

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ  
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE LETRAS  
CURSO DE LETRAS – PORTUGUÊS/INGLÊS

IVONETE DIAS

**MULHERES À MARGEM DA SOCIEDADE EM *MADAME BOVARY*,  
*LUCÍOLA* E *LUCAS PROCÓPIO***

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

PATO BRANCO  
2015

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ  
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE LETRAS  
CURSO DE LETRAS – PORTUGUÊS/INGLÊS

**MULHERES À MARGEM DA SOCIEDADE EM *MADAME BOVARY*,  
*LUCÍOLA E LUCAS PROCÓPIO***

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação, apresentado ao Curso de Licenciatura em Letras Português/Inglês da Universidade Tecnológica Federal do Paraná - Câmpus Pato Branco como requisito parcial para obtenção do título de licenciado em Letras Português/Inglês.

Orientador: Dr. Marcos Hidemi de Lima

PATO BRANCO  
2015



Ministério da Educação  
Universidade Tecnológica Federal do Paraná  
Câmpus Pato Branco  
Departamento Acadêmico de Letras  
Coordenação do Curso de Letras Português/Inglês



**DEFESA PÚBLICA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO**  
**LETRAS – PORTUGUÊS/INGLÊS**

**FOLHA DE APROVAÇÃO**

Autor (a): **Ivonete DIAS**

Título: **Mulheres à margem da sociedade em Madame Bovary, Lucíola e Lucas Procópio**

Trabalho de conclusão de curso defendido e aprovado em 20/11/2015  
com NOTA 100,00 pela comissão julgadora:

**Prof. Dr. Marcos Hidemi de Lima – UTFPR Pato Branco**  
Orientador(a) e Presidente da Banca

**Prof. Dr. Wellington Ricardo Fioruci – UTFPR Pato Branco**  
Parecerista e Membro da Banca Examinadora

**Prof.ª Ma. Rosângela Aparecida Marquezi – UTFPR Pato Branco**  
Membro da Banca Examinadora

VISTO E DE ACORDO:

**Prof.ª Dr.ª Leticia Lemos Gritti**  
SIAPE n.º 1695421  
Coordenadora do Curso de Licenciatura  
em Letras Português-Inglês  
UTFPR - Câmpus Pato Branco

**Profa. Dra. Leticia Lemos Gritti**  
Coordenadora do Curso de Letras Português/Inglês

**Prof.ª M.ª Rosângela Aparecida Marquezi**  
Responsável pelo Trabalho de Conclusão de Curso  
Portaria n.º 023, de 11.02.2014

**A Folha de Aprovação assinada encontra-se na Coordenação do Curso.**

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente ao meu professor orientador Dr. Marcos Hidemi de Lima por todo o apoio, correções, paciência e tempo dispensado para esclarecimentos de dúvidas. A forma ética em que desempenha seu trabalho, seu conhecimento, sua dedicação e amor à literatura me inspiraram e me ampararam no trajeto em rumo ao meu objetivo.

Agradeço a todos os professores do curso, que dedicaram seu tempo para nos transmitir conhecimento e com os quais aprendi muito.

Agradeço aos colegas que fizeram parte de minha vida acadêmica, em especial, a Letycia Fossatti Testa e Solange Ariati, pela amizade, apoio nos momentos difíceis e pelos sorrisos que fizeram as dificuldades serem superadas de uma forma mais leve.

Agradeço ao meu marido, Claudinor Zambão, pela forma com que conduziu nossa família nestes quatro anos, por todo o suporte nas dificuldades, sua amizade, carinho, respeito e o enorme auxílio no cuidado e educação de nossas filhas. Sem sua paciência e dedicação eu não conseguiria atingir meu objetivo.

Agradeço as minhas filhas por todas as vezes que assistiram os “ensaios” de minhas apresentações, pelas leituras e opiniões em alguns trabalhos e pelo carinho demonstrado de diversas formas neste tempo em que estivemos mais distantes.

Agradeço aos meus pais por minha vida, por terem nos educado de maneira digna, por ter me ensinado, mesmo com toda sua humildade, as coisas mais sábias e dignas que se transmite a um filho: a lutar por seus objetivos, o respeito e amor ao próximo e o amor pela vida.

Agradeço aos meus irmãos por todo amor e apoio dispensados a mim.

Agradeço a Deus pelo dom da vida.

Por último, agradeço a todas as pessoas que me apoiaram de alguma forma nesta caminhada.

**O único meio de suportar a existência é despojar-se na literatura como numa orgia perpétua. (Carta a Mlle. Leroyer de Chantepie, 4 de setembro de 1858 Apud. VARGAS LLOSA, Mario Vargas, 1979)**

## RESUMO

DIAS, Ivonete. **Mulheres à margem da sociedade em *Madame Bovary*, *Lucíola* e *Lucas Procópio***. Trabalho de Conclusão de Curso. Curso de Licenciatura em Letras Português/Inglês, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Pato Branco, 2015.

O presente trabalho tem por objetivo analisar as personagens femininas Emma Bovary, Lúcia (Maria da Glória) e Isaltina, representadas respectivamente nas obras *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert, *Lucíola* (1862), de José de Alencar, e *Lucas Procópio* (1985), de Autran Dourado. Este estudo parte da verificação da influência de determinadas leituras de Emma Bovary que a levam a deturpar a realidade com sua insatisfação do real e valorização do romanesco, alterando sua maneira de proceder e, em consequência, induzindo-a ao adultério. De maneira comparativa, este trabalho busca relacionar as características dessa personagem de Flaubert, que se repetiriam analogamente nas personagens das duas obras supracitadas. Além disso, esta análise inclui uma abordagem dos séculos XIX e XX, quando ocorrem os acontecimentos das narrativas *Lucíola* e *Lucas Procópio*, enfatizando as condições a que as personagens femininas supracitadas eram submetidas e sua tentativa de subverter o mundo masculino e senhorial, evidenciando as primeiras rachaduras da ordem patriarcal.

**Palavras-chave:** Personagens femininas. Ordem patriarcal. Submissão feminina. Espaço da mulher. Influência de leituras.

## ABSTRACT

DIAS, Ivonete. **Women on the margins of society in *Madame Bovary*, *Lucíola* and *Lucas Procópio***. End of graduation course paper. Degree course in Portuguese/English Language. Federal Technological University of Paraná. Pato Branco, 2015.

This study aims to analyze the female characters Emma Bovary, Lúcia (Maria da Gloria) and Isaltina, respectively represented in titles like *Madame Bovary* (1857), Gustave Flaubert, *Lucíola* (1862), by José de Alencar, and *Lucas Procópio* (1985), by Autran Dourado. This study begins with verification of the influence that certain readings of Emma Bovary that lead to misrepresenting the reality with her real dissatisfaction and appreciation of the novel, changing her way of proceeding and consequently inducing her to adultery. Comparatively, this paper seeks to relate the characteristics of this Flaubert's character that would be analogously in the characters of these two aforementioned. Furthermore, this analysis includes an approach of the nineteenth and twenty century, when the events of *Lucíola* and *Lucas Procópio* narratives occurred, emphasizing the conditions to which the aforementioned female characters were submitted and their attempt to subvert the manorial man's world, showing the first cracks of the patriarchal order.

**Key-words:** Female characters. Patriarchal order. Female submission. Woman space. Reading influence.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	<b>7</b>
<b>2 DOS AUTORES E OBRAS</b> .....	<b>9</b>
2.1 GUSTAVE FLAUBERT, O PAI DO MODERNISMO .....	9
2.2 <i>MADAME BOVARY</i> .....	10
2.3 JOSÉ DE ALENCAR, O CHEFE DA LITERATURA NACIONAL .....	11
2.4 <i>LUCÍOLA</i> .....	13
2.5 AUTRAN DOURADO, O MESTRE DE OBRAS DA LITERATURA .....	13
2.6 <i>LUCAS PROCÓPIO</i> .....	15
<b>3 O ESPAÇO FEMININO</b> .....	<b>17</b>
<b>4 AS PERSONAGENS FEMININAS</b> .....	<b>25</b>
4.1 EMMA BOVARY .....	25
4.2 LÚCIA/MARIA DA GLÓRIA .....	32
4.3 ISALTINA .....	40
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>48</b>
REFERÊNCIAS .....	51

## 1 INTRODUÇÃO

A literatura possui diversos papéis na sociedade, ela pode ser utilizada como entretenimento, como arte, como objeto de estudo de períodos históricos, entre outros. Em momentos distintos no Brasil, a literatura foi utilizada como uma ferramenta para moldar o caráter de uma sociedade, em especial, o da mulher, no período colonial brasileiro. A partir dessas afirmações pretende-se analisar a representação da mulher brasileira nos romances: *Lucíola* (1862), de José de Alencar, e *Lucas Procópio* (1985), de Autran Dourado, tendo como base a representação da mulher na obra francesa *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert.

As personagens centrais das obras supracitadas, Lúcia/Maria da Glória, Isaltina e Emma Bovary respectivamente, vivem contextos diferentes, porém assemelham-se em algumas atitudes, em especial, no gosto pela leitura de romances. Objetiva-se com este estudo analisar a influência que estas leituras tiveram no caráter destas personagens, sem deixar de lado o período histórico em que estavam inseridas, bem como as diversas formas de preconceito aos quais eram submetidas.

Do mesmo modo objetiva-se demonstrar o espaço ocupado pela mulher na sociedade da época. Embora os romances tenham sido publicados em períodos distintos, a mulher branca e de boa família, nas três obras, fazia parte do lugar privado, ou seja, da casa. O lugar público, a rua, pertencia somente ao homem e, quando nele se inseria a mulher, esta seria aquela que se considerava indigna para o casamento, um juízo de valor que se estendia, geralmente, à mulher de ascendência negra ou à prostituta.

Acompanhando este raciocínio, verificar-se-ão os motivos que levam as personagens a se distanciarem da ordem proposta pela sociedade patriarcal, isto é, a fuga de algumas figuras femininas às expectativas do padrão masculino, que pressupunha que cabia às mulheres brancas, castas e educadas, a finalidade única de destinarem-se ao matrimônio, revelando, assim, o caráter crítico e realista das obras analisadas, uma vez que tais narrativas mostram, ainda que não totalmente, elementos antecipadores do questionamento feminino à ordem masculina.

Portanto, compreende-se que este trabalho, além do estudo literário, possui traços histórico-sociais que poderão auxiliar no reconhecimento das características machistas preconceituosas que estão enraizadas em nossa sociedade e que, ainda hoje, oprimem as mulheres física, psicológica e socialmente. Desse modo busca-se com este trabalho uma reflexão acerca do preconceito que sobrevém às mulheres por meio da criação patriarcal transmitida há gerações.

A partir dessas considerações, pretende-se utilizar as metodologias bibliográfica, exploratória e investigativa. Na que concerne à metodologia bibliográfica, objetiva-se considerar, além das obras aludidas anteriormente, as que tiveram como foco estes autores e/ou período histórico retratado; entre outros. Quanto à exploratória, pretende-se definir alguns termos utilizados, bem como um breve esboço do contexto histórico em que estas personagens estavam inseridas, o que auxiliará o entendimento do leitor.

Para a efetiva realização desse trabalho, serão apresentados três capítulos, nos quais se almeja abordar brevemente alguns aspectos da vida, obra e estilo literário dos autores. Do mesmo modo pretende-se estudar as obras *Madame Bovary*, *Lucíola* e *Lucas Procópio* e, de maneira mais minuciosa, objetiva-se analisar as personagens centrais das obras supracitadas, Emma Bovary, Lúcia/Maria da Glória e Isaltina.

## 2 DOS AUTORES E OBRAS

No decorrer deste capítulo, almeja-se expor, de maneira concisa, a vida, a obra e o estilo literário dos autores que serão analisados neste trabalho. Do mesmo modo, de maneira sucinta, serão apresentadas as discussões encetadas neste estudo.

