



UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (PPGL)
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, SOCIEDADE E INTERARTES

DAIANA PATRÍCIA FOLLMAN PASQUIM PIACESKI

**FIOS DE ROCA E TRAMAS SENTIMENTAIS: PERSONAGENS
TECELÃS EM *O CONTINENTE, OS SINOS DA AGONIA*
E *O VOO DA GUARÁ VERMELHA***

DISSERTAÇÃO

PATO BRANCO-PR
2017

DAIANA PATRÍCIA FOLLMAN PASQUIM PIACESKI

**FIOS DE ROCA E TRAMAS SENTIMENTAIS: PERSONAGENS
TECELÃS EM *O CONTINENTE, OS SINOS DA AGONIA*
E *O VOO DA GUARÁ VERMELHA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) - Mestrado em Letras da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), como requisito parcial de obtenção de título de Mestre em Letras. Área Concentração: Linguagem, Cultura e Sociedade

Orientador: Prof. dr. Maurício César Menon

PATO BRANCO
2017

P579f Piaceski, Daiana Patrícia Follman Pasquim.
Fios de roca e tramas sentimentais: personagens tecelãs em O Continente, Os Sinos da Agonia e O Voo da Guará Vermelha / Daiana Patrícia Follman Pasquim. -- 2017.
167 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Prof. Dr. Maurício César Menon
Dissertação (Mestrado) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. Pato Branco, PR, 2017.

Bibliografia: f. 148 – 151.

1. Literatura brasileira. 2. Personagens literários. 3. Patriarcado. 4. Literatura – Análise. I. Menon, Maurício César, orient. II. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 22. ed. 469



TERMO DE APROVAÇÃO

Título da Dissertação n.º 001

“Fios de Roca e Tramas Sentimentais: Personagens tecelãs em O Continente, Os Sinos da Agonia e O Voo da Guará Vermelha”

por

Daiana Patrícia Follman Pasquim Piaceski

Dissertação apresentada às nove horas, do dia oito de junho de dois mil e dezessete, como requisito parcial para obtenção do título de MESTRE EM LETRAS. Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Câmpus Pato Branco. A candidata foi arguida pela Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho APROVADO.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Maurício Cesar Menon
UTFPR/CM (Orientador)

Profa. Dra. Rita das Graças Félix Fortes
Unioeste/Cascavel

Prof. Dr. Marcos Hidemi Lima
UTFPR/PB

Prof. Dr. Anselmo Pereira de Lima
Coordenador do Programa de Pós-
Graduação em Letras - PPGL/UTFPR

A via original, devidamente assinada, encontra-se na Biblioteca da UTFPR – Câmpus Pato Branco.

Aos dois Lucas de minha vida, as luzes de meu viver.

AGRADECIMENTOS

Pela minha natureza, desde menina desconfiava que o feminismo e os seus meandros seriam os meus mais caros objetos de pesquisa. Porém nunca aprendi bem a costurar, tricotar, crocheter fios ou pontos para fazer uma peça de roupa, aprendi este ofício apenas com as palavras para fazer textos e reconhecer literatura. Assim, foi provocante analisar o arquétipo de mulher tecelã. Por isto:

Gostaria de agradecer ao prof. dr. Maurício César Menon - a quem conheci com o mestrado em andamento e tive a honra de receber como meu orientador. Agradeço, primeiro, pela sugestão deste tema de pesquisa, por mostrar os caminhos e, em seguida, pela leitura cuidadosa da primeira versão deste texto, seguido de suas preciosas sugestões ao longo de todo o processo. Encontrei em meu orientador a objetividade e a singularidade almejadas nos caminhos da pesquisa acadêmica. Com ele, agradeço o esmero dos professores da banca: a sapiência da Prof. Dra. Rita das Graças Félix Fortes e o altruísmo do prof. dr. Marcos Hidemi de Lima, que sem quaisquer reservas compartilharam o que há de melhor em seu *métier*.

Além deles, quero agradecer a todos os demais professores doutores do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da UTFPR, em especial na linha de pesquisa Literatura, Sociedade e Interartes: Wellington Ricardo Fioruci, Mirian Rufini, Rodrigo Xavier, cada qual, em um momento ou outro colaborou: com uma palavra de incentivo, um debate provocado em aula, ou diretamente emprestando obras ou indicando textos. Com vocês criei um baú precioso de novas ideias. E também à atenciosidade das secretárias Silmara Camargo Wescinski e Rafaela Lampugnani, amparando o necessário em cada etapa.

Agradeço ainda aos meus colegas de curso, pelas profundas manhãs e tardes de debates e troca de vivências quando da realização das disciplinas, e por meio deles, manifesto o meu carinho pela Universidade Tecnológica Federal, que em cada ambiente proporciona uma dose diferentemente agradável de crescimento pessoal e profissional.

Agradeço a simpatia e acolhida da escritora Maria Valéria Rezende, pelas ideias trocadas ao longo deste trabalho, incluindo um amor íntimo por contar histórias, por personificar o escritor como um ser de carne e osso, mas com a mágica possibilidade para conceber notabilidade aos invisíveis, como legado à humanidade.

Agradeço profundamente ao meu marido e filho, os meus Lucas, que me acalentaram nos momentos difíceis da arte da escrita, entre os abismos criativos e o desejo de concretizar este bordado. Lucas Piaceski, meu interlocutor em tempo integral, parceiro em todos os meus empreendimentos, que me permite diariamente a compreensão dos reais pesos homem e mulher numa relação, que é de cinquenta por cento para cada um. Lucas Pasquim, que me permitiu vivenciar a plenitude do ser mulher, gerando um pequeno grande homem de quem tanto me orgulho e que gerou em mim uma infinita fonte de carinho e de amor pela vida.

Agradeço, por fim, ao maior modelo feminino que tenho: minha mãe Lourdes Pasquim, de quem herdei as doses de rigor e de emoção que convivem em constante equilíbrio para manifestar o nosso “ser mulher”. Muito obrigada a todos vocês!

D.P, 1º de maio de 2017

"Seria mil vezes uma pena se as mulheres escrevessem como os homens, ou vivessem como eles, ou se parecessem com eles, pois se dois sexos é bastante inadequado, considerando a vastidão e a variedade do mundo, como faríamos com apenas um?"

VIRGINIA WOOLF (1882-1941)

Fios de roca e tramas sentimentais: personagens tecelãs em *O Continente*,
Os Sinos da Agonia e *O Voo da Guará Vermelha*

RESUMO

Na roca, no tear, no entrelaçar de fios para a construção de uma tessitura (como ninar e contar histórias aos filhos) pausa, quase sempre, as mãos das mulheres; extrapolando o entendimento literal dos atos de costurar, coser, tecer, fiar, o texto literário apresenta-os, muitas vezes, metaforicamente, como um artifício feminino para ultrapassar ou subverter a ordem patriarcal vigente, assunto espinha dorsal em alicerce teórico empreendido nesta pesquisa. Como *corpus* teórico, busca-se fundamentação para este trabalho em *História das Mulheres do Brasil*, *Histórias íntimas*, *Casa Grande & Senzala*, *Um Teto todo Seu*, *O Segundo Sexo*, e outras. Os textos ficcionais aqui analisados, *O Continente* (1949), *Os Sinos da Agonia* (1974) e *O voo da Guará Vermelha*, (2005), apresentam três perfis diferentes de mulheres que correspondem, de uma forma ou de outra, ao arquétipo - definição de Carl Jung (1976) - da mulher tecelã, cada qual emanando desejos distintos. Seguindo o coração está Ana Terra, no texto de Erico Verissimo (1905-1975), bem como as mulheres em sua linha de sucessão, Bibiana e Maria Valéria; tomada por seus instintos de *femme fatale* vem Malvina, do mineiro Autran Dourado (1926-2012); enfrentando as imposições sociais, argumentação profundamente arraigada na figura feminina - emerge soropositiva a prostituta Irene, personagem delineada por Maria Valéria Rezende (1942). Analisa-se a construção dessas personagens femininas que, moldadas dentro de um plano arquetípico, correspondem à figura da mulher tecelã e, assim, conseguem ser “donas de seus destinos”, mesmo sob a condição de ordem patriarcal, por meio de suas ações, de seus desejos, de suas influências. Pesquisou-se nas principais histórias literárias brasileiras, como a organizada por Afrânio Coutinho, Alfredo Bosi, Carlos Nejar e outros, fundamentação para a explanação sobre a fortuna crítica das obras, além dos principais cadernos literários impressos e *on line*, bem como em reportagens. Além disso, formatou-se exclusiva entrevista por telefone, que a escritora Maria Valéria Rezende concedeu diretamente à autora. O trabalho dispõe de levantamento teórico, bibliográfico e literário: inicia com a teoria do patriarcado, seguindo com a fortuna crítica das obras, perpassa os arquétipos do inconsciente coletivo e da mitologia grega, para chegar de fato às obras, onde se identificaram algumas relações de significado que fomentaram as discussões sobre o tema. A análise evidencia os contornos dados às personagens tecelãs, contextualizando-as, temática e historicamente, dentro do universo patriarcal a que elas se encontram submetidas. Mostra como tais mulheres criaram subterfúgios para se colocar nesse universo governado pelo homem e, até mesmo, como fizeram para controlá-lo.

PALAVRAS-CHAVE

Literatura Brasileira, Personagem Tecelã, Ordem Patriarcal

Yarns of a spinning wheel and sentimental plots: weaver characters in *O Continente*,
Os Sinos da Agonia and *O Voo da Guará Vermelha*

ABSTRACT

In the spinning wheel, in the loom, in the interlacing of threads for the construction of a text (like telling a lullaby to the children) rests, almost always, the hands of the women; Extrapolating the literal understanding of sewing, darning, weaving, spinning, the literary text often presents them metaphorically, as a feminine artifice to overcome or subvert the prevailing patriarchal order, a backbone issue on a theoretical basis undertaken in this research. As a theoretical *corpus*, the foundation for this work in *História das Mulheres do Brasil*, *Histórias íntimas*, *Casa Grande & Senzala*, *Um Teto todo Seu*, *O Segundo Sexo*, and *others*. The fictional texts analyzed here, *O Continente* (1949), *Os Sinos da Agonia* (1974) and *O voo da Guará Vermelha*, (Objetiva, 2005), present three different profiles of women corresponding, in one way or another, to a Archetype - definition by Carl Jung (1976) - of the weaver woman, each emanating different desires. Following the heart is Ana Terra, within text of Erico Verissimo (1905-1975), As well as the women in their line of succession, Bibiana and Maria Valéria; Taken by her instincts of *femme fatale* comes Malvina, by Autran Dourado (1926-2012); Facing the social impositions, an argument deeply rooted in the female figure - emerges the seropositive prostitute Irene, a character written by Maria Valéria Rezende (1942). It is analyzed a construction of female people who, molded within an archetypal plane, corresponds the figure of the weaver woman and, thus, they manage to be "owners of their destinies", even under a patriarchal order, through their actions, your desires, your influences. Searches related to the main Brazilian literary histories, such as one organized by Afrânio Coutinho, Alfredo Bosi, Carlos Nejar and others, foundations for the explanation about the critical resources of the works, besides the literary articles printed and *online*. In addition, an exclusive interview made on the telephone, which the writer Maria Valéria Rezende gave directly to the author. The work has theoretical, bibliographical and literary fundamentals: it begins with a patriarchy's theory, followed with a critical resources of the works, crosses the archetypes of the collective unconscious and Greek mythology, in order to arrive at the literature works, where some relations of meaning which fostered as discussions about the theme. The analysis reveals the contours given to weaver characters, contextualizing them, thematically and historically, inside the patriarchal universe to which they are submitted. It shows how such women have created subterfuges to place themselves in this universe governed by man, and even, as they do to control it.

