lhe disse, como dissera a Quincas Ciríaco, que tinham assassinado a sua alma (DOURADO, 2001, p. 44).

No segundo momento, Genu(ína) convida o Dr. Maciel Gouveia para visitá-los:

Vá de noite lá em casa, disse Genuína. Mas não diga que fui eu que convidei. A senhora também, dona Isaltina. Eu irei com o Sílvio, disse Isaltina. Com ele não, por favor, disse Genuína. Conte a ele o que se passou, mas diga que a presença dele pode irritar João. Seria muita gente, a senhora sabe como ele é (DOURADO, 2001, p. 44).

Os dois excertos indicam a submissão da personagem ao marido e à sogra. Em relação ao esposo, Genu(ína) está assujeitada desde quando contraiu núpcias, recebendo o sobrenome de João. No que tange à Isaltina, o matrimônio implicitamente a põe na posição de uma nova “filha” aceita pelo clã. Embora João Capistrano seja descrito como uma pessoa distinta do pai, causa-nos a impressão de que Genu(ína) tem certo receio da irritação que ele possa porventura ter. Podemos entender esse temor devido ao histórico do pai de João,

um homem caracterizado pela violência contra os outros. Além disso, no papel de “mulher esposável”, a mulher de João cooperava para que o sistema do patriarcado funcionasse. Conforme podemos observar nas considerações de Lerner:

Na família patriarcal, as responsabilidades e obrigações não são distribuídas de modo semelhante entre aqueles a serem protegidos: a subordinação dos meninos à dominação do pai é temporária; dura até que eles mesmos se tornem responsáveis por suas casas. A subordinação das meninas e das esposas dura a vida inteira. As filhas podem escapar de tal dominação apenas caso se posicionem como esposas sob a dominação/proteção de outro homem (2019, p. 267).

Pelas atitudes tomadas por Genuína nos dois trechos acima mencionados, fica claro que ela desempenhava muito bem seu papel de boa esposa em conformidade com o que a lógica patriarcal esperava. Quando João decidiu que iriam morar na fazenda e não mais na cidade, a esposa procurava justificar para a sogra a decisão do marido: “lá, o João vai ter com que se ocupar, gosta muito das coisas da fazenda, disse Genuína já catequizada pelo marido” (DOURADO, 2001, p. 102).

Podemos depreender do excerto acima que:

[...] da palavra cassada as personagens femininas têm a vida cassada, de tal forma elas interiorizam uma linguagem que não é a sua própria, mas uma linguagem autoritária que as reduz inconscientemente ao silêncio.

Toda a sua vida, como vimos, é construída e destruída a partir de um discurso que lhes é exterior, inicialmente, para acabar sendo interiorizado (CASTELLO BRANCO E BRANDÃO, 2004, p. 48).

Tornam-se evidentes que os discursos de Genuína, de maneira geral, endossam e são a repetição do discurso masculino, tal qual sucede com o ventríloquo e o seu boneco, considerando os estudos de Castello Branco e Brandão (2004). Genuína é uma figura tão submissa que nada a desvia do seu objetivo de fazer as vezes da boa esposa resignada da ordem patriarcal. Ela confirma, ponto a ponto, todas as características da mulher esposável descrita por Sant’Anna e que Rocha-Coutinho designava como modelo de mulher da época: “beleza, elegância, adaptabilidade às circunstâncias, submissão, resignação e uma gama de prendas domésticas” (ROCHA-COUTINHO, 1994, p.

81). Além disso, sua sensibilidade é aguçada a ponto de saber o que o marido sente. Como, por exemplo, nesta passagem: “não se preocupe com isso, eu conheço o João, sei quando alguma coisa de ruim está se passando com ele, mesmo que ele não fale” (DOURADO, 2001, p. 103). Mesmo quando ele não expressa o que intimamente o incomoda, Genu(ína) sabe reconhecer o que se passa com o esposo, não propriamente por um sexto sentido ou algo do gênero, mas sim porque se anula, se desconhece, representando ser menos a companheira e muito mais a mãe.

Nos estudos sobre a circunstância da mãe ter se transformado em símbolo de honra e incutido no homem a necessidade de sua figura como uma representação indispensável, Tarlei de Aragão salienta que “quando [os homens] não casavam com uma ‘mãezinha’ – réplica dos cuidados e atenções maternas –, desenvolviam um trabalho obsessivo de transformar a categoria ‘esposa’ em ‘mãe’” (Aragão Apud ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 69, grifos do autor).

Esse lado materno aflora de vez em quando em Genu(ína). Por exemplo, durante um pesadelo, João gritou pela mulher:

Ouvindo a voz de Genuína, ele começa a ressuscitar. Quando voltou à tona das águas estagnadas, lodosas e sufocantes da angústia, ele disse nada, meu bem, fique junto de mim. Tateando na escuridão, ela procurou a rede e na rede a cabeça de João Capistrano. De leve, como se acarinhasse uma criança desprotegida, ela lhe passou a mão pela testa, sentiu-a febril. [...] Na sala, ela acendeu o lampião e viu os olhos dele relumeando de febre. Que que está acontecendo, meu filho? disse ela num tom manso e carinhoso, feito fosse sua mãe e ele o filho que ela não conseguia ter (DOURADO, 2001, p. 105).

O excerto acima permite-nos observar o lado maternal de Genu(ína). A personagem se dirige ao marido chamando-o de filho. O narrador frisa, ademais, que ela é “feito fosse sua mãe”. Na citação, deparamo-nos com João Capistrano adoecido em razão de preocupações. Semelhante situação ocorrera com Isaltina em *Lucas Procópio*. O adoecimento demonstrava o quão grave era para ele a possibilidade da mãe ter tido um caso com padre Agostinho. Interessantemente, ficar adoentado e febril revela que ele se distinguia do pai. Essa sensibilidade – que no universo machista e patriarcal era sinal de fraqueza, de falta de virilidade, quase exclusividade das mulheres – realça a diferença entre o filho e Lucas Procópio, este um homem bruto e vazio de sentimentos.

Ademais, há, na citação, uma menção sobre o filho que Genu(ína) não conseguia ter, já que é por meio da “[...] maternidade, que completa sua feminilidade. Temida, vergonhosa, a esterilidade é sempre atribuída à mulher, esse vaso que recebe um sêmen que se supõe sempre fecundo” (PERROT, 2007, p. 47). Havia, portanto, uma cobrança muito grande para que a mulher da época tivesse muitos filhos e à medida que o tempo passava essa “atribuição” se tornava mais difícil. Genu(ína) percebia a tristeza do marido:

ele não diz é porque não quer me fazer dó. Sei bem, então não sei? Dizia alisando de leve o ventre de novo crescido. Mais um, mais um, e ele não tem nenhum. Dona Genu ficava mais triste ainda vendo os olhos tristonhos nos silêncios de João Capistrano (DOURADO, 1972, p. 17).

Após abortos consecutivos, nasceu Rosalina. Como destaca o narrador “nem de longe dona Genu e o coronel Honório se permitiram pensar que podia ser um menino-homem, varão, para continuar aquela linhagem, que era o que ele mais queria” (DOURADO, 1972, p. 18). Conforme mencionado anteriormente, filhos de sexo masculino eram desejados porque representavam a continuação da linhagem familiar, ao contrário do que ocorria com filhos do sexo feminino, cujos nomes dos maridos apagavam as indicações genealógicas anteriores.

Enquanto Rosalina crescia, Genu(ína) infundia nela os ensinamentos necessários para que se tornasse uma “mulher esposável”. Afinal, para que o patriarcado perpetuasse, existia necessidade da cooperação das mulheres. Na citação abaixo, Lerner explicita como isso ocorria:

Assegura-se essa cooperação por diversos meios: doutrinação de gênero, carência educacional, negação às mulheres do conhecimento da própria história, divisão de mulheres pela definição de “respeitabilidade” e “desvio” de acordo com suas atividades sexuais; por restrições e coerção total; por meio de discriminação no acesso a recursos econômicos e poder político e pela concessão de privilégios de classes a mulheres que obedecem (2019, p. 267, grifos da autora).

Não poderíamos esperar outra atitude de Genu(ína) senão a de repassar à filha os ensinamentos recebidos. Ela assim o faz porque é uma endossante da ordem patriarcal. A sogra, segundo a narrativa, tivera um caso com o padre Agostinho. Mesmo em uma situação aparentemente incontornável, pois no

período que o romance é retratado o desfecho da traição seria a morte. Isaltina voltou a ocupar o seu lugar de “mulher esposável”, mantendo no plano das aparências a derrocada do patriarcalismo. O caráter desviante da família reaparece em Rosalina. Não bastasse um relacionamento sexual enquanto solteira, ela o faz com Juca Passarinho, uma figura ocupante da *nebulosa*, implodindo os valores do *núcleo*. De todas as personagens femininas da trilogia autraniana, Genu(ína) é a única das “mulheres esposáveis” que não é desviante. É uma boa filha, esposa excepcional, excelente mãe e jamais rompe com o que é esperado pela sociedade da época.

4.1.3 Rosalina

Última representante da família Honório Cota é Rosalina, presente em *Ópera dos mortos*. Filha de João Capistrano e Genuína, neta de Lucas Procópio e Isaltina. Nesta obra repleta de simbologias, o duplo está presente em João, no sobrado e em Rosalina. Embora com a educação e características que a assinalavam como uma “mulher esposável”, Rosalina possui uma dualidade que será esmiuçada neste subcapítulo. Para adentrarmos a análise da personagem, além dos teóricos que já compõem nossas reflexões, será necessário tratarmos brevemente sobre mito. Para isso, utilizaremos dois dos três volumes de *Mitologia Grega* [1986-1988], de Junito de Souza Brandão.

O mito e a mitologia possuem grande importância desde os tempos primordiais, pois era por meio deles que culturas ancestrais, como a grega, explicavam os diversos fenômenos naturais. A mitologia grega foi de extrema importância para o desenvolvimento da Grécia antiga, pois tudo era explicado por meio dos mitos.

Salientamos que a criação do mito se deve à necessidade do ser humano de justificar fatos que não podiam ser explicados pela razão. Com o intuito de oferecer alguma explicação aos acontecimentos inexplicáveis, entre os povos antigos, à crença e ao sobrenatural eram imprescindíveis. Segundo Leenhardt, "o mito é sentido e vivido antes de ser inteligido e formulado. Mito é a palavra, a imagem, o gesto, que circunscreve o acontecimento no coração do homem, emotivo como uma criança, antes de fixar-se como narrativa" (Apud

BRANDÃO, 1986, p. 36). Como citado no parágrafo anterior, o mito tem origem nos tempos primordiais e é transmitido por meio do coletivo. Por não poder ser explicado pela razão, o mito é ilógico e irracional. Para ser lógico e racional, ele deveria ser explicado pela razão e ser verdadeiro, no sentido de ter uma justificativa comprovada.

Segundo Brandão (1986), mito é a explicação do mundo transmitida de geração em geração e mitologia é o estudo dos mitos que são vistos como história verdadeira.

Um dos mitos importantes para análise da personagem deste subcapítulo é o mito de Narciso, sobre o qual Brandão trata no segundo volume de *Mitologia Grega* (1987). De acordo com o estudioso, Narciso se apaixonou por seu duplo, sua imagem refletida na água:

Debruçou-se sobre o espelho imaculado das águas e viu-se. Viu a própria *imago* (imagem), a própria *umbra* (sombra) refletida no espelho da fonte de Téspias. Si non se *uiderit*, "se ele não se vir", profetizara Tirésias. Viu-se e não mais pôde sair dali: apaixonara-se pela própria imagem. Nêmesis cumprira a maldição (BRANDÃO, 1987, p.180, grifos do autor).

Narciso era o mais belo jovem que existiu em Téspias, encantava moças da Grécia inteira e, segundo a profecia de Tirésias, viveria muitos anos: *si non se uiderit*, "se ele não se vir"... (BRANDÃO, 1987, p. 176). Essa adoração narcísica é observada em Rosalina, embora muitas vezes ela não esteja presente nos atributos físicos, está na imagem que é transmitida de si e que, na verdade, não existe. Rosalina, assim como seu avô, sente-se superior as pessoas à sua volta, com um orgulho ferido, como o do pai, e isso não permite que se aproximem dela.

Como um oposto que complementa Narciso, temos a ninfa Eco. Segundo Brandão (1987), a deusa Hera estava desconfiada das traições de Zeus e acabou prendendo-o. Com o intuito de fugir da prisão, Zeus lembrou que Eco era uma ninfa muito tagarela e a usou para entreter Hera enquanto ele escapava para o *habitat* das mortais para encontros amorosos. Quando Hera descobriu o que estava acontecendo, castigou Eco fazendo que ela repetisse somente os últimos sons das palavras que ouvisse. De acordo com Dr. Carlos Byington:

Se Narciso, argumentou Byington, vai ser um símbolo central de permanência em si mesmo, Eco, ao revés, traduz a problemática da vivência de seu oposto. Para se compreender o mito, é preciso frisar que Narciso e Eco estão em relação dialética de opostos complementares, não só de masculino e feminino, mas sobretudo de sujeito e objeto, de algo que permanece em si mesmo e de algo que permanece no outro. Além do mais, a história de Eco está ligada à dissociação conjugal de Zeus e Hera, porque Eco é castigada exatamente por dar cobertura aos adultérios de Zeus. Tal castigo, no entanto, não deve ser tomado sob uma relação de causa e efeito, o que representa um mero discurso racional, para se compreender o mito, mas como imagem de uma dissociação real entre o pai e a mãe dos deuses e dos homens.

Narciso e Eco são dois caminhos provenientes de uma raiz comum, do sofrimento cultural, e que buscam, através de suas peripécias, se encontrar e se resolver. Acontece que, como se encontram e não se resolvem, e mais ainda, se separam, nos fica desse encontro-desencontro a marca de uma discórdia e de uma tragédia, que muito nos elucida sobre a realidade do homem e da mulher, a realidade da relação conjugal e, mais que tudo, a realidade do desenvolvimento psicológico da personalidade individual e da cultura (Byington Apud BRANDÃO, 1987, p.178-179).

Considerando o que expomos acima, é possível vislumbrar como se dá o relacionamento entre Rosalina e Juca Passarinho. Respectivamente, patroa e empregado vivendo sob o mesmo teto, trata-se de duas personagens opostas tentando se complementar. Rosalina, por opção, trancafiou-se no silêncio do solar, fechando-se a qualquer comunicação com as pessoas da cidade; o empregado, além de ser outra ligação (Quiquina é a outra) entre a última remanescente dos Honório Cota com a vida da cidade, também faz tudo por um amor que não pode existir. Essa oposição das personagens é evidente, por exemplo, quando Rosalina se sente incomodada com o excesso de perguntas de Juca: “precisava cortar-lhe as asas, ele devia conhecer o seu lugar: ela era a dona da casa, ele um mero empregado” (DOURADO, 1972, p. 68). Em outro momento, após a primeira noite de carícias, Juca tenta uma aproximação:

um longo silêncio. Ele não sabia onde meter as mãos, onde punha os olhos. Abaixou-os, tinha medo de fitá-la. Era pequeno diante dela. [...] Que mulher, meu Deus, de pedra. Ainda tinha coragem de censurá-lo, depois do que aconteceu. [...] Ah, se ele soubesse ser assim (DOURADO, 1972, p. 153).

Assim, como Narciso e Eco, Rosalina e Juca se complementam, ela como sujeito, vivendo em si, em sua grandeza e ele como um mero objeto que ela utiliza quando quer e o descarta quando não é necessário.

Além de Narciso e Eco, também é de suma importância para análise deste trabalho a figura de Baco. Este é considerado deus do êxtase, do entusiasmo, do vinho e das orgias. De seu nome deriva bacante, que significa “estar em transe, ser tomado de delírio sagrado” (BRANDÃO, 1987, p.113) e também remete às mulheres que seguiam Baco. Seu nome grego é Dioniso e para Jean-Pierre Vernant, em *O universo, os deuses, os homens* [2000]:

Dionísio é talvez o deus mais afastado dos humanos [...] tensão entre a vagabundagem, a andança, o fato de estar sempre de passagem, a caminho, viajando, e o fato de querer um lar, onde se sinta bem, em seu lugar, estabelecido, onde foi mais do que aceito: foi escolhido (VERNANT, 2000, p. 145).

Observa-se, portanto, que algumas características presentes em Rosalina se assemelham às das bacantes, pois após ingerir bebidas alcóolicas, ela fica em transe e entrega-se aos desejos sexuais de Juca Passarinho. Este assume a condição de andarilho quando salienta que “[...] é a minha sina ficar andando” (DOURADO, 1972, p. 43). Figura exógena, Juca é um forasteiro, tal qual Dionísio. De um lado, a atuação noturna de Rosalina remonta às bacantes, que eram mulheres que seguiam Dionísio em suas orgias e delírios. De outro, o errante e agregado remete à representação de Baco.

Com essa breve explanação, podemos adentrar a análise de Rosalina, focando em sua dualidade e possíveis simbologias que estão presentes até mesmo em seu nome. É o próprio autor que explica o significado do nome da personagem: “Rosalina, rosa branca, flor de seda (título de bloco): floresce em maio, mês das noivas, de Maria” (DOURADO, 1976, p. 117). A propósito do caráter dual de Rosalina, há um exemplo que demonstra como essa mulher se mostra dúplice ao longo da narrativa. Durante o velório do pai, ela para o relógio do falecido – espécie de rito paternal que ela absorvera e vai repetir. Antes disso, ele fizera a mesma coisa no velório da mãe. Deter o funcionamento dos relógios da casa simbolicamente implica em uma presumida capacidade da família poder parar o tempo ou no tempo:

Rosalina descia as escadas, toda a sua figura bem maior do que era, a cabeça erguida, digna, soberba, que nem uma rainha – os olhos postos num fundo muito além da parede, os passos medidos, nenhuma vacilação; trazia alguma coisa brilhante na mão. Rosalina era uma figura recortada de história, desses casos de damas e nobres que

contam pra gente, toda inexistente, etérea, luar. [...] Abriu-se caminho para Rosalina. Quando a gente pensou que ela fosse primeiro para junto do pai, voltou-se para a parede e aquilo que ela trazia brilhante na mão era o relógio de ouro do falecido João Capistrano Honório Cota, aquele mesmo que a gente babava de ver êle tirando do bolso do colete branco, tão bonito e raro, Pateck Philip dos bons, legítimo. Que ela colocou num prego na parede, junto do relógio comemorativo da Independência. Os relógios da sala estavam todos parados, a gente escutava as batidas do silêncio (DOURADO, 1972, p. 28).

Para a família, essa repetição nas atitudes do pai de parar os relógios interrompendo o tempo:

[...] caracteriza a existência no sobrado do clã Honório Cota, e isso é efetuado detendo-se o movimento dos relógios, com o intuito de simbolicamente paralisar determinado instante de grande dor entre seus habitantes: as mortes de Genu e de João Capistrano e o enlouquecimento de Rosalina. Nessa casa, a tentativa de estancar a fluidez do tempo, mesmo que no plano simbólico, representa uma forma de revolta contra o fator cronológico da história, que implica em movimento, em mudança, em fases bem claras de início, meio e fim (LIMA, 2017, p. 196).

Não bastasse Rosalina deter o funcionamento do relógio, revelando que ela dá continuidade ao rito iniciado pelo pai, se destaca a forma como ela se comporta faz com que as pessoas a vejam como alguém que viveu no passado, uma espécie de reflexo de outros tempos. Demais, no excerto acima, Rosalina é descrita como uma figura pertencente a outro século. Análoga situação ocorrera em *Um cavalheiro de antigamente* quando o narrador apresenta João Capistrano. Em síntese, devemos considerar que o lado centrado, metódico e, às vezes, soberbo que havia no pai seja uma das faces da sua dualidade. A outra face é a lascívia do avô, que só aparece após a ingestão de vinho.

Se considerarmos a educação recebida por Rosalina, sua dualidade parece não corresponder à pessoa. Como destaca a narrativa, ela tivera “[...] a melhor educação que se dava naqueles tempos” (DOURADO, 1972, p. 19). Assim como sucedeu com Isaltina, aprendeu a tocar piano, bordar, fazer flores de seda e de papel:

foi Dona Genu, fez questão que ela aprendesse. Um japonês Seu Tamura, ela nunca tinha visto um japonês na sua vida, quem ensinou. [...] Mamãe tinha dessas coisas. Queria que ela fosse prendada, pensava que ela ia se casar. O piano – nunca mais tocou piano desde que a mãe morreu, [...] (DOURADO, 1972, p. 29-30).

Outros trechos do romance mostram que Rosalina era uma moça alegre, bonita e cheia de pretendentes. Solidária, quando o pai fracassou na política ela “[...] procurava ampará-lo, e a sua maneira de amparar era assumir o silêncio do pai, aquele mesmo ar casmurro e pesado, de dignidade ofendida, aquele ódio em surdina, duradouro, de quem nunca esquece” (DOURADO, 1972, p. 25).

Como podemos depreender dos parágrafos acima, a educação das “mulheres esposáveis” iniciava em tenra idade e:

[...] os tipos de comportamento encorajados nas meninas supostamente as preparavam para desempenhar os seus futuros papéis no lar e na família. Acima de tudo, elas eram educadas no sentido de se orientarem para relacionamentos, isto é, eram orientadas para os outros e não para si mesmas (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 58-59).