### 2.1 GUSTAVE FLAUBERT, O PAI DO MODERNISMO

Gustave Flaubert nasceu em 12 de dezembro de 1821, na cidade de Rouen, na França. Foi um dos mais importantes escritores do realismo francês e foi o pioneiro no romance realista. O escritor:

[...] que pertence à geração educada dentro da estética romântica, será contudo, como Baudelaire, nascido no mesmo ano, um dos pais da renovação literária que se realizou nos últimos 130 anos, dando com *Madame Bovary* (1857) o primeiro romance moderno, um misto de realismo, de arte pela arte e de romantismo sufocado pela vontade do autor. E ele soube servir-se desse conjunto para combater exatamente os excessos do idealismo romântico da primeira metade do século XIX. Pois Flaubert é, de fato, na expressão de Jean Rousset, “o primeiro em data dos não figurativos do romance moderno”. (Apud MORETTO, 2007, p. 7)

Antes da publicação de *Madame Bovary*, Flaubert publicou outras obras de menor importância como *November* (1842), *Education sentimentale* (1845) e *Tentation de Saint-Antoine* (1849). Foi após a decepção com a última obra supracitada que o autor viajou para o Egito, lugar este que além de lhe servir de inspiração para escrever *Salammbô* (1863), ajudou-o a criar a personagem Emma Bovary. “Tendo partido de um fato real, o suicídio, na Normandia, da esposa de um oficial de saúde, Flaubert encontra nele o tema terra a terra que irá trabalhar e erguer ao nível do grande romance que conhecemos.” (Apud FLAUBERT, 2007, p. 7)

Mario Vargas Llosa na obra intitulada *A orgia perpétua* (1975), na qual faz uma análise das obras de Flaubert, em especial *Madame Bovary*, afirma que neste livro foi criado o estilo indireto livre que:

[...] consiste em aproximar tanto o narrador onisciente do personagem que as fronteiras entre ambos se evaporam, em criar uma ambivalência na qual o leitor não sabe se aquilo que o narrador disse provém do relator invisível ou do próprio personagem que está monologando *mentalmente* [...] (VARGAS LLOSA, 1979, p. 154, grifo do autor)

Ainda segundo Vargas Llosa, este estilo indireto livre de Flaubert é:

[...] empregado sempre para narrar a intimidade (lembranças, sentimentos, sensações, idéias) *de dentro*, quer dizer, para aproximar o mais possível o leitor e o personagem. Antes de *Madame Bovary* o romance incluía os monólogos, naturalmente. Em determinados momentos os personagens falavam a si mesmos e contavam-se o que sentiam, pensavam ou recordavam. Nisso estriba-se a diferença: *falavam*, não pensavam. (VARGAS LLOSA, 1979, p. 154, grifos do autor)

Muito além de um estilo, Flaubert desconstruiu o romance, alterou a forma como os leitores se portavam diante dos personagens e entre eles mesmos:

Em todas as obras de Flaubert, ainda naquelas que podem ser consideradas uma fuga na história, o romance continua sendo a convocação de um homem aos outros homens para se encontrarem no imaginário verbal, e dali entenderem *insuficiente* a vida que aquelas obras prodigiosamente resgatam e contestam, salvam ao mesmo tempo que condenam. Sem renunciar a seu pessimismo e desespero, transformando-os, ao contrário, em matéria e estímulo de sua arte, e levando o culto do estético a um limite de rigor quase sobre-humano, Flaubert escreveu um romance capaz de harmonizar a originalidade e a comunicação, a sociabilidade e a qualidade. Porque neste formalista intransigente a forma não esteve nunca divorciada da vida: ela foi sua melhor protetora. (VARGAS LLOSA, 1979, p. 194-195, grifos do autor)

É possível observar no excerto da análise realizada por Vargas Llosa o quanto Flaubert une a vida com o literário, sendo que a literatura é vista por ele como uma espécie de catarse, na qual o indivíduo faz uma troca entre o real e o imaginário e a partir disso, transforma a si mesmo e ao outro.

## 2.2 MADAME BOVARY

Publicado em 1857, *Madame Bovary* foi o primeiro romance a retratar uma mulher que fantasia a vida amorosa pautada em leituras de romances. Na obra, a personagem central Emma Bovary é uma mulher insatisfeita com sua vida,

questionando seus deveres e valorizando em demasia o romanesco. “Emma nunca verá o mundo da realidade, vê-lo-á sempre através de ilusões e de fantasias.” (Apud FLAUBERT, 2007, p. 9)

A história de Emma se passa a cerca de 130 km de Paris “É o mundo provinciano onde nada acontece e onde se depende de Rouen para o menor divertimento ou para uma compra mais sofisticada.” (Apud FLAUBERT, 2007, p. 9)

Por viver em um mundo tão alheio aos romances que estava habituada, Emma começa a questionar sua vida tão monótona, com um marido, Charles Bovary, que foge às suas expectativas, e isso acaba por incitá-la a procurar em outros homens “o homem idealizado em seus romances”. Essa busca pelo homem idealizado faz que ela se perca entre o mundo real e suas leituras.

Por conta dessa temática de uma mulher que se punha a questionar os valores consagrados pela sociedade, *Madame Bovary* levou Flaubert, juntamente com Léon Laurent-Pichat e Auguste-Alexis Pillet, o primeiro gerente e o segundo impressor da revista *La Revue de Paris*, ao tribunal, acusados por puritanos pelo emprego do tema de adultério e pela crítica ao clero e à burguesia.

A partir dessa obra, pretende-se analisar a mulher branca, burguesa, sua educação e os valores que seriam destinados a ela da criação à procriação. Mais do que isso, tenciona-se observar o que acontece quando esta mulher rompe com seu destino e com os padrões comportamentais pré-estabelecidos para o gênero feminino, agindo de maneira oposta ao que lhe era imposto pela sociedade da época em que estava inserida.

### 2.3 JOSÉ DE ALENCAR, O CHEFE DA LITERATURA NACIONAL

José de Alencar, cujo nome completo é José Martiniano de Alencar (1829-1877) nasceu em 1º de maio de 1829, em Mecejana, no Ceará. Foi dramaturgo, romancista, jornalista, advogado e político. Foi um dos precursores do indianismo no Brasil, ao lado de Gonçalves Dias na poesia, criando o “herói nacional” na figura do índio mitificado, Peri, descrito no romance *O guarani* (1857). Ordinariamente, suas obras se dividiram em romances urbanos, indianistas, regionalistas e históricos, conforme descrito abaixo:

Romances urbanos: nos quais, em sua maioria, possuíam um “final feliz”. A personagem principal feminina era descrita a partir do ideal de feminilidade e, o amor verdadeiro sempre era a base do romance. Os principais romances neste período foram: *Lucíola* (1862), *Diva* (1864) e *Senhora* (1875), os quais fazem parte da trilogia “perfis de mulher”.

Romances indianistas: nos quais prevaleciam questões como nacionalidade, exaltação da natureza, idealização do índio, ou seja, o índio europeizado com padrões medievais. O objetivo desta literatura era criar um herói nacional. Os principais livros deste período foram: *O guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874).

Romances regionalistas: nos quais eram destacados os detalhes regionais do Brasil, de forma que pudessem ser conhecidos os lugares e hábitos de vida das pessoas que não faziam parte da corte. Os principais livros deste período foram: *O gaúcho* (1870), *O tronco do ipê* (1871), *Til* (1872) e *O sertanejo* (1875).

Romances históricos: nos quais o fundo histórico, em especial, o período colonial brasileiro, era enfatizado. Nestes romances, eram especialmente evidenciadas a busca por ouro e a luta por expansão territorial. Os principais romances deste período foram: *As minas de prata* (1865) e *Guerra dos mascates* (1873).

Os romances de Alencar serviram de inspiração para novos escritores e mostram com detalhes a história da sociedade brasileira, com todos os seus costumes e estrangeirismos: “[...] elas indicam o quanto importava a Alencar cobrir com sua obra narrativa passado e presente, cidade e campo, litoral e sertão, e compor uma espécie de *suma romanesca* do Brasil.” (BOSI, 2013, p. 144, grifos do autor)

Como se pode observar nos excertos acima, além dessa composição dos romances brasileiros, que eram escritos com todos os detalhes dos costumes da sociedade da época em que vivia, Alencar também utilizou seus romances para criticar as tradições, as crenças e, dessa forma, o escritor deu ênfase aos costumes de períodos anteriores.

## 2.4 LUCÍOLA

A personagem Lúcia, cujo nome de nascimento era Maria da Glória, é retratada na obra *Lucíola* (1862). Essa obra, conforme citado anteriormente, faz parte dos romances urbanos de Alencar. Sua personagem central, Lúcia, é uma mulher branca, educada, que, segundo a ordem natural da sociedade da época, deveria casar e constituir família.

Lúcia, personagem que se objetiva analisar neste trabalho, também foge ao padrão esperado da mulher branca da época, pois acaba se prostituindo, o que não a permite viver de maneira digna, pois sua ação revela um rebaixamento moral perante a sociedade. Um pouco para fugir à sua situação indigna, um pouco para dar asas à sua imaginação romântica, assim como Emma Bovary, Lúcia também encontra nas leituras uma forma de refúgio e acaba misturando o mundo real com o mundo literário.

Quando, enfim, Lúcia se apaixona por Paulo, ela luta entre o amor e a culpa por não ser a mulher ideal, casta e digna ao casamento, atitude que juntamente com sua gravidez, culmina em sua morte, como forma de redenção, demonstrando que Alencar acaba matando sua personagem, a fim de oferecer uma solução à controvérsia que moralmente a obra poderia produzir entre os leitores e sobretudo leitoras do romance.

Analogamente como ocorre com o estudo sobre *Madame Bovary*, nesta obra pretende-se analisar a mulher branca, burguesa, sua educação e os valores que seriam destinados a ela da criação à procriação e qual seu destino quando esta mulher rompe os padrões impostos pela sociedade em que vivia.

## 2.5 AUTRAN DOURADO, O MESTRE DE OBRAS DA LITERATURA

Waldomiro Freitas Autran Dourado (1926-2012), Autran Dourado, como é conhecido, nasceu em Patos, Minas Gerais, em 18 de janeiro de 1926 e, devido à profissão do pai, que era juiz, morou em várias cidades.

Em 1940 mudou-se para Belo Horizonte, onde começou a cursar a Faculdade de Direito, período em que também trabalhou como jornalista e taquígrafo na Assembleia Legislativa. Durante este período de estudo, fez parte de um grupo literário que editou a revista *Edifício*. Em 1949 formou-se como bacharel em Direito.

O trabalho que deu início a sua carreira literária foi *Teia* em 1947. Após este livro, muitos outros foram escritos e vários deles foram premiados. A partir da publicação de *A barca dos homens* (1961), começou a ser estudado nos colégios e universidades. Sua obra *O risco do bordado* (1970) foi indicada para o vestibular das universidades do Grande Rio, ao lado de Machado de Assis, Carlos Drummond Andrade, Manuel Bandeira e Aluísio Azevedo.

De acordo com Silvano Santiago, em “Mineiro Autran Dourado produziu uma narrativa original e cosmopolita”, publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, em 5 de outubro de 2012, 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)

A segunda característica de Dourado, definida por Santiago advém 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)

Muito além da literatura, em suas obras, Autran explora a história da sociedade brasileira, cria personagens conflituosos, uma cidade mítica, Duas Pontes, crítica o patriarcalismo brasileiro e utiliza até mesmo a psicanálise:

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)

Quanto à escrita, em sua obra *Uma poética de romance: matéria de carpintaria* (1976), Dourado 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)

Através de sua humildade na escrita, Dourado criou personagens que aparentemente parecem simples, mas que com um olhar mais detalhado permite observar sua complexidade.