KEY WORDS

Brazilian Literature, Weaver Character, Patriarchal Order

SUMÁRIO

1 UMA INTRODUÇÃO À FORÇA DO TECER	9
2 FIOS EM CONTRAPONTO À ORDEM PATRIARCAL	14
2.1 A mulher escritora e o contraponto das Letras	17
2.2 Mulher e Espaço: a Casa e a Rua	23
2.3 O casamento: Ordem do Estado	31
3 DONOS DAS ROCAS: TECIDOS DELICADOS E TRAMAS FIRMES	39
3.1 Dono da roca: Érico Veríssimo	40
3.1.1 Um veríssimo caminho alternativo	41
3.2 Dono da roca: Autran Dourado	46
3.2.1 Uma poética de romance	48
3.3 Dona da roca: Maria Valéria Rezende	54
3.3.1 Romances de Entrelugar	56
3.3.2 A entrevista por escrito: clareando ilações equivocadas	60
4 PERSONAGENS E TESSITURAS	64
4.1 Ana Terra: a roca fantasma e As Parcas	69
4.1.1 A Roca Fantasma	71
4.1.2 O parto e As Parcas	81
4.2 Malvina: a filha da luz que tece fios de trevas	90
4.2.1 Revisitando o Mito Aracne	96
4.2.2 A personagem fatal, Malvina	102
4.2.3 Malvina = Mal vinda - Má sina - Malina (maligna, o demo)	111
4.3 Tessituras de Invisíveis alçando voos coloridos	118
4.3.1 Duas instâncias tramadas: (pre)texto e tecido	123
4.3.2 Irene e Rosálio: Sherazade às avessas	127
4.3.3 Irene: a bordadeira das histórias de Rosálio	136
5 ARREMATANDO O BORDADO E ENLAÇANDO O NÓ	142
REFERÊNCIAS	148
APÊNDICE	152
ENTREVISTA MARIA VALÉRIA REZENDE	152
A entrevista por telefone: leituras de família e de mundo, colorindo romances	152
ANEXO	167

1 UMA INTRODUÇÃO À FORÇA DO TECER

Se a evolução dos homens historicamente é marcada pela força física e a vitória em lutas, em outra face, arrisco afirmar que as mulheres construíram seu mundo tecendo. Elas teceram textos que enlaçaram gerações das mais longínquas eras, desde as canções de ninar, até as histórias repletas de peripécias contadas ao redor do fogo e no raiar da aurora. Caíram para as mãos femininas a responsabilidade de coser as roupas para cobrir o corpo, tecer os adornos do lar em busca de aconchego e até criar o bordado a ser vendido como forma de sustento. Se na roca, no tear e demais entrelaçares de fios pousavam suas habilidades, este universo, na literatura, extrapola o entendimento literal do “costurar, coser, tecer, fiar”, uma vez que o texto literário é polissêmico e trabalha com simbologias e arquetípias, elevando a palavra ao seu grau maior.

Em "O Direito à Literatura", ensaio escrito pelo crítico literário Antonio Candido (1989, p. 117), pontua-se o seguinte: "a literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos à natureza, à sociedade e ao semelhante". Ele utiliza o termo “desenvolve”, o que alude à construção, como o desvelar de linhas, já que os gatilhos disparados pela literatura, muitas vezes, vêm como retalhos, pedaços de pano aqui e acolá, que se descortinam, juntando e percebendo um cenário maior, permitindo compreender a essência da alma do ser humano. A literatura, então, oportuniza “[...] o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor". (CANDIDO, 1989, p. 117).

Nesse excerto de Candido vislumbro que é possível perceber a literatura como arte. Em *Literatura e Sociedade* Candido focaliza aspectos sociais que envolvem a vida artística e literária nos seus diferentes momentos. Para introduzir os três elementos da criação artística: autor, obra, público - o clássico tripé figurado como mensagem mor desse seu texto, discorre sobre qual é a influência exercida pela obra de arte sobre o meio; e também qual é a influência exercida pelo meio social sobre a obra de arte. Para o crítico, a relação é sempre de retroalimentação de um sobre o outro. A redação é de uma conferência pronunciada há 60

anos, em 1957, na Sociedade de Psicologia de São Paulo. Sobre a ligação da arte com o social, o texto supracitado afirma: “[...] a arte é social em dois sentidos: depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimentos dos valores sociais”. (CANDIDO, 2014, p.30)

Depreendo, assim, que a arte tem efeito de poder sobre as pessoas: modificar a conduta e a percepção do mundo: “[...] a literatura corresponde a uma necessidade universal que deve ser satisfeita sob a pena de mutilar a personalidade, porque pelo fato de dar forma aos sentimentos e à visão do mundo ela nos organiza, nos liberta do caos e portanto nos humaniza” (CANDIDO, 1989, p. 122).

Neste ínterim, a literatura aparece também enquanto representação das ordens e desordens sociais, políticas e assim por diante, delatadas tanto por escritores quanto por escritoras. Para esta análise trabalho nos limites da representação do feminino, adotando três obras: duas escritas por autores homens e uma de autoria feminina.

Minha pesquisa apresenta três perfis diferentes de mulheres que correspondem, de uma forma ou de outra, ao arquétipo da mulher tecelã, cada qual emanando desejos distintos. Seguindo o coração está Ana Terra, em *O Continente* (1949), escrito por Erico Verissimo (1905-1975), bem como as mulheres em sua linha de sucessão, Bibiana e Maria Valéria; tomada por seus instintos de *femme fatale* aparece Malvina, em *Os Sinos da Agonia* (1974), do mineiro Autran Dourado (1926-2012); enfrentando as imposições sociais, argumentação profundamente arraigada na figura feminina, emerge a soropositiva e prostituta Irene, personagem delineada por Maria Valéria Rezende (1942), em *O voo da Guará Vermelha* (2005).

Com Irene e Ana Terra tenho relações mais antigas que vêm desde a licenciatura, já que as minhas professoras de Literatura Brasileira da UFSC quiseram introduzir uma obra “fora dos eixos” - que é o título da coleção em que foi publicada a primeira edição do romance inaugural de Maria Valéria Rezende-, privilegiando em nossa formação um olhar para o diferente e até a chamada literatura minorizante: que, pelo fato de pertencer às minorias, o foco são histórias dentro da história. Em sala de aula trabalhava a disciplina de Literatura com os alunos do sexto ano, quando liam *Ana Terra* e ficavam conhecendo Erico Verissimo, tocados por esta condição de cerzir com o vento. *Os Sinos da Agonia* foi

apresentado pelo meu orientador, uma feliz sugestão acatada como contendo o toque que me faltava para apimentar as análises: a aranha artilosa, *a femme fatale*. Por essas linhagens e castas, percebi fios com semelhante força e tonalidade entre as três obras.

Em comum, essas personagens têm a atmosfera tecedeira que conjuram, mas em contraponto, os diferentes tempos em que vivem: *Os Sinos da Agonia* se passa no final século XVIII, *O Continente* abarca os séculos XVIII e XIX; *O Voo da Guará Vermelha*, ocorre no século XX. Para compreender suas nuances considere necessário percorrer um caminho literário e teórico. Ao perceber que o ato de tecer apresenta-se, muitas vezes, como um artifício feminino para ultrapassar ou subverter a ordem patriarcal vigente, uma das abordagens teóricas está focada na ordem patriarcal, multifacetada pelas forças do Estado e desenhada com a formação da sociedade brasileira desde a Colonização.

Ancorada por meu orientador, adotei o uso de primeira pessoa do singular em meu trabalho, pela temática e pelo modus operandi que adotei - tomando a tessitura sob um prisma metatextual, realizando o contato direto com a autora Maria Valéria Rezende. Ao concretizar a entrevista, vimos que ficaria estranho descrever minhas perguntas como “a autora” uma vez que poderia confundir com a própria autora entrevistada, cuja obra é um dos focos desta pesquisa. Foi assim que optamos pelo uso do “eu”.

Realizei levantamentos teóricos, bibliográficos e literários que julguei relacionarem-se à identificação e à análise das personagens que lançaram mão do ato de tecer para se libertar ou para driblar a condição a elas imposta pelo poderio masculino.

Com esta pesquisa, espero construir uma análise que evidencie os contornos dados às personagens tecelãs, contextualizando-as, temática e historicamente, dentro do universo patriarcal a que elas se encontram submetidas. Dessa forma, almejo mostrar como tais mulheres criaram subterfúgios para se colocar nesse universo governado pelo homem e, até mesmo, como fizeram para controlá-lo. Trata-se de personagens em textos tão diferentes, em contextos culturalmente distantes: de um lado o Brasil sulista, de outro as Minas Gerais e, mais contemporaneamente, um romance lançado no mercado literário brasileiro em coleção denominada “fora dos eixos” das grandes capitais brasileiras, mas preservando o que há em comum a grandes centros - que enaltece a faceta narrativa moderna - sofisticada e simples.

Também mapeio a fortuna crítica dos autores, enlaçando as histórias com algumas das críticas literárias já publicadas a respeito; o elemento surpresa, aqui, foi ter conseguido uma

entrevista inédita e diretamente respondida a mim, pela escritora Maria Valéria Rezende, reforçada por uma ligação telefônica gravada, com duração de uma hora e sete minutos, na noite do domingo, 5 de fevereiro de 2017.

Perpasso, por fim, a teoria do mito e do arquétipo da mulher tecelã, inspirada em Carl Jung, para analisar separadamente a figuração de cada personagem dentro das obras. Li os mitos gregos, sendo o primeiro deles o de Aracne; apresento deuses e mortais mitológicos, ensejo Penélope, esposa de Ulysses em *A Odisseia*, de Homero; mergulho no universo da Sherazade, nos contos árabes de *As Mil e Uma Noites*, com seus ramos sírios e egípcios. Enredo um entrelaçar de cores, texturas e histórias, encravadas em enredos dispersos, sob um mesmo fio condutor.

Construo minha rede com estas tramas: no Capítulo 2, intitulado “Fios em contraponto à ordem patriarcal” escrevo sobre as forças a que, historicamente, as mulheres foram submetidas e contra as quais tiveram, muitas vezes, que lutar, desvelando suas artimanhas - em especial no mundo das letras e da conquista pelo direito à educação de que eram apartadas - para fazerem sobressair suas necessidades. Trago a mulher burguesa como sustentação da figura masculina, o casamento como jogo de interesses e forçado pelo Estado; a casa como ambiente feminino e a rua como masculino; e a inserção das variáveis mulher prudente *versus* a mulher prudente e moderna, algo que vem desde as primeiras lutas pela emancipação e ganhou novos contornos hoje, a partir das conquistas femininas não mais atrás, mas à frente dos véus.

O terceiro capítulo é “Donos das rocas: tecidos delicados e tramas firmes”, momento em que procuro demonstrar toda a fortuna crítica que pude levantar sobre os autores e as obras em questão, relacionando as histórias com suas críticas literárias. Para tal, os principais dossiês e autores que discorreram sobre a História da Literatura Brasileira estarão contemplados. Por outro lado, é preciso dizer que houve um intento de também conhecer os autores através das próprias obras, por isto busquei ler outros romances mais, bem como críticas sobre eles, a fim de criar uma espécie de intimidade com o estilo de cada um.

No Capítulo 4 “Personagens e Tessituras”, por fim, encadeio alguns dos mitos gregos, após desenhar o arquétipo da mulher tecelã ancorada em Carl Jung. Compreendo que a discussão sobre os arquétipos se classifica como fundamentação teórica, mas esta foi deslocada para junto da análise dos três romances, no último capítulo de desenvolvimento,

uma vez que a arquetipia iluminada por Jung permite desvelar, dentro do arquétipo das tecelãs, quem foram Ana Terra e as mulheres em sua linha de sucessão - Bibiana e Maria Valéria; e, após, Malvina e Irene. Julguei que o deslocamento deste olhar psicanalítico combinaria melhor com as análises. É um capítulo costurado com os mais brilhantes excertos que pude localizar nos três romances voltados à tessitura (de fios ou de palavras) e, sob este prisma, analiso a figuração de cada personagem dentro das obras. Além da característica tecelã no perfil dessas personagens, evidencio como a literatura ganhou territórios com cada qual por meio do ato de “tecer”.

Logo após, teço a conclusão, um momento no qual se amarra todos os nós, a partir dos fios selecionados para este bordado.

2 FIOS EM CONTRAPONTO À ORDEM PATRIARCAL

Quero começar propondo uma espécie de formulação. Posteriormente, evoco vários teóricos que desdobram os alcances da ordem patriarcal. Mas, o que sugiro é imaginar como seria a história da humanidade se tivesse sido desenvolvida com as mulheres no comando: a ordem matriarcal. Quem garante que, se o sexo privilegiado fosse a mulher, nestes idos tempos patriarcais, ela também não haveria de tratar o homem sob o seu poder com a mesma rigidez?

Hoje as relações homem e mulher assumiram um caráter bastante igualitário, em especial no ocidente. Na evolução histórica, os homens viveram a ordem patriarcal com aquilo que o seu instinto tinha de melhor: a objetividade do rigor e da força física. Com as mulheres no comando, haveria provavelmente uma violência psicológica, em que nos casos mais extremos seus filhos ficariam sem nutrição, os homens sem sexo e as famílias não seriam tão numerosas assim. Em conjectura, a sociedade também não seria tão diversificada. Elas continuariam obrigando os homens a derrubar matas, abrir estradas e construir casas e edifícios, como eles de fato o fizeram - pois a necessidade de abrigo e sobrevivência ainda seria igual, resultando no mesmo uso de sua força física. Mas quiçá mais homens tornassem-se escravos. Como será que eles se rebelariam? Qual seria o desenho da emancipação masculina? Curioso pensar...