Essa orientação para os outros é observada na afirmação de Rosalina sobre a necessidade de ser prendada para que casasse. Não eram escolhas dela, eram dotes que seriam diferenciais para um possível matrimônio. Ademais, a história dela e a da avó foram modificadas após os fracassos políticos dos pais. Vimos que em *Lucas Procópio*, Isaltina foi obrigada a aceitar o casamento para tirar a família da ruína financeira. No enredo de *Ópera dos mortos*, Rosalina solidariza-se com o pai – que fora logrado na política local – não mais se comunicando com os habitantes de Duas Pontes. Decerto a atitude colaborou para que ela se tornasse uma personagem desviante. De certa forma, duas histórias quase que se repetem dentro do clã rural.

Rosalina é uma personagem desviante porque não casa e se relaciona com um forasteiro, mas ela segue os passos do pai, evidenciando que, por outro lado, ela age coerentemente com as expectativas da ordem patriarcal: “ele não merecia. Tão bom, tão calado, tristonho. Pra sempre tinha de odiar. Não esqueço, ninguém deve esquecer” (DOURADO, 1972, p. 30). Mesmo depois da morte do pai, ela mantém distância das pessoas da cidade, demonstrando que honrava o sofrimento paterno e, de modo orgulhoso, tipicamente Honório Cota, responsabilizava todos pelos reveses políticos do pai.

À medida que a trama se desenvolve, a dualidade de Rosalina fica mais evidente. Um dado que comprova isso se relaciona à simbologia do número dois, presente em várias passagens do romance, representando a dupla Rosalina. Por

exemplo, numa passagem da narrativa, enquanto ela aguarda Quiquina voltar das vendas de flores e ao mesmo tempo tenta acompanhar a procissão de Nossa Senhora do Carmo para ver as flores que vendeu, temos a presença do número dois: “Duas horas da tarde. Ainda. Faz pouco ouviu as pancadas da pêndula da copa” (DOURADO, 1972, p. 29). Percebemos que ela fica dividida entre o sagrado, “a procissão de Nossa Senhora do Carmo”, e o profano, “as flores que vendeu”. Enquanto espera por Quiquina, temos a repetição do mesmo horário: “Os relógios parados. Menos a pêndula da copa. Duas horas” (DOURADO, 1972, p. 30). Um pouco mais adiante, novamente o número dois está nas cogitações de Rosalina: “não devia ter passado muito tempo desde que a pêndula deu duas horas. A aflição de esperar Quiquina fazia pensar que se passara muito tempo” (DOURADO, 1972, p. 35). Ainda, aguardando a fiel empregada, ela lembra do que pai falou após a morte da mãe: “agora nós somos os dois sozinhos no mundo” (DOURADO, 1972, p. 30), repetindo o mesmo numeral e anunciando o elemento dúplice entre a jovem e o pai.

Se até então a duplicidade estava ligada ao horário, doravante deparamo-nos com outro dado: a dualidade agora é estabelecida entre pai e filha. Vale ressaltar que o pai também era duplo do avô de Rosalina. Esta ideia do duplo em João e em Lucas Procópio é representada na construção do sobrado:

O sobrado ficou pronto. À primeira vista ninguém diz – o senhor mesmo só agora repara, depois que eu falei – que aquela casa nasceu de outra casa. Mas se atentar bem pode ver numa só casa, numa só pessoa, os traços de duas pessoas distintas: Lucas Procópio e João Capistrano Honório Cota. Eu e ele juntos pra sempre, dizia a toada do mestre, a caminho de sua terra (DOURADO, 1972, p. 5).

Como observado nos excertos anteriores, a dualidade acompanha as personagens e o sobrado. Em alguns momentos, a dualidade dá vida ao sobrado unindo-o a pessoas e dando à construção a personalidade do clã: “e o sobrado ia ficando cada vez mais soberano, inacessível na sua penha” (DOURADO, 1972, p. 78). É nessa situação de inacessibilidade do sobrado e de seus moradores que Juca Passarinho surge na cidade. Forasteiro, ambulante, ele oferece seus serviços à Rosalina e, a partir do momento que ela aceita, a dualidade da última Honório Cota vai se tornando muito mais evidente.

Salientamos que Rosalina e Juca configuram-se como duas figuras que se opõem e aparentemente não apresentam elementos que as tornem próximas. São, pois, marcadas pelo signo do desencontro, pela repetição da desventura de Narciso e Eco. A oposição entre as duas personagens também se dá no campo socioeconômico. Empregando as terminologias de Reis, é nítida a separação de um e outro. De um lado, Rosalina é ocupante do *núcleo*, de outro, é à *nebulosa* que o forasteiro pertence. Ambos estão separados espacialmente.

Podemos também avaliar tanto ela quanto ele empregando os termos casa e rua – que estão em Gilberto Freyre e são retomadas por Roberto DaMatta. Para Freyre:

[...] por muito tempo foram quase inimigos, o sobrado e a rua. E a maior luta foi a travada em torno da mulher por quem a rua ansiava, mas a quem o *pater familias* do sobrado procurou conservar o mais possível trancada [...] de modo que a vida da moça de sobrado era dentro de casa [...] (2006, p. 139, grifos do autor).

Por seu turno, valendo-nos das reflexões de DaMatta, Juca é um sujeito vinculado à esfera da rua, espaço majoritariamente masculino, público. Rosalina, por sua vez, se fecha na casa – ambiente feminino, privado – como uma vestal:

[...] se a casa distingue esse espaço de calma, repouso, recuperação e hospitalidade, enfim, de tudo aquilo que define a nossa ideia de “amor”, “carinho” e “calor humano”, a rua é um espaço definido precisamente ao inverso. Terra que pertence ao “governo” ou ao “povo” e que está sempre repleta de fluidez e movimento. A rua é um local perigoso (DAMATTA, 1997, p. 52-53, grifos do autor).

Existe uma espécie de tensão aqui: Rosalina é uma mulher que ocupa o *núcleo*, o interior da casa, a solidez que lhe representa o solar onde habita. O recém-chegado, elemento de fora, da rua, fluído, como integrante da *nebulosa*, só pode ter acesso ao quintal:

Me chamo José Feliciano. Também me chamam de Juca Passarinho ou Zé-do-Major, à sua escolha, como queira. O senhor fica sendo para mim José Feliciano, disse ela, que é o seu nome mesmo. Deixa esta história de Juca Passarinho e Zé-do-Major pra rua, pra essa gentinha.[...] E como José Feliciano se dirigisse para a porta que Quiquina deixara entreaberta, Rosalina interrompeu-o. Por aí não. Pelo portão do quintal, ali no muro” (DOURADO, 1972, p. 66, grifos nossos).

Quando Rosalina determina que Juca Passarinho deve passar pelo “portão do quintal”, ela delimita a espacialidade de quem é integrante do *núcleo*, especificando a ele o seu lugar de sujeito pertencente à *nebulosa*, igualando-o aos demais moradores da cidade, a quem ela se refere como “gentinha”. Duplo é o entendimento aqui. O sobrado ganha, portanto, aura sagrada, enquanto a rua se torna um lugar profano. Juca Passarinho, figura da esfera pública, da rua, torna-se uma espécie de porta-voz da cidade (leia-se profano), visto que ele é:

[...] um elemento fora da cadeia do sangue e de outro nível social. [...] Todos estes personagens se declaram, provocam abalos na ordem masculina e patriarcal, mas não obtêm êxito (ainda que, por instantes [...] gozem da proximidade do *centro do círculo*): reprimidos, não implantam uma nova ordem, embora fragmentem a antiga (REIS, 1987, p. 118-119, grifos do autor).

Outrossim, o *núcleo* se compõe de várias órbitas, de vários círculos concêntricos. Como frisa Reis, quanto mais próximo de quem ocupa o centro do poder, mais importância uma pessoa tem em relação aos que estão mais distantes. No caso de Quiquina, empregada da casa, quase uma segunda mãe de Rosalina, mas em suma integrante da *nebulosa*, percebemos a proximidade e a intimidade com Rosalina. Juca Passarinho percebe a distinção entre ele e Quiquina: “Rosalina chamava-o de Seu José Feliciano e dizia sempre senhor quando lhe dava ordens: não era como se dirigia a Quiquina, ele viu logo. [...] Um mero empregado. Ele viu logo que não seria nunca feito Quiquina, que ela tratava num misto de amizade, respeito e carinho” (DOURADO, 1972, p. 67-68). Portanto, cabe a Juca encontrar meios de também poder orbitar o mais próximo possível em torno da austera proprietária.

Embora a diferença entre Quiquina e Juca Passarinho seja evidente, é a partir dele que Rosalina começa a descobrir a outra Rosalina, até então recôndita em si própria. Durante o período que viveu sozinha com Quiquina, o sobrado era todo silêncio, como se ali existisse um luto sem fim. No que concerne à Rosalina, o silêncio derivava de despeito em relação a Duas Pontes. Já o silêncio de Quiquina era natural, uma vez que a empregada era muda. A presença do excessivamente palrador Juca Passarinho trouxe animação àquela casa silenciosa e proporcionou à Rosalina a descoberta de uma nova mulher dentro de si:

E a voz, que a princípio chegava a doer-lhe nos ouvidos, alta demais, acordou-a para a claridade, para a *luz* das coisas, para a vida. Ela não soube bem quando foi que começou o lento despertar. De repente, uma noite, se viu diante do *espelho* no ritual que sempre praticava no quarto antes de dormir. A rosa de seda nos cabelos, ela se olhava no *espelho*. Sim, ainda sou bonita, sou moça. Fez uns olhos lânguidos, em que punha todo o seu amor. Um amor, uma *flor* sem ninguém colher. [...] Que figura era aquela dentro do *espelho*, que ela não conhecia? (DOURADO, 1972, p. 70, grifos nossos)

Luz e espelho compõem uma nova figura. Ambas as palavras nos remetem à duplicidade e surgem com o aparecimento do forasteiro. A esta figura de luz e espelho soma-se a imagem de “uma flor sem ninguém colher” que nos remete à “mulher-flor” de que Sant’Anna trata:

A mulher-flor é uma metáfora mais velha que a Bíblia e, no Renascimento, a poesia tomou como motivo recorrente aquele verso de Ausônio: *colligo virgo rosas*: colhei a rosa enquanto é tempo. Segundo a ideologia renascentista, a flor/corpo da mulher deveria ser colhida pelo amante antes que a velhice chegasse (1984, p. 21).

E ela começava a mostrar uma nova face para Juca Passarinho: “mas quando ele achava que tinha dona Rosalina nas mãos, ela mudava. Mudava tão de-repentemente que até parecia não ser a mesma pessoa de há pouco” (DOURADO, 1972, p. 73). Ter Rosalina nas mãos é uma metáfora que diz muito da ideia de colher a flor sobre a qual comenta Sant’Anna. Mas Rosalina, “mulher-flor”, não é facilmente dominável como o agregado gostaria que fosse.

Para Rosalina, Juca era somente um serviçal, não propriamente um homem que facilmente a seduziria. Se junto a ela, ele não está totalmente capacitado para colher Rosalina, a importância do agregado cresce entre os habitantes de Duas Pontes, ele é (re)colhido pelas pessoas, “[...] a cidade filhou Juca Passarinho, ele era um dos nossos. De novo tentávamos construir uma ponte para o sobrado, talvez por ali a gente pudesse passar” (DOURADO, 1972, p. 85). Mas os habitantes da cidade estavam enganados porque Juca – inicialmente tão palrador, talvez compensando a falta de visão num dos olhos – acaba contagiado pelo silêncio do solar dos Honório Cota:

Como Quiquina, Juca também não fala (não narra); *assume voluntariamente* o sinal da mudez. É curioso notar que, muito embora as relações entre os dois empregados de Rosalina sejam conflituosas a nível inter-pessoal, eles constituem-se, no plano das funções, num mesmo actante pois representam, exata e rigorosamente, o princípio

de manutenção da força sagrada e sacralizante do sobrado, em relação ao espaço exterior. A identidade actancial dos dois agentes revela-se, a nível da simetria física, nas correlações:

Quiquina = olho que vê, boca que não fala.

Juca = olho que não vê, boca que fala (mas não conta). Naquela, o olhar é fonte de conhecimento inactualizável, porque falta a virtude da verbalização. Neste, o olho que não vê é conhecimento insuficiente, logo verossimilhança da inibição do verbo. Em ambos os agentes (um único actante), a caracterização por qualidade e por função vai no sentido de impedir a palavra, - possível intersecção de dois espaços mutuamente exclusivos (LEPECKI, 1976, p. 13, grifos da autora).

O sobrado se torna, portanto, sagrado para as pessoas da cidade que adoram observar e tentar entender o que se passa lá dentro, uma espécie de templo fechado para elas. Como lugar sagrado, a parte inferior da casa representa Lucas Procópio enquanto a parte superior expressa o pai de Rosalina. Na interpretação do escritor, avô e pai acabam compondo uma neta cindida:

[...] foi fruto da minha elaboração, quer dizer – criado lúcida e objetivamente como um símbolo, no qual se fundisse e se representasse duas figuras importantes (“duas pessoas distintas numa só pessoa”) – Lucas Procópio e João Capistrano, e tratá-lo (o sobrado) como gente. [...] O sobrado é Lucas Procópio na parte de baixo, João Capistrano na parte de cima; a fusão das duas partes numa única pessoa é Rosalina, que no final se desdobra em muitas Rosalinas, se desintegra (DOURADO, 1976, p. 118-119, grifos do autor).

Por isso a dualidade é tão evidente na obra e mais ainda em Rosalina. Ademais é preocupação frequente sua não deixar nenhum integrante da cidade adentrar o local sagrado, construção do pai e avô, mantendo tudo como eles deixaram. Somente com a presença de Juca Passarinho no sobrado a estabilidade de Rosalina começa a criar as primeiras rachaduras, ela passa a nutrir sentimentos afetivos pelo empregado. A maior evidencia de que Rosalina tem outros olhos por Juca que não o de patrão é devido ao fato de que ela passa a esperar que ele volte das noitadas no prostíbulo da cidadezinha:

quando dava conta de si estava pensando nele na rua. Boa coisa não é, dizia com raiva de José Feliciano, com raiva de si própria por estar pensando em uma pessoa tão insignificante. [...] Curral-das-Éguas, é lá que ele deve estar. Curral-das-Éguas, o nome é bom. Éguas é o que elas são. Imundas, animais de pasto, imundas feito ele (DOURADO, 1972, p. 75).

O incômodo causado em Rosalina quando pensa em Juca é devido às classes sociais distintas dessas personagens.

Mulher branca, burguesa, de casta, Rosalina deveria ter casado com Emanuel, alguém “a sua altura”, que inclusive gozava de prestígio junto aos Honório Cota, e não atraída por alguém que era o seu oposto. Quanto à forma como fala das prostitutas, zoomorfizando-as, o comentário serve para denotar a educação patriarcal com que fora criada e, claro, evidencia a repressão sexual a que mulheres eram criadas e, conseqüentemente, repetidoras de um discurso machista.

Como citado anteriormente, Rosalina ficava à espera de Juca. Enquanto aguardava o retorno do empregado, ela bebia: “A névoa do vinho, o calor no peito, as ondas quentes. Ainda não estava tonta, ainda lúcida. Daí a pouco, mais um pouco, e o mundo seria fluidez, a macieza, o afastamento” (DOURADO, 1972, p. 100). E em meio ao consumo de álcool, evidenciam-se uma das facetas da personagem: “Quem sabe Lucas Procópio não morreu de todo, vivia ainda dentro dela? Ela semente de Lucas Procópio. No canto mais escuro da alma, de onde brotava toda a sua força sombria. Uma força que precisava ser libertada, queria ar livre” (DOURADO, 1972, 105). No trecho citado, distinguimos uma face, uma parte de Rosalina que precisava ser “libertada”.

Essa parte de sua personalidade era igual a do seu avô, ou seja, era a característica libertina e impulsiva de Lucas, o lado que só emergia com o vinho. A outra face, a da personalidade cuidadosa, educada, metódica, correspondia ao que fora o pai: “sou igual papai, sou ele não. Ele morreu tem muito tempo, nem cheguei a conhecer Lucas Procópio. Sou de alma o coronel João Capistrano Honório Cota, disse alto o nome todo, pronunciando bem as palavras” (DOURADO, 1972, p. 106). Como podemos perceber no início da citação acima, ela tenta negar liames com o avô, buscando fazer prevalecer a imagem do pai e extinguir a do avô que só conhece de nome e de fama.

Interessante observar que o lado libertino e impulsivo de Rosalina só se manifestava após a ingestão de vinho. Ademais isto só acontecia durante a noite, como se ela tivesse, de certa forma, o controle da situação:

não queria saber o que a cidade pensava dela, pensassem o que quisessem. Mas o vinho não, a cidade nunca podia saber de sua

fraqueza. Para a cidade ela devia ser feito o pai, no seu desprezo, no seu ódio silencioso, na sua vingança (DOURADO, 1972, p. 103).

É sempre no dia seguinte que há outras evidências da dualidade de Rosalina, já que ela tem a sensação de que não sabia onde estava:

Procurou tomar conhecimento do corpo, quedo, mudo, morto. Como se o espírito voltasse das sombras (as névoas brancas, o mundo silencioso, anterior à dor, em que a sua consciência durante horas se perdera) para a posse da velha morada. A brancura, a ausência de sonho durante a noite dava-lhe uma dolorosa e terrível sensação de ressurgir (DOURADO, 1972, p. 127-128).

Otto Rank, em *O duplo: um estudo psicanalítico* [1914]/(2013) explana essa sensação dual que observamos em Rosalina. Segundo este autor, “[...] nos deparamos com a forma de expressão de representação oposta da mesma constelação psíquica: são representadas, a saber, duas existências diferentes na mesmíssima pessoa, separadas pela amnésia” (2013, p. 38). No caso da Rosalina, não há uma amnésia, mas lapsos de memória e: “súbito se cristaliza: ela e o corpo, ela” (DOURADO, 1972, p. 128).

A Rosalina noturna que incorpora o avô dá lugar à Rosalina diurna que expressa o pai. Durante o dia, ela vive com os mesmos hábitos austeros de João Capistrano. Sem os efeitos da embriaguez, seu corpo retorna “para a posse da velha morada”. Durante a noite, o que acontecia com Rosalina era análogo ao que ocorria com as bacantes:

[...] a embriaguez e a auforia, pondo-os em comunhão com o deus, antecipavam uma vida do *além* muito diversa daquela que, desde Homero até os grandes patriarcais deuses olímpicos lhe era oferecida. É que, através desse estado de semi-consciência, os adeptos de Dionísio acreditavam *sair de si* pelo processo de *ékstasis*, o êxtase. Esse *sair de si* significava uma superação da condição humana, uma ultrapassagem do *métron*, a descoberta de uma liberação total, a conquista de uma liberdade e de uma espontaneidade que os demais seres humanos não podiam experimentar. Evidentemente, essa superação da condição humana e essa liberdade, adquiridas através do *ékstasis*, constituíam, *ipso facto*, uma libertação de interditos, de tabus, de regulamentos e de convenções de ordem ética, política e social, o que explica, consoante Mircea Eliade, a adesão maciça das mulheres às festas de Dionísio. [...] E se das *Mênades* ou *Bacantes*, e ambos os termos significam a mesma coisa, *as possuídas*, quer dizer, em *êxtase* e *entusiasmo*, delas, como dos adoradores de Dionísio, se apossavam [...] “a loucura sagrada, a possessão divina” [...] “posse do divino na celebração dos mistérios, orgia, agitação incontrolável”, estava concretizada a comunhão com o deus (BRANDÃO, 1987, p. 136, grifos do autor).

Porém, antes de Juca Passarinho aparecer, as preocupações de Rosalina giravam em torno de encomendas de rosas, da demora da Quiquina pela cidade e da paixão platônica, desde a infância, por Emanuel, “na Bíblia, o prometido, o enviado, “Deus conosco” (DOURADO, 1976, p. 118). Em alguns momentos, ela cogita que poderia ter casado com Emanuel: “engraçado eu casar. Por que engraçado? eu bem que podia casar. Emanuel bem que quis. Não agora, antes, quando nada ainda tinha acontecido” (DOURADO, 1972, p. 30). Saudosa, lembrava da comunhão, vestida de noiva: “uma noivinha, parece mesmo uma noivinha. Emanuel bem que quis, ela não era uma enjeitada” (DOURADO, 1972, p. 32). Noutras ocasiões, quando Emanuel aparecia para prestar contas dos negócios que ambos tinham em comum, ela parecia estar arrependida por não ter subido ao altar: “uma vez chegou faceirosa a botar uma rosa branca de pano na cabeça. Não quis que ela ficasse na sala. Vai lá pra dentro, Quiquina, preparar café. Emanuel aprecia. Ela disse Emanuel, não disse seu Emanuel” (DOURADO, 1972, p. 83).

Emanuel havia se casado. Ele só podia, então, fazer parte dos sonhos de Rosalina. No plano da realidade, restava a ela Juca Passarinho. Havia um sentimento afetivo mútuo e silencioso entre os dois. Enquanto ela o esperava durante as noites, o empregado pensava nela. Certa noite, Juca aproveitou a porta da cozinha aberta e foi, sorrateiramente, até a sala onde estava Rosalina. Esperava que ela o mandasse embora, mas ela pediu que ele sentasse ao seu lado e:

uma sensação de desconforto. Nunca estivera tão perto dela, quase podia sentir-lhe o calor do corpo, o seu cheiro. Tinha de ser dono de si, não demonstrar nenhum medo. Ela queria, ele precisava mostrar que era homem, o homem que sempre existiu dentro dele, não o seu empregado diurno (DOURADO, 1972, p. 117).