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 várias, 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)

Como bem afirma Santiago (2012), tanto os contos como os romances de Dourado são de leitura simples, embora haja dificuldade na interpretação, fazendo que o leitor tenha uma falsa impressão em sua primeira leitura, ao mesmo tempo, que ele prende em sua simplicidade.

## 2.6 LUCAS PROCÓPIO

A personagem Isaltina, sobre a qual esse trabalho vai se debruçar, está retratada em *Lucas Procópio* (1984), romance que faz parte da trilogia romanesca da família Honório Cota. Essa figura feminina também aparece no romance *Ópera dos mortos* (1967) e finalizará sua aparição em *Um cavalheiro de antigamente* (1992).

Em *Lucas Procópio*, é narrada a história da primeira geração Honório Cota, as viagens do personagem Lucas Procópio e todos os problemas enfrentados para conseguir manter a grandeza e a honra do nome da família. Isaltina, a personagem central feminina, é uma mulher branca que foi educada, assim como Emma Bovary, com todos os atrativos necessários para o casamento, educação e criação dos filhos.

Isaltina tem em suas leituras momentos de deleite, porém algumas delas, as consideradas “leituras impróprias” para mulheres, ou seja, em sua maioria os romances, fazem que, ao invés do deleite, ela sinta-se culpada a ponto de confessar-se. No desenvolvimento da narrativa, Isaltina acaba forçada a um casamento de interesse de seu pai com Lucas Procópio, devido à ruína financeira que sua família se encontrava. De qualquer forma perante a sociedade, ela vive um casamento feliz e assim como nas demais personagens aqui analisadas, ela também tenta romper com os padrões da sociedade.

### 3 O ESPAÇO FEMININO

A sociedade brasileira foi formada de maneira híbrida, e a época escravocrata foi muito importante na revelação dessa formação. Isso pode ser visto de maneira minuciosa com o estudo de Gilberto Freyre *Casa-grande & senzala* (1933). Neste aspecto, também é possível observar a casa-grande como a base desta formação histórico-social brasileira, como define o próprio Freyre:

A casa-grande, completada pela senzala, representa todo um sistema econômico, social, político: 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*, 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 os órfãos. (2013, p. 36, grifos do autor)

O senhor de engenho governou quase sozinho, tornando-se mais poderoso e respeitável que os jesuítas, e a casa-grande tornou-se a representação simbólica desse poder. “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). Por meio deste poder, o homem como patriarca da casa, governava absoluto sobre os animais, os escravos, as mulheres brancas e negras e, em alguns casos, seu poder estava acima do da própria igreja.

A partir dessas informações e com o estudo da obra *O Canibalismo Amoroso* (1984) de Affonso Romano de Sant’Anna, publicado pela primeira vez em 1984, no que concerne à mulher, é possível afirmar que todas elas, independentemente da classe social e etnia, sofriam esta opressão por parte dos homens. O que diferenciava o poder exercido sobre brancas e negras era somente o casamento:

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, vassalos e subalternos vários. (SANT'ANNA, 1984, p. 51-52).

Ainda, segundo a terminologia empregada por Sant'Anna (1984), tomada de empréstimo aos estudos antropológicos, as mulheres eram divididas em “mulher esposável” e “mulher comível”, sendo a primeira definição pertencente à branca, educada, com uma família estruturada e que seria capaz de gerar um herdeiro para dar continuidade na linhagem familiar e manter/aumentar os bens da família.

Dessa forma o casamento era utilizado para a procriação, porque a relação carnal entre marido e mulher era, normalmente, não erotizada. O erotismo deveria ficar fora da casa, ou seja, realizava-se com a chamada “mulher comível”, a segunda acepção destacada acima. Esta definição geralmente designava 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).

Como é possível depreender dos comentários feitos nos parágrafos anteriores, havia uma rígida relação de subordinação do homem em relação à mulher. Dentro dessa rígida hierarquia da sociedade de então, Roberto Reis (1987), na obra *A permanência do círculo*, utiliza os termos *núcleo* e *nebulosa* para definir o espaço social ocupado por homens e mulheres, sendo que:

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 alinharia 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 vivia sob o jugo do poderio masculino, patriarcal – fossem escravos, fossem agregados etc. – era a aproximação do *núcleo*. Na esfera da escravidão, isso era possível especialmente entre as escravas, as quais, em casos específicos, conseguiam fazer do sexo mais do que uma obrigação para com o senhor, tornando-o um objeto de troca “Seu corpo é a sua moeda de ascensão social, mesmo porque não lhe foi deixado nada a não ser isso.” (SANT'ANNA, 1984, p. 43). Dessa forma elas entravam na casa-grande para oficialmente exercerem 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 do senhor. Resultava que, nalguns 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 o mando do 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)

Esses hábitos coloniais persistiram na sociedade brasileira. Maria Ângela D’Incao (2002), no capítulo intitulado “Mulher e família burguesa”, compreendido no livro organizado por Mary Del Priore, *História das mulheres no Brasil*, reforça esta imagem da mulher do início do século XIX, moldada para o casamento e maternidade através da forma burguesa de pensar. A responsabilidade com o cuidado da casa, das escravas, do marido e filhos era exclusiva da mulher. Além disso, embora o homem fosse a representação do patriarca, 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 destas mulheres, em especial o de sua esposa, já que:

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, 2012, p. 229, grifos do autor).

No entanto, em meio a tanta responsabilidade, ou talvez com o objetivo de escapar um pouco disso, as mulheres burguesas tiveram neste 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 ao que liam.

Devido a estas leituras, em sua maioria romances em outra língua (geralmente a francesa, ou traduções), 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 este tempo “perdido” com leituras fizeram que a imprensa formulasse uma série de propostas para “educar” as mulheres. Do mesmo modo, a medicina reforçava que o ócio deveria ser combatido, isso porque a mulher era:

Considerada base moral da sociedade, 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, 2012, p. 230)

Embora a mulher fosse considerada a base da sociedade, ela 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), na obra *Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida*, mostra que esta mulher exemplar também foi afeiçoada através da igreja. A partir de um estudo do médico Galeno sobre o livro bíblico de Paulo, pode-se observar que até o ato sexual possui esse molde da igreja, 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 do autor)

Segundo Chauí (1984), foi também através 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 esta 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. (CHAUI, 1984, p. 99)

Reforçando a ideia da mulher como um ser moldado, Maria Lúcia Rocha-Coutinho (1994) em *Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares*, afirma que a identidade feminina é uma construção discursiva que foi transmitida há gerações e criada pelo interesse patriarcal em manter o poder sobre os mais fracos:

[...] a “identidade feminina”, longe de ser natural, é, antes construída a partir de um discurso social que visa atender e se adequar às necessidades e mitos de uma sociedade determinada em um momento histórico específico. Tal discurso tem desempenhado um importante papel na construção da subjetividade das mulheres e, conseqüentemente, tem servido para mantê-las na posição de subordinação em que há muito se encontram. (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 48-49)

Ainda segundo Rocha-Coutinho, essa imposição do homem sobre a mulher:

[...] 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)

Segundo Rocha-Coutinho (1994), este 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 entre outros. “A maioria dos pais empregava técnicas diretas e indiretas para tornar as filhas “femininas” e os filhos “masculinos”.” (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 58)

A partir dessa forma de criação, na qual os meninos eram direcionados a serem “masculinos” e assumirem esta 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), as meninas eram

educadas para serem “femininas”, sendo que algumas atitudes eram indispensáveis, principalmente se estas fossem brancas, burguesas e estivessem sendo preparadas para o casamento:

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 (1994) afirma ainda, que mesmo que 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, mesmo silenciadas, estas mulheres continuaram sua luta contra o machismo opressor ao qual eram submetidas desde criança.

A partir das afirmações acima, é possível observar que esta rígida cobrança da família e da sociedade sobre o seu agir e o seu pensar fez que algumas mulheres acabassem idealizando a sua vida através de suas leituras. Esta fuga através das leituras é observável na personagem central de *Madame Bovary*, Emma Bovary, uma moça criada no campo, educada de acordo com os preceitos impostos pela sociedade patriarcal, que incluíam bordados, piano, costura entre outros. Porém, Emma possuía sonhos burgueses e se inspirava nos livros que lia, buscando realizar nas paixões os seus sonhos de uma vida melhor.

Do sobrenome da personagem surgiu o termo bovarismo, cuja acepção é, de maneira sucinta, o ato de viver a vida de maneira idealizada, criando uma realidade que é paralela à vida real, ou seja, uma fuga. No artigo “Aspectos da recepção do conceito bovarismo pela crítica literária brasileira”, Carvalho (2012) afirma que a designação bovarismo surgiu no Brasil, provavelmente inserido por Lima Barreto que o introduziu em uma crônica em 1904. Esta terminologia já era utilizada na França devido aos estudos da obra de Gustave Flaubert.

Para alguns dos autores utilizados por Carvalho (2012), o bovarismo dos personagens brasileiros está intimamente ligado à nossa identidade híbrida. Por analogia, do mesmo modo que se é uma mistura de nacionalidades e observa-se o outro para criar uma identidade nacional, os personagens das obras brasileiras também refletem esse bovarismo.

Segundo Gaultier (apud. CARVALHO, 2012, p. 154), o conceito de bovarismo foi definido como “o poder atribuído ao homem em conceber-se outro”, e essa característica é muito evidente nas personagens que serão analisadas neste trabalho.

Embora inseridas em contextos divergentes, essas mulheres eram educadas para ser um “anjo do lar”, termo utilizado por Virginia Woolf em *Profissões para mulheres e outros artigos feministas* (2013), empregado para descrever a perfeição 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. (WOOLF, 2013, p.11-12)

A partir dessas características, é possível observar a submissão feminina à ordem patriarcal, mesmo que em momentos distintos ao longo dos séculos XIX e XX, períodos ao longo dos quais as personagens Emma Bovary, Lúcia e Isaltina são retratadas. Nessa época, as mulheres eram submetidas primeiramente às ordens do pai e depois às do marido, levando-as a serem criadas em um ambiente extremamente machista e preconceituoso, no qual eram meras espectadoras, utilizando, por isso, a literatura como forma de fuga.

A percepção de que as mulheres estavam utilizando a literatura como “fuga” afigurou-se aos olhos da sociedade de então, e isso foi essencial naquele momento histórico no sentido de que esta leitura fosse empregada para a educação. Desse modo, as mulheres retratadas nos romances de forma diferente ao padrão patriarcal sofriam as consequências por conta de seus possíveis atos impróprios, e isso servia de exemplo para as leitoras:

[...] 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. (CASTELLO BRANCO; BRANDÃO, 1989, p. 49)

Diante desses aspectos, é possível observar que mesmo quando as mulheres utilizavam a literatura para sair do ócio, 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 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, 1989, p. 50)

São perceptíveis os poucos momentos na literatura em que a mulher rompia com as regras da sociedade e, quando isto acontecia, não era necessária a interferência do homem em defesa de sua honra, elas morriam de culpa, tão intensa a opressão que havia contra elas. Da mesma forma é possível observar que os romances aqui analisados mostravam personagens mulheres que tinham consciência de seus ideais e lutavam por eles, mesmo que silenciosamente, sem confrontar abertamente o seu opressor.

## 4 AS PERSONAGENS FEMININAS

No decorrer deste capítulo objetiva-se analisar as personagens Emma Bovary, Lúcia/Maria da Glória e Isaltina. Estas personagens possuem várias características semelhantes: são brancas, tiveram educação intelectual, apreciam a literatura de romances e foram preparadas para o casamento e constituição da família. Porém, em alguns momentos, elas se distanciam desse padrão imposto pela sociedade patriarcal e iniciam questionamentos femininos à ordem patriarcal, que somente anos mais tarde virão à tona.