Os teóricos me levaram a refletir que muito da arma da emancipação da mulher foi o amor, também pela natureza de seus instintos. O amor por si própria e por saber que merece uma condição melhor, o amor pelos filhos; e, em seguida, a revolta pelo cansaço em apanhar de tudo e de todos. Daí veio o contra-ataque até se conseguir alcançar os patamares atuais, de haver mais harmonia em função de ter aumentado o reconhecimento de que homens e mulheres são iguais e assim poderem realizar as mesmas atividades - o que se pratica bem nas classes mais privilegiadas socioeconômico e culturalmente. Não posso negar, contudo, que em algumas áreas ainda haja discrepâncias, pois se existem as leis do Femicídio e a Maria da Penha, há provas contundentes da desigualdade entre homens e mulheres. Para além da violência, nota-se haver certa evolução das relações de gênero.

Como foi possível às mulheres conseguirem conduzir suas vidas, vivendo sob o jugo do pai, do marido ou até mesmo das forças sociais que por meio de estereótipos discrimina?

Em *Histórias das Mulheres do Brasil* (2013) - livro que se propõe a se emaranhar na história da mulheres através do tempo, organizado pela escritora e historiadora Mary Del Priore (2013), o doutor em História Luciano Raposo de Almeida Figueiredo fala sobre “Mulheres nas Minas Gerais” e retoma a clássica alcunha de *Século de Ouro*, definida para o século XVIII na história do Brasil. Neste texto, o autor afirma que: "Os caminhos da história da mulher não se contam de modo claro e definido. São percursos sinuosos, intrincados, ao longo dos quais o historiador precisa dispensar cargas de muito preconceito presente nas fontes, desconfiar de suas lacunas, duvidar de suas verdades". (FIGUEIREDO, 2013, p.142)

Tanto a história quanto a literatura dispõem de argumentos que procuram esclarecer esses caminhos sinuosos e por vezes turvos a que o destino feminino estava submetido. Os escritores expõem o convencionalismo da divisão das tarefas femininas e masculinas e exploram as lacunas, por meio das personagens criadas e dos espaços em que as situam. A história, por sua vez, traz de uma forma objetiva e até técnica o papel que cabia a cada qual. Por exemplo, Luciano Figueiredo relaciona, por meio de estatísticas em seus estudos, que as principais profissões da mulher mineira à época eram panificação, tecelagem e alfaiataria (que dividiam com os homens) e, exclusivamente, eram costureiras, doceiras, fiandeiras e rendeiras, além de cozinheiras, lavadeiras ou criadas. Ainda, relaciona uma participação respeitável de mulheres com suas próprias atividades econômicas:

Teríamos aí contornos imprecisos de mulheres criando gado, aves, plantando gêneros alimentícios para abastecimento local, produzindo queijos, aguardente e pão. Essa participação feminina seria ainda mais acentuada a partir da crise da mineração em fins do século XVIII e início do XIX, quando alguns indicadores revelam um surpreendente predomínio de mulheres. Se examinarmos Vila Rica nos primeiros anos do Século XIX, do total de roceiros, lavradores e hortelões anotados pelo censo, encontraremos 51 mulheres para 27 homens. (FIGUEIREDO, 2013, p. 143).

A vida imitando a arte ou a arte imitando a vida, em incontáveis obras literárias, encontram-se exemplos nítidos de mulheres trabalhando. Em *Outros Cantos* (2016), o romance mais recente de Maria Valéria Rezende, premiado no *Casa de Las Américas*, uma cena do labor feminino relaciona-se, inclusive, ao posterior trabalho dos tecidos tingidos pelos “machos”. Ambientado no período da ditadura brasileira, a narradora Maria descreve com precisão de detalhes o movimento de vaivém das mulheres no tear:

Às mulheres cabia a estranha dança para mover os enormes teares, prodígios de marcenaria, encaixes perfeitos, sem uma única peça de metal, apenas suportes, traves, cunhas, pentes e liços, chavetas e cavilhas de jacarandá, madeira tanto mais preciosa quanto de mais longe vinha, os pés saltando de um para outro dos quatro pedais que levantavam alternadamente os liços, os braços a lançar as navetas e a puxar o fio, estendendo faixas de cor, a fazer surgir o xadrez das redes que eu tão bem conhecia, feitas berços no alpendre de meu avô, feitas mercadoria nas estreitas ilhas de verdura no meio de avenidas da metrópole, braços tão rápidos que pareciam ser muito mais de dois transfigurando aquelas sertanejas em deusas indianas. A cadência para seu trabalho e para o trabalho dos outros vinha do baque ritmado dos liços e dos pés, do assobio das lançadeiras e do rascar dos pentes, que escapava pelas portas e janelas dos quartos de tear que constituíam quase toda a casa de cada família. A melodia, quando havia, era da cantilena das velhas e das meninas, assentadas em tocos de troncos tortos, à pobre sombra das algarobas, a trançar varandas e punhos para as redes. Era das mulheres também a tarefa infundável de buscar água potável na única fonte a escorrer, preguiçosa (...) (REZENDE, 2016, p. 20-21)

Por meio da poética empregada, esse trecho literário toma partido do trabalho realizado, já que os períodos se dão com poucos pontos, muitas vírgulas, nas quais se sente o movimento do tear de um lado para o outro e o árduo e contínuo labor feminino. Após a leitura do romance, ao pesquisar sobre a obra e a autora, pude confirmar que a própria Maria Valéria Rezende esteve de fato neste povoado de Olho d'água, no sertão nordestino, quem sabe por esse fator a poética com que descreve o labor feminino seja tão acentuada:

"Nos anos 1970, a freira Maria Valéria Rezende, nascida em Santos (SP), instalou-se em Caraibeiras (PE), povoado sertanejo tão isolado (...). Seguidora das ideias de Paulo Freire, ela chegou à cidade durante a ditadura para se dedicar à educação popular, trabalho que a ocupou por toda a vida. A experiência dos anos de chumbo serviu de base para seu novo romance (...)" (FREITAS, 2016).

De maneira contígua, a obra demonstra o retorno da educadora Maria, 30 anos depois, confrontando seus olhares com suas lembranças. Literatura e história de vida em alguma medida se entrecruzaram nesta produção, cuja mensagem vem do acompanhar uma mulher que se torna mais dona de si, após compreender melhor seus feitos e o próprio tempo em que estava inserida.

Assim, tanto literatura quanto história demonstram que camadas de conquistas as mulheres tiveram que trilhar, não só no Brasil, como em todo o mundo. O afrouxar nos dotes domésticos e de costumes, que se foi conquistando paulatinamente ao longo do tempo, em relação à figura feminina, foi balanceado com o peso que ela conseguiu imprimir em outras áreas, como no universo das letras. Elas não largaram de vez os teares em troca das letras, mas em alguma medida, tiveram que também conseguir metamorfosear as linhas de tecer em

linhas publicadas, nas quais pudessem sustentar seus argumentos, propagar seus ideias e fazer valer suas vontades. Claro que nem todas tiveram acesso às letras e mesmo hoje, há ainda mulheres que possam sobreviver com a costura - a grande maioria das mulheres têm que trabalhar, pois não havia só mulheres burguesas e ainda não há. Por isso, o caminho não foi fácil e para compreendê-lo, segue-se uma abordagem que inicia perpassando o século XVIII, avançando no XIX, XX até chegar ao XXI, percorrendo novamente essa ordem temporal em cada qual dos assuntos, nos subtítulos que se seguem:

2.1 A mulher escritora e o contraponto das Letras

“A Declaração dos Direitos da Mulher” se deu em 29 de outubro de 1771¹, como primeiro documento da Revolução Francesa a mencionar a igualdade jurídica entre homens e mulheres. Tendo à frente o nome de Olympe de Gouges, escritora e militante, o texto foi publicado, contudo, rejeitado e permaneceu esquecido até 1986, quando foi publicado por Benoîte Groult.

No ensaio “Escritoras, escritas e escrituras” que a historiadora e doutora em Ciências Sociais Norma Telles (2013, p. 401 a 442) faz também para *História das Mulheres do Brasil*, há o panorama sobre como a mulher brasileira alçou seu espaço no mundo das letras. O ponto de partida por aqui seguiu o mesmo que da Europa: *Vindications for the right of woman*, de 1792, da escritora inglesa Mary Wollstonecraft (1759-1791), saído 21 anos após “A Declaração dos Direitos da Mulher”. No Brasil, o livro de Mary Wollstonecraft foi traduzido livremente a partir da versão francesa, por Nísia Floresta Brasileira Augusta (1810-1885) e publicado já em 1832, com o título *Direitos das Mulheres e Injustiça dos homens*. “Teve mais duas edições, uma em Porto Alegre, em 1833, e uma terceira no Rio de Janeiro pela Casa do Livro Azul, que anunciava a venda por 500 mil réis em 1839”. (TELLES, 2013, p. 405) O livro é considerado o fundador do feminismo no Brasil, por defender que as mulheres eram dotadas de razão, podiam obter cargos de comando, exercer Medicina, Magistratura ou Advocacia.

¹ Linha do Tempo da Emancipação Feminina. **Universidade Livre Feminista**, 2017. Disponível em: <<http://feminismo.org.br/historia/>>. Acesso em: 10 fev. 2017.

O legado de Nísia fazendo chegar as ideias de Wollstonecraft com tanta brevidade aos trópicos (40 anos) certamente foi um favorável fator à coragem e argumentos que a mulher brasileira demonstrou nos cruciais momentos de emancipação. Nísia era uma escritora classificada como republicana e abolicionista que, no Rio de Janeiro, causava polêmica ao escrever suas ideias em jornais. “É nessa época que adota o pseudônimo de Nísia em homenagem ao pai; Floresta, em lembrança do sítio onde nasceu; Brasileira pelo nacionalismo que então era voga; Augusta, em memória do homem que amou” (TELLES, 2013, p. 405).

Ao emprestar de Mary Wollstonecraft ideias para enfrentar os preconceitos da sociedade patriarcal brasileira, Nísia Floresta menciona que a mulher estava condicionada a um círculo vicioso que a fadava ao fracasso: “como não tem instrução, não está apta a participar da vida pública, e não recebe instrução porque não participa dela”. (FLORESTA, 1832 *apud* TELLES, 2013, p.406). A preocupação com a educação das mulheres é usual como uma primeira reivindicação levantada por Wollstonecraft, assegurada como saída por Virginia Woolf (1882-1941) quando persegue a necessidade de um teto todo seu:

O estudante de Oxbridge treinado em pesquisa tem, sem dúvida, algum método para pastorear sua pergunta para além das distrações até encontrar sua resposta como uma ovelha encontra no redil. O estudante ao meu lado, por exemplo, que copiava furiosamente um manual científico, estava, tenho certeza, extraindo puras pepitas de minério essencial mais ou menos a cada dez minutos. Seus breves grunhidos de satisfação o indicavam. Mas se, infelizmente, a pessoa não tiver o treinamento da universidade, a pergunta, onde de ser pastoreada até o redil, voa como um bando assustado de um lado para o outro, numa confusão, perseguida por uma matilha de cães de caça. Professores de universidade ou de colégio, sociólogos, clérigos, romancistas, ensaístas, jornalistas, homens que não tinham nenhuma qualificação exceto a de não serem mulheres, perseguiam minha pergunta, simples e única - Por que algumas mulheres são pobres? - até que ela se transformasse em cinquenta perguntas, até que as cinquenta perguntas pulassem freneticamente no meio do rio e fossem levadas embora. Todas as páginas do meu caderno estavam rabiscadas com anotações. (WOOLF, 2014, p. 45)

Virginia Woolf foi uma das principais defensoras da mulher escritora e, neste momento da obra, define ainda o nobre ato da pesquisa. Sem a formação universitária para prover de luz o conhecimento - que ela mesma sentia por não haver tido, pois a mulher que tentasse escrever ou clarear o mundo das letras, ainda que tivesse o dom, estaria um tanto perdida - como Virginia própria se revela, por meio de sua personagem. No Brasil, Nísia Floresta também refletia sobre a necessidade de formação da mulher:

Nísia trata, por isso, da ausência da mulher no mundo, dos limites impostos pelos homens à sua educação, pois a eles não interessava contrariar um modelo de sociedade que lhes havia dado o domínio. Essas são ideias que até o final do século podem ser encontradas na obra de algumas escritoras brasileiras. (TELLES, 2013, p.406).