A passagem só destaca o desconforto de Juca perante a patroa. Andarilho, forasteiro e agregado, ele procura compreender a impossibilidade de um relacionamento entre os dois. Afinal, são ocupantes de esferas sociais tão distantes.

Ainda que o relacionamento deles se realize de modo estranho, durante a noite, deixando Juca em permanente dúvida, ele passa a ter certa fixação em Rosalina, imaginando-a: “se soltasse o cabelo, bem bonita, imaginava. Dona

Rosalina de cabelos soltos, galopando no seu cavalinho Vagalume” (DOURADO, 1972, p. 114). Quando estão juntos, “ele sentia agora o cheiro quente de seu corpo, o cheiro macio de seu cabelo. O cabelo que ele mentalmente tocava, mentalmente despenteava. Os cabelos soltos sobre os ombros, o cabelo em ondas” (DOURADO, 1972, p. 121). Curioso pensar sobre as inúmeras vezes que se fala sobre os cabelos da amante, seja ela soltando-os quando embriagada ou quando Juca imagina tocando-os. Segundo Perrot (2007, p. 55): “os cabelos são a mulher, a carne, a feminilidade, a tentação, a sedução, o pecado. Há uma erotização dos cabelos das mulheres, principalmente no século XIX, grande século do esconder/mostrar, que fortalece o erotismo”.

A forma como Rosalina mantém os cabelos também revela sua dualidade, durante o dia, o cabelo está preso e à noite, quando embriagada, encontra Juca, “[...] as mãos [dele] corriam de leve os seus cabelos soltos (toda noite, como um ritual, quando subiam a primeira coisa que ele fazia era soltar-lhe os cabelos) [...]” (DOURADO, 1972, p. 163). Quando solta os cabelos, Rosalina se solta, se transforma em uma mulher cheia de desejos, segura de si. Durante o dia, com os cabelos presos, ela parece ficar engessada em si, um ser sem emoções.

Além da simbologia dos cabelos, em *Ópera dos mortos* a flor metaforiza o órgão sexual feminino como destacamos na citação a seguir: “ela fechou os olhos para sentir, pra sentir, pensou ele. De olhos fechados, melhor. Era como uma flor se abrindo dentro do corpo, no meio da noite, na escuridão do corpo. Uma flor cujas pétalas os dedos tocavam” (DOURADO, 1972, p. 123). Ora em relação ao nome: “uma rosa mais viva do que as rosas de carne e seiva dos jardins. O brilho da rosa, a sua vida. Rosaviva” (DOURADO, 1972, p. 124).

Como mencionado nos parágrafos anteriores, há em Rosalina muitas simbologias, seja no nome, nas atitudes e, em especial, em sua dualidade que acabava confundindo Juca:

Ele não entendia, por mais que verrumasse a cabeça não conseguia entender. Ela lhe dava a impressão de duas numa só: quando ele pensava conhecer uma, via que se enganara, era outra que estava falando. Às vezes mais de uma, tão imprevista nos modos, nos jeitos de parecer. Um ajuntamento confuso de Rosalinas numa só Rosalina (DOURADO, 1972, p. 94).

Por não conseguir compreender o que acontecia com ela, Juca: “[...] aceitou a sua vida partida ao meio: as noites e os dias. De noite Rosalina, de dia dona Rosalina. Não buscava mais unir no mesmo ser as duas figuras, juntar as duas metades” (DOURADO, 1972, p. 165). E nesse viver dual, Rosalina engravidou do agregado. A narrativa não deixa claro se, durante o parto, Quiquina matou o bebê. Destaca Reis que “o filho de Rosalina é elemento híbrido no sobrado, fruto da união do sagrado com o profano, que quebraria a cadeia do sangue (tão difícil de ser preservada entre os Honório Cota)...” (1987, p. 113). Ou, se tratava de uma criança natimorta – vale destacarmos que a situação de natimortos não se configurava novidade na família, uma vez que várias vezes Quiquina e o preto Damião enterraram “os frutos pecos do ventre de dona Genu” (DOURADO, 1972, p. 18). A morte da criança leva Rosalina à loucura. Loucura que já estava latente no avô e no pai. No desfecho do romance, o narrador – que se passa pelas pessoas da cidade (“a gente”) – observa:

[...] a cantiga que a gente pegou a ouvir de repente, vinda do meio da noite, do oco da escuridão. Era uma cantinela meio chorosa, alta, [...] mas a cantiga era muito estranha, só de ouvir a gente ficava arrepiadinho. Uma cantiga que ninguém tinha ouvido antes: as palavras a gente não conseguia entender direito, só a toada é que se ouvia (DOURADO, 1972, p. 202).

A título de ilustração, existem semelhanças interessantes entre o desfecho de *Ópera dos mortos* e o conto “Sorôco, sua mãe, sua filha”, de Guimarães Rosa. Neste conto, Sorôco solicita ajuda para internar em um hospício a mãe e a filha. Durante os preparos para enviá-las de trem ao hospício, as duas cantam uma canção: “a cantiga não vigorava certa, nem no tom nem no se-dizer das palavras – o nenhum” (ROSA, 2022, *online*). Quando as duas partem, Sorôco começa a cantar a mesma canção que as duas entoavam e, junto dele, toda a multidão começa a cantar também, como se dividissem a dor. Interessante observar que tanto no conto quanto na obra há “[...] um narrador onisciente dando voz à cidade que se intitula “a gente”, às vezes lembrando o coro das peças teatrais gregas” (LIMA, 2017, p. 187-188). Ademais não se entende a canção de Rosalina e nem a da mãe e filha de Sorôco, porém as canções nos remetem a uma lamúria, por meio das frases: “só de ouvir a gente

ficava arrepiadinho” e “podiam doer na gente”, da obra e do conto, respectivamente.

Embora em *Ópera dos mortos* as pessoas não cantem com Rosalina, eles se embriagam por terem adentrado ao lugar sagrado, o sobrado e mais ainda com a presença, ainda que enigmática dela: “lá se ia Rosalina para longes terras. Lá se ia Rosalina, nosso espinho, nossa dor” (DOURADO, 1972, p. 205).

4.2 Mulheres comíveis

No mundo patriarcal, do mesmo modo que socialmente havia uma divisão entre as mulheres brancas e negras, havia uma divisão entre as mulheres negras: estas poderiam ser serviçais ou “comíveis”. A primeira acepção descreve a negra que acompanharia a sinhá ou patroa e seria, de certo modo, uma confidente, a segunda serviria para satisfazer as vontades sexuais do senhor.

Empregando a acepção de Sant’Anna, serão analisadas neste subcapítulo duas personagens que podem ser consideradas “mulheres comíveis”: Adélia e Eufrásia. Voltamos a enfatizar que essas personagens oscilam entre “comíveis” e serviçais, porém foi nossa escolha analisá-las somente pela primeira denominação.

Outro aspecto relevante é que coerentemente com o fraco enfoque que a literatura geralmente dá a personagens afrodescendentes, não há grande quantidade de informações sobre as duas na trilogia. Adélia é retratada em *Lucas Procópio* e *Um cavalheiro de antigamente*, Eufrásia somente no primeiro título. Para melhor compreender uma e outra, faremos uma breve explanação sobre *Lucas Procópio*.

Este romance é dividido em duas partes “I – Pessoa” e “II – Persona”. Na primeira, o feitor Pedro Chaves mata Lucas Procópio, para o qual trabalhava e rouba-lhe a identidade. Na segunda parte do romance, Pedro Chaves – já se autodenominando Lucas Procópio – apossa-se dos bens do homônimo. Em relação às duas personagens afrodescendentes acima mencionadas, o romance mostra-as ligadas a Pedro Chaves. No caso de Eufrásia, a narrativa a apresenta num relacionamento com o feitor. No que diz respeito à Adélia, ela aparece na narrativa como mulata alforriada do coronel Lucas Procópio na segunda parte do livro.

A predisposição para o envolvimento dos homens brancos com as escravas é reforçado por Freyre (2013) ao afirmar, com um exemplo interessante, que houve muitas histórias de homens das casas-grandes que não conseguiam consumir o ato sexual com suas esposas sem ter uma vestimenta de alguma escrava para que ele pudesse cheirar. Acrescenta o sociólogo pernambucano que “[...] a negra corrompeu a vida sexual da sociedade brasileira, iniciando precocemente no amor físico os filhos-família. Mas essa corrupção não foi pela negra que se realizou, mas pela escrava” (FREYRE, 2013, p. 398). Essa afirmação preconceituosa de Freyre, de certo modo, reflete nas reflexões de San’Anna sobre a cordialidade da mulata. Retornando a Freyre e sua distinção entre mulher escrava e mulher negra, o autor, pouco depois da afirmativa acima, mostra-se dúbio quando salienta que considera “absurdo responsabilizar-se o negro pelo que não foi obra sua nem do índio mas do sistema social e econômico em que funcionaram passiva e mecanicamente. Não há escravidão sem depravação sexual” (FREYRE, 2013, p. 399).

Interessante perceber que Freyre, embora tenha colaborado muito com a história do Brasil, muitas vezes possui um discurso dúbio. Por exemplo nas citações anteriores, ora ele critica a culpabilização dos escravos pela depravação sexual e ora afirma que a negra corrompeu a vida sexual da sociedade brasileira. Devido a esse lado que ameniza a situação dos escravos, Freyre atualmente vem sendo criticado por alguns estudiosos como Jessé Souza em *A elite do atraso* [2019]. Na concepção de Souza:

compreender a escravidão como conceito é muito diferente. É perceber como ela cria uma singularidade excludente e perversa. Uma sociabilidade que tendeu a se perpetuar no tempo precisamente porque nunca foi efetivamente compreendida nem criticada (2019, p. 10).

Complementando a ideia de Freyre sobre a depravação sexual, observa Souza:

O senhor de terras e escravos era um hiperindivíduo, não o super-homem futurista nietzschiano que obedece aos próprios valores que cria, mas o super-homem do passado, o bárbaro sem qualquer noção internalizada de limites em relação a seus impulsos primários. As condições socioeconômicas específicas ajudam a compreender o caráter despótico e segregador do patriarcalismo como umbilicalmente ligado à proximidade e à intimidade, especialmente de caráter sexual

e familiar. O próprio conceito de sadomasoquismo implica proximidade e alguma forma de intimidade. Intimidade do corpo e distância do espírito, sem dúvida, mas de qualquer modo proximidade (2019, p. 54-55).

Era esse “super-homem” o sujeito que formava a família patriarcal. Nesse sentido, é evidente que, restando à mulata a possibilidade de favores sexuais como troca de determinados privilégios, não seria difícil escolher a primeira opção, mesmo porque, na realidade não existia possibilidade de escolha. Seu corpo pertencia ao senhor. Caso não aceitasse se sujeitar ao sexo, possivelmente continuaria, durante o dia, no trabalho escravo sendo agredida fisicamente pelo feitor e, de noite, sendo abusada sexualmente pelo senhor.

Essa leitura que Souza efetua sobre o Brasil colonial de Freyre, sadomasoquista e patriarcal, tem como um bom representante o feitor Pedro Chaves, como é primeiramente identificado o futuro e falso Lucas Procópio na primeira parte do romance homônimo. Na narrativa, o feitor frisa seu ódio inexplicável por negros e pobres que ia desde a marcação a ferro da letra “F” – com o significado de fujão – nos negros que tentavam a liberdade, até crimes nunca investigados. A narrativa de Dourado salienta as facetas econômica e sexual do feitor: “os escravos das lavras lhes garantiam o bem-estar, o capital, a vadiação. Com as escravas caseiras, no geral cabindas, ocupavam a vida ociosa, a cama, esvaziavam os úberes, as sodomizavam” (DOURADO, 2002, p. 35). É justamente com esse homem que Eufrásia e Adélia se envolvem. Percebe-se, no caso, a tirania do corpo branco sobre o corpo negro.

Voltando às personagens femininas, percebemos que o relacionamento de Eufrásia com Pedro Chaves e o de Adélia com Lucas Procópio é um meio de aproximação ao *núcleo*, tornando, deste modo, o “fardo” de ser negra um pouco mais leve. A análise, mais aprofundada, será realizada nos próximos subcapítulos.

Embora não exista menção nas narrativas de que Adélia tenha exercido atividades braçais, certamente teve ocupação, leve ou pesada, antes de ser alforriada. De todo modo, nossa leitura sobre a personagem é abordá-la pela perspectiva de “mulher comível”. Análoga situação sucede com Eufrásia. Conquanto oscile entre “mulher comível” e mulher serviçal, optamos por analisá-la somente pela primeira acepção.

4.2.1 Adélia

Mulata⁵ alforriada, Adélia está presente em *Lucas Procópio* e em *Um cavalheiro de antigamente*. Conforme já mencionado, ela aparece pouquíssimas vezes nos dois livros. A propósito, o fato das personagens negras terem pouco destaque em narrativas é matéria de reflexão de Gizêlda Melo do Nascimento no artigo intitulado “Machado: três momentos negros”, servindo como suporte às nossas análises sobre Eufrásia e Adélia. Observa Nascimento que Machado de Assis tratou com maestria e coerência em suas obras a respeito da atuação de figuras afrodescendentes em seus próprios romances:

Maestria porque não é nas linhas que se deve buscar esta questão. O que está escrito não conta. Conta o que não foi dito nem visto com os olhos de fora; e o que fica fora das linhas permanece latente nos nervos do texto onde os olhos de dentro reclamam. Coerência porque seu compromisso era retratar a sociedade tal qual se lhe apresentava, e aí, o negro não constituía uma representação significativa, melhor dizendo, nem mesmo como ser social era reconhecido (NASCIMENTO, 2002, p. 53-54).

Se o negro não era reconhecido como um ser social, no caso da “mulher comível”, se tornava ainda muito pior. Mulheres que se inscrevem nesta metáfora de Sant’Anna eram constantemente forçadas a se submeter aos instintos bestiais de seus senhores, muitas vezes eram agredidas por suas senhoras, ou seja, elas não tinham a “sorte” de ter alguém que as minimamente protegessem.

No que diz respeito a Adélia, nada sabemos. Qual era sua história? Tinha tido algum relacionamento estável antes de se tornar “propriedade” de Lucas Procópio? Tinha tido filhos? Seria filha de algum senhor com alguma escrava? As perguntas ficam sem respostas porque sua história é desmerecida, desvalorizada. O que sucede a ela expressa o que sucedia com os negros escravos, isto é, não gozavam de consideração social. Essa reflexão pode ser avaliada em *Um cavalheiro de antigamente*. Em uma de suas passagens, o

⁵ O termo “mulata” vem das palavras em espanhol e em português designadas para a mula, o animal mamífero híbrido, originário do cruzamento do asno macho com a égua fêmea ou do cavalo com a burra, apreciada pela força física de carregar cargas e pela resistência, sendo de fácil manejo e de vida longa. [...] É irrefutável o tom depreciativo dessa associação original, somente justificável em face do racismo oriundo do período escravocrata, no qual os negros eram apontados como animais de rebanho (RODRIGUES; SOARES, 2021, *online*).

narrador relata o assassinato de um homem negro, possivelmente, pelas mãos do coronel:

Numa dessas vezes, por ter um negro se revoltado contra ele, lhe cuspiu na cara (Lucas Procópio tinha deflorado a filha dele, emprenhando-a), foi a tal extremo que a 'peça', feito se dizia então, morreu. Ele negava ser o autor do crime, mas pela maneira de rir e dizer preto não é gente, sabia-se que tinha sido ele, e preto não era mesmo gente então, pelo menos assim não era tratado (DOURADO, 2001, p. 11-12, grifos do autor).

Como se trata da morte de um negro, nem mesmo foi julgada. Ademais, a partir do recorte acima, podemos mesmo considerar a possibilidade de Adélia ser filha de Lucas Procópio (outrora Pedro Chaves). Obviamente não existem elementos que nos permitam sustentar tal tese, entretanto, na ordem patriarcal e escravocrata, nada pode ser descartado, muitas situações podem ser cogitadas. Só o fato de existir a possibilidade de filiação de Adélia nos leva à questão do tabu do incesto e, por conseguinte, nos remete à repugnância e crueldade de um sistema econômico que tolera práticas hipocritamente condenadas pela sociedade e pela igreja.

Nesse sentido, percebe-se a preocupação do autor em trabalhar temas que o inquietavam como a submissão das mulheres e a escravidão. Na trilogia, ele nos mostra a inquietação de Isaltina perante à escravidão, sempre tentando alforriar os escravos e Rosalina, por exemplo, após se sentir culpada por ter se relacionado com Juca, questiona como agiriam se ela fosse um homem: “se fosse Lucas Procópio. Com Lucas Procópio podiam até olhar, ninguém tinha coragem de olhar nos olhos de Lucas Procópio. Não era Lucas Procópio, sou eu aqui sozinha” (DOURADO, 1972, p. 131).

Como mencionado anteriormente, a primeira aparição de Adélia se deu quando Isaltina, então noiva de Lucas, descobriu que ele estava envolvido com uma escrava e tentou tirar satisfação. Como Isaltina não conseguiu a resposta que queria, tentou se livrar do casamento. Interessante observar que nesse momento, quando a jovem tenta cancelar o casamento e o pai não permite, ela, uma mulher branca, se coloca na mesma posição de “uma escrava, como uma escrava o pai a tinha vendido para ele” (DOURADO, 2002, p. 122). A queixa de Isaltina denota a consciência que ela tinha da insignificância da mulher de ascendência negra e escrava na sociedade, já que era de conhecimento das

pessoas que as escravas tinham, entre as várias atribuições do meio em que viviam, a função de satisfazerem sexualmente os proprietários.

Isaltina tinha consciência da sina de boa parte das mulheres que caía nas mãos de um homem rude por conta de um matrimônio arranjado como fora o seu. Por isso, quiçá, sua preocupação com a alforria. Decerto, enojava-a o abuso sexual que era corriqueiro à época contra as cativas. O mesmo abuso, aliás, que a vitimaria na lua de mel e até mesmo depois. Casada, ao chegar à Fazenda do Encantado, ela resolve dirigir a alimentação da escravaria do eito:

A escravidão lhe pesava na consciência, gostaria de não usar o trabalho servil, mas a mão-de-obra livre. Ela tentava lhe provar que, alforriando alguns escravos e vendendo o resto, ele teria cabedal suficiente para, sem descuidar do café, criar um grande rebanho de gado, diversificar as culturas. [...] Por que não faz feito alguns fazendeiros paulistas? Eles estão trazendo para as suas fazendas imigrantes italianos, dizia ela. Não trago porque essa gente vem cheia de idéias no bestunto, muita gana de enriquecer, de fazer a América (DOURADO, 2002, p. 132-133).

Na perspectiva da personagem, as reflexões são sempre pautadas com o intuito de liberar os escravos do eito e não do leito (empregando as reflexões de Sant'Anna). A questão de Adélia, por exemplo, que é forçada a se manter em um relacionamento com Lucas, não é problematizada, somente o trabalho braçal é visto como algo a ser debatido. Estendendo esse raciocínio para a discussão que temos em pauta, podemos afirmar que a “mulher comível” é retratada a partir de uma ideologia muito mais discriminatória e preconceituosa do que é tratada a serviçal, pois se o sexo tinha como única função a procriação, quando realizado fora do casamento era ainda pior, visto que “o sexo é o mal porque é a perpetuação da finitude” (CHAUÍ, 1984, p. 87). E para as mulheres negras e às prostitutas, o sexo inferiorizava, pois seu intuito era somente o prazer.

É somente em relação à satisfação dos desejos de Lucas que Adélia é retratada. Segundo o narrador, ela não possuía muitos atrativos físicos, mas “[...] lhe dava tudo o que pedia a sua natureza bruta de homem. Era uma mulata quente, foga e arteira como poucas” (DOURADO, 2002, p. 138). Adélia encarnava o papel sexualizado visando manter a situação favorável para si mesma.

Nos adjetivos que apreendem Adélia, percebemos que se trata de um discurso com vistas a manipular nossa visão sobre o poder exercido pelo homem branco sobre a mulher negra:

Existe um poder vertical de controle masculino no clã que se espalha na horizontalidade da própria casa. Pois, enquanto a mulher branca está, digamos, na entrada, decorando como flor a fachada e mesmo os salões, a outra (preta) está nos fundos, ligada à alimentação erótica e gastronômica (SANT'ANNA, 1984, p. 24, grifos do autor).

Na citação acima, o autor especifica os espaços onde ficam a mulher negra e branca. Esta pertence a áreas de receptividade da casa, torna-se mesmo uma figura decorativa, a mulher-flor segundo a metáfora de Sant'Anna. Por sua vez, a “outra” ocupa lugares menos nobres de uma casa (os “fundos”). Não é raro encontrá-la na cozinha (Sant'Anna muito apropriadamente vai denominá-la “mulher-fruto”) onde lida com comida, sendo ela inclusive também considerada acepipe sexual do proprietário.

No universo privado, via de regra de domínio feminino, existem divisões na ordem escravocrata que verticalizam as condições das mulheres conforme ela é figura ocupante do centro do poder ou inquilina da *nebulosa*.