### 4.1 EMMA BOVARY

Charles Bovary, personagem que se casa com Emma, é retratado na obra como um pseudomédico. Este personagem não possui as características próprias dos homens da época. Aparentemente, é a sua mãe quem toma as decisões perante os fatos mais importantes de sua vida. Ela está acima inclusive do pai de Charles, ou seja, nesta obra, é possível observar certa “inversão dos papéis” determinados para os homens e as mulheres em um período patriarcal. Enquanto o homem era educado para submeter, a mulher era educada para a submissão:

O modo como eram criados os meninos dava-lhes condições de ingressar no mundo do trabalho e da competição. Da mesma maneira, 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)

Após o fracasso nos estudos de Charles, ao invés de ele buscar uma esposa, é a sua mãe quem toma a iniciativa e faz que o filho se case com uma viúva que possui boas condições financeiras. “Ela encontrou-lhe uma: a viúva de um oficial de justiça de Dieppe, que tinha quarenta e cinco anos e mil e duzentas libras de renda.” (FLAUBERT, 2007, p. 26). Mais uma vez há inversão de papéis, além de uma transgressão pela união inapropriada de duas pessoas com classes sociais

diferentes, pois o casamento deveria acontecer “[...] dentro do mesmo estrato social e racial. Fora disso, há o conflito, e um elemento deve ser devorado por outro. (SANT’ANNA, 1984, p. 51).

Emma Rouault, personagem principal retratada na obra *Madame Bovary*, filha de um agricultor, Sr. Rouault, vivia em Bertaux e foi criada de acordo com os moldes impostos pela sociedade para mulheres brancas, que deveriam se preparar para o matrimônio, ou seja, possuía além de uma boa educação, dotes como costura, dança entre outros atributos tidos como femininos, o que a classificava como uma “mulher esposável”. A análise desta personagem é de muita relevância, pois servirá como base comparativa para as outras duas personagens femininas aqui analisadas, Lúcia e Isaltina. Além disso, as três personagens rompem com os moldes da sociedade.

Charles Bovary conheceu Emma, quando foi chamado para atender o Sr. Rouault, pai da moça, que havia quebrado a perna. As características de Emma que chamaram a atenção de Charles foram os olhos, que “[...] embora fossem castanhos, pareciam pretos, por causa dos cílios, e seu olhar atingia o interlocutor com franqueza e com uma cândida ousadia.” (FLAUBERT, 2007, p. 29)

Quando a esposa do Sr. Bovary percebeu que o marido estava indo com muita frequência à casa do Sr. Rouault, investigou a vida deste e descobriu que o homem tinha uma filha jovem que fora: “[...] criada no convento das Ursulinas, recebera, como se diz, *uma bela educação*, que portanto sabia dançar, sabia geografia, desenho, sabia fazer tapeçarias e tocar piano.” (FLAUBERT, 2007, p. 31, grifos do autor) Essas características, que mais uma vez aproximavam Emma do termo “mulher esposável” foram as responsáveis pelo ódio que a esposa de Charles Bovary sentiu e o que a levou proibir o marido de voltar a Bertaux.

Após a morte da esposa, por influência do Sr. Rouault, Charles voltou a visitar o Bertaux e se reaproximou de Emma, já que: “Ao pai Rouault não teria desagradado se o livrassem da filha, que pouco lhe era útil na casa.” (FLAUBERT, 2007, p. 35) Para o Sr. Rouault era importante que a filha casasse, já que uma mulher solteira se tornava estorvo para a família: “O casamento, ao contrário, enobrecia a mulher e abria-se como a única possibilidade de ascensão social, em um tempo em que não eram permitidas às mulheres atividades que possibilitassem sua promoção por esforço próprio.” (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 83)

É possível observar que mesmo antes do casamento, Emma possuía vontades não comuns às mulheres de sua época, por exemplo, quanto ao seu casamento que: “Emma, pelo contrário, teria desejado casar-se à meia-noite, à luz de tochas; mas o pai Rouault nada compreendeu de tudo aquilo.” (FLAUBERT, 2007, p. 37)

Logo após seu casamento, Emma começa a questionar sua nova realidade e compará-la com os romances lidos:

Antes de casar, ela julgara ter amor; mas como a felicidade que deveria ter resultado daquele amor não viera, ela deveria ter-se enganado, pensava. E Emma procurava saber o que se entendia exatamente, na vida, pelas palavras *felicidade, paixão, embriaguês* [sic] que lhe haviam parecido tão belas nos livros. (FLAUBERT, 2007, p. 44, grifos do autor)

Durante o período que passou no convento, Emma já sonhava com este romance idealizado e até mesmo “As comparações de noivo, de esposo, de amante celeste e de casamento eterno que se repetem nos sermões provocavam-lhe no fundo da alma doçuras inesperadas.” (FLAUBERT, 2007, p. 45)

Da mesma forma que começava a questionar sua realidade, pois “as histórias de heroínas românticas, langorosas e sofredoras acabaram por incentivar a idealização das relações amorosas e das perspectivas do casamento.” (D’INCAO, 2011, p. 229), Emma se indignava com o fato do marido não ser diferente, não ser curioso, não ir além de simplesmente observá-la e admirá-la: “Mas ele nada ensinava, nada sabia, nada desejava. Julgava-a feliz e ela tinha-lhe raiva por aquela calma tão bem assentada, por aquele peso sereno, pela própria felicidade que ela lhe dava.” (FLAUBERT, 2007, p. 50)

Embora Emma estivesse totalmente insatisfeita com seu casamento, na presença de Charles ela era, geralmente, uma mulher exemplar, cuidadosa com o marido e preocupada com todos os detalhes da casa. Porém quando foram convidados para um baile no castelo de Vaubyessard, residência do Marquês d’Andervilliers, ela pôde ver de perto todo o esplendor que observava nos livros e do qual, em sua imaginação, ela também fazia parte, reforçando ainda mais sua insatisfação com o mundo real e apego ao romanesco:

Emma quer gozar, não resigna a reprimir em si essa profunda exigência sensual que Charles não pode satisfazer porque nem sabe que existe, e quer, além disso, cercar sua vida de elementos supérfluos e gratos, a

elegância, o refinamento, materializar em objetos o apetite de beleza que fizeram brotar nela sua imaginação, sensibilidade e leituras. Emma quer conhecer outros mundos, outras pessoas, não aceita que sua vida transcorra até o fim dentro do horizonte obtuso de Yonville, e quer, também, que sua existência seja diferente e excitante, que nela figurem a aventura e o risco, os gestos teatrais e magníficos da generosidade e do sacrifício. (VARGAS LLOSA, 1979, p. 17)

No baile, Emma valsou com o Visconde e: “Ao passar junto às portas, a orla do vestido de Emma roçava na calça de seu par; suas pernas entravam uma na outra; ele baixava seu olhar para ela, ela levantava o seu para ele; um torpor a invadia, ela se deteve.” (FLAUBERT, 2007, p. 59) O baile, segundo Sant’Anna (1984), era o lugar onde as heroínas urbanas rodopiavam seus corpos à procura de um marido. Para Emma era um lugar onde conseguia sonhar, observar as pessoas a sua volta, suas conversas, sua vida tão diferente daquela que ela vivia.

Emma tentou prolongar o máximo que pôde as sensações vividas naquela noite: “A música do baile ainda lhe ressoava nos ouvidos e ela fazia esforços para manter-se acordada a fim de prolongar a ilusão daquela vida luxuosa que teria de abandonar dentro em pouco.” (FLAUBERT, 2007, p. 60) Seu forte apego a esse mundo idealizado, fazia que se prendesse a qualquer coisa que lhe remetesse àquela noite, como por exemplo, a charuteira que Charles encontrou quando voltava do baile: “Ele largou o charuto e correu à bomba beber um copo de água fria. Emma, agarrando a charuteira, lançou-a rapidamente no fundo do armário.” (FLAUBERT, 2007, p. 62) E “Frequentemente, quando Charles saía, ela ia procurar no armário, entre as dobras da roupa branca onde a deixara, a charuteira de seda verde.” (FLAUBERT, 2007, p. 62)

Enquanto o tempo passava, Emma continuava alimentando sua imaginação com tudo que lhe remetia àquela noite, mapas de Paris, onde com a ponta dos dedos viajava, lia Balzac e Georg Sand, “[...] procurando em suas obras satisfações imaginárias para seus desejos pessoais.” (FLAUBERT, 2007, p. 63)

Em meio a esta confusão de Emma: “Tinha vontade de fazer viagens ou de voltar a viver em seu convento. Desejava ao mesmo tempo morrer e morar em Paris” (FLAUBERT, 2007, p. 65) Charles continuava a viver sua vida sem perceber uma mínima mudança em sua esposa, pois ele:

[...] 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)

Emma conseguia, até então, encantar Charles, pois possuía todos os atrativos destinados às mulheres brancas “esposáveis”, a casa estava sempre em ordem, a mesa servida, ela bem vestida. Ele não precisava de mais nada para satisfazer-se. Porém, à medida que o tempo passava, sua insatisfação com a vida aumentava e ela passou a mudar sua personalidade, o cuidado com a casa e suas roupas desapareceram por completo e já não escondia mais sua opinião: “Aliás, não escondia mais seu desprezo por tudo e por todos; e punha-se, às vezes, a expressar opiniões singulares, censurando o que se aprovava e aprovando coisas perversas ou imorais: o que fazia com que seu marido arregalasse os olhos.” (FLAUBERT, 2007, p. 70) Então, veio a insatisfação com o lugar, Emma não queria mais ficar em Tostes e a opção de Charles para “curar” a crise nervosa da mulher, foi mudar-se para a vila Yonville-l’Abbaye.

Com o passar do tempo nesta vila, Emma conheceu pessoas e foi mudando ainda mais sua personalidade. Uma das pessoas que ela conheceu na vila foi o escrevente Léon, o qual, assim como ela, revelava um gosto exagerado pelo romantismo. Juntamente com a mudança para vila Yonville-l’Abbaye, veio a gravidez e, novamente insatisfeita por não poder montar o quarto do seu gosto, deixou tudo a escolha da uma operária da vila. Até que começou a pensar em como seria bom ter um filho homem:

Um homem pelo menos é livre; pode percorrer paixões e os países, atravessar os obstáculos, agarrar a mais longínqua felicidade. Mas uma mulher é continuamente impedida. Inerte e inflexível, ao mesmo tempo, tem contra si a languidez da carne com as dependências da lei. Sua vontade, como o véu de seu chapéu preso por uma fita, palpita ao sabor de todos os ventos, há sempre algum desejo que arrasta, alguma conveniência que retém. (FLAUBERT, 2007, p. 91)

Emma conseguia ir além da observação da diferença entre o homem e a mulher, ela imaginava que conseguiria ver seus desejos realizados em um filho homem, filho este, que poderia fazer tudo que ela não pode. “Ser mulher – sobretudo se se tem fantasias e inquietações – transforma-se numa verdadeira maldição na realidade fictícia [...]” (VARGAS LLOSA, 1979, p. 110).

Porém, nasceu uma menina, a qual foi chamada Berthe. Após esta decepção e o fato de Léon ter ido embora para Paris, Emma volta a ficar doente.