Com acesso ao letramento e publicando as suas ideias, além de Nísia Floresta, a *História das Mulheres do Brasil* traz ainda uma outra lista de nomes: Júlia Lopes de Almeida (escritora e jornalista); Narcisa Amália de Campos (poetisa filha de professores no Rio de Janeiro, guia-se por ideias europeias liberais, como as do escritor francês Victor Hugo); Maria Benedicta Bormann (gaúcha que publicou romances *Aurélia* (1883), *Lésbia* (1890) e *Celeste* (1893), trabalhou em folhetins e jornais); Maria Firmina dos Reis (maranhense que escreveu *Úrsula* (1859), primeiro romance de uma autora brasileira²; a autora ganhava a vida como professora e era reconhecida como Mestra Régia (TELLES, 2013, p.410):

Em um álbum, um “caderno-goiabada”, onde anotava alguns momentos de sua vida e do qual partes foram encontradas posteriormente, ela [Maria Firmina dos Reis] se descreve em 1863:

De uma compleição débil, e acanhada, eu não poderia deixar de ser uma criatura frágil, tímida, e por consequência, melancólica. Uma espécie de educação freirática, veio dar remate a estas disposições naturais. Encerrada na casa materna, eu só conhecia o céu, as estrelas e as flores que minha avó plantava com esmero... (TELLES, 2013, p.412)

A criação (de textos, de ideias, de livros) precedida ou não de banco de escola, estava muito bem definida na sociedade como prerrogativa dos homens, cabendo às mulheres apenas a reprodução da espécie e de sua nutrição, uma das mais marcantes facetas da ordem patriarcal. Telles (2013) inclui em seus estudos as teses veementes de Woolf em *Profissões para mulheres e outros artigos feministas* para contrariar este mesmo cenário:

Excluídas do processo de criação cultural, as mulheres estavam sujeitas à autoridade/autoria masculina. Virginia Woolf, escritora e crítica literária inglesa que viveu nas primeiras décadas do século XX, comenta que **durante séculos a mulher serviu de espelho mágico dotado do poder de refletir a figura do homem com o dobro do tamanho natural**. Sem isso, afirma, as glórias de todas as guerras seriam desconhecidas e os super-homens não teriam existido. A mulher serviu também de espelho entre o artista e o Desconhecido, tornando-se Musa inspiradora e criatura. **Para poder tornar-se criadora a mulher teria de matar o anjo do lar, a doce**

² A dissertação de mestrado de Juliano Carrupt do Nascimento mostra como a mulher e o negro, como personagens, desorganizam o mandonismo patriarcal e escravocrata vigente na cultura e literatura brasileiras do século XIX:

NASCIMENTO, Juliano Carrupt do. **O romance Úrsula de Maria Firmina dos Reis: estética e ideologia no Romantismo brasileiro**. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ. 106 fl. 2009. Dissertação de Mestrado em Literatura brasileira. Disponível em: <<http://www.letras.ufrj.br/posverna/mestrado/NascimentoJC.pdf>> acesso em 17 fev 2017.

criatura que segura o espelho de aumento, e teria de enfrentar a sombra, o outro lado do anjo, o monstro da rebeldia ou da desobediência. O processo de matar o anjo ou o monstro refere-se à percepção das prescrições culturais e das imagens literárias que de tão ubíquas acabam também aparecendo no texto das escritoras. (TELLES, 2013, p.408, grifos meus)

As pesquisas me levaram a descobrir que houve mulheres brasileiras no século XIX possuindo seus próprios veículos de comunicação, ou pelo menos atuando dentro de alguns deles, usando sua pena a favor de ideias revolucionárias e abolicionistas e seus periódicos pela campanha da educação da mulher:

No Rio Grande do Sul, fios importantes dessa rede foram o *Escrínio* e o *Corymbo* das irmãs Revocata Heloísa de Melo e Julieta de Melo Monteiro, ambas literatas que escreveram poesias, contos e peças teatrais. [...] O *Sexo Feminino*, transferido em 1875 para a capital, era de propriedade de Francisca Senhorinha da Mota Diniz, defensora intransigente da capacidade intelectual da mulher para as ciências e a literatura, a filosofia ou a história, a geografia, a química ou o que quer que fosse. Chegou a afirmar que a mulher é mais bem dotada que o homem para os estudos, porque possui mais paciência. [...]

A revista *Mensageira*, da escritora Prisciliana Duarte de Almeida, surge em São Paulo no final do século, em 1897, e é publicada ininterruptamente até janeiro de 1900. [...] Entre as colaboradoras frequentes, além de Prisciliana Duarte, Julia Lopes de Almeida, Áurea Pires, Narcisa Amália, Francisca Júlia, Auta de Souza, Ignêz Sabino, “Josefina Álvares de Azevedo e a portuguesa Guiomar Torrezão, autoras já bem conhecidas. (TELLES, 2013, p.426-427)

Esse rol de mulheres colaborou a passos largos, em contraponto à ordem patriarcal, favorecendo a autonomia feminina. Visualizo aqui forças opostas: de um lado, as mulheres notavam-se frágeis, em desvantagem de instrução e reconhecimento social, enclausuradas no ambiente do lar, entranhadas no destino de seus filhos e no legado de suas mães e avós; de outro, mostravam um forte entendimento de que pelo eco da força de suas palavras poderiam arrebatar novas ideias que conseguiriam desfigurar esta reclusão.

Essa árdua batalha para sair do anonimato foi motivo de indignação de algumas literatas, como a escritora inglesa Virginia Woolf. No citado *Profissões para Mulheres e outros artigos feministas* (2012) ataca com veemência a figura de “anjo do lar”, termo contumaz igualmente na argumentação dos teóricos brasileiros. Fora da literatura, a emblemática obra de Woolf para analisar a condição feminina é *Um teto todo seu*, livro de ensaios alterado e expandido a partir de artigos que pronunciara em outubro de 1928 na *Arts Society*, do *Newnham College* e para a *ODTAA do Girton College*. Nele a escritora debate a hereditariedade da mulher que viveu no século XIX. Mary Seton, personagem criada por Woolf para seguir o debate, está em 1860, refletindo sobre o legado de “dona de casa”

passado de mãe para filha. A solução visualizada por ela para a independência feminina é ter recursos para se manter e um lugar para morar - o que justifica o título da obra - sem depender de outrem:

Com o pensamento em todas aquelas mulheres que trabalhavam ano após ano, lutando para juntar duas mil libras, e no tanto que precisariam fazer para juntar trinta mil libras, irrompemos em escárnio ante a pobreza repreensível do nosso sexo. O que nossas mães ficaram fazendo que não tiveram riqueza nenhuma para nos deixar? Retocando a maquiagem? Olhando vitrines? Tomando sol em Monte Carlo? [...] se ela tivesse montado um negócio próprio; se tivesse se tornado uma fabricante de seda artificial ou uma magnata da bolsa de valores; se tivesse deixado duzentas ou trezentas mil libras para Fernham, nós poderíamos estar sentadas à vontade nesta noite, e o assunto da conversa poderia ter sido arqueologia, botânica, antropologia, física, a natureza do átomo, matemática, astronomia, relatividade, geografia. Se ao menos a senhora Seton, sua mãe ou sua avó tivessem aprendido a grande arte de ganhar dinheiro e tivessem destinado o seu dinheiro, como fizeram os pais e os avôs delas [...] (WOOLF, 2014, p. 36)

Contudo, no contexto real em que Virgínia Woolf teorizava, vem a percepção de que se essa guinada financeira e independente fosse absorvida pelas mulheres, “não haveria - e esse era o centro da discussão - nenhuma Mary” (WOOLF, 2014, p. 36).

Aliás, a questão financeira foi profundamente investigada pela escritora inglesa, referenciando que no fim do século XIX foram aprovados no Reino Unido os *Married Women's Property Acts*, que davam às mulheres casadas o direito de serem as proprietárias legais do dinheiro que ganhavam e também de controlar seus bens. Antes disso, tudo que qualquer mulher ganhasse era propriedade do marido: “[...] nós poderíamos ter jantado decentemente uma ave e uma garrafa de vinho aqui em cima; poderíamos esperar, com confiança desmedida, viver uma vida agradável e honrada sob a proteção de uma dessas profissões rentáveis”. (WOOLF, 2014, p. 36)

A proficiência na profissão de escritora é uma das buscas a que Woolf se refere em *Um Teto todo Seu*. No domínio do monólogo interior, louva a diferença entre os sexos, descreve a mulher com sensibilidade profunda e conclui que seria uma pena se as mulheres escrevessem como os homens.

Pois as mulheres permaneceram dentro de casa por milhões de anos, então a essa altura até as paredes estão impregnadas com sua força criativa, que de fato deve ter sobrecarregado tanto a capacidade de tijolos e da argamassa que precisa se atrelar a penas, pincéis, negócios e política. Mas esse poder criativo difere muito do poder criativo do homem. E qualquer um concluiria que seria mil vezes uma pena se isso fosse retardado ou desperdiçado, pois foi conquistado em séculos da mais drástica disciplina, e não há nada que possa tomar o seu lugar. Seria mil vezes uma pena se

as mulheres escrevessem como os homens, ou vivessem como eles, ou se parecessem com eles, pois se dois sexos é bastante inadequado, considerando a vastidão e a variedade do mundo, como faríamos com apenas um? (WOOLF, 2014, p. 126)

Foi ardentemente que as mulheres colocaram suas palavras a favor do feminino, tecendo textos, tanto na messe de Mary Wollstonecraft, no século XVIII, Virginia Woolf, nos fins do século XIX e princípio do XX, quanto na de Simone de Beauvoir (1908-1986), na metade do século XX. *O Segundo Sexo*, de Beauvoir, saiu em 1949 - obra composta por dois volumes, considerada para o Feminismo, como *O Capital*, de Marx, foi considerado para a economia capitalista. A autora criou o marco teórico fundamental para compreender o Feminismo no século XX.

Às mulheres brasileiras, o direito de acesso ao Ensino Superior é conquistado no Brasil em 19 de abril de 1879, por meio Decreto nº 7.247. "As mulheres são autorizadas a cursar o Ensino Superior. Muitas, contudo, tem que enfrentar enormes preconceitos para fazê-lo. Atualmente, embora ainda haja resistência em algumas áreas, as mulheres já são maioria na Universidade - 12% da população feminina adulta tem o diploma, enquanto a masculina soma 10%" (UNIVERSIDADE LIVRE FEMINISTA, 2017)³.

Beauvoir, que era avessa a fotos e programas de TV, aceitou debater as ideias de sua obra em entrevista dada ao programa "*Questionnaire*" em 1975, após ter 25 sólidos anos de recepção de *O Segundo Sexo*. Na ocasião, lembrou ser o momento de passar a limpo: feminismo não é o oposto de machismo. Feminismo não é rejeitar ou mandar no homem. Não ser superior a ele, mas ser a dona de seu próprio destino. Para as autoras feministas, a independência financeira leva à social e, conseqüentemente, à independência intelectual, que leva a um novo modo de vida. Simone de Beauvoir usou o Racismo, discriminação dos seres humanos pela raça, para fazer compreender o Sexismo - Discriminação ao seres humanos pelo sexo.

A lucidez com que essas escritoras tratam o assunto dos gêneros permite louvar esta diferença e até avançar um pouco nos argumentos. Foram ambos os sexos que lucraram com essa libertação de costumes e de gêneros. Se é óbvio existir uma infinidade de coisas que tanto um quanto o outro possam igualmente fazer - e isto permite, por exemplo, revelar

³ Linha do Tempo da Emancipação Feminina. **Universidade Livre Feminista**, 2017. Disponível em: <<http://feminismo.org.br/historia/>>. Acesso em: 10 fev. 2017.

homens magnificamente para o dom da gastronomia, da alta costura, tidos como mestres nas passarelas de moda, e até mesmo aqueles que se identificam com o cuidar do lar - é mais reconfortante ainda poder saber que somente algumas pequenas searas são mais pertinentes a um do que a outro - e isto aparece com um fino traço de talento e realização pessoal. Esta é uma realidade presente já na maioria dos continentes, naqueles onde a ordem patriarcal manteve-se arraigada, como na história do Brasil, em que a realidade de dona de casa desenvolveu-se de forma acentuadíssima. Na atualidade esta situação está sendo superada.

2.2 Mulher e Espaço: a Casa e a Rua

É de se apreciar a percepção de Virginia Woolf de que as paredes dos lares estavam impregnadas do furor cativo feminino, devido ao tempo em que este ambiente foi a elas restrito, preservadas entre as paredes, sem poder alcançar as ruas a menos que o seu braço estivesse enlaçado no de um homem. Para construir o raciocínio no tópico casa e rua, volto ao século XVIII.

Mesmo para a mulher inglesa, já escritora, a clausura era uma condição. Virginia Woolf considerava um “milagre” Jane Austen (1775-1817) escrever confinada num só cômodo e tecendo seus manuscritos que eram cobertos com uma mata-borrão cada vez que alguém se aproximava. “Aqui está uma mulher de 1800 que escrevia sem ódio, sem amargura, sem medo, sem revolta, sem sermão” (WOOLF, 2014 p. 99).