“Mulher-flor”, para Sant'Anna, corresponde à mulher para ser admirada. Esta é quem possui condições de contrair núpcias. Ela é cortejada, admirada e posta num pedestal. Seu destino na sociedade patriarcal é tornar-se esposa e figurar como uma espécie de musa a quem o marido vê de forma idealizada. Afinal, a cômputo tem a finalidade de perpetuar a família. Por seu turno, a “mulher-fruto”, que não é cortejada, mas sim requestada para fazer aquilo que a “mulher-flor”, a “mulher-esposável” não faz: o sexo prazeroso que nada tem a ver com procriação. Surge desse comportamento dúplice dos homens em relação a uma e outra mulher as denominações de Sant'Anna. Conseqüentemente, podemos, pois, compreender que, de um lado, enquanto Isaltina desempenhava o papel de “mulher esposável”, “o adultério perpetuava-se como sobrevivência das doutrinas morais tradicionais. Fazia-se amor com a esposa quando se queria descendência; o resto do tempo era com a outra” (DEL PRIORE, 2011, p. 67), do outro lado, Adélia exercia o papel de “mulher comível”.

Essa visão deturpada sobre o corpo da mulher de ascendência negra, segundo Sant'Anna, se dá pelo fato que:

[...] na nossa sociedade escravocrata, seu dote é seu próprio corpo. Seu corpo é a sua moeda de ascensão social, mesmo porque não lhe foi deixado nada a não ser isso. [...] De objeto de troca, ela passa a ser, literária e imaginariamente, encarada como sujeito capaz de governar as relações de permuta. O discurso masculino sedutor quer nos fazer crer ter ela a capacidade de manipular o desejo do outro, quando, na verdade, a regra é o homem estabelecer os princípios desse comércio amoroso. [...] E nesse restrito espaço, a mulher de cor só pode subir socialmente através da brejeirice, da faceirice e não da inteligência e do trabalho (SANT'ANNA, 1984, p. 43).

O discurso que nos traz a mulher como sedutora também nos é apresentado no poema “Mulata exportação”, de Elisa Lucinda. A perspectiva adotada é de desconstrução de preconceitos que impregnam nossa sociedade. O poema, segundo a poeta, foi inspirado em uma fala preconceituosa que ouviu em uma reunião de amigos. Na conversa, um desconhecido, em meio a reflexões sobre racismo, argumentou que ele não era racista porque havia “comido toda neguinha” que trabalhou na casa dele.

O poema de Lucinda é um grito de resistência dentro de uma sociedade ainda muito preconceituosa devido às suas raízes escravocratas. Nele é possível observar, nos primeiros versos, como a mulata é vista pela sociedade, uma sedutora: “Mas que nega linda / E de olho verde ainda / Olho de veneno e açúcar! / Vem nega, vem ser minha desculpa / Vem que aqui dentro ainda te cabe / Vem ser meu álibi, minha bela conduta (LUCINDA, 2009, *online*). Além da sedução, há uma mistura de “veneno e açúcar” para falar dos olhos da mulata. Como uma dualidade entre o veneno que é algo prejudicial, e o açúcar, alimento que nos remete aos senhores de engenho, proprietários dos escravos.

Em seguida, a musa do poema é chamada de “nega exportação”: “Vem, nega exportação, vem meu pão de açúcar!” (LUCINDA, 2009, *online*) referindo-se a forma pejorativa de ver a mulher negra unicamente como uma mercadoria, além do “pão de açúcar” nos remeter novamente à “mulher-comível” do nhonhô guloso.

O último verso traz um linguajar que lembra os senhores patriarcais do período escravocrata: “(Monto casa procê mas ninguém pode saber, entendeu meu dendê?)” (LUCINDA, 2009, *online*). Ademais, o fato de estar entre parênteses é uma forma de demonstrar que foi cochichado. Isso ocorre porque mesmo nos dias atuais, ainda há uma visão deturpada sobre a relação entre o

homem branco e a mulher negra; quase sempre vista pelo viés sexual, mantendo, ainda que parcialmente, a ideia de que a mulher branca é para casar/procriar e a negra está destinada para sexo.

No decorrer do poema de Lucinda, são trazidos alguns termos que fazem parte da nossa história como favela, casa-grande, senzala e alguns sofrimentos que o afro-brasileiro ainda vive, quase que diariamente: genocídio e opressão, por exemplo. Ademais, os versos nos mostram o quanto a visão deturpada da sensualidade da mulher afrodescendente se sobrepõe a sua própria voz quando a musa do poema observa que, quando a viram, “o delegado piscou” e “o juiz se insinuou”. Ela pede para escrever uma nova história e finaliza com maestria: “Porque deixar de ser racista, meu amor,/ não é comer uma mulata!” (LUCINDA, 2009, *online*). Como podemos perceber, trata-se de um poema atual que nos revela o quanto ainda precisamos falar sobre preconceito e o quanto o sexo com uma mulata ainda é visto como um comércio amoroso, ratificando infelizmente as reflexões de Sant’Anna em *O canibalismo amoroso*.

Este “comércio amoroso” observado no poema no verso “monto casa procê”, também é observado entre Adélia e Lucas. A relação entre ambos ocorria desde o momento em que o coronel e a esposa chegaram à Fazenda do Encantado. Adélia estava na situação de “teúda e manteúda” de Lucas. Dessa forma, mesmo quando falava em libertá-la, ela era uma refém financeira das vontades do coronel. Livre na esfera dos discursos que a tratavam como escrava alforriada, mas presa financeiramente como se evidencia na seguinte passagem: “instalou Adélia na cidade e, embora a sustentasse [...], ele porém se desinteressou dela. A mulher podia vir a saber, seria duro explicar, ela entender, que ele sustentava Adélia não tirando nenhum proveito” (DOURADO, 2002, p. 135-136). A partir disso, também é possível observar o poder de Lucas sobre a cônjuge e a outra. Ambas reféns: a primeira presa a um matrimônio no qual tinha obrigação de gerar filhos, preferencialmente do sexo masculino, e a segunda responsável por satisfazê-lo sexualmente.

Ademais a descrição acima acerca de Adélia vem ao encontro com a brejeirice e faceirice como elementos de troca sobre os quais Sant’Anna discorre:

A faceirice é sinônimo de denguiçice e sedução e pressupõe um jogo de máscaras e disfarces. Brejeirice tem também esse sentido mas, além de reforçar a ideia de malícia e vadiagem sedutora, remete para “brejo”,

o que possivelmente implica o caráter instável, aquoso que sempre foi imputado à mulher, como que a reforçar ser ela o lugar do escorregadio, ambíguo e pecaminoso (1984, p. 41).

Neste sentido, a “culpa” pelo relacionamento extraconjugal recai sobre a negra que seduz o seu senhor. De maneira geral, se pensarmos a sociedade atual e desconsiderarmos a questão racial, podemos observar que ainda hoje as mulheres são culpadas quando há um relacionamento extraconjugal, a esposa é vista, na maioria das vezes, como negligente, como se fosse a única responsável pela relação, enquanto a “amante” é vista como sedutora. O homem continua sendo, na contemporaneidade, um ser quase intocável quanto aos seus erros, porque se ele trai, a culpa é das mulheres, a que o negligenciou e a que o seduziu; o que nos leva a perceber o quanto ainda temos o machismo como padrão na sociedade e o quanto ainda precisamos debater esses assuntos e mudar posicionamentos e atitudes.

Em relação à liberdade de Adélia, quando o coronel está feliz com a esposa grávida e a amante já não lhe apraz, ele toma, mesmo assim, providências para manter a amante numa razoável zona de conforto. A seguinte citação demonstra a reação de Adélia: “[...] (Não vou me embora de jeito nenhum, disse ela. Emputeço de vez, mas daqui não saio) [...]” (DOURADO, 2002, 135-136), evidenciando que ela mantinha certa dependência de Lucas.

Interessante observar que a voz de Adélia é destacada dentro de parênteses, demonstrando que sua fala não interferiu na decisão de Lucas. Embora a narrativa nos induza a ver Adélia, por ser alforriada, como uma pessoa livre, responsável por sua vida e seu destino, nessa citação o narrador faz parecer que o objetivo dela é continuar satisfazendo sexualmente Lucas, quando na verdade o seu corpo e o próprio destino “pertencem” a ele. Nesse caso, muito além do que foi comentado nos parágrafos anteriores, não é a escolha de duas pessoas livres para um relacionamento, trata-se, na realidade de uma mulher que é dependente financeiramente do seu senhor e que só tem a opção de se sujeitar a ele. Salienta assim Sant’Anna sobre tal situação:

Enquanto mulher de cor, tendo uma dupla natureza, pode movimentar-se socialmente, desde que mantenha sua duplicidade de caráter. Enquanto for *faceira* e *brejeira* conseguirá, através da docilidade, transformar-se de *escrava* em *rainha*. E aí a sujeição e a sedução se mesclam (1984, p. 41, grifos do autor).

Considerando a citação acima, fica evidente também que o sexo para as mulheres negras era utilizado como objeto de troca, já que não havia outra opção, servindo como uma forma de aliviar o sofrimento, tirando-as da *nebulosa* e aproximando-as do *núcleo*. Assim sucedia também às serviçais: a aproximação às senhoras livrava-as do peso do eito e das muitas agressões dos feitores. Em se tratando do coronel, não podemos nos esquecer que na primeira parte do romance, ele era feitor. Mesmo tendo abandonado a antiga função, alguns desses hábitos e costumes perpetuaram-se independentemente de sua mudança de identidade. Ter assumido outro nome não mudou seu caráter violento e arbitrário. Esse caráter só não se torna uma marca registrada no filho porque Isaltina influenciou para que o menino não saísse ao pai. Nas reflexões do filho, temos a imagem de um homem rude e autoritário:

[...] senhor-rei-absoluto, fazia justiça com as próprias mãos. Sádico, nos tempos de escravidão não somente gostava de assistir aos castigos corporais que impunha sem piedade aos escravos (ele dizia ter ódio de negros, o mesmo não se podendo dizer das negras), muitas vezes fazendo questão dele próprio chicotear o infrator de suas ordens arbitrárias, o que nunca antes se tinha visto ou ouvido dizer nas Duas Pontes. Mesmo os senhores mais duros não iam ao ponto que ele chegava (DOURADO, 2001, p. 11, grifos do autor).

Pode-se depreender do excerto acima, além da semelhança com a descrição de Souza (2019) sobre o poderio do patriarca ao qual ele chama de “super-homem”, que seria quase impossível que Adélia se sentisse livre, tendo conhecimento sobre a maneira sádica e violenta como se portava Lucas. Reiteramos que, ao contrário das mulheres serviçais, as “mulheres comíveis” não tinham a proteção das senhoras, muito pelo contrário, aliás. Geralmente, eram elas suas piores inimigas por duas razões. A primeira motivação relacionava-se ao fato de que as “mulheres esposáveis” raramente ousavam questionar os maridos já que deveriam se manter submissas. O que nos remete ao poema de Jorge de Lima, “Essa negra Fulô”, no qual o eu lírico acusa a negra de roubar não só objetos pessoais, mas até mesmo o próprio marido. A segunda motivação se refere ao fato de que – na lógica patriarcal – as traições masculinas deveriam ser relevadas porque faziam parte da necessidade masculina e a esposa “[...] deveria ser complacente, “fazer vista grossa”, [...] Afinal, o

importante era preservar o casamento” (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 106, grifos da autora). Na maioria dos casos, as relações extraconjugais aconteciam no ambiente predominantemente feminino, dentro das casas, onde a mulher branca e burguesa acreditava ser detentora do poder, quando não estava na presença de homens e onde, conforme já mencionado anteriormente, aconteciam inúmeras crueldades com as escravas, o que não é o caso das personagens aqui analisadas. A propósito, para evitar queixas da esposa, o coronel mantinha Adélia longe de casa “[...] para evitar “complicações domésticas” (DEL PRIORE, 2011, p. 67, grifos da autora).

No que concerne aos estereótipos sobre Adélia, embora não haja relatos de agressões físicas, o que não significa que eles não existiam, há uma objetificação dela, quando o coronel a menciona, e uma zoomorfixação quando Isaltina trata sobre a adversária. Em determinado momento da obra, Isaltina a compara a um animal do qual ela não quer saber nem mesmo o nome, já que a considera pelo prisma de sujeito animalizado, logo insignificante. Essa atitude nos remete à personagem central de *Lucíola* (1862), de José de Alencar. Lúcia, uma prostituta, tem consciência de seu valor perante a sociedade da época e, neste caso, tal qual Isaltina faz com Adélia, a personagem alencariana se coloca no lugar de um animal:

- Ora! Há tanta mulher bonita! Qualquer destas vale mais do que eu, acredite! Demais, quando tiver bebido alguns copos de clicot e sentir-se eletrizado, saberá o senhor de quem são os lábios que toca? Qual? É uma mulher! Uma presa em que ceva o apetite! Que importa o nome? Sabe porventura o nome das aves e dos animais que lhe preparam esta ceia? Conhece-os?... Nem por isso as iguarias lhe parecem menos saborosas (ALENCAR, 2009, p. 40, grifo do autor).

No excerto acima, Lúcia tem consciência de que é uma “mulher-caça”, aquela que, segundo Sant’Anna, “o homem persegue e devora sexualmente” (1984, p. 22). Entretanto, na citação, Lúcia parece em dúvida sobre se é uma fruta tocada pelos “lábios” do amante ou, conforme instintivamente percebe, na realidade, é tida como “mulher-caça” quando assinala que é “uma presa em que ceva o apetite!” ou indaga se seu amante-devorador sabe “o nome das aves e dos animais que lhe preparam esta ceia?”. Ela passa “da metáfora vegetal (mulher-flor/fruto) à metáfora animal” (SANT’ANNA, 1984, p. 27). Semanticamente, “presa”, “aves” e “animais” estão para o universo da caçada,

assim como, eroticamente, as palavras patenteiam a devoração sexual da personagem. Fica claro, portanto, que Lúcia, assim como Adélia, é “animal de caça erótica” (SANT’ANNA, 1984, p. 30) e o que ambas têm em comum é o sexo como objeto de troca.

O fato de ser considerada somente uma “mulher comível” tira o pouco de espaço que Adélia poderia ter a mais na obra se a compararmos às mulheres serviçais. Assim como não há espaço para falar de sexo na obra, não há espaço para falar de quem o faz, visto que o sexo é tido como sagrado pela igreja e sua função restringe-se tão somente à procriação e não ao prazer. Quando a negra se “inscreve” neste espaço sagrado, o da “mulher esposável”, macula o leito da família e a sociedade, uma vez que:

privilegia a alma e o homem, e sufoca o corpo e a mulher. Só ao homem é facultado o trânsito entre os dois pólos, entre a castidade e o gozo. Por isso a sociedade é masculina. E a mulher (aquela que não tiver os pré-requisitos para figurar no núcleo senhorial), aí, não tem chance (REIS, 1987, p. 40, grifos do autor).

Naquele momento histórico o homem branco, patriarca e instalado no *núcleo*, era o detentor do poder e a permanência ao seu lado só era possível às “mulheres esposáveis”. A aproximação da mulher negra ao núcleo só era possível mediante o contato direto com as sinhás. A outra forma seria a mulher negra tornar-se corpo propenso a fazer sexo com os senhores. Todavia, como bem afirma Reis (1987), tanto as “esposáveis” quanto as “comíveis” não tinham chance de fixar-se nesse lugar, só conseguiam figurar nas órbitas que circulavam em volta do representante do centro de poder em uma situação intersticial.

Percebemos que o relacionamento de Adélia com Lucas é um meio de ela se aproximar do *núcleo*, tornando aparentemente mais leve o “fardo” de ser negra, uma vez que não se cogitava em nenhum momento a possibilidade de ascensão social que só o matrimônio poderia proporcionar à jovem alforriada. Em outras palavras, não há outras opções para ela que “além de mulher, ela é preta. Quer dizer: escrava, subordinada duas vezes” (SANT’ANNA, 1984, p. 42).

Embora Adélia estivesse próxima ao *núcleo* durante todo o tempo que se relacionou com o coronel, a narrativa apaga-a totalmente, não nos é possível saber o que aconteceu com ela. Do mesmo modo que ela surge na obra, sem ser apresentada, ela desaparece sem uma explicação. Fato que confirma quão

insignificante era a vida dos afrodescendentes naquele período histórico e o quanto o espaço ocupado por eles era instável, assinalando o longo caminho – que ainda vem sendo trilhado – para a efetiva e adequada inserção na sociedade.

4.2.2 Eufrásia

Presente na primeira parte da obra *Lucas Procópio*, Eufrásia sucintamente nos é apresentada como “[...] mulata, também escrava [...]” (DOURADO, 2002, p. 92). Conforme mencionado anteriormente, embora ela se inscreva em duas terminologias, “mulher comível” e serviçal, aqui iremos analisá-la somente sob a primeira denominação.

Assim como Adélia, Eufrásia surge aos olhos dos leitores como uma “mulata cordial”, denominação que nos causa a falsa impressão de um relacionamento consentido: “Eufrásia vivia merecendo presentes de Pedro Chaves, até dois brincos de ouro deu a ela” (DOURADO, 2002, p. 93). Por outro lado, a locução “mulata cordial” remete ao conhecido “homem cordial”, de Sérgio Buarque de Holanda na obra *Raízes do Brasil* [1936]/(1995). Segundo o autor:

A lhaneza no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes tão gabadas por estrangeiros que nos visitam, representam, com efeito, um traço definido do caráter brasileiro, na medida, ao menos, em que permanece ativa e fecunda a influência ancestral dos padrões de convívio humano, informados no meio rural e patriarcal. [...] e isso se explica pelo fato de a atitude polida consistir precisamente em uma espécie de mímica deliberada de manifestações que são espontâneas no “homem cordial”: é a forma natural e viva que se converteu em fórmula. Além disso a polidez é, de algum modo, organização de defesa ante a sociedade. [...] podendo mesmo servir, quando necessário, de peça de resistência. Equivale a um disfarce que permitirá a cada qual preservar intactas sua sensibilidade e emoções (1995, p. 146-147, grifos do autor).

Nota-se que no caso das mulatas, a cordialidade era “uma peça de resistência”, pois era por meio dessa atitude que elas se mantinham, de certa forma, seguras, por se aproximarem do *núcleo*. Holanda reforça o discurso de Sant’Anna sobre esse “disfarce” da cordialidade e sedução como um jogo de máscaras para não sofrer castigos físicos e conseguir alguns benefícios que eram impossíveis ao serviçal do eito.

Tanto Adélia quanto Eufrásia são denominadas mulatas. No estudo já mencionado de Sant'Anna, mulheres descendentes de brancos com negras (e daqueles com índias) estão vinculadas a uma atuação desviante dos homens mediante o uso do corpo:

Procura-se apresentar a mulher de cor como sedutora. E a palavra sedução etimologicamente significa tirar do caminho, desviar (*seducere*). O que os textos contaminados de ideologia predominantemente não explicam é quem está seduzindo quem. É a mulata a sedutora? Ou é ela vítima de um mecanismo sedutor de ascensão social através do corpo? (1984, p. 31, grifos do autor)

De modo geral, a nossa sociedade ainda mantém algumas crenças sobre o grande poder de sedução das mulatas. Vemos isso de forma muito evidente em sambas, cuja musa é quase que exclusivamente representada por mulheres afrodescendentes, associando-as à imagem da sedução, de que trata acima Sant'Anna. Em verso famoso do cancionero popular que evidencia a mulher miscigenada como “da cor do pecado”, cor da pele e sedução confirmam o que observamos acima. A propósito, a expressão serviu ao compositor Alberto de Castro Simões da Silva (1898-1986), conhecido como Bororó, para escrever, em 1931, a letra de “Da cor do pecado”, canção ficou famosa no mesmo ano na voz de Sílvio Caldas.

Uma rápida leitura da letra dessa canção de Bororó permite-nos identificar, valendo-nos da tipologia de Sant'Anna (1984), uma “mulher comível” já nos seus primeiros versos, destacamos o que o autor chama de “sentido canibal”: “Este corpo moreno, cheiroso e gostoso / Que você tem... / É um corpo delgado da cor do pecado / Que faz tão bem...” Há um quê de culinária na descrição da musa dessa letra de canção; existem palavras que indicam a vontade de devorar amorosamente a figura feminina que aparece não como flor a ser tocada, mas sim como fruto a ser comido.

Como salienta Sant'Anna, na análise de poemas árcades, românticos e modernistas, há certo distanciamento entre o eu lírico e a mulher-flor (a mulher para casar e compor uma família respeitável) e aproximação excessiva quando a metáfora se modifica para “mulher-fruto” (a mulher com a qual se tem prazer sexual, mas não serve para um relacionamento sério): “[...] a fruta, ao contrário, exige proximidade, o tato, o paladar e a deglutição. [...] é preciso ver, cheirar,

apalpar, ouvir e degustar a mulher” (SANT’ANNA, 1984, p. 23). Além do tato, paladar e deglutição que podem ser observados no termo “gostoso”, Bororó utiliza a visão (“corpo moreno”) e o olfato (“cheiroso”).