Charles, preocupado, chama sua mãe, que alega que a nora precisa de ocupações manuais. Quando ele diz que a esposa já se ocupa disso, a mãe Bovary responde: “Ah! ela se ocupa! Em quê? Em ler romances, maus livros, obras que são contra a religião e nas quais se zomba dos padres com palavras tiradas de Voltaire. Mas tudo isso vai longe, meu pobre filho, e quem não tem religião acaba sempre mal.” (FLAUBERT, 2007, p. 120)

Essas ocupações sugeridas pela mãe Bovary demonstram o que ela pensa a respeito da nora: “Está implícita em seu caráter dominante, na rapidez com que, mal nota um sintoma de fraqueza do varão, passa ela a assumir funções varonis e impõe àquele atitudes femininas.” (VARGAS LLOSA, 1979, p. 111)

Quando finalmente o marido também esqueceu um pouco a doença da mulher, apareceu na vila Rodolphe Boulanger, que percebe em Emma uma mulher carente, cansada do marido ausente e em busca de algo novo. A forma que Rodolphe encontra para uma aproximação é por meio da equitação. Charles acha uma ótima ideia, e Emma aparentemente arruma desculpas para não praticar, mas acaba cedendo às vontades do marido. E foi no primeiro passeio a cavalo com Rodolphe que Emma traiu Charles. Durante a noite quando pensou em sua atitude, Emma:

Lembrou então as heroínas dos livros que lera e a legião lírica daquelas mulheres adúlteras pôs-se cantar em sua memória com as vozes das irmãs que a encantavam. Ela mesma tornava-se como parte real daquelas imagens e realizava o longo devaneio de sua juventude vendo-se como aquele tipo de amante que tanto desejara ser. Aliás, Emma sentia uma satisfação vingativa. Não sofrera suficientemente? Porém triunfava agora e o amor, por tanto tempo contido, jorrava inteiro com alegre agitação. Ela o saboreava sem remorsos, sem inquietações, sem perturbações. (FLAUBERT, 2007, p. 149)

A partir desta traição, Emma não mais se conteve. “O sexo ocupa um lugar central no romance porque o ocupa na vida, e Flaubert queria simular a realidade.” (VARGAS LLOSA, 1979, p. 23). Emma delirava com o amor idealizado de Rodolphe, até o dia que sugeriu que fossem embora, e ele, delicadamente, disse não e partiu sozinho para Rouen, o que novamente causou delírios intermináveis na mulher.

Quando Emma realmente se recuperou, por sugestão do pároco, foi com o marido à Rouen assistir um teatro e “Ela via-se novamente nas leituras de sua juventude, em pleno Walter Scott.” (FLAUBERT, 2007, p. 196) E foi no teatro que Emma reencontrou Léon, e como ficou mais uma noite em Rouen, por insistência do

marido, Léon a levou andar de fiacre durante boa parte da tarde, o que aconteceu neste passeio fica em aberto para o leitor, pois somente aparece uma mão nua jogando os restos da carta de rompimento que ela havia escrito para Léon. Este passeio fez com que ela esquecesse de Hivert, que estava à sua espera a cinquenta e três minutos, para levá-la de volta para casa.

Em sua volta para vila, Lheureux, um vendedor a quem os Bovary devia, foi cobrar-lhes e para esclarecer a dívida, o Sr. Bovary achou que seria interessante falar novamente com Léon. Emma não só concordou como também se ofereceu para voltar a Rouen, atitude que lhe rendeu três dias de lua de mel com Léon. E para dar continuidade nos encontros com o amante, Emma convenceu o marido que gostaria de voltar a estudar piano e para isso iria uma vez por semana a Rouen ter aulas particulares. Ela sabia como convencer o marido e sempre que este lhe negava algo, ela adoecia.

Enquanto estava com Léon, ela:

Era a apaixonada de todos os romances, a heroína de todos os dramas, o vago *ela* de todos os volumes de versos. Ele reconhecia em seus ombros a cor âmbar da *Odalisca ao banho*; usava o corpete longo das castelãs feudais; assemelhava-se também à *Mulher pálida de Barcelona*, mas acima de tudo, ela era Anjo! (FLAUBERT, 2007, p. 232, grifos do autor)

Para Léon, apesar de estar ciente que Emma era casada, o que ele via nela eram as qualidades das mulheres “esposáveis”, em especial o seu lado “anjo”. Ela, porém, sentia mais e mais a necessidade de mentir “A partir daquele momento, sua existência não foi mais do que uma coleção de mentiras, em que ela envolvia seu amor como que em véus, para escondê-lo.” (FLAUBERT, 2007, p. 236)

Emma se cansava de tudo e de todos da mesma forma que se entregava as suas paixões, demonstrando cada vez mais uma desilusão com a vida e as pessoas:

Não importa! ela não era feliz, nunca o fora. De onde vinha então aquela insuficiência da vida, aquela repentina podridão instantânea das coisas em que se apoiava?... Mas, se houvesse em algum lugar um ser forte e belo, uma natureza intrépida, cheia ao mesmo tempo de exaltação e de refinamento, um coração de poeta sob a forma de um anjo, lira de cordas de bronze, enviando para o céu epitalâmios elegíacos, por que não poderia ela encontra-lo por acaso? Oh! Que impossibilidade! Nada, aliás, valia o trabalho da procura; tudo mentia! Cada sorriso escondia um bocejo de tédio, cada alegria uma maldição, qualquer prazer um desgosto e os melhores beijos deixavam nos lábios apenas um irrealizável desejo de uma maior volúpia. (FLAUBERT, 2007, p. 246-247)

E quando finalmente sua casa foi hipotecada, ela desistiu de tudo, sentiu raiva de todos os homens e tomou arsênico. Sua morte foi como uma espécie de redenção pelos seus pecados.

A tragédia de Emma é não ser livre. A escravidão acontece-lhe não apenas como produto de sua classe social – pequena burguesia caracterizada por determinadas condições de vida e preconceitos – e de sua condição provinciana – mundo diminuto em que são escassas as possibilidades de fazer algo –, mas também, e talvez acima de tudo, pelo fato de ser mulher. Na realidade fictícia, ser mulher fecha portas, condena a opções mais medíocres que as do homem. (VARGAS LLOSA, 1979, p. 109)

Além disso, sua morte serviria de exemplo para as leitoras românticas, pois por ter rompido com os padrões das mulheres da época: “Essas personagens, ao mesmo tempo que agentes, tornavam-se vítimas de sua própria transgressão.” (CASTELLO BRANCO; BRANDÃO, 1989, p. 49) E, a partir desses exemplos expostos nos romances, era incutido na mulher um discurso que a mantinha submissa, sem voz e sem vez na sociedade patriarcal, sendo a liberdade, um privilégio dos homens.

#### 4.2 LÚCIA/MARIA DA GLÓRIA

A personagem Lúcia, analisada neste capítulo, além de ser uma mulher, o que por si só já a rebaixa para a “nebulosa”, de acordo com os termos de Roberto Reis (1987), nas primeiras páginas do romance de Alencar já é revelada como uma prostituta, algo que – no período em que a narrativa transcorre – inferioriza-a tanto quanto se ela fosse negra. Dela e de seu modo de proceder no espaço público, o narrador faz a esclarecedora observação: “Só então notei que aquela moça estava só, e que a ausência de um pai, de um marido, ou de um irmão, devia-me ter feito suspeitar a verdade.” (ALENCAR, 2009, p. 9). Esta observação denota o espaço físico reservado à mulher na sociedade patriarcal:

Para esta desigualdade contribuíram vários pressupostos éticos e filosóficos, entre eles: uma imagem de relações hierárquicas entre as esferas pública e privada, em que esta parece estar a serviço da primeira; uma idéia de que as tarefas de produção, feitas na intimidade do lar e carregadas de efetividade constituem repetições não criativas do cotidiano e

podem ser resumidas no conceito de sobrevivência; e, finalmente, um certo paradigma da vida íntima, privada, como pertencente à ordem do não social. (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 59-60)

É evidente que além do conceito do espaço que uma “mulher esposável” deveria ocupar, ou seja, o espaço privado, a educação e a cor de Lúcia, mais precisamente o fato de ela não ser mulata, característica que a situaria, automaticamente, na designação de Sant’Anna (1984) de “mulher comível” deixam o narrador, Paulo, em dúvida sobre a prostituição:

A expressão cândida do rosto e a graciosa modéstia do gesto, ainda mesmo quando os lábios dessa mulher revelavam a cortesã franca e impudente; o contraste inexplicável da palavra e da fisionomia, junto à vaga reminiscência do meu espírito, me preocupavam sem querer. (ALENCAR, 2009, p. 11)

Sua dúvida permanece inclusive no momento em que descreve a primeira vez que viu Lúcia na festa da Glória e soube que ela era prostituta:

Nunca lhe sucedeu, passeando em nossos campos, admirar alguma das brilhantes parasitas que pendem dos ramos das árvores, abrindo ao sol a rubra corola? E quando ao colher a linda flor, em vez da suave fragrância que esperava, sentiu o cheiro repulsivo de torpe inseto que nela dormiu, não a atirou com desprezo para longe de si?  
É o que se passava em mim quando essas primeiras recordações roçaram a face da Lúcia que encontrara na Glória. Voltei-me no leito para fugir à sua imagem, e dormi. (ALENCAR, 2009, p. 13)

No fragmento acima, é possível observar que o narrador utiliza uma metáfora para falar de Lúcia, comparando esta a uma flor que possui o cheiro desagradável do inseto que nela dormiu. Segundo Sant’Anna: “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” (SANT’ANNA, 1984, p. 21, grifos do autor). Ainda de acordo com Sant’Anna (1984), as terminologias “mulher-flor” e “mulher-esposável” são utilizadas para descrever a mulher branca, apta para o matrimônio, bem vista e quase idealizada. É no sentido contrário dessa definição que Paulo ressalta em Lúcia o cheiro desagradável do inseto que nela dormiu, ou seja, a personagem não é mais uma flor pura e casta, pois ao contrário do que aparenta, Lúcia é somente uma “mulher comível” ou “mulher fruto”, pois ela “[...] 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).

Quando finalmente Paulo tem certeza sobre qual o papel desempenhado por Lúcia, ele vai até a casa dela. Em determinado momento, quando ela demonstra estar aborrecida, o jovem a questiona, recebendo de Lúcia a seguinte resposta: “- Falta o que o senhor pensava e não tornará a pensar! – disse ela com a voz pungida por dor íntima!” (ALENCAR, 2009, p. 20)

A dor íntima que Lúcia sentia era por saber que a impressão que causou em Paulo, no primeiro encontro, não se repetiria mais, pois ele a viu externamente e julgou que Lúcia possuía os atributos da “mulher esposável”: era branca, aparentemente educada e bonita. Porém, na visita à sua casa, Paulo já havia sido alertado que ela era uma prostituta. Conseqüentemente, a partir desse momento, somente seus atributos físicos chamariam a atenção dele, não precisaria mais cortejá-la, pois ela era uma “mulher comível”. Essa consciência de inferioridade que Lúcia possuía também fica evidente quando ela lhe diz: “[...] Sei o que valho, e não sou capaz de iludir a ninguém, muito menos ao senhor.” (ALENCAR, 2009, p. 22)

Lúcia transgrediu o código moral, e mesmo que ela não tenha optado por ser prostituta, mas tenha sido lançada a essa atividade, ela se coloca à margem e sente-se culpada por sua situação, devido às ideologias discriminatórias e preconceituosas que arraigavam a sociedade no período. É impressionante também a forma como Paulo a vê:

Há mulheres gastas, máquinas do prazer que vendem, autômatos só movidos por molas de ouro. Mas Lúcia sentia; sentia sim com tal acrimônia e desespero, que o prazer a estorcia em câibras pungentes. Seu olhar queimava; e às vezes parecia que ela ia estrangular-me nos seus braços, ou asfixiar-me com seus beijos. (ALENCAR, 2009, p. 24)

Da mesma forma que Lúcia sentia-se culpada por ser prostituta, quando percebia que Paulo estava penalizado por sua situação, imaginando o que seria dela na velhice, ela lhe dizia: “- Que importa? Contanto que tenha gozado da minha mocidade! De que serve a velhice às mulheres como eu?” (ALENCAR, 2009, p. 24). Quando Lúcia tenta se proteger da piedade de Paulo, demonstra o quanto ela se sente inferiorizada perante a sociedade, deixando claro que a velhice só é digna às “mulheres esposáveis”, segundo a denominação empregada por Sant’Anna (1984).