Logo adiante, refere-se a uma personagem mulher criada por Charlotte Brontë (1816-1855) que “ansiava” mais que as paredes de seu lar: Jane Eyre subia ao telhado sobre o lugar onde a senhora Fairfax fazia compotas, olhando para os campos a perder de vista:

[...] então, eu ansiava por um poder de visão que ultrapassasse aquele limite; que alcançasse aquele mundo movimentado, e as cidades, lugares cheios de vida sobre os quais ouvira falar mas que nunca vira: desejava mais experiências práticas do que as que possuía; (...) Quem me culpa? Muitos, sem dúvida, e me chamarão de insatisfeita. Não podia evitar: a inquietação era da minha natureza; às vezes tanta agitação me doía... (...) Supõe-se que em geral as mulheres são muito calmas: mas as mulheres sentem da mesma forma que os homens, precisam de exercício de suas faculdades e de um campo de atuação para seus esforços tanto quanto seus irmãos; sofrem com restrições rígidas, estagnações absolutas, da mesma forma que sofreriam os homens; e **o fato de seus pares mais privilegiados dizerem que elas deveriam se confinar e assar bolos e cerzir meias, tocar piano e bordar bolsas, não passa de mesquinhez.** É leviano condená-las ou rir-se delas se elas procuram fazer ou aprender mais do que os costumes impuseram a seu sexo. (WOOLF, 2014, p. 100-101, grifos nossos)

A personagem anseia justamente extrapolar o universo da casa, imposto ao sexo. Na Europa a emancipação feminina ocorreu antes que em outros lugares, como o Brasil por exemplo. Em território inglês, a voz da mulher já ressoava diferente e o desejo de ser igual havia remontado outras conotações. Oposto a isso, no Brasil, recém-libertado⁴, esta “estagnação” de destinos não era imposto apenas à mulher, mas a tudo e a todos que o poder pudesse avassalar.

A ordem patriarcal não era exercida apenas sobre as mulheres, mas sim sobre todos aqueles abaixo da condição do patriarca, que detinha o centro:

Por um lado, **a tradição conservadora do Brasil sempre se tem sustentado do sadismo do mando, disfarçado em “princípio de Autoridade” ou “defesa da Ordem”**. Entre essas duas místicas - a da Ordem e a da Liberdade, a da Autoridade e a da Democracia - é que se vem equilibrando entre nós e a vida política, precocemente saída do regime de senhores e escravos. Na verdade, o equilíbrio continua a ser entre as realidades tradicionais e profundas: fadistas e masoquistas, senhores e escravos, doutores e analfabetos, indivíduos de cultura predominantemente europeia e outros de cultura principalmente africana e ameríndia. E não sem certas vantagens, as de uma dualidade não de todo prejudicial à nossa cultura em formação, enriquecida de um lado pela espontaneidade, pelo frescor da imaginação e da emoção do grande número e, de outro, pelo contato, através das elites, com a ciência, com a técnica e com o pensamento adiantado da Europa. (FREYRE, 2006, p. 114-115, grifos meus)

Essa ordem e autoridade mostrada por Freyre eram manifestadas com o dever da família em proteger a castidade e aí entram duas condições: manutenção da mulher em casa e a urgência do casamento. No Brasil, como na América Latina em geral as marcas do patriarcalismo se assemelham, por isto encaixo na teoria do rigor expresso por Freyre a preocupação do personagem de *O Tempo e o Vento*, de Érico Veríssimo, Pedro Terra com Bibiana: “Estava com vinte e dois anos e ainda solteira numa terra em que as moças se casavam às vezes com catorze ou quinze anos. [...] A sua pressa em arranjar marido para a filha lhe vinha do medo de morrer numa hora para outra, deixando a família desamparada” (VERISSIMO, 2013, p.190). O norte do filho de Ana Terra estava fundamentado em seu dever como patriarca, em prover a segurança de sua filha e da família,

⁴ 13 de Maio, 1888: Lei Áurea (Lei Imperial n.º 3.353). Lei que extinguiu a escravidão, assinada por Isabel, então princesa do Brasil. Embora seja um marco na luta racial, é questionada por não ter promovido direitos para as ex-escravas. Na virada do século XIX, elas se deslocaram para os grandes centros urbanos em busca de trabalho. No Rio de Janeiro e em algumas outras cidades, acabaram ocupando antigos casarões. Entretanto, com o passar do tempo, o Estado passou a promover processos de expulsão que levaram ao surgimento das primeiras favelas da capital. (UNIVERSIDADE LIVRE FEMINISTA, 2017).
 Linha do Tempo da Emancipação Feminina. **Universidade Livre Feminista**, 2017. Disponível em: <<http://feminismo.org.br/historia/>>. Acesso em: 10 fev. 2017.

já que naquele clima do século XIX, tratado no romance, havia algum respeito à não-vontade da moça em se casar com Bento Amaral, mesmo este sendo um potentado. Nem por isso, deixava de vigiar a sua castidade, ilustrado na obra no tanto quanto hostilizou o capitão Rodrigo Cambará. Este, por sua vez, “esticava o pescoço” para tentar ver sua amada passando por alguma janela. “Rodrigo procurava discernir vultos dentro da casa de Pedro Terra. Era lá que morava Bibiana. Por trás daquelas paredes estava a cama em que a moça dormia. Daria um braço, um olho, uma perna para dormir com Bibiana”. (VERISSIMO, 2013, p.196)

Em *A permanência do círculo* Roberto Reis (1987) expõe que nos séculos XVIII e XIX, a mulher estava diante de duas condições: obsequente ao pai e sujeitada ao marido. “Neste quadro senhoril e patriarcal, trespassado pela hierarquia, caberia situar a mulher, o mais das vezes sujeita ao homem, visto ser esta sociedade, focalizada pela Literatura, eminentemente masculina”. (REIS, 1987 p.32) Em suma, mesmo no final do século XIX e início do XX continuava o rigor patriarcal, contexto que vem a arrefecer motivado por fatos históricos não diretamente ligados à causa feminina, como as grandes guerras, que levaram a mudanças em curso, com mulher saindo de casa para trabalhar e até mesmo, sustentar o lar.

No intuito de compreensão dos personagens do texto literário brasileiro, ele evoca as imagens de Caio Prado Jr. (núcleo e nebulosa) e Octavio Ianni (centro e círculo). Na proposição, o homem está no centro (das atenções sociais, do liderar a família, do ser o responsável pela renda etc.) e a mulher, bem como os demais que são submetidos a ele, formam o círculo, cabendo a ela puramente a posição de entorno, jamais de núcleo deste círculo, portanto, exclusivamente masculino.

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, nessa alinharia categorias étnicas (o negro e o índio) e sociais (o jagunço, o sertanejo, o gaúcho), aglutináveis na medida em que não figuram no núcleo, sendo subjugados na base de uma relação de dominação, hierárquica. Efetivamente, as figuras do núcleo senhorial exercem domínio sobre os da nebulosa. (REIS, 1987, p.32)

Pensando na evolução do século XIX para XX, realizei alguns ajustes nesta dicotomia, quando é possível compreender que no centro ou núcleo está sempre a figura do marido, do senhor e patriarca. Aos poucos, na própria figuração dessa sociedade ex-escravagista, aparece o ideário de posse da mulher branca, casta, no seio do lar, fielmente dedicada à educação dos filhos e obediente ao marido, como truque de harmonia. Um argumento que busco reforçar

neste ínterim é o de que a **mulher burguesa é a sustentação da figura masculina**. Pesquisadora sobre o Brasil, Maria Angela D’Incao (2013, p.227) escreveu o artigo “Mulher e Família Burguesa” para *História das Mulheres do Brasil*. No seu texto, registra que nas alcovas, às escondidas, é que a mulher podia chorar, pois representam o “espaço da individualidade e do segredo, forneciam toda a privacidade necessária para a explosão de sentimentos: lágrimas de dor ou ciúmes, saudades, declarações amorosas”. Esta condição está reservada às mulheres inseridas na ordem burguesa, quando passam a ter de fato importância junto ao marido.

D’Incao (2013, p. 229-230, grifos nossos) explana sobre esta noção de a mulher ser responsável por sustentar a força do patriarca e a imagem do homem público:

Da esposa do rico comerciante ou do profissional liberal, do grande proprietário investidor ou do alto funcionário do governo, **das mulheres passa a depender também o sucesso da família**, quer em manter seu elevado nível de prestígio social já existentes, quer em empurrar o *status* do grupo familiar mais para cima. Num certo sentido, os homens eram bastante dependentes da imagem que suas mulheres pudessem traduzir para o restante das pessoas de seu grupo de convívio. Em outras palavras, significavam um capital simbólico importante, embora a autoridade familiar se mantivesse em mãos masculinas, do pai ou do marido. **Esposas, tias, filhas, irmãs, sobrinhas (e serviçais) cuidavam da imagem do homem público**; esse homem aparentemente autônomo, envolto em questões de política e economia, estava na verdade rodeado por um conjunto de mulheres das quais esperava que o ajudassem a manter sua posição social.

Sob a égide das mulheres, os homens alçaram seus postos sociais, tornaram-se coronéis, enriqueceram, ganharam cargos políticos, mas não sem questionamento da parte de algumas delas.

Para realizar o salto da história para a literatura, exemplifico com Malvina, uma das personagens tecelãs estudadas, que é cuidadosamente desenhada no quesito “choro”: “Malvina chorava as mais sentidas lágrimas, enxugando-as nos mais lindos lencinhos de cambraia bordados com florzinhas que eram mesmo uma delicadeza do céu” (DOURADO, 1999, p.122). Mas em contexto pouco diferente do abordado por D’Incao, já com Malvina a verdade é que ela é única e subversiva - para a sua época, que faz valer a sua vontade e não a do seu pai, e uma vez casada, do marido tudo ganha. Malvina está como alguém mais próxima daquilo que Freyre (1933) observa no mundo colonial: a jovem que esposa um homem bem mais velho do que ela. O esposo teve a recompensa social com o casamento: uma jovem atraente ao lado.

Há ainda uma segunda classe de mulheres que tiveram um papel duplo: ao mesmo tempo que acabavam por reforçar o homem no centro e o poder da figura masculina, por outro lado, pelo seu distinto modo de viver, oportunizaram às próprias mulheres “casadas” ter um novo cenário para mudar sua condição de clausura no seio do lar: as prostitutas. Del Priore (2011) afirma que no início do século XIX aumentaram o número de mulheres públicas, com a vinda de imigrantes açorianas.

Em 1845, num estudo intitulado *A prostituição, em particular na cidade do Rio de Janeiro*, o médico dr. Lassance Cunha afirmava que a capital do Império tinha três classes de meretrizes: as aristocráticas ou de sobrado, as de “sobradinho” ou de rótula, e as de escória. As primeiras ficavam instaladas em bonitas casas, forradas de reposteiros e cortinas, espelhos e o indefectível piano, símbolo burguês do negócio. Verdadeiras cortesãs, como Lúcia, não esperavam clientes sentadas no sofá de veludo vermelho da “maison close” ou do “rendez-vous”, mas **eram mantidas por ricos políticos e fazendeiros. Uma cortesã famosa era signo de poder para quem a entretivesse.** Conhecidos como *demi-mondaines*, muitas delas eram estrangeiras que tinham arribado no Império brasileiro depois de fracassadas carreiras na Europa. (2011, p.85, grifos nossos)

Mesmo com comportamento “desaprovável” pela sociedade, todos sabendo que nos bastidores eram mantidas pelos homens e, por frente, criticadas pelas mulheres “legítimas”, a presença dessas prostitutas europeias ia movimentando, às avessas, uma força motriz para auxiliar na libertação das mulheres “donas de casa” também. As prostitutas abriam caminhos e podiam gozar de certa liberdade, desde que permanecessem, independentemente de serem ricas, à margem e distante das “famílias honestas”.

A Europa continuava a inspirar e entre as três classes: aristocráticas, de sobradinho (cocottes) ou de escória, todas as mulheres foram se libertando um pouco por trás dos véus. A sociedade mudava como um todo, já que as “polacas” vinham substituindo as mulatas brasileiras. Prostituta era caminho, inclusive, para cumprir com o rigor social que os próprios médicos recomendavam às famílias:

Uma mulher prudente deve contentar-se sempre com aquilo que o marido lhe dá e nunca exigir mais. No caso em que o marido excessivamente vigoroso abusasse da sua atividade genital, o dever d’uma mulher prudente é empregar todo o império que tem sobre ele para moderar o seu ardor, abrandar o entusiasmo e fazer-lhe compreender que os excessos venéreos são prejudiciais não só à conservação das suas faculdades viris, mas que também são funestos aos filhos procriados num estado de esgotamento. (DEL PRIORE, 2011, p.119 e 120)

A própria história, bem como a literatura, pinta exemplos daquelas que queriam fugir desse destino cativo, entendo que não por “indisciplina”, mas pela inevitabilidade de buscar algo maior para si e de se sentirem importantes a algo além de reproduzir e nutrir. Devido à emergência feminina, aos ouvidos de muitas moças soou aquela ligação dramática da casa com a rua: “vá para a rua!” (DAMATTA, 1987, p.37). De fato, mesmo escondido por trás do verbo “retirar-se”, ao ouvir “Rua!” que tem natureza morfológica de substantivo, mas que adicionado à interjeição funciona como imperativo, a mulher poderia estar “na rua da amargura”. Muitas delas, acabaram caindo no mundo da prostituição.