A canção ainda reforça a ação desviante (o verbo latino ‘seducere’ significa seduzir, desviar) efetuada pela mulata quando o eu lírico insinua que ela o beijou: “Este beijo molhado escandalizado / Que você me deu... / Tem sabor diferente que a boca da gente / Jamais esqueceu...” Cumpre destacarmos que as expressões que remetem à degustação persistem na letra (“beijo molhado”, “sabor diferente”, “boca da gente”). Chama-nos atenção, porém, o fato de haver um “eu” implícito que recebe o beijo valendo-se do pronome oblíquo “me” que se transforma em um “nós” (“boca da gente”), como a querer sugerir que essa mulher – na verdade, trata-se de um “corpo moreno”, ou seja, a musa é representada por uma metonímia – seria alguém bastante volúvel, haja vista que beija o sujeito que a descreve e também beija outros.

Como não poderia deixar de ocorrer, o “canibal amoroso” da letra da canção a inferioriza e a acusa quando afirma que: “A vergonha se esconde / Porque se revela a maldade da raça”, reforçando o estereótipo de uma mulata que seduz de forma quase que agressiva, uma sedução da qual não há possibilidade de fugir.

A fome por devorar sexualmente mulatas, como salienta a análise de Sant’Anna, é recorrente na poesia brasileira. Por exemplo, podemos observar essa afabilidade entre feitor e crioula no poema “A crioula” de Trajano Galvão, poeta pouco conhecido do Romantismo, no qual, ela “amansa” o feitor através do sexo:

“Sou cativa...qu’importa? fogando
Hei de o vil cativo levar!...
Hei de sim, que o feitor tem mui brando
Coração, que se pode amansar!...
Como é terno o feitor, quando chama,
À noitinha, escondido co’a rama
No caminho – ó crioula, vem cá! –” (SANT’ANNA, 1984, p. 32)

Analisado por Sant’Anna, o poema reforça a ideia de que a escravidão era boa e o feitor era um homem de bom coração, quando na verdade: “[...] o feitor e o senhor de engenho rondam as escravas como sanguessugas e

vampiros, exercitando, econômica e eroticamente, sua oralidade perversa” (SANT’ANNA, 1984, p. 25-26).

Não nos é possível negar que a raiz dessa visão estereotipada, destacada na letra de Bororó ou no poema de Trajano Galvão, é escravocrata, pois, no que concerne a este último, mesmo que o sexo entre os senhores e as jovens escravas não fossem consentidos, os senhores se diziam “seduzidos” por essas escravas ou, diante das negativas, violentavam-nas. No caso de “Da cor do pecado”, mesmo que a escravidão não esteja mais presente, não nos é possível negar que a ótica preconceituosa contra a mulher de cor persiste. O eu lírico da canção só consegue ver a musa pela perspectiva da devoração sexual, uma vez que a cor da pele (“corpo moreno”) não é exatamente encanto. Pelo contrário, os sinais de miscigenação é uma espécie de salvo-conduto para fazer renascer o nhonhô guloso por mulheres afrodescendentes de outrora.

Esse abrandamento, esse amaciamento (imaginário) das relações comprovam-se semanticamente quando começa a haver um jogo entre o termo *escrava* (no eito) e *rainha* (no leito). O sexo é o lugar de passagem por onde se estabelece a *cordialidade* das relações eróticas e sociais (SANT’ANNA, 1984, p. 33, grifos do autor).

A cordialidade de que trata Sant’Anna no excerto acima é somente uma forma de forjar a realidade da escravidão, como também ocorreu ao “negro de alma branca”. Este era o sujeito que muitas vezes, por ser um filho bastardo de algum branco da casa-grande ou do sobrado, conseguia uma proximidade maior com o núcleo e isso lhe dava uma espécie de *status* social que o diferenciava dos demais da mesma condição étnica. Enquanto ao homem negro bastava ser “bom” trabalhador, para a mulher, a violência parecia camuflada, pois: “[...] os homens lhe abriram e concederam esse espaço de brejeirice e de sedução, como modo ambíguo e ilusório de pensar que na sociedade escravocrata ela tinha liberdade” (SANT’ANNA, 1984, p. 42). Essa falsa liberdade dada à mulher de ascendência negra é muito perceptível na canção de Bororó. Nos versos da canção, aparentemente, é ela quem toma a iniciativa do beijo, fato que na época não era permitido nem mesmo à mulher branca. No poema de Trajano Galvão, que apreende uma suposta realidade do universo da escravidão, a falsa liberdade é visível na forma como a “crioula” se comporta em relação ao feitor, descrevendo-o como um homem de coração puro e “parecendo” feliz por ter sido

chamada por ele. Ideologicamente, o poema oculta a falta de opção da cativa de dizer não às investidas do feitor, deixando transparecer que seria por vontade própria que ela as aceitava.

A sociedade cristã e patriarcal da época exigia um comportamento impecável da mulher branca e burguesa, enquanto do homem branco, detentor do poder, era cobrada experiência sexual que só poderia acontecer com as negras e mulatas.

Com a mesma cordialidade que são retratadas as mulatas no poema de Trajano e na canção de Bororó, podemos observar que Eufrásia e Adélia podem ser inscritas como mulatas cordiais, ou seja, são retratadas sempre com a falsa impressão de que possuem o poder de decisão sobre sua vida e seu destino, quando na verdade são meros objetos, peças nas mãos do feitor ou senhor. Assim: “a aceitação generalizada da mulata como dotada de um comportamento impetuoso, seus modos fogosos, tudo parece expô-la a corresponder, agindo assim, às expectativas sociais que a envolvem e condicionam seu modo de ser (QUEIROZ JÚNIOR, 1982, p. 30). Sobre às mulatas: “[...] não atuavam as mesmas pressões inibidoras de uma moral patriarcal-cristã para brancas” (QUEIROZ JÚNIOR, 1982, p. 28). Ademais, a mulata sempre era vista de forma sensual e com uma necessidade exacerbada de sexo, como nos mostra o seguinte excerto quando sinhá Magarida diz que: “[...] compreendia a sua mucama preferida não por tê-la como espelho de sua aflição carnal: porque boa mesmo, uma santa alma. [...] Quando preta carecia era porque era safada mesmo” (DOURADO, 2002, p. 94). A sociedade da época impunha, reverberando o discurso patriarcal escravocrata, que a mulata era uma espécie “de moura encantada, tipo delicioso de mulher morena e de olhos pretos, envolta em misticismo sexual – sempre encarnado, sempre penteando os cabelos ou banhando-se nos rios ou nas águas das fontes mal-assombradas” (FREYRE apud QUEIROZ JÚNIOR, 1982, p. 21).

Esse discurso patriarcal é o mesmo que demonstra, falsamente, o poder de sedução e de escolha da mulata. Fato visível, por exemplo, quando Eufrásia diz à sinhá Margarida: “[...] estou gostando dele” (2002, p. 95). Na realidade, o narrador revela um discurso que encobre a obrigatoriedade da escrava satisfazer o feitor. Esse encobrimento acontece porque a mulata só tem voz quando é para “parecer uma mulata cordial”, apaixonada e pedindo ajuda da sinhá para se

encontrar com o feitor, pois a construção que o autor fez tem como base meados do século XIX, período no qual a ordem escravocrata tinha ainda muito vigor. Quanto ao feitor, a situação é bastante semelhante aos dos sujeitos brancos diante da mulher de cor se levarmos em consideração alguns comentários de Sant'Anna no âmbito da poesia que também serve para o estudo de narrativas:

A confortável situação do homem branco, proprietário do corpo e da produção do escravo, leva-o a justificar-se perante si mesmo, convencendo-se de que a escravidão, afinal, não é tão má. Essa suposição ocorre, principalmente, quando o escravo é mulher, pois que a crioula, imagina o poeta [narrador] a exemplo das mucamas, sertanejas, mulatas e moreninhas, encontraria muito prazer nas trocas eróticas com seus senhores (1984, p. 32).

Vale ressaltar que Pedro Chaves não é o senhor, mas sim o feitor. De qualquer forma, está hierarquicamente acima dos escravos, embora integre os círculos concêntricos entre a *nebulosa* e o *núcleo*. Conquanto Eufrásia tenha proximidade com sinhá Margarida, salientamos que mulher do proprietário está sempre abaixo do patriarca, também orbita a *nebulosa*. Essa hierarquia é observável quando Eufrásia conta à proprietária que Pedro começou a assediá-la. A senhora se predispõe a intervir pela escrava: “quer que eu fale ao senhor para chamar atenção desse tal de Pedro Chaves? (DOURADO, 2002, p. 95). Mesmo que a senhora tenha se comprometido a ajudar Eufrásia, isso não elimina a rígida hierarquia patriarcal.

Por ser uma mulher branca, sinhá Margarida precisava se comportar de acordo com os padrões patriarcais. Entretanto, em alguns momentos da narrativa, a leitura sobre sua personalidade desdiz sua suposta assexualidade:

Sinhá Margarida nunca foi uma santa, apesar de que boa como ela só. Era o que diziam dela as boas e as más línguas. Falavam dela com um certo jovem vindo de estudar na Europa. [...] O marido não a assistia com a regularidade pedida pela sua carne, e mandava o seu dever de estado. [...] Era o que dizia dela a maledicência, sobretudo a feminina, neste capítulo mais rigorosa consigo mesma do que a masculina – as mulheres não se perdoam facilmente (DOURADO, 2002, p. 94).

O discurso patriarcal de que essas mulheres eram reféns transformavam-nas de vítimas em algozes, pois a cobrança por comportamentos considerados próprios era realizada de forma muito intensa por todos e também por outras mulheres. Curioso pensar que sinhá Margarida se via como: “[...] boa

mesmo, uma santa alma” (DOURADO, 2002, p. 94), ao contrário do que é narrado em terceira pessoa no excerto acima, fato que comprova a hipocrisia da época, pois se ela, mulher branca, casada, possuía relacionamentos extraconjugais, não poderia julgar a “suposta necessidade de sexo” que Eufrasia possuía.

No que concerne à mulher negra, predomina na esfera patriarcal a visão de que era hiperssexualizada. Queiroz Júnior observa que “a mulata não teve possibilidade como ocorreu com a nativa, de se transformar em figura em torno da qual se pudesse exaltar as qualidades da terra, a pureza do povo, o valor de uma cultura merecedora de admiração” (1982, p. 31). O que sempre destacam na mulata é ser assinalada por uma sexualidade exacerbada. Tal estereótipo não está circunscrito à obra de Autran Dourado, é visível em obras de vários outros escritores brasileiros. Por exemplo, em *Relato de um certo Oriente* [1989]/(2008), de Milton Hatoum, Emilie, a matriarca da família confronta o marido para proteger os filhos que abusavam das escravas alegando que elas só queriam dinheiro. As observações de Emilie evidenciam sua ótica machista: “[...] tu achas que as caboclas olham para o céu e pensam em Deus? São umas sirigaitas, umas espevitadas que se esfregam no mato com qualquer um e correm aqui para mendigar leite e uns trocados” (HATOUM, 2008, p. 77-78). Os comentários do marido de que: “[...] um filho seu não pode escarrar como um animal dentro do corpo de uma mulher” (HATOUM, 2008, p. 77) apenas reforçam uma lógica masculina e patriarcal e apresentam elementos de zoomorfização.

Árabe, católica e moradora de Manaus, Emilie é uma mulher que cumpre o papel de opressora conforme destacamos na citação do parágrafo acima. Não bastasse isso, ela tem uma lógica bastante peculiar quanto à religião que professa, simplificando como manifestação de religiosidade, por exemplo, o olhar para o céu e o pensar em Deus que ela julgava que faltava às escravas. Por sua vez, o marido paradoxalmente defende as mulheres e critica o sexo como instinto, visando, na realidade, atingir com críticas o filho.

Ademais, nessa obra de Hatoum também, é visível o familismo proposto por Freyre, no qual há uma troca de favores, a servidão cega dos escravos em troca de proteção/aproximação ao *núcleo*: “– aqui reina uma forma estranha de escravidão – opinava Dorner. – A humilhação e a ameaça são o açoitado; a comida

e a integração ilusória à família do senhor são as correntes e golilhas” (HATOUM, 2008, p. 78).

Em compensação, no filme *12 anos de escravidão* (2013), de Steve McQueen, se manter aos modos do “homem cordial” não só aproximava da família, mas era a única possibilidade de se manter vivo em meio a tanta crueldade. O filme foi baseado na história real de Solomon Northup, um negro americano que foi sequestrado e vendido como escravo. É possível observar na personagem Patsy como a escravidão era pior para mulheres. Patsy é uma escrava que transita entre o eito, durante o dia, na colheita de algodão, e o leito no período noturno, com Epps, seu proprietário. Esse fato deixa a esposa, Mary Epps, furiosa. Como não pode questionar o marido, pois tem consciência do seu lugar na sociedade, ela comete inúmeras injustiças contra a escrava, entre as quais está o fato de não fornecer sabão para que a escrava não pudesse tomar banho nem lavar suas roupas. Noutro momento, quando os escravos foram retirados do descanso noturno e obrigados a dançar para “entreter” o casal, Mary Epps percebeu o olhar do marido na escrava, queimando-a, como se Patsy estivesse “seduzindo” o marido. Além desses aspectos que reafirmam a crueldade dos senhores e senhoras contra as escravas, podemos ver o poderio patriarcal de que nos fala Freyre. Em determinado momento do filme, quando Bass, um marceneiro contratado para construir uma igreja na propriedade, questiona a forma que Epps trata seus escravos, ele diz: “São minha propriedade” e reitera com “eu digo como fato”.

Retomando a discussão da obra de Dourado, em se tratando de Eufrásia, além do familismo por meio da aproximação com a sinhá, o envolvimento dela não é com o senhor, mas sim com o feitor. Dessa forma, há uma briga de poderes entre dois seres pertencentes à *nebulosa*: o da negra, distante da casa-grande e, conseqüentemente, do *núcleo*, e o do feitor, que possui muita proximidade com o núcleo devido a sua relação com o proprietário, cujo poderio está expresso nestas palavras de Freyre: “donos das terras. Donos dos homens. Donos das mulheres. Suas casas representam este imenso poderio feudal” (2013, p. 38).

Quando os escravos que trabalhavam com o marido de Eufrásia souberam que ela estava saindo com o feitor, ao contrário do que acontecia entre as mulheres, eles se uniram: “a escravaria se solidarizava nesses casos de

infidelidade, principalmente quando se tratava de um branco o ofensor da honra” (DOURADO, 2002, p. 95). Julgada até mesmo por seus iguais, como se a ela coubesse o poder de decisão sobre o seu corpo, percebemos novamente que a mulata é o ser mais distante do núcleo, estando submetido aos que nele habitam ou orbitam próximo a seu centro.

Curioso pensar que não há na obra menção de uma união entre as mulheres cativas para se defenderem ou solidarizarem. Joana, por exemplo, embora saiba a forma que a sinhá fala de Adélia, em momento algum questiona esse posicionamento. O mesmo ocorre com Eufrásia, que tem em sinhá Margarida uma protetora, mas a proteção ocorre principalmente porque o homem que a mulata está “seduzindo” não é o patriarca. Caso fosse, provavelmente teria uma inimiga. Pode-se dizer que isso ocorre porque as mulheres brancas e negras, de certa forma, ajudam a manter o sistema patriarcal até os dias atuais. Entre os homens, há uma espécie de proteção, mesmo que ela ocorra somente por intermédio das palavras. A mulher, como ser inferiorizado, não tem direito a essa proteção. No caso da mulher afrodescendente, a situação é mais complexa: ela transita por uma dualidade: ao mesmo tempo que é um ser aviltado, muitas vezes, como no caso de Eufrásia, a acusam de um poder de sedução ao qual são incapazes de desmentir.

4.3 Mulheres serviçais

Como mencionado anteriormente em nossas discussões, tratamos de duas divisões para as mulheres afrodescendentes. A primeira categoria, “mulheres comíveis”. A segunda, descreve a negra que acompanharia a sinhá ou patroa. Em alguns momentos, nos romances de Dourado, seus narradores nos revelam personagens de ascendência negra com várias regalias por estarem mais próximas ao *núcleo*. A título de exemplo, em *Ópera dos mortos* Quiquina, mulher negra, muda e que há anos trabalha para os Honório Cota, era quem colocava os preços e vendia as flores de papel e de seda que Rosalina fazia. Essa “não se envolvia, deixava tudo por conta de Quiquina” (DOURADO, 1972, p. 31). Esse discurso que pressupõe liberdade em relação as finanças, patenteava que a seleção de Quiquina para se ocupar de algumas atividades

consideradas importantes representa uma forma de ascensão numa ordem bastante hierarquizada:

Desde logo salientamos a doçura nas relações de senhores com escravos domésticos, talvez maior no Brasil do que em qualquer outra parte da América. [...] É natural que essa promoção de indivíduos da senzala à casa-grande, para o serviço doméstico mais fino, se fizesse atendendo a qualidades físicas e morais; e não à toa e desleixadamente. A negra ou mulata para dar de mamar a nhonhô, para niná-lo, preparar-lhe a comida e o banho morno, cuidar-lhe da roupa, contar-lhe histórias, às vezes para substituir-lhe a própria mãe – é natural que fosse escolhida dentre as melhores escravas da senzala. Dentre as mais limpas, mais bonitas, mais fortes (FREYRE, 2013, p. 435-436).

Com base no excerto acima, o sociólogo pernambucano tenta nos convencer que a função de serviçal – no que diz respeito à nossa análise, esta categoria está representada pela escrava Joana (*Lucas Procópio e Um cavalheiro de antigamente*) e por Quiquina (*Ópera dos mortos*) – representava uma boa função. Porém, na realidade, de um lado, exercer a função de criado era somente menos difícil do que o trabalho direto com um feitor, que muitas vezes utilizava meios cruéis para fazer valer sua palavra. De outro lado, o trabalho exercido em ambiente privado do lar promovia a proximidade com o *núcleo*. O contato com a senhora possibilitava muitas vezes uma proteção quase familiar, pois existia uma: “[...] transformação da dependência pessoal em relação ao patriarca em familismo. Como sistema, o familismo tende a instaurar alguma forma de bilateralidade, ainda que incipiente e instável, entre favor e proteção [...]” (SOUZA, 2019, p. 55). Nesse sentido, ao mesmo tempo que poderia haver uma proteção proporcionada pelo patriarca ou pela sua esposa aos que estavam na categoria de serviçal, estes tinham consciência do seu lugar – ou melhor, sabiam que se situavam na dubiedade do entrelugar que cabe aos que pertencem à *nebulosa* – dentro da hierarquia patriarcal. Mais do que isso, tudo que essas pessoas que oscilavam entre serem livres e escravas fizessem que pudesse ser considerado incerto poderia afetar sua relação com aqueles que detinham o poder e, conseqüentemente, afastá-las da proximidade do *núcleo*.

A situação que Joana e Quiquina viviam pode ser melhor elucidada por Roberto Schwarz em *Ao vencedor as batatas* [1977]/(2000). Nesta obra, o autor

explana sobre essa “cordialidade”, essa submissão desmedida que se dava porque os pleiteantes do favor não eram:

nem proprietários nem proletários, seu acesso à vida social e a seus bens depende materialmente do favor, indireto ou direto, de um grande. O agregado é a sua caricatura. O *favor* é, portanto, o mecanismo através do qual se reproduz uma das grandes classes da sociedade, envolvendo também outra, a dos que têm” (p. 16, grifos do autor).

Ademais, conforme poderemos observar mais detalhadamente nos próximos subcapítulos, Quiquina e Joana valiam-se do *favor* e sabiam o seu lugar naquele/neste mundo opressor – lugar ambíguo, não nos esqueçamos –, elas mantinham um discurso de mulher branca, endossando a opressão como se fossem as próprias sinhás.

4.3.1 Joana

Como dito anteriormente, Joana aparece em *Lucas Procópio* e *Um cavalheiro de antigamente*. Circunstância comum entre algumas famílias da época da escravidão, Isaltina ganhou-a quando nasceu, e a escrava a acompanhou até a velhice: “Joana foi uma segunda mãe para mim, dizia Isaltina. Praticamente ela é que me criou, mamãe morreu muito moça” (DOURADO, 2002, p.104). A última parte da citação nos permite alguns comentários. Tínhamos abordado no capítulo anterior o fato de as mulheres brancas e burguesas casarem-se muito novas. Como o corpo ainda não estava totalmente maduro para relações sexuais e para as várias gestações, muitas acabavam falecendo antes dos trinta anos. É o que podemos presumir em relação à mãe de Isaltina, levando Joana a criar a moça. Por conta disso, Isaltina a considerava como se fosse a própria mãe, endossando os comentários de Freyre: “quanto às mães-pretas, referem as tradições o lugar verdadeiramente de honra que ficavam ocupando no seio das famílias patriarcais” (2013, p. 435).

Há uma similaridade nos aspectos físicos das personagens serviços analisadas neste trabalho com outras de outras obras. Por exemplo, em *A Barca dos homens*, de Autran Dourado:

Luzia sonhava muito com o seu corpo imenso no cemitério [...] O colo de Luzia era muito quente – e as coxas grossas, os seios gordos, redondos e bons – aquecia os meninos, envolvia-os um cheiro de mato pisado e cheiro de prêto mesmo [...] (1973, p. 16).

Destacamos que, quando Luzia nos é mostrada na narrativa, evidencia-se seu corpo “imenso”, além de características que a aproximam de uma mãe, remetendo-a a um cuidado com os outros. Ao contrário de Joana, Luzia não estava na condição de escrava, porém cuidou da mãe e depois dos filhos de Maria, a protagonista branca e burguesa:

noutros tempos ela cuidara de Maria, que adormecia quando pequena ouvindo as mesmas histórias que não envelheciam, tôda vez que vinha com os pais passar o verão em Boa Vista, como agora tomava conta dos filhos dela, com o mesmo carinho e amor severo: eram quase seus netos” (1973, p. 17).