Do mesmo modo que Lúcia sente-se à margem da sociedade, em alguns excertos da obra, é possível observar que outros personagens também a descrevem dessa forma, como por exemplo, em um diálogo entre Cunha e Paulo, quando o primeiro fala da excentricidade de Lúcia:

- Para quem tem direitos adquiridos, parece-me um tanto forte!  
 - É o seu engano – continuou o Cunha que estava de veia. – A Lúcia não admite que ninguém adquira direitos sobre ela. Façam-lhes as propostas mais brilhantes: sua casa é sua e somente sua; ela o recebe, sempre como hóspede; como dono, nunca. Na ocasião em que o senhor a toma por amante, ela previne-o de que reserva-se plena liberdade de fazer o que quiser e deixá-lo quando lhe aprouver, sem explicações e sem pretextos, o que sucede invariavelmente antes de seis meses; está entendido que lhe concede o mesmo direito. (ALENCAR, 2009, p. 28)

Ou quando após um jantar na casa de Sá no qual Lúcia imitou, nua, os quadros de luxúria do anfitrião, outras prostitutas também tentam denegrir sua imagem:

- E tu, Nina, não queres que também admiremos a tua beleza? – dizia Sá.  
 - Nada, ainda não desci a este ponto.  
 - Com efeito é preciso ter perdido a vergonha – murmurou Laura com desprezo. [...]  
 - Tens razão, Laura, perdi a vergonha para ganhar o dinheiro de que precisas; e desci a este ponto, Nina, desde que me habituei a desprezar o insulto, tanto como o corpo que nós costumamos vender. (ALENCAR, 2009, p. 47)

Apesar de se colocar à margem, nos excertos acima, também é possível observar novamente que Lúcia não está inserida no papel da “mulher esposável”, somente por ser prostituta e, claro, ter consciência disso, mas também por possuir vontade própria, o que era impossível às mulheres da época em que ela estava inserida, sujeitas primeiro ao mando dos pais e depois ao do marido, porque: “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)

Lúcia tinha consciência não só do quanto ela estava rebaixada perante a sociedade, mas também que a mulher, de uma forma geral, não tem voz ativa, serve somente para satisfazer a vontade do homem e, para isso, Lúcia compara a mulher com a comida, o que remete também ao termo utilizado por Sant’Anna (1984) “mulher comível”:

- 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)

Essa consciência do quanto é desprezível como mulher e principalmente como prostituta também é observável em outro fragmento, no qual, após uma discussão com Paulo que não quer aceitar o relacionamento por ser a sua honra algo muito caro, ela comenta:

- Ah! Esquecia que uma mulher como eu não se pertence; é uma coisa pública, um carro da praça, que não pode recusar quem chega. Estes objetos, este luxo, que comprei muito caro também, porque me custaram vergonha e humilhação, nada disto é meu. Se quisesse dá-los, roubaria aos meus amantes presentes e futuros; aquele que os aceitasse seria meu cúmplice. Esqueci, que, para ter o direito de vender meu corpo, perdi a liberdade de dá-lo a quem me aprouver! O mundo é lógico! Aplaudia-me se eu reduzisse à miséria a família de algum libertino; era justo que pateasse se eu tivesse a loucura de arruinar-me, e por um homem pobre! Enquanto abrir a mão para receber salário, contando os meus beijos pelo número das notas do banco, ou medindo o fogo das minhas carícias pelo peso do ouro; enquanto ostentar a impudência da cortesã e fizer timbre da minha infâmia, um homem honesto pode rolar-se nos meus braços sem que a mais leve nódoa manche a sua honra; mas se pedir-lhe que me aceite, se lhe suplicar a esmola de um pouco de afeição, oh! então o meu contato será como a lepra para a sua dignidade e a sua reputação. Todo homem honesto deve repelir-me! (ALENCAR, 2009, p. 76)

É observável, também, o jogo utilizado pelo autor com o nome da personagem principal, Lúcia, que remete a Lúcifer, descrito na Bíblia como um anjo decaído e que, no decorrer da obra, é citado em vários fragmentos, nos quais o narrador exhibe a dualidade de caráter da personagem, ora sendo Lúcia e ora sendo Lúcifer, a cortesã que era “[...] o demônio sedutor, que usa a beleza como forma de perversão” (SANT’ANNA, 1984, p. 189). Um exemplo disso ocorreu na festa na casa de Sá, quando os convidados brincavam com os nomes: “- Como trata-se de nomes, eu também proponho uma mudança – bocejou o Rochinha. – Em lugar de Lúcia, diga-se Lúcifer.” (ALENCAR, 2009, p. 39) Em outro momento da festa também, quando Lúcia se cala após a conversa sobre o nome:

Lúcia fizera uma pausa na sua estrepitosa alegria e caíra no costumado abatimento e distração. Eu a contemplava admirado do letargo que a tornava inteiramente estranha ao que ali se passava, quando ela voltou-se para mim com o seu sorriso de anjo decaído: (ALENCAR, 2009, p. 40)

Em mais um momento da festa, quando outros convidados percebem a mudança no comportamento da cortesã, novamente ela é chamada de Lúcifer:

- Estás tão calada agora, Lúcia! – exclamou o Couto.
- Paulo está naturalmente fazendo-lhe a corte! – replicou Sá rindo.
- E por isso Lúcifer desapareceu do horizonte!
- Lúcifer espera o reino das trevas! O Sr. Paulo fazendo-me a corte!... Seria soberanamente ridículo para nós ambos! (ALENCAR, 2009, p. 42)

No fragmento acima, além de, novamente utilizar o nome do anjo decaído, Lúcia, quando se refere a Lúcifer, o faz em terceira pessoa, como se houvesse realmente esta dualidade na personagem, que também é percebida em outros fragmentos:

A noite a vira bacante infrene, calcando aos pés lascivos o pudor e a dignidade, ostentar o vício na maior torpeza do cinismo, com toda a hediondez de sua beleza. A manhã a encontrava tímida menina, amante casta e ingênua, bebendo num olhar a felicidade que dera, e suplicando o perdão da felicidade que recebera. (ALENCAR, 2009, p. 51)

Esses momentos de dualidade também são a marca da personagem no momento em que começa a lutar para não se entregar ao amor que sente por Paulo, pois esse amor é “[...] uma transgressão às avessas, pois a prostituta, colocada num espaço de exclusão, num mundo que se opõe à “boa sociedade”, teria que obedecer aos seus limites, sem tentar voltar a uma convivência à qual ela não tem mais direito.” (CASTELLO BRANCO; BRANDÃO, 1989, p. 49-50, grifos do autor). Da mesma forma, Paulo tem que lutar com o preconceito ao qual é submetido quando as pessoas começam a perceber que o relacionamento deles está ficando mais sério. Isso acontece porque um homem distinto só poderia manter relacionamentos às escondidas com as mulheres de classes estigmatizadas. Uma dessas pessoas é seu amigo Sá, que lhe adverte quanto a esta paixão:

- Sabes que terrível coisa é a cortesã, quando lhe vem o capricho de apaixonar-se por um homem! Agarra-se a ele como os vermes, que roem o corpo dos pássaros, e não os deixam nem mesmo depois de mortos. Como não tem amor, e não pode ter, como a sua inclinação é apenas uma paixão de cabeça e uma excitação dos sentidos, orgulho de anjo decaído mesclado de sensualidade brutal, não se importa de humilhar seu amante. Ao contrário sente um prazer novo, obrigando-o a sacrificar-lhe a honra, a dignidade, o sossego, bens que ela não possui. (ALENCAR, 2009, p. 60)

Além dessa luta de Lúcia entre ser a mulher apaixonada por Paulo e ser a cortesã, ela começa a contrastar a realidade que vive com os livros que lê, pois: “Lúcia conservava de tempos passados o hábito da leitura e do estudo; raro era o dia em que não se distraía uma hora pelo menos com o primeiro livro que caía nas mãos.” (ALENCAR, 2009, p. 68)

A partir de suas leituras, Lúcia começa a se comportar de maneira diferente, torna-se muito mais sensível, não aceita mais as carícias de Paulo, ao mesmo tempo em que não quer que ele se distancie dela. Após um tempo sem visitá-la, Paulo entra na casa de Lúcia, e ela esconde o livro que estava lendo:

Meio à força e meio rindo, consegui tomar o livro depois de uma fraca resistência. Ela ficou enfadada. Era um livro muito conhecido – *A Dama das Camélias*. Ergui os olhos para Lúcia interrogando a expressão de seu rosto. Muitas vezes lê-se não por hábito e distração, mas pela influência de uma simpatia moral que nos faz procurar um confidente de nossos sentimentos, até nas páginas mudas de um escritor. Lúcia teria, como Margarida, a aspiração vaga para o amor? Sonharia com as afeições puras do coração? (ALENCAR, 2009, p. 94)

Paulo lança a dúvida do quanto a obra que Lúcia lia representava alguma situação que ela estava vivendo. E neste momento Lúcia diz que tudo neste livro é uma mentira, porque segundo ela:

O amor para uma mulher como eu seria a mais terrível punição que Deus poderia infligir-lhe! Mas o verdadeiro amor d'alma; e não a paixão sensual de Margarida, que nem sequer teve o mérito da fidelidade. Se alguma vez essa mulher se prostituiu mais do que nunca, e se mostrou cortesã depravada, sem brio e sem pudor, foi quando se animou profanar o amor com as torpes carícias que tantos haviam comprado. (ALENCAR, 2009, p. 95)

A partir do excerto acima, é possível observar que para Lúcia “[...] a função da leitura é alimentar, não seus sonhos, mas sua culpa. Lendo a *Dama das Camélias*, a personagem aí se reconhece, iniciando um processo de autodestruição.” (CASTELLO BRANCO; BRANDÃO, 1989, p. 53). Isso ocorre porque ela se reconhece na situação de Margarida. Ao mesmo tempo em que não consegue romper e perdoar seu passado, ela não consegue viver sua vida com Paulo:

- E podemos nós ser amadas de outro modo? Como? Arrependendo-nos, e rompendo com o passado? Talvez o primeiro que zombasse da mísera

fosse aquele por quem ela desejasse se regenerar. Pensaria que o enganava, para obter por esse meio os benefícios de uma generosidade maior. Quem sabe?... suspeitaria até que ela sonhava com uma união aviltante para a sua honra e para a reputação de sua família. Antes mil vezes esta vida, nua de afeições, em que se paga o desprezo com a indiferença! Antes ter seco e morto o coração do que senti-lo viver para semelhante tortura. (ALENCAR, 2009, p. 96)

No trecho acima, também é observável o quanto Lúcia está lutando para não se entregar ao amor que sente, pois considera-se indigna, e esta situação era observada por Paulo: “A consciência de sua infidelidade a pungiria tanto que se reconhecia indigna até de fingir ciúmes?” (ALENCAR, 2009, p. 99)

A partir de sua mudança, ora perdida em suas leituras, ora sendo a moça casta, que cora ao menor olhar do homem, Paulo também foi a tratando de forma diferenciada e os dois partilhavam de um relacionamento, que não era mais o carnal. Liam juntos, embora todas estas leituras tornavam-se uma comparação com a vida, como quando leem *Átala*, de René de Chateaubriand: “- Queria dizer que se eu fosse *Átala*, poderia perder a minha alma para dar-lhe a virgindade que não tenho; mas o que eu não posso, é separar-me deste corpo!” (ALENCAR, 2009, p. 113)