A vigilância das famílias sobre a castidade se exacerbava. Isso é bem ilustrado por Maria Ângela D’Incao (2013) no artigo “Mulher e Família Burguesa”. Relacionando-se à severidade com que eram tratadas mulheres e moças, discorre sobre a manutenção da “pureza”, a castidade constitui-se como a “medalha de ouro”. A saída para manter as moças longe do defloramento que pudesse manchar sua reputação era casá-las logo. D’Incao ressalta que:

[...] Havia inúmeras formas de se impedir a aproximação dos corpos antes do casamento. O autoritarismo ou a crueldade dos pais evidentemente não são suficientes para explicar o fato. Por que, afinal, em um determinado período as mulheres e jovens eram trancafiadas? Haveria alguma questão moral ou religiosa envolvida? [...] Não havendo *intermediação*, os corpos, quando não vigiados, encontravam-se. E quando se encontravam causavam transtornos para o sistema de casamento, que se via ameaçado com o impedimento de uma aliança política e econômica desejável e esperada pelas famílias. (2013, p. 236)

Mesmo com as normativas de impedimentos - rigor dos pais e da igreja, encontrei nas histórias dos antepassados ou na própria literatura, como por exemplo em *Clara dos Anjos* (1948) de Lima Barreto, no qual a protagonista se entregou a Cassi Jones destramando a janela de seu quarto - que em especial no início do século XX pipocaram namoro às escondidas consumados à noite, quando moças permitiram que o malandro entrasse pela janela e, juntos, burlassem o sistema. Obviamente que nem todos os namorados eram malandros, havia aqueles bem intencionados que, muitas vezes, fugiam com as namoradas para casar, afrontando a vontade dos patriarcas. Os espaços antes estritamente reservados começaram a se ampliar com as trameas abertas e os pés - femininos - pisando nas ruas; quantas fugiram para ficar com quem amavam.

Sob a ordem patriarcal, ficava muito clara a distinção entre reprodução e sexualidade, esta, por sua vez, diretamente ligada à iniciação dos meninos, impunha-se como necessária

para a perpetuação do próprio patriarcalismo. No pano de fundo, até mesmo a recomendação médica aos casais legítimos conduzia o rigor social, colocando os homens, aliás, na obrigação de controle social. Mas, aos poucos, essa sociedade em mudança ia concluindo que a mulher prudente ou rebelde poderia metamorfosear-se em mulher moderna, com a sexualidade cada vez mais a florada, dando vazão a começar um relacionamento com quem amavam. A mulher antiga, enclausurada ao lar, ia ficando para trás.

Já sobre o século XX, pondero ser salutar refletir com o texto *A casa & a rua* (Guanabara, 1987), em que o antropólogo Roberto DaMatta (1936) aborda um movimento condicional: em casa, a pessoa é um sujeito reconhecido, enfim, é gente; porém na rua, vive um processo de despersonalização.

Cada sociedade tem uma gramática de espaços e temporalidades para poder existir como um todo articulado, e isso depende fundamentalmente de atividades que se ordenam também em oposições diferenciadas, permitindo lembranças ou memórias diferentes em qualidade, sensibilidade e forma de organização. (DAMATTA, 1987, p. 24)

Pela forte marcação de território do homem e território da mulher, existe o legado de “escrava do lar”, reservando à mulher ao centro de todas as rotinas familiares, enquanto os ritos políticos e envoltos em poder ressaltam apenas aos homens. Isso veio se desenvolvendo como um processo natural, segundo o teórico, assim como o centrar a vida diária nos adultos, diferente do que se vê "num cerimonial como o do Natal as crianças adquirem uma importância extraordinária" (DAMATTA, 1987, p. 26):

Assim, o tempo ordinário do trabalho é marcado pela família e pelas rotinas da manutenção do corpo: comer, dormir, reproduzir-se, sustentar níveis de satisfação mínimos com a comunidade em geral, com o grupo primário e com o indivíduo em particular. Mas **o momento ritual exige a transformação da família ou até mesmo a sua substituição por outro grupo da mesma sociedade. Desse modo, a família pode ser a unidade mais importante e o sujeito da maioria dos processos sociais básicos de um sistema**, mas, uma vez que as rotinas diárias venham a ser modificadas - e é precisamente isso que a ação ritual-, ela pode ser substituída por um partido ou instituição política se a cerimônia é cívico-política; por um clube, se o cerimonial é esportivo; por uma associação voluntária, presa a um espaço básico da cidade (como o seu sistema de bairros), se o ritual é uma festa popular como o carnaval. Do mesmo modo, existem variações em termos de sujeitos ou focos do ritual. (DAMATTA, 1987, p. 26, grifos nossos)

Quando DaMatta fala de espaços e rituais, posso entender que hoje o indivíduo encara a família de modo mais independente. Tanto no meio rural quanto em grandes centros, é muito comum estar cercado de amigos a familiares.

O confinamento da mulher à esfera doméstica e à maternidade como programa político foi estudado por Rocha-Coutinho (1994, p.44-45). Ela discorre sobre:

[...] concepções - veiculadas tanto pela literatura e pelas artes em geral, como também pela ciência, inclusive a medicina e psiquiatria, especialmente aquela desenvolvida na Europa durante o século XIX - sobre a 'natureza' distinta do homem (forte, racional, inteligente, dominador) e da mulher (frágil, intuitiva, sensível, emocional e passiva) confinaram a mulher ao lar, reservando ao homem o espaço público de maior poder e prestígio social.

Reconhecia-a, a partir disso, as diferenças biológicas entre os gêneros, encarando não como limitação os homens não poderem engravidar, parir ou amamentar; mas como um fator natural, essas tarefas caberem às mulheres.

Assim, as meninas eram encorajadas a serem dóceis, boazinhas e úteis, prestativas, cooperativas, cordiais, tolerantes, compreensivas, a não incomodarem as pessoas e a não dizer não. Ao contrário dos homens, as mulheres foram ensinadas a "cuidar" de todo mundo, menos delas mesmas, a serem guardiãs da tradição e dos laços de família. Por isso, quando adultas, muitas delas apresentam tanta dificuldade em pedir ajuda o delegar tarefas [...]

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)

Ao mesmo tempo em que este é o ambiente mais propício para a propagação da ordem patriarcal, a psicóloga Rocha-Coutinho também demonstra que as mulheres foram encontrando formas de manipular, por trás dos panos. O que foi ocorrendo na evolução dos anos é um reconhecimento feminino em poder ser ela mesma, realizar-se de uma maneira para além do casamento arranjado e dos partos que deveriam vir como concretização daquela família, que era o seu dever. Rocha-Coutinho desenvolve a ideia de, que ao longo do tempo, a mulher desenvolveu "estratégias de controle" sobre o homem em "aparente submissão", isto é, ela apresenta o exercício do poder feminino nos interstícios do poder masculino. Por exemplo, no lar, que é seu território, a mulher pode manipular marido e filhos, tornando-se indispensável a eles e criando uma dependência dos demais às suas vontades. É por trás dos panos, pois essa mulher ainda faz o marido acreditar ser dele a última palavra. Suas

estratégias perpassam o desempenho na cozinha quanto na cama, alegar dores de cabeça ou da coluna ou fazer chantagem emocional, com o intuito de obter algo que almeja.

É uma teoria que ajuda a identificar um contraponto à ordem patriarcal e a compreender como vem se consolidando a igualdade entre os sexos. Nessa gramática de espaços, no passado, o lugar da mulher era muito bem definido. “O casamento moderno só se compreende à luz do passado que ele perpetua” (BEAUVOIR, 2016a, p.186). E o fato era: as mulheres deviam ficar em casa.

2.3 O casamento: Ordem do Estado

A família é considerada pela igreja a célula *mater* da sociedade. Elódia Xavier (1998) na obra *Declínio do Patriarcado: a família no imaginário feminino*, lembra que desde Friedrich Engels (1820-1895), todas as pesquisas sobre o assunto são unânimes em afirmar a historicidade da família.

[...] ele [Engels] oferece subsídios importantes não só para o estudo da família, mas também da condição feminina através dos tempos. Acreditando na existência de um remoto matriarcado, Engels vê o fim do direito materno, determinado pelo advento da charrua, como a grande derrota histórica do sexo feminino. A partir de então, temos os primórdios da família patriarcal, grupo de indivíduos - escravos e homens livres -, submetidos ao poder paterno de seu chefe; a família romana é um paradigma. O termo “família”, entre os romanos, em sua origem, não se aplicava ao casal e seus filhos, mas somente aos escravos. “*Famulus* quer dizer escravo doméstico e *familia* é o conjunto de escravos pertencentes a um mesmo homem”, lembra Engels. **Com o tempo, passou a significar um grupo social cujo chefe mantinha sob seu poder a mulher, os filhos e certo número de escravos, com direito de vida e de morte sobre todos eles.** (XAVIER, 1998, p. 25, grifos nossos)

Imagino que possivelmente esteja aí a chave do poder patriarcal. A família passa a ser a primeira instituição, com este status de grupo social em que o chefe mantinha o direito de vida e de morte sobre uma mulher, filhos e escravos. O pai, por sua vez, é o chefe. Tudo funcionando como uma microempresa de 15 ou 20 descendentes, que ajudariam, conforme foi o caso de muitos clãs, a manter e fazer prosperar os negócios da família, para sustentar todas essas bocas.

No primeiro capítulo de *Casa-Grande & Senzala* (2006), Gilberto Freyre (1900-1987) ao tratar das "Características gerais da colonização portuguesa no Brasil: formação de uma

sociedade agrária, escravocrata e híbrida”, reforça a realidade da estabilidade patriarcal da família. Esta já se configurava com as muitas faces étnicas:

[...] no Brasil é que se realizaria a prova definitiva daquela aptidão. A base, a agricultura; as condições, a estabilidade patriarcal da família, a regularidade do trabalho por meio da escravidão, a união do português com a mulher índia, incorporada assim à cultura econômica e social do invasor. (FREYRE, 2006, p.65).

Freyre (2006) nota que Portugal vivia na época a dicotomia de ser meio europeu, meio africano e esta indecisão étnica refletia na bissexualidade do indivíduo. “Espécie de bicontinentalidade que correspondesse em população assim vaga e incerta à bissexualidade do indivíduo. E gente mais fluante que a portuguesa, dificilmente se imagina;” (FREYRE, 2006, p. 67), ironiza o historiador e sociólogo.

Os próprios filhos eram estímulo vindo por razões econômicas e políticas do Estado:

A escassez de capital-homem, supriram-na os portugueses com extremos de mobilidade e miscibilidade: dominando espaços enormes e onde quer que pousassem, na África ou na América, emprenhando mulheres e fazendo filhos, em uma atividade genésica que tanto tinha de violentamente instintiva da parte do indivíduo quanto de política, de calculada, de estimulada por evidentes razões econômicas e políticas da parte do Estado. (FREYRE, 2006, p.70).

O patriarcalismo leva o sociólogo a fazer um raciocínio exacerbado, que incluía a formação da família por meio do casamento: “Com relação ao Brasil, que o diga o ditado: 'Branca para casar, mulata para f..., negra para trabalhar⁵'; ditado em que se sente, ao lado do convencionalismo social da superioridade da mulher branca e da inferioridade da preta, a preferência sexual pela mulata.” (FREYRE, 2006, p.72)

Do axioma perpetuou-se comportamentos no Brasil, uma história marcada por concubinatos em especial até a Independência e, igualmente, se caracterizava como um jogo de interesses que sofreu força intensa do Estado em toda a sua evolução.

O já citado Figueiredo (2013, p.180) lista os termos para o sentido vago do concubinato: "tratos ilícitos", "amigados", “comete pecado”, “mal encaminhados”, “comércio ilícito”, “mancebia”, “amigamente” ou “amancebado”. Tudo devidamente fiscalizado por meio das visitas do clero para combater as uniões consensuais que se classificassem na

⁵ Esta é a nota 27 registrada por Freyre (2006, p. 125) na 51ª Edição da obra, pela Global Editora e explica: "Este adágio vem registrado por H.Handelmann na sua *História do Brasil* (trad), Rio de Janeiro, 1931."

canônica do concubinato. A vida da família era toda analisada, e o comportamento da mulher poderia ser o delator do desvio de conduta:

O pleno vigor da vida familiar aparece traduzido nos ritos envolvendo diferentes esferas em seu cotidiano, quer houvesse ou não a coabitação. Assim, não apenas a coabitação, mas também partilhar refeições, ir juntos à missa, utilizar em comum os bens (inclusive escravos), conversar continuamente, fazer com certa frequência visitas diurnas ou noturnas, demonstrar carinho, atenção ou cuidado. Tudo podia servir de evidências suficientes para **marcar a existência de união entre um casal**. (FIGUEIREDO, 2013, p.180, grifos nossos)

Esta é a Minas na época da escravidão. O casamento é o termo garantidor da pureza social e símbolo máximo da ordem colonial: “O casamento traria para estes grupos estabilidade, amor à terra e disciplina moral” (FIGUEIREDO, 2013, p. 171).