Interessante observar que Luiza se vê como família, mãe de Maria e avó de seus filhos. Semelhantes ares de maternidade ocorrem também com Joana. Esta criou Isaltina e depois João Capistrano.

Na contemporaneidade, podemos observar a personagem Val do filme *Que horas ela volta* (2015), de Anna Muylaerte. Val precisou deixar sua filha, Jéssica, em Pernambuco para trabalhar de empregada doméstica e babá em São Paulo, morando na casa dos patrões. Anos mais tarde, quando a filha precisa ir a São Paulo para prestar vestibular, a jovem fica na casa dos patrões da mãe e começa a questionar o motivo da mãe aceitar a forma como é tratada. Entre os problemas constatados, Jéssica questiona o fato de Val dormir em um quarto pequeno, sem muita ventilação, a qualidade inferior dos alimentos comprados para ela, além do fato da mãe não poder sentar à mesa nas refeições. No que tange à família, vemos que, ocupada com seus afazeres profissionais, a patroa não cuida de Fabinho, o filho adolescente. Como uma mãe preta, é Val quem consola o jovem e é para os braços dela que ele corre e algumas vezes até dorme junto quando não está emocionalmente bem. Partindo da empregada doméstica explorada, podemos refletir o quanto alguns resquícios da escravidão ainda estão enraizados na profissão que Val exerce, em especial por conta de sua dependência aos patrões, ou seja, da lógica do favor de que fala Schwarz:

O favor é a nossa mediação quase universal – e sendo mais simpático do que o nexu escravista, a outra relação que a colônia nos legara, é compreensível que os escritores tenham baseado nele a sua interpretação do Brasil, involuntariamente disfarçando a violência, que sempre reinou na esfera da produção” (2000, p. 16-17, grifos do autor).

No filme, é visível o controle do poder exercido pela família sobre Val, embora ela seja considerada “da família”. É evidente também que, assim como sucedia à época da escravidão, há uma aproximação da serviçal ao *núcleo* devido à sua relação quase materna com Fabinho.

No que diz respeito aos romances aqui analisados, a proximidade entre a serviçal e os senhores redundava no aumento da relação de afeto entre eles e consequentemente fazia-se sentir a influência da primeira sobre os segundos. Um exemplo desta influência ocorre em *Um cavalheiro de antigamente* quando Isaltina narra ao filho sobre o rompimento do noivado após descobrir o envolvimento de Lucas com Adélia. A atitude de Isaltina adoeceu o pai, levando Joana a adverti-la das consequências:

se seu pai morrer, a culpa será sua. Pense bem no que vosmecê vai fazer, lhe dizia Joana. Ela não dava muita importância aos pedidos da avó e do pai, apesar da doença e de toda a retórica dramática, mas o aviso da preta pesava demais, Joana a amava muito, foi com ela que Isaltina sempre se abriu (DOURADOR, 2001, p. 71).

Patenteia-se a importância de Joana, que atua como confidente da jovem, ofuscando outros familiares próximos.

Em determinado momento da narrativa de *Lucas Procópio*, quando Isaltina se arrumava para um baile, Joana advertiu a moça quanto à roupa ser imprópria: “nhanhá, este vestido está muito atrevido, siô Cristino já viu? disse Joana. Ainda não, Joana, ele não se incomoda, faz muito gosto da minha beleza. Nhanhá está muito é convencida. Ela deu risada, Joana fazia as vezes da mãe” (DOURADO, 2002, p. 167). Percebemos que o discurso de Joana, assim como ocorre com outras personagens em outros momentos, está impregnado do ideal patriarcal, no qual a mulher, branca e burguesa, deveria se comportar e se vestir de maneira adequada ao que os padrões de vestuário da sociedade da época julgassem adequados.

Noutra passagem do mesmo romance, Isaltina resolveu que não iria se casar com Lucas, sendo admoestada pela escrava:

[...] o velho barão não conseguiu se conter, chorou convulsivamente na presença da filha e da mucama Joana. [...] Nhazinha, não faça isso com o coitado do seu pai, que ele morre. Deus castiga vosmecê, disse Joana a ela no quarto (DOURADO, 2002, p. 123).

Podemos depreender dos excertos acima que além de criada e confidente, Joana realmente fazia o papel de mãe da jovem. Ouvia as lamentações de Isaltina e até mesmo a aconselhava. Assim como os discursos das mães burguesas, os de Joana também estavam impregnados do discurso patriarcal de que ela também era refém, repercutindo o que a sociedade e a igreja julgavam permitidos às mulheres da época e endossando o que Castello Branco e Brandão (2004) afirmam sobre o discurso da mulher ser similar à do ventríloquo e o seu boneco.

Embora Joana fosse descrita com características que a faziam parecer com uma mãe, ela era um sujeito pertencente à *nebulosa*. Porém, pela intimidade adquirida com a criação de Isaltina, ela se aproxima das prerrogativas que detêm os ocupantes do *núcleo*, ou seja, a mãe de criação de Isaltina consegue expressar sua opinião, mesmo que somente para a jovem, como ocorre em determinado momento de *Um cavalheiro de antigamente*, quando as duas acabam falando sobre os castigos dos negros nas lavras. Embora a sinhá defenda o pai por nunca ter batido em negros, Joana lhe diz:

o falecido barão era um homem bom, mas Nhanhá não esqueça que na mineração os escravos dele passavam um cortado. Era o costume daqueles tempos nas lavras, que que ele podia fazer? disse Isaltina. Sim, um costume bárbaro, disse Joana” (DOURADO, 2001, p. 237).

Como pode ser observado na passagem acima, a personagem tem liberdade para criticar a situação de violência contra os escravos, embora ambas, Isaltina e Joana, sejam apenas espectadoras e nada poderiam fazer para mudar aquela realidade. Fato que demonstra também uma preocupação do autor em dar uma voz crítica a uma personagem negra, evento que é pouco observado na literatura brasileira. Nesse quesito, Maria Firmino dos Reis é um marco ao dar voz a negra Suzana, na obra *Úrsula*, publicada em 1859.

Ao contrário de Isaltina, que estava sempre insatisfeita com o seu lugar na sociedade patriarcal, Joana embora questionasse a tirania com que os escravos eram tratados, aceitava sua condição servil e não vislumbrava obter

plena liberdade. Mesmo quando a sinhazinha discutia sobre a possibilidade de alforria com a mãe de criação, Joana argumentava:

Pra quê, Nhanhá? Na minha idade, o que eu vou fazer com alforria. Teria de sair por aí catando emprego e passando pior do que passo aqui. Alforria, só se for pra eu ficar trabalhando aqui com Nhanhá. Pois eu vou lhe alforriar, disse Isaltina. Vai continuar na mesma, Nhanhá, vou ser pra sempre cativa de vosmecê (DOURADO, 2002, p. 133).

O motivo de Joana não aceitar a alforria se deve à circunstância de não ser tão jovem. Devemos considerar que se não havia grandes oportunidades de trabalhos para uma jovem, negra e alforriada, haveria menos ainda para uma idosa. Para uma jovem havia, além de trabalho propriamente dito, a oportunidade da prostituição ou amasiamento. Não podemos nos esquecer, quando tratamos de Adélia, da situação de desnorteamento que a moça sentiu quando Lucas se desinteressou dela. No caso de Joana, ela tinha consciência de que não tinha condições de se manter financeiramente sem trabalho. Nesse caso, fica evidente que entre um lugar seguro para envelhecer sendo escrava e/ou recomeçar do zero, a velha escrava preferiu se manter à disposição de Isaltina, não porque gostava do cativeiro, mas por ser a única opção àquela altura da vida.

À medida que as narrativas dos dois livros se desenrolam, temos consciência da importância de Joana. Ela compartilha das mesmas dores e anseios de sinhá. Não possui vontade própria, é uma continuidade de Isaltina. Podemos observar a forte ligação entre as personagens. Por exemplo, em certa passagem de *Um cavalheiro de antigamente*, João Capistrano tinha sido preso por matar Godofredo Barbosa, visto que este acusava Isaltina de adultério por meio de uma carta. Na cadeia, o filho não aceita receber a visita da mãe, porém recebe Joana, que sofre tanto quanto a sinhá com a acusação e a distância de João Capistrano.

Após uma das visitas de Joana a João Capistrano, enquanto Isaltina e ela conversam sobre o depoimento de Isabel, a mulher que contou sobre o caso com o padre Agostinho, Joana chega à seguinte conclusão: “Isabel só pensa no que acontece entre homem e mulher, disse Joana. Eu acho que tudo foi porque seu Joaquim não a satisfazia. É capaz de que só de vez em quando eles faziam, pela páscoa da Ressurreição (DOURADO, 2002, p. 236). Nota-se no discurso de Joana como o sexo era algo dúbio, deveria ser somente para procriação, ao

mesmo tempo, se não era feito com “certa frequência” poderia causar uma espécie de loucura na mulher ou até mesmo, levar ao adultério.

Quanto ao relacionamento entre o padre e Isaltina, na realidade, Joana tinha conhecimento do que se passara entre eles, pois acompanhava a sinhá nos ensaios musicais e ficava sentada, sozinha, no silêncio da igreja, esperando: “Nhanhá, pra que se atrasar tanto? Isaltina não respondeu, ela insistia. Eu fiquei tocando uma música que não era do coro, me distraí, perdi a hora. Nhanhá, veja se não repete mais isso, senão como é que vai ser?” (DOURADO, 2002, p 166). Por conhecer o coronel, Joana sabia das consequências caso Isaltina tivesse uma atitude considerada imprópria. Como a relação entre ela e padre Agostinho ia se tornando mais perceptível, Isaltina pede o silêncio de Joana: “E por acaso Nhanhá acreditou que eu ia falar?! Pensou isso de mim?! Quem acha que eu sou?! [...] mas pense bem, veja que loucura está fazendo. Esse folhetim não pode de maneira alguma acabar bem” (DOURADO, 2002, p. 172).

Todas as mulheres da época, brancas e negras, tinham consciência do seu papel na sociedade e, claro, de suas consequências caso não cumprissem o que esperavam delas. O crime em nome da honra perpetrado por maridos inconformados com a traição das esposas, por exemplo, era algo muito natural no período retratado na obra, embora atualmente ainda percebamos muitos resquícios dessa sociedade que vê a mulher como um objeto de propriedade do homem. Vimos, em especial, nos últimos quatro anos que retrocedemos em políticas públicas o que elevou o número de feminicídios no Brasil. Com base no 16º Anuário Brasileiro de Segurança Pública (FBSP, 2022): “foram registrados 1.341 casos de feminicídio em 2021, sendo que 68,7% das vítimas tinham entre 18 e 44, 65,6% morreram dentro de casa e 62% eram negras” (2022, online)

Na sociedade enfocada pelas obras aqui estudadas, a violência como forma de punição é prezada como algo quase natural para casos de adultérios femininos, ao passo que são tidas como ações gloriosas e socialmente aceitas quando se trata de adultérios cometidos por homens. Assim como detectadas nas narrativas analisadas, infelizmente, ainda hoje vemos muitas mulheres sofrendo caladas no casamento para manter o *status* perante a sociedade. Tal situação ainda persiste porque muitas não conseguem se manter financeiramente, outras sofrem variados abusos psicológicos impossibilitando-as de tomar as rédeas da própria vida. Na situação vivida por Isaltina, o temor

de Joana de que o desfecho do relacionamento da sinhá e o padre poderia não “acabar bem” revela a consciência feminina das consequências terríveis do adultério que poderiam respingar em Joana, responsável, de certa forma, por vigiar a sinhá. Caso fosse descoberta a traição, por pertencer a *nebulosa*, a escrava possivelmente seria tida como cúmplice e, certamente, açoitada até a morte.

Outro aspecto que pode ser observado em ambas as personagens serviçais é que elas não se envolvem com nenhum homem. Em dado momento da narrativa de *Um cavalheiro de antigamente*, Joana e Isaltina conversam sobre o sofrimento causado pela paixão. A negra escrava faz a seguinte observação:

A paixão é uma coisa danada pra acabar com as pessoas. Ainda bem que eu nunca na vida amei ninguém. Vendo o que se passava com as pretas que eu conheci, até bendigo ter ficado solteira. Marido preto não presta, eles são brutos, costumam bater nas mulheres. Parece que querem descontar nas infelizes as pancadas que os donos mandaram dar neles (DOURADO, 2001, p. 236-237).

Interessante pensar, com base no trecho acima, que o período escravocrata era tão cruel que o sofrimento era perpetuado até mesmo entre os que mais sofriam com ele e essa vingança, observada por Joana, era muito parecida com a que ocorria entre as sinhás e as mulatas, conforme analisado no capítulo 3. Como o negro não poderia medir forças com o seu “dono”, restava-lhe outra forma de compensação: ele descontava suas dores em alguém mais fraco que ele, neste caso, a mulher.

Embora Joana tivesse consciência da crueldade da escravidão, em nenhum momento transgride o lugar que ocupa, isto é, ela se mostra como um sujeito pertencente à *nebulosa*. Sua função consiste em proteger Isaltina. Ao oferecer proteção à sinhá, ela também estará em segurança. Além disso, devido ao tempo que a acompanha, é possível afirmar que existe uma conexão afetiva entre as duas, ainda que estejam em campos socioeconômicos opostos, revelando-se, portanto, que uma e outra são complementares.

4.3.2 Quiquina

Quiquina é, em *Ópera dos mortos*, a empregada de Rosalina e também exerce o papel de pessoa próxima. Antes da última Honório Cota nascer, já servia à família. Em livro que explica a fortuna de algumas de suas obras, o escritor nos esclarece a escolha do seu nome: “Onomatopéia. *Quiquiqui* (dic.): indivíduo gago, tatibitate. Mas Quiquina é muda e não surda. Seu esforço para falar” (1976, p. 118, grifos do autor).

A primeira menção no romance da fiel companheira e empregada de Rosalina ocorre na citação seguinte: “Que graça podia achar Quiquina naqueles enterros de anjinhos mal nascidos? (DOURADO, 1972, p. 18). Como facilmente se detecta, Quiquina, ainda uma criança, já acompanhava os enterros dos abortos de Genu(ina).

Trata-se de uma personagem instigante pelos dados acima mencionados, isto é, oscila entre ser uma pessoa que faz os trabalhos domésticos no solar dos Honório Cota e alguém que tem prerrogativas pouco comuns a empregados. Além disso, Quiquina estabelece a ligação entre o sobrado e a cidade. A esta capacidade de Quiquina estabelecer o liame entre o silêncio de casa e os ruídos da rua, Lepecki aponta que:

a passagem de um espaço para outro se faz, pois, através de agente cuja caracterização física já significa, pela mudez, a transição vida/morte. Ver-se-á que o modo de ser fisiológico de Quiquina passada de *qualidade* a *função* na macroeconomia do texto. Ela é, desde que pela primeira vez aparece, a defensora do sobrado” (1976, p. 10, grifos da autora).

Integrante da *nebulosa*, Quiquina circula livremente no *núcleo* após a morte dos pais de Rosalina e é aceita no sobrado e na cidade com a mesma admiração:

Porque a cidade gostava de Quiquina. A gente se deliciava com a sua presença silenciosa e cômoda, com a sua mansidão. Quiquina era mansa, de alma grande, via-se logo. No remorso antigo, a gente carecia de amar alguém do sobrado, já que Rosalina rejeitava o nosso amor, a nossa amizade, a nossa mão, mesmo os nossos olhos. [...] Quiquina era a ponte, o barco que nos levava àquela ilha. A ponte que contudo não podíamos atravessar, o barco sem patrão vagando no mar silencioso dos sonhos de impossível travessia. [...] Se pediam notícias de Rosalina, ela ficava mais muda do que era [...] Temíamos, com as nossas perguntas, perder também o convívio de Quiquina, aquela ponte que, ainda que não usava, havia. Aquele barco que mesmo vazio levava um pouco do nosso cheiro, do sal de nossas lágrimas (DOURADO, 1972, p. 77-78).

Tão evidente a sua importância é a confiança que Rosalina deposita nela. Além do controle, venda e entrega das flores de papel e de tecido, como se vê na seguinte citação, “Quiquina prestava conta quando queria, nem ligava. Quiquina ficava com a maior parte quem sabe; ela não precisava, quando precisava mandava buscar com Seu Emanuel; bobagem de Quiquina, podia até ficar com tudo” (DOURADO, 1972, p. 39).

Devido a esse relacionamento tão próximo das duas, Quiquina não queria Juca Passarinho no sobrado dividindo o afeto da patroa. Buscando encontrar meios de evitar a proximidade do agregado (ação que acaba sendo inútil), Quiquina:

[...] fez logo que ele tomasse rumo. Foi Rosalina que cismou, quando Rosalina cisma não tem jeito. [...] Ela bem que quis que ele fosse embora, caçar serviço noutras bandas. [...] As duas estavam mais sossegadinhas, as duas sozinhas, carne e unha, desde que Seu coronel Honório Cota morreu (DOURADO, 1972, p. 79).

O que se depreende desta relação entre as duas, “carne e unha”, é que Quiquina não se vê como serviçal, na verdade ela se sente como alguém de casa, importante pela cumplicidade estabelecida com Rosalina, fazendo desta proximidade entre ambas, das prerrogativas que a patroa lhe dá, de seu silenciamento sobre as falhas de Rosalina, uma maneira tácita de estabelecer uma troca interessada de favores. Schwarz esclarece essa forma de se relacionar entre escravo e senhor que ele chama de “favor”:

Esta cumplicidade sempre renovada tem continuidades sociais mais profundas, que lhe dão peso de classe: no contexto brasileiro, o favor assegurava às duas partes, em especial à mais fraca, de que nenhuma é escrava. Mesmo o mais miserável dos favorecidos via reconhecida nele, no favor, a sua livre pessoa, o que transformava prestação e contraprestação, por modestas que fossem, numa cerimônia de superioridade social, valiosa em si mesma (SCHWARZ, 2000, p. 20).

Vale ressaltar que Quiquina não estava na situação de escrava. Como mencionado anteriormente, ela se enquadra na denominação de serviçal, ou seja, era uma pessoa “livre” (as aspas servem para indicar a dependência dela de Rosalina) e, portanto, torna-se evidente a lógica do favor – de acordo com as reflexões de Schwarz mencionadas na citação acima – existente entre patroa e empregada.

Por sentir que os laços de cumplicidade e afetividade entre ela e Rosalina são ameaçados com a chegada de Juca Passarinho, Quiquina não vê com bons olhos a presença do novo empregado na casa. A partir da entrada dele no sobrado, Quiquina intui que Rosalina não “pertencia” mais só a ela, e um sentimento de ciúme toma conta da velha companheira de Rosalina:

Era tão bom antes, quando as duas sozinhas. Quando só ela saía pra levar as flores. Tão bom, Rosalina conversava só com ela, só ela ouvia a voz de Rosalina. Agora tinha ele pra beber as suas palavras. [...] Rosalina chegava até rir. O riso doía em Quiquina. Como se fosse um carinho que lhe tinha sido roubado, um riso que devia ser só pra ela, só dela (DOURADO, 1972, p. 84-85).

A atenção que a patroa dá ao agregado evidencia que não é só Quiquina que consegue estabelecer uma relação com Rosalina valendo-se de um jogo de interesses de ambas as personagens. Um pouco mais adiante na obra, fica mais evidente ainda que a relação de favor estabelecida entre as duas está assinalada por um desequilíbrio nas contrapartidas oferecidas pela patroa, o que não incomoda de todo Quiquina, pois a esta importa que acompanhe Rosalina desde criança:

Quando a conversa andava mais animada e Rosalina sorria, ela [Quiquina] sempre arranjava uma maneira de interromper aquele comércio que a lesava. Grunhia como um cachorro que ganisse para chamar a atenção do dono. No desespero, se confundia, se atropelava nos gestos. Queria se exprimir de qualquer jeito na sua semáfora patética. Produzia os gestos mais estranhos de sua fábrica. Achava que Rosalina entendia a sua aflição porque ela sempre a chamava, lhe pedia qualquer coisa. Quiquina, você prepara os panos, os boleadores. É você que vai escolher as flores que vamos fazer. Ela sorria feliz, naquele terreno Juca Passarinho não podia competir com ela. De novo Rosalina era só dela, a flor da amizade se abria como nenhuma outra flor. Rosalina, ela pensava carinhosamente. Menina endiabrada, esquecida da sua velha Quiquina. Porque para Quiquina ela seria sempre uma menina (DOURADO, 1972, p. 85).

No excerto acima, podemos observar muitos elementos da cumplicidade existente entre as duas personagens. Importa, porém, os que indicam uma relação de prestação e contraprestação. Por exemplo, o trecho destaca a submissão cega de Quiquina que, segundo a narrativa, é animalizada, “grunhi[ndo] como um cachorro que ganisse para chamar a atenção do dono”. Ao mesmo tempo que consegue a atenção de Rosalina, ela se sente útil

novamente e – dentro de uma perspectiva que evidencia a dependência – merecedora de um agrado, compensado pelos dizeres da patroa de que “é você que vai escolher as flores que vamos fazer”. As palavras proferidas por Rosalina aparentemente a distingue e a põe numa superioridade social em relação aos habitantes da cidade e a Juca Passarinho.