Além disso, Lúcia procura sua redenção através de Deus, transformando o seu quarto, que outrora servira para satisfazer os desejos carnis, em um ambiente que ela considera sagrado, utilizando para isso um crucifixo na parede: “Quando entro aqui, sacudo no limiar da porta, como os viajantes, a poeira do caminho; e Deus me recebe. Dizendo estas palavras, Lúcia ajoelhou em face do crucifixo e recolheu-se numa breve oração mental; [...]” (ALENCAR, 2009, p. 114)

Após todas estas mudanças na vida de Lúcia, ela enfim resolve contar para Paulo o seu verdadeiro nome, Maria da Glória, bem como toda sua história, desde a febre amarela que causou muitas mortes em 1850, e que foi uma das responsáveis por ela ter se tornado cortesã. Ela explica que isso se deu porque Couto “a comprou” para que ela pudesse salvar a família. Ela descreve a Paulo, de uma forma muito intensa todo o seu sofrimento:

- Ele tirou do bolso algumas moedas de ouro, sobre as quais me precipitei, pedindo-lhe de joelhos que mas desse para salvar minha mãe; mas senti os seus lábios que me tocavam, e fugi. Oh! Não posso contar-lhe que luta foi a minha: três vezes corri espavorida até à casa, e diante daquela agonia sentia renascer a coragem, e voltava. Não sabia o que queria esse homem; ignorava então o que é a honra e a virtude da mulher; o que se revoltava em mim era o pudor ofendido. Desde que meus véus se despedaçaram, cuidei que morria; não senti nada mais, nada, senão o contato frio das moedas de

ouro que eu cerrava na minha mão crispado. O meu pensamento estava junto do leito de dor, onde gemia tudo que eu amava neste mundo. (ALENCAR, 2009, p. 128)

Assim como a personagem analisada anteriormente, Lúcia não se sente feliz com sua realidade, porém ao contrário de Emma Bovary, que tenta encontrar nos homens a satisfação dos seus desejos idealizados nos livros que lê, Lúcia vivencia uma transformação muito além do natural, ela busca uma redenção de seu corpo e alma através de sua proximidade com Deus:

- Tu és bom, como Deus, que me deu a ti, Paulo, para não desperdiçar as sobras de tua alma. Tu deves ler dentro de mim, e compreender o que eu não sei dizer, o que não sei mesmo pensar. A vida como tu ma fizeste é a bem-aventurança, porque vivo já no céu. Entre nós ambos nada existe; tu me absorves em ti, como um: em torno de nós só Deus que nos protege, que nos une, e envolve-nos com um único de seus olhares. (ALENCAR, 2009, p. 143)

Assim como Emma Bovary, Lúcia conseguiu sua redenção através da morte. Nem mesmo o filho que esperava de Paulo foi suficiente para que ela fosse perdoada. Isso reforça o que foi informado anteriormente, ou seja, tamanha era a desonra da mulher por não se adequar a sociedade patriarcal que muitas vezes elas morriam de culpa, em virtude da forte opressão a que estavam submetidas.

#### 4.3 ISALTINA

A personagem Isaltina, retratada na trilogia romanesca de Autran Dourado constituída por *Ópera dos mortos*, *Lucas Procópio* e *Um cavalheiro de antigamente*, é a filha caçula de Cristino de Almeida Sales, o Barão das Dantas. De acordo com as informações contidas nos romances, ela foi muito cedo para corte, devido ao sucesso do pai na política. Além disso, conforme é relatado em *Lucas Procópio*, 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)

Logo que foi educada para as letras, Isaltina começou a apreciar o gosto pela leitura e “[...] num instante estava lendo os folhetins e os romances em voga” (DOURADO, 2002, p. 104). Foi então que: “Muito menina, leu com encantamento *A moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo. Foi à Ilha de Paquetá especialmente para ver os lugares por onde andaram os personagens do livro.” (DOURADO, 2002, p. 104). Seu apego à leitura a levou a querer ver na vida real o que havia lido.

Após o romance de Macedo, Isaltina leu *Julie*, de Jean-Jacques Rousseau e “Nunca viveu momentos tão enleados, aprendeu que uma bela obra de arte é uma das melhores coisas da vida.” (DOURADO, 2002, p. 104)

Embora utilizasse a leitura para imaginar um mundo novo, suas viagens literárias eram carregadas da culpa impregnada pela sociedade patriarcal, isso porque: “[...] a heroína não expressa naturalmente sua sexualidade e, quando parece fazê-lo, isso ocorre num espaço de exclusão e culpa, pois ela feriu a ‘boa consciência’ social.” (CASTELLO BRANCO; BRANDÃO, 1989, p. 50). Esta culpa a levava ao confessionário, tamanha a opressão que sentia:

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 [sic] Bovary, sofreu com ela precocemente as dores do amor malcontrariado. Se enrubescou 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)

Quando aprendeu a dançar, Isaltina também começou a idealizar um amor romântico, que via em suas leituras: “Isaltina sonhava que um dos príncipes vinha lhe pedir uma contradança.” (DOURADO, 2002, p. 105).

Além de sua educação literária, Isaltina teve também uma bela educação musical, através da qual conheceu composições do clássico Mozart e do romântico Schumann: “Gostava mais de Schumann, seus prelúdios, sonatas e baladas eram mais de acordo com a sua alma romântica, já naquela época tendente à mórbida melancolia.” (DOURADO, 2002, p. 106)

Seu primeiro envolvimento sentimental foi aos quatorze anos quando se tornou, nas danças, par constante de Alberto, Visconde de Bauru, porém quando o pai, Cristino de Almeida Sales, não se reelegeu, o envolvimento com Visconde de Bauru foi se distanciando. O que demonstra que acima de um envolvimento

romântico, o Visconde de Bauru via em Isaltina uma oportunidade de união de posses, já que a mulher branca era educada para o matrimônio:

O casamento coloca-se, portanto, quase que como a única possibilidade de carreira aberta à mulher. Permanecer solteira, além de pouco atraente e financeiramente inviável na maioria das vezes, implicava um desprestígio para a mulher. (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 82-83)

Outro pretendente que apareceu à Isaltina foi Miguel, entretanto este acabou casando-se com sua irmã Lucinda. Após estas decepções amorosas, a família Sales começa a decair. A saída de Cristino Almeida Sales da política e sua má administração de terras resulta na ruína financeira da família. Neste momento de desespero, na condição de patriarca e ainda utilizando o respeito que adquiriu ao longo de sua carreira política, o Barão das Dantas negocia o casamento da filha com o bruto Lucas Procópio, com o objetivo de buscar amenizar a falência familiar.

Lucas Procópio estava na cidade de Diamantina, procurando uma moça para constituir família. Quando viu Isaltina, começou a passar com frequência em sua janela. Porém a primeira impressão que Isaltina teve quando viu Lucas Procópio foi que “Além de velho para mim, é feio.” (DOURADO, 2002, p. 117)

Todavia, o pai de Isaltina se interessou pelo possível genro, porque estavam passando por uma situação financeira difícil. Numa sociedade em que ainda persistem algumas marcas da ordem patriarcal, o pensamento reinante era o de que “[...] o corpo da mulher era uma moeda no sistema de permutas. [...] o casamento não era um negócio entre um homem e uma mulher, mas um negócio entre dois homens a respeito de uma mulher.” (SANT’ANNA, 1984, p. 42-43). Isaltina, porém manteve-se firme: “Ora, papai, não vou sacrificar a minha vida por ninguém, Nem por mim, Isaltina? Eu disse ninguém, papai.” (DOURADO, 2002, p. 117) No último excerto, é possível observar que Isaltina, ao contrário das mulheres brancas de sua época, tenta contestar sua “obrigação matrimonial” em prol da família, o que demonstra que ela tenta romper com o padrão imposto pela sociedade patriarcal. No entanto, é possível afirmar que a realidade da Isaltina e das demais figuras femininas da época reduziam-se ao que é observado por Castello Branco e Brandão:

[...] só têm possibilidade de ocupar um espaço dentro da sociedade em que vivem: aquele que lhes é reservado pela expectativa criada por uma

ideologia autoritária e patriarcal. A nenhuma delas é possível sair de seu espaço fechado para investir seu desejo num mundo mais amplo do trabalho e da realização pessoal (1989, p. 55-56)

Após “aceitar” a imposição do pai quanto ao namoro, Isaltina também tenta romper com esta ideologia autoritária questionando Lucas Procópio sobre a escrava com a qual ele vinha saindo:

Primeiro ela lhe indagou se era verdade. É Adélia, comprei e alforreei, disse ele secamente, a voz alterada, bebida certamente. Ela disse não suportar aquilo. É meu feitio, disse ele; não seria por causa de gente de casta e fumaça que ia mudar. Então me faça o favor de se retirar, disse ela dura e fria. (DOURADO, 2002, p. 122)

No fragmento acima, é possível observar não só a tentativa de romper com os padrões impostos pela sociedade, mas também é evidente que Lucas Procópio, tem consciência do seu “direito adquirido” e que acredita que suas atitudes são normais para um homem do período em que está inserido.

Quando Isaltina informa ao pai que não se casará, e este percebe que não tem mais poder de convencimento verbal, aponta uma arma para a filha, obrigando-a a casar com Lucas Procópio:

Ela voltou para 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; silogismos difíceis do coração aceitar. Num átimo ela variava de 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)

A partir do excerto acima, é possível observar quão profundas são as raízes do patriarcalismo neste romance, pois mesmo sendo ameaçada pelo pai, Isaltina não tinha medo, pensava nas palavras honra, dignidade e morte, em ceder ou morrer. Porém, continuava amando o pai com todo respeito e sem nenhuma mágoa, fato este que comprova o que Rocha-Coutinho afirma sobre a criação das mulheres no Brasil:

Assim, as meninas eram encorajadas a serem dóceis, boazinhas, úteis, prestativas, cooperativas, cordiais, tolerantes, compreensivas, a não incomodarem as pessoas e a não dizer não. [...] Por isso, quando adultas, muitas delas apresentam tanta dificuldade em pedir ajuda ou delegar

tarefas, e carregam uma sensação de culpa e responsabilidade por situações que não originaram de suas ações e não têm relação com sua real habilidade em determinar eventos. (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 59)

Com base na afirmação de Rocha-Coutinho, é possível compreender a atitude de Isaltina perante a ameaça de seu pai, bem como os momentos em que Isaltina passa ao leitor uma imagem de mulher amedrontada, o que reflete sua condição de submissão à figura do patriarca, uma vez que: “As meninas criadas em ambiente rigorosamente patriarcal, estas viveram sob a mais dura tirania dos pais – depois substituída pela tirania dos maridos.” (FREYRE, 2013, p. 510).

Um dos momentos nos quais é possível observar este medo de Isaltina é logo após sua festa de casamento, em sua temida lua de mel: “O coronel lhe desabotoava o vestido, mas na aflição e desajeitadamente, em desespero, lhe rasgava as vestes. Não, assim não! Tenho medo, não quero.” (DOURADO, 2002, p. 126). E na sequência, quando: “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)

Embora em alguns momentos da obra, Lucas Procópio se comporte de maneira educada com Isaltina, pode-se observar muito mais o seu lado animalesco, bruto e preconceituoso. Em um desses momentos do preconceito exposto contra a mulher está no nascimento da primeira filha do casal, pois Lucas espera um filho homem, sendo que já tinha escolhido até nome para o suposto filho: “O rebento se chamaria João Capistrano, um nome másculo, sonoro.” (DOURADO, 2002, p. 137).