Dedicado ao século XIX, o capítulo 2 da obra de Del Priore, em *Histórias Íntimas*, julgado como "Um século hipócrita", contextualiza ser gerada a necessidade de “organizar o Brasil” no processo de colonização e, alternadamente, com a chegada da Corte portuguesa ao Rio de Janeiro em 1801 e, nela, Carlota Joaquina Teresa Caetana de Bourbon y Bourbon; esta já vinha falada por viver na Quinta do Ramalhão, palácio distante do marido, d. João. Os casos de amantes da rainha eram motivo de fofoca, abafadas com o posto real. “[...] a rainha teve, sim, seus amores. Todos encobertos pela capa da etiqueta e por cartas trocadas com o marido, nas quais, apesar de não viverem juntos, ele era chamado de ‘meu amor’” (DEL PRIORE, 2011, p.57).

A exemplo da rainha, muitas uniões permitiram a bastardos nascerem do outro lado dos lençóis, uma vez que o protótipo vinha de cima. E a própria vida da moça casada era composta com estas “adversidades” familiares, conforme Del Priore (2011, p.64-65) trouxe a impressão do conde de Suzanet, em 1825, para quem as mulheres brasileiras gozavam de menos privilégios que as do Oriente:

O casamento é apenas um jogo de interesses. Causa espanto ver uma moça, ainda jovem, rodeada de oito ou dez crianças; uma ou duas, apenas, são dela, outras são do marido; os filhos naturais são em grande número e recebem a mesma educação dos legítimos. A imoralidade dos brasileiros é favorecida pela escravidão e o casamento é repellido pela maioria, como um laço incômodo e um encargo inútil.

Este excerto me permitiu inferir que a história do Brasil configurou-se com o fato de que homens de prestígio e de boa situação social sempre tiveram chances de construir mais de

uma família. Del Priore (2011, p.66) explica que “as mulheres jovens sem bens que não haviam conseguido um casamento numa terra de estreito mercado matrimonial encontravam no homem mais velho, mesmo casado, o amparo financeiro ou social que precisavam”. Era acentuada, inclusive, a antecipação sexual das moças. O jogo de interesses se exacerbava ainda mais com as diferenças de idade entre os casais nas uniões, uma vez que era costume fazer amor com a esposa para fins de “descendência” e o resto do tempo com “a outra”. E assim: “[...] o adultério perpetuava-se como sobrevivência de doutrinas morais tradicionais. [...] A fidelidade conjugal era sempre tarefa feminina. [...] Era sobre a honra e a fidelidade da esposa que repousava a perenidade do casal. Ela era a responsável pela felicidade dos cônjuges”. (DEL PRIORE, 2011, p.67)

Possivelmente, as transformações culturais a que o país esteve submetido na Belle Époque - compreendida como o estado espiritual mais presente do final do século XIX (aos brasileiros após a proclamação da República em 1889) e até o início da Primeira Guerra Mundial (ou a eclosão da Semana de Arte Moderna de 1922) - a expressão francesa que significa “bela época” e trouxe novas formas de pensar e de viver tenham contribuído para a mudança de comportamentos. Afinal, foi marcada por adventos tecnológicos, em especial na vida dos burgueses: "como a invenção do telefone, do telégrafo sem fio, do cinema, do avião e do automóvel, inspirava a todos com novas percepções da realidade. Paris, com os balés, livrarias, óperas, teatros e diversas expressões de cultura, era considerada o centro produtor e exportador de cultura mundial” (PETRIN, 2017).

Questões políticas fizeram surgir um novo “pacto moral”. Cabia aos olhos de águia da igreja identificar - e punir - qualquer “lapso de concubinato”:

Durante o Estado Novo, Getúlio Vargas selou um “pacto moral” com a Igreja. Esta se tornaria uma grande aliada na consolidação de uma ética cristã baseada na valorização da família, do bom comportamento, do trabalho e da obediência ao Estado. Essa nova aliança se deu graças ao apoio de cardeais como d. Leme às preocupações varguistas com as classes trabalhadoras. E o operoso bispo aproveitou para valorizar o sacramento do matrimônio entre a gente que vivia em ligações consensuais. O movimento do “casa ou larga” incentivava as classes subalternas, nas cidades ou no interior, a contrair matrimônio na igreja. (DEL PRIORE, 2011, p. 64-65)

Com a abordagem que põe os dois pés no contemporâneo, Del Priore (2011, p.116) referenda que esta realidade: “quatrocentos anos de morenas e mulatas sinuosas, da consagrada ‘morenidade’ descrita por Gilberto Freyre, resistiam bravamente aos modelos

importados e aos avanços das belezas escandinavas ditadas pelo higienismo ou *hollywodianas* impostas pelo cinema!”

As estratégias “por trás dos panos” que a pouco mencionamos, aos poucos foram nascendo ainda dentro de casa - como boas filhas - exercendo algum fascínio sobre o pai. E assim, entre essas novas vontades estava a de poder concretizar um relacionamento por ela de fato desejado. Foi gradual, mas novas configurações de casais foram se formando, sem a determinação direta do pai ou do noivo arranjado entre compadres. Com o livre arbítrio sendo praticado, há de se imaginar que aumentava também o grau de miscigenação - o que vinha atrapalhar o projeto de nação. Aos amantes brasileiros, a imposição para oficializar o casamento vinha do esforço do Estado para “limpar” e organizar a sociedade, reflexo do “embranquecimento” social.

A par disso, a mulher compreendida como aquela companheira do homem, dona de casa e mãe, também conseguia alçar novas vantagens em seu território, na figuração das novas uniões. Sobre isto, Simone de Beauvoir (2016, p. 186) já dizia que: “Certamente o homem precisa dela [da mulher]; [...] nas comunidades agrícolas uma colaboradora é indispensável ao camponês e à maioria dos homens é vantajoso aliviar-se de certas tarefas na companheira”. Este excerto reforça o contraponto apresentado de que a mulher - burguesa ou não - sustenta a figura do patriarca.

No segundo volume de *O Segundo Sexo*: a experiência vivida, Beauvoir trata a mulher nas dimensões: sexual, psicológica, social e política. Entre os focos, a mulher casada e o casamento/família como “instituição”.

O destino que a sociedade impõe tradicionalmente à mulher é o casamento. Em sua maioria, ainda hoje, as mulheres são casadas, ou o foram, ou se preparam para sê-lo, ou sofrem por não sê-lo. É em relação ao casamento que se define a celibatária, sinte-se ela frustrada, revoltada ou mesmo indiferente ante esta instituição. (BEAUVOIR, 2016, p.185)

Embora o casamento não seja mais algo necessariamente imposto, no Brasil ainda há famílias híbridas em pleno século XXI, nas quais mulheres vivem em condição patriarcal muito semelhante àsquelas do século XIX ou mesmo XVIII. Como chefe de família, o homem deteve para si ao longo da história - e em alguns grupos sociais ainda detêm - o aval para fazer o que quer que queira. A poligamia, por exemplo, é um dos argumentos trazidos à luz por Beauvoir como um ato abertamente tolerado:

[...] o homem pode trazer para o seu leito escravas, concubinas, amantes, prostitutas; mas é determinado a ele que respeite certos privilégios da mulher legítima. Essa, se maltratada ou lesada, tem o recurso - mais ou menos concretamente garantido - de voltar para a sua família, de obter por seu lado a separação e o divórcio. Assim, para ambos os cônjuges, o casamento é a um tempo encargo e benefício, mas não há simetria nas situações; para os jovens, o casamento é o único meio de se integrarem na coletividade e, se ficam solteiras, tornam-se socialmente resíduos. (BEAUVOIR, 2016, p.187)

Esse medo feminino ao longo da história de “ficar para tia”, quicá, tenha sido um dos fatores para a permissividade de relações extraconjugais, pois, para muitas mulheres, ter um companheiro, mesmo que não oficial, era de alguma forma sinal de segurança.

A mulher, casando, recebe como feudo uma parcela do mundo; garantias legais a protegem contra os caprichos do homem; mas ela torna-se vassala dele. Economicamente ele é o chefe da comunidade, é portanto ele quem a encarna aos olhos da sociedade. Ela toma-lhe o nome, associa-se a seu culto, integra-se em sua classe, em seu meio; pertence à família nele, ficando sendo sua “metade”. (BEAUVOIR, 2016, p.189)

Assim, a existência de amor não era uma das tônicas da ordem patriarcal e casamentos eram tidos como contratos. Simone de Beauvoir (2016, p.186) definia: “ela faz parte das prestações de dois grupos que se outorgam mutuamente; sua condição não se modificou profundamente quando o casamento em sua evolução se revestiu de uma forma contratual; [...] durante muito tempo os contratos foram assinados entre o sogro e o genro, não entre o marido e a mulher”.

Em contraponto a este cenário, defendo que o conceito amável de família no século XXI é aquele em que o homem e a mulher são melhores amigos, têm filhos em comum acordo, no momento em que acham mais oportuno, ou até mesmo um pet. Tanto o pet quanto o(s) filho(as) vão receber a melhor educação. Esse novo status na criação dos filhos pode ser uma das principais novidades na mudança de condição da mulher moderna, e o do homem que ela terá como companheiro, já que ambos os sexos, no seio dessas famílias, são passíveis de terem o que desejarem. Uma ponte nesta circunstância foi também o crescimento do homoerotismo ou da heteronormatividade, que veio como uma resposta ao romantismo e ao “dever ser”. Textos da década de 1980 de onde emergia, inclusive, a problemática em torno da Aids, foram feitos por nomes como Silviano Santiago, Caio Fernando Abreu e João Gilberto Noll, com temáticas homoafetivas ou até homossexuais.

Para exemplificar, escolho excertos de um conto de Daniel Galera (1979), chamado “Triângulo”, do livro *Dentes Guardados* (2004). Na primeira parte, com o título “A Mulher da minha vida”, destaco: “Sempre fui feliz ao lado de Helena [...] Quando digo que sempre fomos felizes, falo principalmente de sexo. Sim, porque fora desse aspecto a gente nem se via muito. Dormíamos no mesmo apartamento de um quarto no centro da cidade, mas era só. Ela tinha a vida dela, eu a minha”. (GALERA, 2004, p. 32). E, um pouco mais adiante, o mesmo narrador continua:

Eu deitei com um homem na minha cama. Abracei um homem. Beije um homem. Eu putaquepariu, eu gostei. Helena adorou aquela experiência, no dia seguinte estava eufórica e afoita, me beijava com histeria e bebia sua cerveja boqueteando a garrafa, tudo estava como sempre. Quis dizer pra ela que pra mim não foi bem assim. Tive medo. Até então existiam limites teóricos para toda a nossa libertinagem, mas eles ruíram. Minhas convicções sexuais ruíram, certezas que me acompanharam por anos sucumbiram a esse desejo inédito, revelado por esse sujeito, Deonísio, que resolveu se enfiar assim entre nós, que diabos, mas o que é pior, o desastroso desta história foi que eu gostei dessa merda toda”. (GALERA, 2004, p. 34)

Pergunto: sua impressão como leitor é a de um homem descobrindo a homossexualidade? Insiro mais um trecho em que esse mesmo narrador continua contando: “Um dia sentamos ele e eu pra tomar umas cevas num boteco de esquina e tivemos uma conversa séria. Ele disse que estava apaixonado por mim. Eu disse que era doloroso pra caralho alguém como eu, pra quem sexo foi sinônimo de mulher por muitos anos, admitir uma coisa dessas, mas eu também gostava dele” (GALERA, 2004, p. 35).

Pois bem, as convicções de leitor tradicional começam a cair por terra na segunda parte do conto, no subtítulo “O homem da vida dela”, do qual destaco o excerto: “Elas eram um caszinho conhecido na cidade, não só por serem as duas, além de lésbicas, dolorosamente bonitas, mas também pelo hábito de levarem uma terceira mulher para trepar com elas, isso acontecia muito diziam, mas só mulher, nunca homem. Nunca homem. Será?” (GALERA, 2004, p. 37). A fala é do Deonísio.

E o conto vai se revelando, terminando com um casal heterossexual feliz e surpreendendo o leitor, que coloca em xeque até mesmo suas concepções de voz feminina ou voz masculina, como passível de emanar um texto. Toda libertação de fazeres e haveres desenvolvida tanto ao homem, quanto à mulher, colaborou para a configuração da sociedade.

Em suma, uma condição vai colocando a outra em contraponto. Sintetizo, portanto, algumas determináveis que a própria sociedade impunha sobre as famílias no contexto

patriarcal: a primeira necessidade era a de se fazer um bom contrato de casamento, selado de homem para homem, que incluía heranças e dotes; o segundo era que uma mulher pudesse ao menos se casar, pois sem marido seria um resíduo social, ou à margem da sociedade, a exceção daquelas que, após esses dois passos, enviuvavam. “[...] a viúva goza então de uma autonomia econômica”, acredita Beauvoir (2016, p.187). Se não conseguisse se casar, que fosse pelo menos amante de um bom coronel ou potentado, para que conseguisse arranjar alguma segurança.