Demais, é possível detectar que Juca Passarinho também mede forças com Quiquina, um e outro esforçam-se para ser o preferido da patroa. Após a primeira noite de “amor” entre o agregado e Rosalina, ele pondera: “agora Quiquina não era mais do que ele” (DOURADO, 1972, p. 140). O comentário de Juca deixa transparecer uma espécie de vitória sua contra a presença marcante de Quiquina junto à Rosalina. Afinal, se a empregada desfrutava de certa intimidade com a patroa, o agregado leva a dianteira, uma vez que tinha dormido com Rosalina. Noutra clave de leitura, a fala de Juca transmite-nos a ideia de que ambos se igualavam diante da patroa, as distinções – salientadas por Quiquina – deixavam de existir do modo como a empregada acreditava que ocorriam, isto é, ela ocupante de dentro do solar e Juca um sujeito de fora, quase um estranho.

Em outra passagem, Rosalina bebe vinho a noite e pensa na serviçal. Nesta cena, podemos observar, novamente, a ótica zoomorfizadora pela qual a empregada é avaliada: “Quiquina certamente ainda acordada. Não faz muito ouvira os seus ruídos apagados no fogão. Quiquina não ia dormir enquanto ela não subia para o quarto. Quiquina na vigília, Quiquina seu *cão-de-guarda*” (DOURADO, 1972, p. 100, grifos nossos). Em seguida, outras palavras caracterizam uma Quiquina que se assemelha a um cão, a uma gata, a um bovino:

se precisava dela, era só gritar Quiquina e ela surgia ao seu lado como por encanto. Na copa Quiquina *ruminando*; na cozinha *ronronando*, no borralho. Às vezes ela ficava no escuro, Rosalina imaginava os olhos dela como duas brasas, os *olhos de uma gata no escuro*, o cachimbo lumeando (DOURADO, 1972, p. 100, grifos nossos).

Num primeiro momento, Quiquina é comparada a um cão-de-guarda, ou seja, é fiel e submissa. Em seguida, são utilizados os termos “ruminando” e “ronronando” que demonstram novamente a zoomorfização.

A prestação e contraprestação de que trata Schwarz também é vista após Quiquina flagrar Rosalina com Juca Passarinho. Nas indagações que Rosalina faz a si mesma, a configuração da mão dupla que é do funcionamento do favor produz preocupações:

E se ela dissesse, se ela contasse tudo antes que Quiquina pudesse olhá-la? Ela perdoava? Doideira, ficava diminuída, um trapo de gente. Não era um trapo? Ficava diminuída perante Quiquina, nunca mais podia lhe dar uma ordem. Escrava, ela ficava escrava de Quiquina” (DOURADO, 1972, p. 131).

Não só o medo de submeter-se à Quiquina preocupava Rosalina, mas o medo de perdê-la:

Quiquina não ia fazer isso com ela, seu coração não era esse. Quiquina feito uma mãe pra ela. Quiquina não havia de abandoná-la naquele estado, sozinha no mundo. Quiquina era a única pessoa com quem ela contava, a única pessoa que tinha no mundo” (DOURADO, 1972, p. 134-135)

Embora tenhamos inúmeros elementos que denotem a submissão de Quiquina, bem como a ligação entre as duas personagens, não podemos observá-la de forma tão superficial. Para que possamos compreender a relação próxima entre as duas, precisamos adentrar a mitologia. Como citado anteriormente, ainda criança Quiquina acompanhava os enterros dos filhos da mãe de Rosalina. Nesta primeira apreensão da personagem, patenteia-se sua relação com a morte. Noutras passagens do romance, ficamos sabendo que Quiquina, adulta, havia se tornado parteira. Isto mostra que ela estabelece relação com a vida. Trazer crianças ao mundo é uma atividade que Duas Pontes valoriza: “a cidade queria muito bem a Quiquina, ela era de uma grande serventia. Trazia não apenas as flores de Rosalina para o nosso comércio; quando careciam de Quiquina no partejo, ela ali estava, sempre pronta a ajudar” (DOURADO, 1972, p. 78). Vida e morte. No começo e no fim da existência, há a presença de Quiquina, o que nos permite compreendê-la pelo prisma do mito.

Com base na descrição acima, podemos estabelecer algumas relações entre a empregada e as parcas gregas (na mitologia romana, moiras). Na esfera mitológica, há o seguinte relato: “Zeus uniu-se a Têmis (Lei divina, Equidade) e nasceram as Horas: Eunômia, Dique e Irene, bem como as Moiras (Cloto,

Láquesis e Átropos)” (BRANDÃO, 1986, p. 158, grifos do autor). Ainda segundo o autor:

A pouco e pouco se desenvolveu a idéia de uma Moíra universal, senhora incontestada do destino de todos os homens. Essa Moíra, sobretudo após as epopéias homéricas, se projetou em três *Moíras*: Cloto, Láquesis e Átropos, tendo cada uma função específica, de acordo com sua etimologia:

CLOTO, em grego Κλωθὴ (Klothê, com o aberto), do verbo κλῆθειν (klôthein), *fiar*, significando, pois, Cloto, a que fia, a fiandeira. Na realidade, Cloto segura o fuso e vai puxando o fio da vida.

LÁQUESIS, em grego Λῆκῆσις (Lákthesis), do verbo λαγκῆνειν (lankhânein), em sentido lato, *sortear*, a sorteadora: a tarefa de Láquesis é enrolar o fio da vida e sortear o nome de quem deve morrer.

ÁTROPOS, em grego Ἄτροπος (Átropos) de a (a, "alfa privativo"), *não*, e o verbo τρέπειν (trépein), *voltar*, quer dizer, Átropos é a que *não volta atrás*, a inflexível. Sua função é cortar o fio da vida.

Como se observa, a idéia da vida e da morte é inerente à função de *fiar* (BRANDÃO, 1986, p. 231, grifos do autor).

É possível, pois, tomando de empréstimo as considerações de Brandão, estabelecer algumas relações entre Quiquina e as figuras mitológicas acima mencionadas. E cabe-nos ampliar a interpretação mostrando que Quiquina não está presente só no nascimento e na morte, mas também consegue vaticinar o futuro. Quiquina não só viu o nascimento de Rosalina, bem como sabia o destino (ou parte dele) daquela criança:

podia ser mãe dela, viu quando ela nasceu [...] *aquela ela viu que ia vingar*, pediu muito a Deus que vingasse. [...] Deus quis que Rosalina vivesse pra provar que tinha sina não, que o caminho da gente é a gente que abre. Conforme o risco de Deus” (DOURADO, 1972, p. 79-80, grifos nossos).

Se até então nenhuma gravidez de Genu(ína) tivera sucesso, na de Rosalina a empregada intui que não será mais um anjinho que levará ao cemitério.

Considerando-se o que expomos acima, Quiquina é, portanto, a personificação das três parcas, pois acompanha nascimentos, destino e até a morte, como veremos à frente. Quiquina tem características de Cloto, a fiandeira. Segundo Brunel, “[...] a fiandeira é meio mulher meio bicho: virgem e aranha, ela tem poder sobrenatural. É a noite que ela fia, para que no dia seguinte o tempo seja bom e as teias de aranha não deixem ver os objetos sagrados...” (2000, p. 374). Importa frisarmos que era à noite que Quiquina fiava, e esta atividade

endossa a relação entre as parcas e Quiquina que ora estamos fazendo. Além disso, como destaca Brunel, existe a questão do “poder sobrenatural”. Ao longo da narrativa, observamos que, como um fantasma, Quiquina ficava rondando Rosalina e interferindo em suas escolhas.

Escolhemos alguns trechos que comprovam certo ar fantasmagórico de Quiquina: “de repente uma outra presença na sala. Quiquina no vão da porta. Voltou-se rápido. Ninguém, deve ser cisma” (DOURADO, 1972, p. 118); “Quiquina no vão da porta. Ninguém” (DOURADO, 1972, p. 120) e “Quiquina no vão da porta, viu Rosalina. Rosalina se desvencilhou dele [Juca], deu um grito de horror apontando a porta onde viu Quiquina. Quiquina já não estava mais lá, a porta vazia (DOURADO, 1972, p. 125).

No seu silêncio vigilante, com seus olhos perscrutadores, Quiquina tecia o destino de Rosalina. Esta demonstra ter consciência disso ao destacar que

se não fosse Quiquina, tinha ido mais longe, meu Deus. Até onde? [...] Mas Quiquina. Como é que ela agora ia olhar Quiquina nos olhos, se aqueles olhos tinham visto tudo? [...] Quiquina no vão da porta. E se tudo foi angústia, aflição? Se tudo ilusão? Não, aqueles olhos existiam, aqueles olhos eram mesmo de Quiquina” (DOURADO, 1972, p. 130-131).

Fica patente a constante preocupação de Rosalina em não desapontar a “mãe preta”, que não só fabrica o destino da patroa, mas também se posta vigilante para que tudo corra da melhor forma possível:

ela me perdoa, é mesmo que uma mãe pra mim. O que é pior, muito pior. E se eu sáísse antes dela me ver. [...] Duro é ver os olhos de Quiquina pela primeira vez. [...] Os olhos, Quiquina muda, os olhos de Quiquina, mais terríveis porque ela muda” (DOURADO, 1972, p. 131-132).

É bem precisa a observação de Reis, ao destacar que é “[...] Quiquina (a voz da censura muda, que se manifesta pelo olhar)” (REIS, 1987, p. 112). Não podemos deixar de lembrar que a repressão às ações da patroa, considerando o que Reis e Dourado destacam, vem do olhar duro, terrível, de Quiquina.

Ainda em relação às parcas, as características de Cloto, Láquesis e Átropos são muito evidentes em Quiquina. Cloto, por exemplo, está presente nela desde muito jovem, pois desde criança Quiquina acompanhava os

nascimentos e compreendia a gravidez: “desde que se entendeu por gente, sabia. Foi a primeira coisa que ficou sabendo. [...] Toda vez que via uma mulher de barriga parava pra ver. Por onde é que saía?” (DOURADO, 1972, p. 175-146). Quando Rosalina estava em trabalho de parto, Quiquina divagava sobre o partejo enquanto esperava o momento do nascimento:

uma parteira faz muito pouco, só dá um ajudatório. Mas sem a gente parece que dói mais, demais. [...] Ela ajudava muito, tinha um jeito muito bom de apertar a trouxa pra baixo, mandava a mulher respirar fundo e fazer força assim feito se aliviando no mato” (DOURADO, 1972, p. 179-180).

Na gravidez de Rosalina, também foi Quiquina – qual Láquesis – quem teceu o destino de Rosalina. Por conta da situação embaraçosa (levava no ventre o filho de um homem de baixa condição socioeconômica) vivida pela patroa, a serviçal escondeu-a de Emanuel, a única pessoa da cidade a quem era franqueado entrar no solar dos Honório Cota. Uma das passagens evidencia: “seu Emanuel bateu na porta, ela abria ou não abria? [...] Melhor abrir. Antes carecia se livrar de Rosalina, esconder ela num canto” (DOURADO, 1972, p. 187). As decisões de permitir ou não a entrada de Emanuel, a necessidade de ocultar Rosalina dos olhos dele e de outros, permitem à Quiquina ter em suas mãos o destino da patroa. Afinal, ela poderia escancarar o que estava ocorrendo na casa, fragilizando Rosalina perante a cidade. Mas não o faz porque preocupava-se com a ventura de Rosalina – com a qual sempre conviveu – e com a manutenção da respeitabilidade que o clã detém ainda que considere que “gente Honório Cota é tudo meio doida. Não vê aquele Lucas Procópio, nos despropósitos, no sem jeito dos desmandos?” (DOURADO, 1972, 174-175)

A porção de Átropos – aquela que corta o fio da vida – que existe em Quiquina fica evidente quando a serviçal define qual vai ser o destino do filho de Rosalina, cogitando o uso de algum abortivo num dado momento, descartando-o, porém, devido ao adiantando da gravidez, o que leva Quiquina a cogitar outra solução para que a criança não vingasse:

como é que ia fazer Rosalina tomar chá, se Rosalina nunca falou nada? [...] Não carecia nada daquilo, bastava falar. Tinham feito a coisa antes. [...] Era só deixar ele sufocado, ele nascendo sufocado. Não nascendo sufocado, tinha de fazer outra coisa” (DOURADO, 1972, p. 185-186).

A intenção de dar cabo do recém-nascido ocupa o pensamento de Quiquina como podemos observar no trecho a seguir: “dando tempo, antes de Rosalina ver o menino. Ela não ia desconfiar. Era só mostrar depois o bichinho morto” (DOURADO, 1972, p. 190). Quando enfim o parto se consuma, “Veio! Amarelo, da cor mesmo do *barro tabatinga*” (DOURADO, 1972, p. 190, grifos nossos), a lembrança do “barro tabatinga”, uma espécie de argila esbranquiçada, remete à ideia de morte, de voltar ao solo, à terra. Em suma, como observado nos excertos acima, Quiquina é quem tem nas mãos a vida e a morte. Ela incorpora um pouco de cada uma das parcas. Como destaca Brunel, “as Deusas-Fiandeiras começam e interrompem; o fio, também, que elas fabricarão e romperão como bem lhes aprouver, investe-se do mesmo temível poder. [...] elas intervêm, quando e como bem entendem, na vida de cada um” (2000, p. 375).

Sendo um pouco Cloto, Láquesis e Átropo, Quiquina tece e destece a vida da patroa. Além disso, decidindo a existência dos outros, ela fia sua própria vida. Fica nas mãos de Quiquina-Láquesis o destino de Juca e Rosalina. Desde que soube da gravidez de Rosalina, Quiquina passou a nutrir mais raiva do agregado. Não o poupou sequer durante o trabalho de parto. Aflito, Juca tentava obter informações de Quiquina. Por sua vez:

de repente ela se voltou para ele, fuzilou-o com os olhos. Pra ele saber que ela tinha ódio de morte no peito. Depois de tudo acabado eles iam ajustar as contas. [...] Não ia ser pai de ninguém. O filho não era dele, de ninguém, não deixava. Ele abusou da inocência dela [Rosalina]” (DOURADO, 1972, p. 183)

Quiquina acreditava que Juca era um sujeito que ali chegara para criar a desarmonia no sobrado silencioso onde as duas viviam, um mero aproveitador, que, de acordo com a leitura da serviçal, não passava de um homem que viera se aproveitar da patroa. Afinal, Rosalina só estabelecia alguma relação com ele enquanto bêbada, acabando por engravidar. Um Honório Cota cujo pai era extração inferior não podia vingar naquela família. Restava à vigilante Quiquina evitar a vergonha. E para isso, ela se via obrigada a ordenar a desordem instaurada pelo agregado. Por isso o que Quiquina mentalmente havia predito para Juca precisava se transformar em realidade. Procurando manter intacto os valores do núcleo familiar, ela “ajustou contas” com o agregado. Na sua linguagem de surda, obrigou-o enterrar o filho: “ela queria dizer cemitério,

voçorocas. Não meu Deus, ele não tinha coragem. Ali parado, esperava. Quiquina grunhiu de novo, e o medo dele foi tanto que ele não pôde resistir, saiu correndo, abriu o portão, ganhou a rua” (DOURADO, 1972, p. 195). A determinação de Quiquina levou Juca a partir da cidade: “[...] Quiquina barrava-lhe a entrada, Quiquina no vão da porta, onceira. Já, pôde finalmente dizer. Já fiz tudo que nem você mandou [...] (a imagem de Quiquina crescia, um fantasma na sua frente)” (DOURADO, 1972, p. 196-197). Interessante observar que, semelhante à Láquesis, Quiquina interfere no destino de Rosalina e Juca. Além disso, ela não teve piedade da criança – quem sabe morta por suas próprias mãos –, pois julgava inconcebível uma figura da nebulosa assenhorar-se do nome dos Honório Cota. Sua opinião é que Juca “não ia ser pai de ninguém. [...] não deixava” embora considerasse Rosalina como filha. Como figura desviante, restaram à Rosalina a loucura e a saída de cena, sendo encaminhada a um manicômio.

Poder-se-ia aventar que o destino de todos estava traçado por Quiquina, considerando as relações estabelecidas entre ela e as parcas. Sem a presença de Rosalina no casarão, os Honório Cota deixam de existir. Sem relação de consanguinidade, resta apenas Quiquina, a serviçal, “a defensora do sobrado”, aquela que introjetou os valores do clã. Não é estranho, portanto, que, na ausência de Rosalina, quem continua o rito de deter o tempo iniciado por João Capistrano seja a empregada: “[...] Quiquina tinha descido a escada, ido até na copa, parado a pêndula. Mas ninguém viu, como foi que viram? Porque de repente a pêndula parou” (DOURADO, 1972, p. 201). A ela, que tinha dentro de si as três parcas, coube “ceifar” o tempo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho buscou analisar um pouco dos percalços de mulheres brasileiras que viveram em meados do século XIX e início do século XX, focando sete personagens femininas da trilogia de Autran Dourado *Lucas Procópio*, *Um cavalheiro de antigamente* e *Ópera dos mortos*, divididas em dois grupos étnicos: brancas e negras. No primeiro grupo estão Isaltina, Genuína e Rosalina, todas as três Honório Cota (as duas primeiras esposas; a última filha). Ao segundo pertencem Adélia, Eufrásia, Joana e Quiquina, todas de condição subalterna (as três primeiras escravas; a última empregada).

No primeiro capítulo desta dissertação, “O mestre e suas obras”, trouxemos a fortuna crítica de Autran Dourado, desde sua iniciação precoce na escrita, os diversos estudos realizados a partir de suas obras e, claro, os vários prêmios nacionais e internacionais.

Como a análise foi realizada comparativamente entre personagens brancas e negras buscamos, no capítulo “Concepções acerca da ordem patriarcal e do espaço social”, um arcabouço teórico que nos auxiliasse na compreensão da formação da sociedade brasileira e, claro, da história das mulheres. Pelo fato de o Brasil ter uma formação escravocrata, alguns dos autores que nos auxiliaram no entendimento da sociedade e nos permitiram observar alguns resquícios desse período nos dias atuais foram Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Roberto DaMatta, Roberto Reis e Afonso Romano Sant’Anna. Além disso, pudemos observar que havia uma divisão baseada na classe social e na cor de pele das mulheres. De Sant’Anna, aproveitamos a terminologia “esposáveis” e “comíveis”. Como este autor destaca, as mulheres brancas burguesas eram denominadas “esposáveis” e as mulheres negras “comíveis”. Acrescentamos aos dois termos de Sant’Anna a tipologia “serviçais”, tomando por base Freyre, Reis e outros, para designar as mulheres afrodescendentes cuja finalidade é o exercício do trabalho, excluindo-as do universo erótico que caracteriza as outras mulheres das definições anteriores. Além disso, existia somente um espaço social no qual a mulher branca poderia transitar livremente, a casa, enquanto a rua, lugar instável, pertencia ao homem, às escravas e demais integrantes da *nebulosa*, lugar distante da figura do patriarca, ocupante do *centro*.

Para conhecermos a história das mulheres, utilizamos Gerda Lerner, Michelle Perrot, entre outras. Essas autoras dedicaram anos de suas vidas para compreender o apagamento das mulheres na história. Com as pesquisas delas, ficou evidente que as mulheres já nasciam com a marca da opressão, pois o desejo das famílias era sempre o filho de sexo masculino para dar continuidade à linhagem familiar. A opressão mencionada pode ser avaliada pelos inúmeros mecanismos de controle que cerceavam a vida das mulheres. Tudo lhes era vigiado, as roupas, as falas, as companhias e até mesmo as leituras.

No Brasil, esse cerceamento se deu desde o período colonial e avançou pelos séculos seguintes, delimitando-lhes o espaço que deveriam ocupar e dividindo suas existências a partir da cor da pele e origem socioeconômica. No que concerne aos homens, quando desfrutavam de uma boa situação econômica e social, só lhes cabiam o quinhão de desfrutar das prerrogativas sociais que a sociedade conferia a eles. Além disso, não havia sobre eles quaisquer cobranças. As cobranças, obrigações etc. eram direcionadas às mulheres. No caso dos homens, eram livres social e sexualmente a ponto de haver situações absurdas. Uma delas, por exemplo, evidenciando a hipocrisia da sociedade brasileira, era o prestígio conferido a homens que possuíam várias mulheres.

Nas obras analisadas, a história e a literatura caminham juntas, demonstrando as lutas e inquietações da sociedade da época por meio das personagens. Vemos, por exemplo, num dos volumes da trilogia, a preocupação de Isaltina em alforriar os escravos. Noutro livro, durante o envolvimento afetivo com Juca Passarinho, Rosalina pondera sobre como a sociedade agiria se ela fosse um homem. Há outros momentos nos três romances que também nos permitem observar a atenção do escritor com os desvalidos de nossa sociedade, dando voz crítica a algumas personagens marginalizadas. Por exemplo, Isaltina reflete sobre como a mulher é um ser submisso, comparando-a a uma galinha e o homem ao galo, cujo contato restringe-se tão só às necessidades da procriação. Noutro momento, Isaltina observa o quanto o pai é bom à Joana. Esta, por seu turno, comenta sobre a crueldade a que os escravos eram submetidos.