A partir do nascimento desta filha, houve um distanciamento de Lucas em relação à mulher e, claro, à filha: “Se tivesse sido homem o rebento, é capaz de que as coisas teriam vindo a ser outras” (DOURADO, 2002, p. 138). Com este afastamento de Lucas e Isaltina, também ocorre uma aproximação entre Lucas e Adélia, a mucama alforriada. Para esse homem, a ex-escrava “[...] não possuía nenhuma sutileza ou elaboração amorosa, 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)

Quando Isaltina percebe que o marido está passando muito tempo distante da fazenda, em alguns momentos ele fica dias sem voltar para casa, começa a se calar, o que o deixa irritado. Em um desses momentos de silêncio ele intervém dizendo: “[...] está bem, estive com outra, quer saber o nome? Ela então falou, foi

cortante como uma navalha afiada. Eu por acaso alguma vez procurei saber o nome de algum de seus animais? (DOURADO, 2002, p. 140)”. É compreensível a atitude de Isaltina analisando-se o momento histórico em que ela está inserida, pois para uma mulher branca, que não podia confrontar o marido, cabia somente inferiorizar a rival, ainda mais que a amante era uma mulher negra. Tal maneira preconceituosa de proceder decorria porque:

[...] se da mulher branca se exigia uma série de “atributos femininos”, que assim definidos serviam para circunscrevê-las no espaço do ócio e não do negócio, no que se refere à mulher de cor a situação se repete com agravantes. Além de mulher, ela é preta. Quer dizer: escrava, subordinada duas vezes. (SANT’ANNA, p. 42, grifos do autor)

A maneira como Isaltina age perante a mulata Adélia, assemelha-se à atitude da personagem analisada anteriormente, Lúcia, perante outras mulheres, quando diz a Paulo: “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)

A partir dos excertos acima, é possível considerar dois aspectos, sendo o primeiro o modo como Isaltina vê a mulher negra, o qual se assemelha ao modo como Lúcia vê as mulheres de maneira geral, que facilmente são identificadas como meras repetidoras de um discurso masculino, neste caso do autor: “Evidentemente, numa sociedade onde a mulher praticamente não tinha voz social, esse era um recurso “natural”; fazê-la falar, ainda que ventriloquamente, pela voz masculina de seu proprietário [...]” (SANT’ANNA, 1984, p. 39, grifo do autor). O segundo aspecto é a possibilidade destas personagens questionarem a forma como são vistas pelos homens, deixando clara a sua insatisfação e desejo de mudança, ainda precoces no período histórico em que estavam inseridas.

No decorrer da obra, com este distanciamento, Isaltina começa a adoecer, o que faz que Lucas (DOURADO, 2002) procure um médico, Dr. Maciel Gouveia. Este, por sua vez, sugere que a mulher precisa de novos ares, portanto devem ir para cidade de Duas Pontes, pois nesta época moravam na fazenda. Lucas não aceita a sugestão do médico e só opta em ir para cidade quando descobre que Isaltina está grávida novamente, portando-se: “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 na escuridão do quarto.” (DOURADO, 2002, p. 158)

Quando finalmente chegam a Duas Pontes, Isaltina começa a receber uma visita do padre e começa também a fazer parte do coral da igreja. A partir disso, surge um envolvimento entre Isaltina com o padre Agostinho. Esse relacionamento foi possível porque era permitida às mulheres da época uma relação mais próxima com padres e representantes religiosos, em especial, porque uma das atitudes esperadas das mulheres brancas era a representação exemplar no âmbito da religiosidade. É possível afirmar que:

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 quitadeiras 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 do autor)

A partir dessas considerações, é possível observar o padre Agostinho como uma espécie de “psicólogo” que foi conhecendo toda história de vida de Isaltina e, claro, partilhando do seu gosto pela literatura e música. É provável que o ápice do envolvimento se deu no encontro de dois seres frágeis, sujeitos, portanto, pertencentes à *nebulosa* de que trata Reis (1987). No que tange à Isaltina, constata-se que era jovem, carente, sonhando com o príncipe dos romances lidos. Em relação ao padre Agostinho, verifica-se tratar de um homem repleto de curiosidade e encantado com a beleza e sensibilidade de Isaltina. Embora estivesse feliz com o envolvimento, Isaltina sentia-se culpada devido à quebra dos padrões de esposa impostos pela sociedade patriarcal. Acresce-se a isso o medo de que tudo fosse descoberto pelo violento marido. Angustitada e dividida, ela acaba tratando de seus sentimentos com Joana, sua escrava de confiança:

Joana, pelo amor de Deus, me ajude, eu sou muito infeliz, disse ela. Você sabe, tenho o direito de ser pelo menos uma vez na vida inteiramente feliz. A única vez que conheci a chamada felicidade foi um breve instante. Não durou muito, não podia durar. Meu marido é um bruto, um bicho, você sabe como ele me trata. (DOURADO, 2002, p. 172)

Ainda que Lucas Procópio só suspeitasse do envolvimento entre eles, acaba surrando o padre. Este foge, sem se despedir de Isaltina, com quem já havia feito alguns planos. Não se pode deixar de observar nesse acontecimento a circunstância de o padre ter sofrido uma pena considerada razoável, uma vez que no mundo patriarcal e senhorial, não raras vezes o sedutor, ou apenas suspeito de tentar desviar a mulher do padrão comportamental esperado dentro da sociedade, acabava morto ou vítimas de mutilações horrendas.

Depois dessa separação, Lucas Procópio e Isaltina mantêm o casamento, e aos poucos Lucas vai mudando suas atitudes com a esposa: “Se alguma coisa ainda os separava hostilmente, era justamente a educação do filho, que ele queria criado segundo velhos princípios de um código autoritário de homem, superado pelo tempo.” (DOURADO, 2002, p. 186). Embora aconteça esta mudança, a imagem que Isaltina passa aos demais é que possui um casamento intocável, com um homem educado, gentil. Imagem esta do homem romântico, idealizado nos romances lidos.

Ao contrário das demais personagens aqui analisadas, Isaltina volta a seu lugar de mulher branca, casta, o que faz que ela seja uma espécie de modelo para as mulheres da sociedade, mantendo, em meio a todas as agressões, sua postura, educação dos filhos e cuidado com o marido e casa, de acordo com as expectativas que havia em relação às mulheres.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho buscou retratar as mulheres representadas ao longo dos séculos XIX e XX, bem como a sua realidade numa ordem ainda predominantemente patriarcal. Foi possível observar que estas mulheres sofreram grande influência da sociedade patriarcal que as oprimia, privando-as do direito de liberdade e utilizando da literatura como forma de aprisioná-las ainda mais, inculcando em seu âmago um sentimento de culpa quando tentavam romper com estes padrões.

Quanto aos autores, foi possível observar que, apesar de viverem em contextos históricos e sociais distintos, Flaubert, Alencar e Dourado utilizaram a escrita como forma de crítica social, ou seja, empregaram-na, assim como as suas personagens, com o intuito de libertação. Além do mais, é possível ressaltar que os dois escritores brasileiros supracitados possuíam como base a literatura francesa, o que também é nítido, em especial, na obra de Dourado, que até mesmo menciona uma passagem da obra de Flaubert.

No que concerne às personagens Isaltina e Emma, ainda que brancas e pertencentes ao *núcleo*, romperam em alguns momentos com o padrão imposto pela sociedade, sendo que Emma se distanciou de um espaço de representação de uma existência burguesa, de uma posição hierárquica que obriga a mulher casada a manter um determinado comportamento considerado moralmente aceitável, ou seja, daquele espaço que Reis intitula *núcleo*. A consequência para a desventurada personagem foi o de acabar tendo a vida ceifada, e aqui entra um dos aspectos observados nestes romances: a punição criada pelo narrador dessa obra, visto que Emma configurara-se um “desvio de conduta”.

Na contramão de uma narrativa que castiga exemplarmente a protagonista feminina, no romance de Autran Dourado, a despeito de Isaltina ter infringido o modelo da esposa cordata da esfera senhorial, ela acaba conseguindo se recolocar em seu lugar de “mulher esposável” e mantendo-se como bom exemplo para as leitoras.

No caso de Lúcia/Maria da Glória, a punição atende as expectativas da época em que o romance foi escrito. Poder-se-ia afirmar que essa figura feminina pertenceu ao *núcleo* somente enquanto era “casta”. Embora seu primeiro

relacionamento sexual, com Couto, não tivesse sido consentido, mas sim obrigatório para salvar a família, isto foi considerado desonra, pois uma mulher solteira só possuía valor enquanto fosse virgem, porque somente dessa forma poderia ser utilizada como uma moeda de troca no mercado matrimonial da época.

Diante do exposto acima, torna-se perceptível nesta análise que a literatura, no caso de Emma, Lúcia e Isaltina, estava sendo utilizada como fuga a um mundo no qual preponderava a exclusão social da mulher. Ademais, sob o jugo de uma ordem masculina e patriarcal, com domínio absoluto sobre as mulheres, a literatura também se mostrava, muitas vezes, uma armadilha engendrada pelos homens, visto que a leitura de romances acabava adquirindo a finalidade de educá-las para o casamento e aprisioná-las a uma vida mesquinha. Isso ocorria porque além de serem escritos por homens, os romances aceitos para a leitura feminina eram, sobretudo, aqueles que mostravam personagens femininas tentando romper com esta submissão a esse mundo masculino e recebendo como paga o desprezo, o castigo ou a morte.

De outro lado, pode-se afirmar a partir da realização deste trabalho, que a literatura pode ser utilizada como uma forma de aprimorar o conhecimento e impulsionar o crescimento emocional, psicológico e científico. De certa forma é o que se depreende ao se observar o comportamento de Emma, Lúcia e Isaltina, a despeito de não ter havido, no caso das três figuras femininas, a completa realização e melhoramento esperados, permitidos pela leitura.

Em suma, podem ser observados nos romances analisados padrões de comportamento, nos quais são determinados o lugar e a forma de proceder dos homens e mulheres. Esses comportamentos, em geral machistas, eram inseridos, inclusive, nos discursos femininos, isto porque, nestes romances as mulheres acabam frequentemente repetindo os discursos ouvidos a seu respeito. Discursos estes engendrados pelos homens que, lamentavelmente, têm se perpetuado até os dias atuais, alimentando comportamentos preconceituosos que resultam na permanente falta de igualdade entre os sexos masculino e feminino. Embora muitas conquistas tenham sido realizadas pelas mulheres no decorrer dos anos, ainda é necessário percorrer um trajeto muito longo, com o intuito de as mulheres chegarem ao mesmo patamar ocupado pelos homens. Por outro viés é possível afirmar que, muito mais do que afirma Sant'Anna (1984), estas mulheres não são meros ventríloquos nas mãos de seu proprietário, elas são personagens que estão à frente

do seu tempo, preparando o território para os questionamentos femininos à ordem masculina que são vistos atualmente.

## REFERÊNCIAS

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

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

CARVALHO, Maria Elvira Malaquias de. Aspectos da recepção do conceito de bovarismo pela crítica literária brasileira. **ReVele**: Revista Virtual dos Estudantes de Letras, Belo Horizonte, n. 4, maio 2012, p. 153-169. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/revele/issue/view/251>>. Acesso em: 4 nov. 2015.

CASTELLO BRANCO, Lúcia; BRANDÃO, Ruth Silviano. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Casa-Maria Editorial, 1989.

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, 2012, p. 223-240.

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

\_\_\_\_\_. **Uma poética de romance**: matéria de carpintaria. São Paulo: Difel, 1976.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**: costumes de província. Tradução, apresentação e notas: Fúlvia M. L. Moretto. 3. ed. São Paulo: Nova Alexandria, 2007.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 52. ed. São Paulo: Global, 2013.

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.

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

SANTIAGO, Silvano. Mineiro Autran 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 out. 2015.

VARGAS LLOSA, Mario. **A orgia perpétua.** Tradução: Remy Gorga, Filho. Tradução dos trechos em francês: Piero Angarano. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

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