No capítulo “Mulheres escritas”, organizamos a análise dividindo as personagens semelhantes conforme os critérios observados acima. No

subcapítulo “Mulheres esposáveis”, analisamos Isaltina, Genu(ína) e Rosalina. Procuramos demonstrar com estas três personagens – que se inserem na categoria de mulheres brancas, de boa extração cultural e socioeconômica e preparadas para o matrimônio – tiveram destinos diferentes em decorrência de suas escolhas.

No que diz respeito à Isaltina, mostramos que ela foi educada para o casamento e criação de filhos. Embora tenha tido um rápido relacionamento afetivo com padre Agostinho e transgredido seu lugar de mulher “esposável”, ela conseguiu voltar a ocupar este lugar, uma vez que o filho matou a pessoa que, anos depois, trouxe à tona a história que punha em xeque a honra da mãe. Na lápide da mãe, que foi construída quando ela ainda estava viva, João Capistrano mandou colocar: “anjo de bondade e pureza” (DOURADO, 2001, p. 244), como se precisasse demonstrar ao mundo, por intermédio de palavras, que a mãe de um Honório Cota era quase uma santa. Além disso, ainda tratando da mesma personagem feminina, podemos observar o quanto Isaltina lutou, em silêncio, “tecendo por trás dos panos” como Rocha-Coutinho sugere, para que o marido se tornasse um ser um pouco menos abrutalhado e o filho tivesse uma educação que o transformasse em um homem parecido aos heróis impecáveis dos romances que ela tinha lido, “um cavalheiro de antigamente”. Incapaz de reagir ao mundo patriarcal que a rodeava, Isaltina recuperou seu lugar de “mulher esposável” porque – depois de ter vivido um relacionamento cheio de sutilezas fora do casamento, apagando marcas que pudessem comprometê-la, assim evitando ser morta pelo marido – voltou a se submeter a Lucas Procópio, demonstrando o quanto a mulher precisava ser silenciada em seus anseios e desejos para conseguir viver em segurança.

A segunda figura feminina analisada sob a perspectiva de “mulheres esposáveis” foi Genu(ína). Ela foi a única das três personagens que não rompeu com o que se esperava de uma mulher branca, pertencente às camadas burguesas da época. Como podemos detectar na narrativa protagonizada por ela, Genu(ína) foi uma boa repetidora do discurso patriarcal, reafirmando o que o marido dizia, cuidando da casa, da filha como faziam as mães de seu meio social. Pela sua capacidade de endossar os valores patriarcais, por não questionar a lógica masculina, Genu(ína), na nossa opinião, pode ser considera

um exemplo para as mulheres leitoras da época, uma vez que não produz estremecimentos na ordem patriarcal.

Assim como demais personagens brancas e burguesas, Rosalina foi educada para o casamento, repetindo o mesmo percurso da avó e da mãe. Porém, ela não contrai núpcias com Emanuel conforme as expectativas dela. Isso sucede porque ela conduz suas energias para continuar a alimentar cegamente o ódio que o pai sentia pela “gente da cidade”. Mesmo não subindo ao altar, Rosalina acaba mantendo um relacionamento afetivo com Juca Passarinho, um agregado a quem ela ofereceu trabalho no sobrado da família. Da relação estranha e fortuita entre os dois (o encontro entre ambos só ocorre quando Rosalina bebe vinho à noite), há a gravidez e um filho que nasce morto. Rosalina transgride os valores familiares unindo-se a um homem social e economicamente inferior a ela. A loucura é preço que ela paga por infringir a lógica de que o *núcleo* pode ser também ocupado por elementos da *nebulosa*.

No subtítulo “Mulheres comíveis”, analisamos Adélia e Eufrásia. E pudemos vislumbrar o quanto o sexo foi tabu para a sociedade da época. Isso sucedia porque as mulheres que somente serviam de repasto sexual aos homens sofriam muito mais preconceito, sendo, às vezes julgadas até mesmo pelos seus iguais, do que as que pertenciam à esfera do trabalho – que, neste trabalho, designamos como “serviçais”. Ao contrário das brancas, ocupantes das camadas mais privilegiadas da sociedade, as mulheres de ascendência negra não tinham possibilidade de alçar pontos mais altos da hierarquia social.

Presente em *Lucas Procópio* e *Um cavalheiro de antigamente*, Adélia é uma mulata alforriada que pertence a Lucas. Durante os poucos momentos que ela aparece na obra, causa-nos a impressão que a relação entre ambos é amistosa. Entretanto, na realidade, ela não passa de um objeto sexual do coronel. Ao analisarmos Adélia, chegamos à conclusão que restava à mulher afrodescendente – como uma das poucas maneiras de se aproximar do *núcleo* – valer-se de favores sexuais.

A breve aparição de Eufrásia, mulata e serviçal, ocorre em *Lucas Procópio*. Neste romance, ela tinha um relacionamento com o feitor Pedro Chaves, que mata o senhor (Lucas Procópio), usurpando-lhe o nome e apropriando-se de suas riquezas. O relacionamento entre o feitor e a escrava Eufrásia não só “parecia” consentido, como juntos tramaram uma emboscada

para matar o marido da mulata. Vimos na análise dessa personagem o quanto o discurso feminino coopera para manter o patriarcado, pois a própria sinhá comentava sobre uma suposta hipersexualização da escrava. Não bastasse isso, a sinhá é julgada por outras mulheres por causa de casos extraconjugais.

Joana e Quiquina são analisadas no subcapítulo “Mulheres serviçais”. Joana é a escrava que criou Isaltina, por isso tem uma proximidade quase que de “mãe” com a sinhá. É ela quem auxilia para que Isaltina se mantenha dentro dos preceitos de “mulher esposável”. Eis alguns exemplos: quando Isaltina ainda é solteira, Joana a aconselha quanto as roupas que deve vestir; convence Isaltina a aceitar o marido, rico e bruto, escolhido pelo pai; mais tarde, tenta alertar Isaltina sobre os riscos do relacionamento extraconjugal com padre Agostinho; chega mesmo a aconselhar Isaltina sobre não enfrentar o marido para evitar castigos. Assim como ocorre com Genu(ína), Isaltina é “um ventríloquo” repetindo o discurso masculino. De modo análogo, Joana – no papel de endossante dos valores da ordem patriarcal, também atua como uma espécie de ventríloquo.

A última personagem analisada neste trabalho é Quiquina, a serviçal negra e muda que trabalha para Rosalina. Após a morte dos pais de Rosalina, as duas passaram a dividir, sozinhas, o sobrado dos Honório Cota. Quiquina é considerada mãe por Rosalina. Em razão disso, tenta, de várias maneiras, persuadir Rosalina a não se envolver com Juca Passarinho. Quiquina percebe no agregado uma espécie de ameaça à quase silenciosa relação mantida entre ela e a patroa. Não só isso. Para Quiquina, Juca – figura exógena, estranho à cidade – também põe em perigo a sacralidade que envolve o sobrado. Assim como já observamos em Joana, Quiquina endossa o discurso masculino que sempre marcou o clã provavelmente impedindo o nascimento do filho de Rosalina e Juca – fato que macularia a imagem da família.

Com base no que expusemos acima, podemos conceber que, com exceção somente da personagem Genu(ína), todas as demais, brancas e negras, lutaram de alguma forma contra o patriarcado. As que pertencem à categoria das “esposáveis” utilizaram as artimanhas que tinham na época como, por exemplo, as doenças nervosas que serviam como uma forma de dobrar os maridos e, assim, aos poucos, mudar o relacionamento entre homens e

mulheres. Do mesmo modo, a submissão foi utilizada como uma forma de conseguir a confiança do marido e, conseqüentemente, algumas regalias.

Quanto àquelas que se inscrevem na categoria das “comíveis”, salientamos que utilizaram o sexo como forma de tornar o fardo de suas vidas um pouco menos pesado. O fato de serem visto somente pelo prisma de objeto sexual é um dos elementos que põe em relevo a desvalorização a que foram submetidas. Desvalorização dos próprios homens, desvalorização oriunda das outras mulheres, que viam nas mulheres sexualmente desfrutáveis ameaça à instituição familiar num primeiro plano e, numa segunda instância concorrência erótica.

As mulheres serviçais viviam em função de sinhás e patroas. De certa forma, aquelas tutelavam estas. Mas, por detrás disso, havia o influxo masculino que obrigavam as serviçais a vigiar as senhoras. Nalguns casos, estas mulheres ligadas ao trabalho doméstico poderiam perder vida se alguma coisa ruim acontecesse a quem acompanhavam. A título de exemplo, é o medo de Lucas saber sobre o relacionamento extraconjugal de Isaltina e padre Agostinho que assusta Joana. Semelhante temor tem Quiquina de ver os valores do clã Honório Cota esboroarem com o nascimento de um descendente cujo pai é um sujeito de condição modesta.

A partir das personagens analisadas nesta dissertação, vimos que há uma opressão permanente que atinge as mulheres, variando esta opressão conforme a cor de pele ou a “função” exercida pelas mulheres na sociedade da época em que os enredos dos três romances ocorrem. Fica evidente que sucede a muitas brancas o enclausuramento na própria casa, haja vista que o espaço privado do lar é considerado seguro por um grande número de homens. Na visão redutora e machista, a casa fica distante do perigo da rua. Manter as mulheres encerradas e sob vigilância funciona, dentro da lógica patriarcal e masculina, como um meio pelo qual elas vão aprender, desde tenra idade, a ser submissas, úteis e encantadoras, isto é, vão reunir os qualificativos da mulher ideal para o matrimônio.

Vimos nas obras estudadas e no arcabouço teórico utilizado que a literatura foi utilizada como meio de educação/repressão. Acreditamos, enfim, que se pudéssemos delimitar o nível de opressão sofrido por essas mulheres analisadas ao longo desta dissertação, categorizadas por “esposáveis”

(brancas), “comíveis” e “serviçais” (afrodescendentes), seria possível mostrar, numa espécie de escala que partisse do menor nível de opressão (ponto mais baixo) para o maior nível (ponto mais alto), que as mulheres destinadas ao matrimônio – apesar de toda a violência, humilhação e outros fatores que envolviam sua existência– ocupariam a base da escala. Em seguida, mais ou menos no meio da escala, teríamos as mulheres voltadas aos afazeres domésticos, sujeitas à pressão das senhoras e patroas e dos senhores também. No nível mais alto de opressão sofrida, teríamos as intituladas “comíveis” rebaixadas, aviltadas e assujeitadas por conta da etnia e do gênero.

Todas as injustiças constatadas nas personagens femininas analisadas, infelizmente, ainda estão retratadas na sociedade atual. Em razão disso, entendemos que é de extrema importância que observemos nossa sociedade e nossa história por meio da literatura. De um lado, a literatura permite-nos fantasiar, sonhar. De outro, abre-nos a possibilidade de refletir, de buscar formas de não incorrer nos mesmos erros. Somente o conhecimento que há na literatura, na história permite repensar nossa vida em sociedade e lutar por nossos direitos. Sem dúvida, o caminho para amenizarmos o patriarcado e o preconceito racial, ambos com raízes profundas, será duro e longo, mas, com certeza, valerá a pena trabalharmos em prol de uma sociedade que trate as mulheres como seres humanos, respeitando suas diferenças e suas escolhas.

REFERÊNCIAS

12 ANOS DE ESCRAVIDÃO. Direção: Steve McQueen. Produção: Bianca Stigter; John Ridley; Tessa Ross; Brad Pitt; Dede Gardner; Anthony Katagas; Arnon Milchan; Bill Pohlad. Estados Unidos, Walt Disney Pictures, 2013. DVD (133 min).

ALENCAR, José de. *Lucíola*. São Paulo: Ciranda Cultural, 2009.

ALENCAR, José de. *Senhora* [recurso eletrônico]. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2019.

ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo: Lafonte, 2012.

ARRUDA, Helena Maria Souza Costa. *O sujeito feminino e suas representações na construção do romance brasileiro*. Rio de Janeiro, RJ: UFRJ, 2015. Disponível em: < <https://silo.tips/download/universidade-federal-do-rio-de-janeiro-helena-maria-de-souza-costa-arruda>>. Acesso em 21 abr. 2022.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 49. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega: Volume I*. Petrópolis: Editora Vozes, 1986.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega: Volume II*. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

BRUNEL, Pierre. (Org.) *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind et. al. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

CASTELLO BRANCO, Lúcia; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. 2. ed. Rio de Janeiro: Casa-Maria Editorial, 2004.

CHAUÍ, Marilena. *Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: DEL PRIORE, Mary (Org.); BASSANEZI, Carla (Coord.). *História das mulheres no Brasil*. 10 ed. São Paulo: Contexto, 2020, p. 223-240.

DAMATTA, Roberto. *A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. 5 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DEL PRIORE, Mary. *Histórias Íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.

DIAS, Thays Renata Lima da Silva. *Transgressão e submissão na personagem Rosalina em Ópera dos mortos, de Autran Dourado*. Campo Grande, MS: UEMS, 2017. Disponível em: <http://www.uems.br/assets/uploads/cursos_pos/edc4fb6d0115090bccaa9167bb1cda17/teses_dissertacoes/2_edc4fb6d0115090bccaa9167bb1cda17_2019-11-22_10-32-11.pdf>. Acesso em 21 abr. 2022.

DOURADO, Autran. *Ópera dos Mortos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

DOURADO, Autran. *Lucas Procópio*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

DOURADO, Autran. *Um cavalheiro de antigamente*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

DOURADO, Autran. *Breve manual de estilo e romance*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

DOURADO, Autran. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. São Paulo: Difel, 1976.

DOURADO, Autran. *A barca dos homens*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1973.

DOURADO, Autran. *Uma vida em segredo*. 32 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

DUMAS FILHO, Alexandre. *A dama das camélias*. Trad. Carlos Heitor Cony. São Paulo: Scipione, 2002.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary: costumes de província*. Tradução: Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: Nova Alexandria, 2007.

FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Tradução: Sergio Alcides. São Paulo: Globo, 2005.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 16. ed. São Paulo: Global, 2013.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado e desenvolvimento urbano*. 52. ed. São Paulo: Global, 2006.

FUKS, Julián. Autran Dourado diz que escrever não dá prazer e é uma fatalidade. *Folha de São Paulo*. 2005. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u52320.shtml>>. Acesso em 20 dez. 2017.

HARKOT-DE-LA-TAILLE, Elizabeth; SANTOS, Adriano Rodrigues dos. *Sobre escravos e escravizados: percursos discursivos da conquista da liberdade*. Campinas, 2012. Disponível em: <https://www.iel.unicamp.br/sidis/anais/pdf/HARKOT_DE_LA_TAILLE_ELIZABETH.pdf>. Acesso em 05 ago. 2022.

HATOUM, Milton. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LEITE, Thaís Seabra. *O personagem como metáfora e a arquitetura imaginante de Autran Dourado*. Rio de Janeiro: UFRJ/FL, 2014. Disponível em: <<https://silo.tips/download/universidade-federal-do-rio-de-janeiro-o-personagem-como-metáfora-e-a-arquitetura>>. Acesso em 21 abr. 2022.

LEPECKI, Maria Lúcia. *Autran Dourado: uma leitura mítica*. São Paulo: Quíron, 1976.

LERNER, Gerda. *A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens*. Tradução: Luiza Sellera. São Paulo: Cultrix, 2019.

LIMA, Marcos Hidemi de. *Os desvãos da ordem patriarcal*. Londrina: Eduel, 2017.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LUCINDA, Elisa. *Mulata exportação. Geledés instituto da mulher negra*. 2009. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/de-elisa-lucinda-mulata-exportacao/>>. Acesso em 26 jul. 2022.

LUCINDA, Elisa. *Mulata exportação*. Youtube. 2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ChT51uMs3jY>>. Acesso em 26 jul. 2022.

MARTHA, Alice Áurea Penteadó. *O legado de Autran Dourado. Ágora Online*. 2012. Disponível em: <<http://sites.unicentro.br/jornalagora/o-legado-de-autran-dourado/>>. Acesso em 24 fev. 2018.

MEMORIAL da democracia. *Jornais e revistas 1945-1963: Revistas culturais*. Disponível em: <<http://memorialdademocracia.com.br/card/jornais-e-revistas/13>>. Acesso em 03 nov. 2022.

MPB Cifrantiga. *Da cor do pecado*. 2006. Disponível em: <<https://cifrantiga3.blogspot.com/2006/04/da-cor-do-pecado.html>>. Acesso em 21 abr. 2022.

NASCIMENTO, Gizêlda Melo do. Machado: três momentos negros. *Terra roxa e outras terras*. 2002. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol2/V2_GMN.pdf>. Acesso em 18 mar. 2022.

OLIVEIRA, Franklin de; LIMA, Luís Costa. V. Instrumentalismo. In: COUTINHO, Afrânio (Direção.); COUTINHO, Eduardo de Faria (Co-direção.). *A literatura no Brasil*. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF-Universidade Federal Fluminense, 1986, p. 475-560.

OLIVEIRA, Marcio da Silva. de. *As influências do trágico nos romances contemporâneos Ópera dos mortos e Sinos da agonia, de Autran Dourado*. Dissertação (mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Maringá, 2011. Disponível em: <<http://repositorio.uem.br:8080/jspui/handle/1/4055>> Acesso em 22 nov. 2020.

PERNA FILHO, Francisco. *Um estudo das personagens femininas em Autran Dourado*. Goiânia, GO: UFG, 2018. Disponível em: <<https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tede/9735/5/Tese%20-%20Francisco%20Perna%20Filho%20-%202018.pdf>>. Acesso em 21 abr. 2022.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Tradução: Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

PIÑON, Néida. I love my husband. *Conto brasileiro*. Disponível em: <<https://contobrasileiro.com.br/i-love-my-husband-conto-de-nelida-pinon/>> Acesso em 20 jul. 2022.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução: Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1987.

PRADO, Débora; SANEMATSU, Marisa. *Instituto Patrícia Galvão Dados & Fontes*. Disponível em: <<https://dossies.agenciapatriciagalvao.org.br/dados-e-fontes/pesquisa/16o-anuario-brasileiro-de-seguranca-publica-fbsp-2022/>> Acesso em 11 nov. 2022.

QUE HORAS ELA VOLTA? Direção: Anna Muylaert. Produção: Anna Muylaert; Caio Gullane; Débora Ivanov; Fabiano Gullane; Guel Arraes. Brasil: Laurance Granec, 2015. DVD (112 min).

QUEIROZ JUNIOR, Teófilo de. *Preconceito de cor e a mulata na literatura brasileira*. São Paulo: Ática, 1982.

RANK, Otto. *O duplo: um estudo psicanalítico*. Porto Alegre: Dublinense, 2013.

REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula e outra obras* [recurso eletrônico]. 2 ed. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2019.

REIS, Roberto. *A permanência do círculo: hierarquia no romance brasileiro*. Niterói: EDUFF, 1987.

ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. *Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

RODRIGUES, Lindinalva Correia; SOARES, Vlândia Maria de Moura. *Mulatas: nem brancas, nem negras, nem humanas. Tensões Mundiais*, Fortaleza, 2021. Disponível em: <<https://revistas.uece.br/index.php/tensoesmundiais/article/view/2990>>. Acesso em 10 nov. 2022.

RODRIGUEZ, Marta Perez. *Miguel de Cervantes Y Aufran Dourado: diálogo crítico entre poéticas*. São Paulo: USP, 2013. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-18042013-112355/publico/2012_MartaPerezRodriguez_VCorr.pdf>. Acesso em 21 abr. 2022.

ROSA, João Guimarães. Sorôco, sua mãe, sua filha. *Revista prosa verso e arte*. Disponível em: <<https://www.revistaprosaversoearte.com/soroco-sua-mae-sua-filha-joao-guimaraes-rosa/>>. Acesso em 20 jul. 2022.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SANTIAGO, Silviano. Mineiro Aufran Dourado produziu uma narrativa original e cosmopolita. *Estadão-Cultura*. 2012. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,mineiro-autran-dourado-produziu-uma-narrativa-original-e-cosmopolita,940804>>. Acesso em 17 mar. 2018.

SANTOS, Leonor da Costa. *Aufran Dourado em romance puxa romance ou a ficção recorrente*. Tese de Doutorado apresentada à Coordenação de Pós-graduação em Letras Vernáculas – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=112527> Acesso em 20 dez. 2018.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 5 ed. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2000.

SENRA, Angela Maria de Freitas (Org). *Aufran Dourado: seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico e exercícios*. São Paulo: Abril Educação, 1983)

SOUZA, Eneida Maria de (Org.). *Aufran Dourado*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Literários da UFMG; Curso de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários, 1996.

SOUZA, Eneida Maria de. *Edifício: que geração é essa?* Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/10175/8282>> Acesso em 03 nov. 2022.

SOUZA, Jessé. *A elite do atraso*. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2019.

SOUZA, Necilda de. O rito funerário em Autran Dourado. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Estadual de Londrina. Londrina, 2003. Disponível em: <
<http://www.bibliotecadigital.uel.br/document/?code=vtls000098008>> Acesso em 22 nov. 2020.

VARGAS LLOSA, Mario. *A verdade das mentiras*. Tradução: Cordelia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004.

VERNANT, Jean-Pierre. *O universo, os deuses, os homens*. Tradução: Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VIANNA, Vera Lúcia Lenz. *Autran Dourado e Willian Faulkner: poéticas em comparação*. Santa Maria, RS: UFRGS, 2001.

WOOLF, Virginia. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Tradução: Denize Bottmann. Porto Alegre, RS: L&PM, 2013.