E assim o amor, que na sociedade moderna costuma pautar os casais, demorou muito para entrar em questão. Enquanto isso, a dor ia tomando este lugar, como um traço natural de desenvolvimento bruto das sociedades. Na visão masculina do século XVIII, XIX até meados do século XX, as mulheres não tinham do que reclamar, afinal, com um companheiro estavam cumprindo com o rigor social. Ainda no século XVIII, a história já começa a registrar conflitos nas uniões, o que demonstra um início de insubordinação aos relacionamentos armados entre sogro e genro, por exemplo. Ou ainda, conflitos muito motivados por relações extraconjugais:

O convívio familiar nas uniões ilegítimas apresentava traços oscilantes entre dois extremos que se confundiam: a excessiva violência ou o amor excessivo. Na convivência entre homens e mulheres das comunidades mineiras seriam evidenciadas condutas firmadas em um cotidiano no qual os padrões da igreja pouco participavam. **Nesse sentido revelariam uma ordem familiar com conflitos às vezes bem violentos, mulheres pouco passivas em seus papéis, atitudes de estabilidade contrárias à ordem escravista e comprovações extremadas de afeto.** É possível iniciarmos a complicada tarefa de estudar os sentimentos e as atitudes condenadas exatamente nos documentos que relatam atos de luxúria aos olhos da Igreja. (FIGUEIREDO, 2013, p.175, grifos nossos)

A Minas Gerais tratada por Figueiredo é a do século XVIII. Mas no século XX, a mesma Minas, segundo a historiadora Del Priore, parece ter sido palco de grandes crimes passionais em legítima defesa da honra masculina, quando a condição de relações homem e mulher estavam mudando - por conta da invenção do biquíni, da pílula anticoncepcional, e até do divórcio. “Entre os anos 60 e 70 eclodiu o fruto tão lentamente amadurecido: a chamada “revolução sexual”. (DEL PRIORE, 2011, p.175). Ela desenha com um misto equilibrado de realidade e humor, o panorama da ordem patriarcal que acometeu a evolução das mulheres.

A literatura tomou partido, em uma ou outra medida, das transformações ocorridas na sociedade. Para notabilizar esses alcances, passo agora a apresentar a fortuna crítica dos três autores ensejados e os principais meandros a ser dito sobre suas obras.

3 DONOS DAS ROCAS: TECIDOS DELICADOS E TRAMAS FIRMES

Um escritor faz obras pensando em marcar a vivência das pessoas que a lerem ou em eternizar personagens? Sinto que, independentemente de suas intenções, estas duas instâncias são alcançadas, basta pesquisar um pouco sobre a fortuna crítica de um autor, a partir de um romance publicado. A intenção deste capítulo é justamente apresentar um pouco mais sobre a vida, a obra e a recepção dos autores Erico Verissimo, Autran Dourado e Maria Valéria Rezende, cujas obras são o objeto de estudo desta dissertação.

Para Coutinho (1986, p.437): “todos os tipos de literatura cabem num tempo e num lugar, principalmente em se tratando de lugar da vastidão do Brasil, com realidades de feições variadas e possibilidades ficcionais diversificadas”.

Em comum, as personagens, no trabalho aqui proposto, têm a atmosfera tecedeira que conjuram, mas em contraponto, os diferentes tempos em que vivem: *Os Sinos da Agonia* está historicamente situado no final século XVIII, *O Continente* abarca os séculos XVIII e XIX, *O Voo da Guará Vermelha* é passado no século XX. Para compreender suas nuances é necessário percorrer um caminho determinado. Para tanto, fiz neste capítulo um levantamento teórico, bibliográfico e literário que fornece o suporte para identificação e análise das personagens que lançaram mão do ato de tecer como forma de libertar-se da submissão aos valores da ordem patriarcal - driblando a condição a elas imposta.

Nas principais histórias literárias brasileiras, como a organizada por Afrânio Coutinho, Alfredo Bosi, Carlos Nejar e outros, é fácil encontrar subcapítulos sobre Erico Verissimo e Autran Dourado. E é de fato nessas histórias literárias que estou pautando o maior corpo da fundamentação para a explanação sobre a fortuna crítica das obras em torno das quais empreenderei a análise. Os principais sites com cadernos literários e reportagens sobre esses autores também foram pesquisados.

Maria Valéria Rezende (1942), por outro lado, ainda não está nas histórias literárias, uma vez que a recepção e o reconhecimento das obras da escritora constituem-se de ordem mais recente - e ela está viva e concedendo entrevistas, tendo a graça de receber seus prêmios literários e conferir a recepção de suas obras. As informações sobre ela estão em paratextos: sites de editoras, agências sobre escritores, revistas e notícias de jornais impressos e *on line*, além de redes sociais. A autora mantém um perfil no Facebook com quase 3.000 amigos e mais de mil seguidores, e é possível assistir as suas participações em alguns eventos e em

vídeos que estão no Youtube. Com essa possibilidade de acesso, fui em busca do contato direto com a escritora, que me aceitou no rol de amigos em seu perfil nesta rede social e prontamente se colocou à disposição para me elucidar sobre sua vida e obra. Em nossa primeira conversa⁶ direta, nas suas próprias palavras: "há várias matérias de imprensa que sugerem ser resumos de entrevistas minhas, mas que o jornalista faz ilações completamente equivocadas... então, se quiser, quando fizer algum texto baseada nelas, me mande para eu esclarecer possíveis equívocos". Assim sendo, no terceiro subitem que se segue, trarei revelações sobre essa entrevista que tive o privilégio de realizar com a paulista Maria Valéria. Antes, contudo, apresento a fortuna crítica do autor rio-grandense e do mineiro. Três Estados, vastas obras.

3.1 Dono da roca: Érico Veríssimo

Sobre Erico Verissimo diz-se que: "o escritor conheceu de perto o drama da decadência, motivo de algumas das suas melhores páginas" (BOSI, 2006, p.407), pois é nascido em Cruz Alta (RS), em 1905, no meio de uma família rica e tradicional que se arruinou no começo do século. Morreu em Porto Alegre em 1975 deixando uma bibliografia vasta e o legado de filhos escritores. Teve uma grande paixão. "No fim de semana, em sua casa, recebia com Mafalda, companheira inexcelável, os visitantes de todas as partes" (NEJAR, 2007, p. 319).

Nos principais tratados da história literária brasileira, Erico Verissimo figura no índice de estilos de época, em que se trata da segunda fase do Modernismo. O crítico literário brasileiro Carlos Nejar (1939), poeta, ficcionista, tradutor e membro da Academia Brasileira de Letras e da Academia Brasileira de Filosofia, na obra *História da Literatura Brasileira* (2007), situa Verissimo no capítulo "O Romance de Trinta e seus afluentes", ao lado de nomes como Rachel de Queiroz, Jorge Amado, Graciliano Ramos. Em *A Literatura no Brasil* (1986), de Afrânio Coutinho (1911-2000), com a co-direção de Eduardo de Faria Coutinho, o autor gaúcho encontra-se no Volume 5, no tópico Modernismo de Ficção e subitem "Experimentalismo". Já em *História Concisa da Literatura Brasileira* (2006), o crítico e

⁶ REZENDE, 16 novembro de 2016, em conversa direta que tivemos via *inbox*. Essa e demais informações indicadas "Rezende (2016)" deste capítulo foram-me ditas diretamente por Maria Valéria Rezende, nas conversas que tivemos por meio da mensagem do *Facebook*.

historiador de literatura Alfredo Bosi insere Verissimo no último capítulo de sua obra, denominado “Tendências contemporâneas”, que é aberto com o subtítulo “O modernismo no Brasil depois de 30”. Os parceiros de Verissimo nestas trilhas de romance são os mesmos: José Américo de Almeida, Rachel de Queiroz [que ele grafou como Raquel de Queirós (sic) (BOSI, 2006, p. 396)], José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Lúcio Cardoso etc.

3.1.1 Um veríssimo caminho alternativo

Afrânio Coutinho (1986, p. 436 e 437), professor, crítico literário e ensaísta, nascido em Salvador (BA) observa que, desde o lançamento do primeiro romance, *Clarissa*, em 1933, Érico Verissimo já "demonstrava um modo de escrever com direiteza e um jeito de dividir frases, de cortá-las, de decupá-las, que revelavam bom narrador" (COUTINHO, 1986,).

Para esse crítico literário, a adesão oficial do Rio Grande do Sul à nova linguagem da Semana de 22 se deu com Augusto Meyer na poesia e Erico Verissimo na prosa de ficção. Inclusive disse que “*Caminhos Cruzados* não deixava de se assemelhar a *Mrs. Dalloway*, da escritora Inglesa Virginia Woolf (1882-1941). O que realçava a presença de *Caminhos Cruzados* na ficção brasileira pouco antes da Segunda Guerra Mundial era sua estrutura técnica" (COUTINHO, 1986, p.437). Tomando os romances de estreia de demais escritores brasileiros da década de 1930, em comparação a *Caminhos Cruzados* (1935), o romance que sucedeu *Clarissa* (1932), Coutinho afirma que Verissimo não se parecia com nenhum dos demais romancistas, que “seguiram rotas diferentes” daquelas do escritor gaúcho:

Naquele mesmo ano de 1935 em que saíram *Caminhos Cruzados*, outros romancistas brasileiros seguiam rotas diferentes, e Rachel de Queiroz (estreada em 1930), Marques Rebelo (em 31), Jorge Amado (em 32), José Lins do Rego (idem), Graciliano Ramos (em 33), Amando Fontes (idem), Lúcio Cardoso (em 34) promoviam a revolução do romance brasileiro, com um poeta, Jorge Lima, deixando sua marca de narrador, naquele mesmo ano de 35, num livro de estranha beleza chamado *Calunga*, depois de haver elaborado, um ano antes, a talvez melhor narrativa surrealista que tivemos no Brasil: *O Anjo*. (COUTINHO, 1986, p.437)

Mas se Érico Verissimo percorria um caminho alternativo e não se parecia com nenhum deles, que rota é esta percorrida por ele? Coutinho vê no escritor um espírito de renovação, que incute em suas obras escritas o testemunho do povo. Tanto é que, para o

teórico, quatro romances fizeram dele um dos narradores de língua portuguesa mais lidos em qualquer tempo: *Música ao longe* (1935), *Olhai os lírios do campo* (1938), *Saga* (1940) e *O Resto é silêncio* (1942). Nestes primeiros momentos, “cingia-se Veríssimo à ficção urbana. Narrador de acontecimentos de cidades, raramente se afastava do mundo de ruas calçadas e confortos normais, com *Saga* se constituindo em experiência fora de um roteiro”. (COUTINHO, 1986, p.438)

Coutinho chama *O Tempo e o Vento* de obra cíclica, que empreendeu a Veríssimo "a conquista da gratuidade de acontecimentos maiores", no relato da formação de sua parte do Brasil, das aventuras que fizeram, daquela fronteira, um pedaço do mundo luso-brasileiro” (COUTINHO, 1986, p.438).

Sobre a obra que estou a estudar nesta pesquisa, *O Continente*, publicado em 1949, Coutinho afirma que “A estrutura do romance é tolstoiana, com os acontecimentos coletivos penetrando, a cada instante, no plano individual, que os absorve e é ao mesmo tempo por eles absorvido.” (COUTINHO, 1986, p.438). Quiçá, seja esta uma referência a *Guerra e Paz* (publicado entre 1865 e 1869 no *Russkii Vestnik*, um periódico da época) - o grande romance histórico da literatura mundial. Arrisco afirmar que o conjunto *O Tempo e o Vento* se iguala a *Guerra e Paz* tanto na intenção histórica, quanto na pujança da obra - ambas são imensas. Há, ainda, a presença de um espírito épico em ambos os textos. Os acontecimentos coletivos a que Coutinho se refere é o início do percurso de um século e meio da história do Rio Grande do Sul e do Brasil (acontecimentos coletivos), acompanhando a formação da família Terra Cambará (plano individual):

O primeiro volume, *O Continente*, mais do que o drama de pessoas, mais do que a história de uma família, é a tragédia da formação daquilo que Léopold Senghor chama de “nação”, e que pode estar numa cidade ou numa gente. [...] Começando no século XVIII, *O tempo e o vento* vem, em seu primeiro volume, até a reestruturação da República no Rio Grande do Sul, naquele estado de espírito que tanto provocou as revoluções da década de 20 no Sul como o movimento de 30 e, em última instância, o de 1964. Rodrigo Cambará, o homem da época getuliana, é o herói do romance intermediário da trilogia, com o panorama começando dois séculos antes chegando à sua culminância no Estado Novo. (COUTINHO, 1986, p. 438)

No clã de extensa árvore genealógica, a mulher do romance nesta primeira obra é Ana Terra, um dos arquétipos de mulher tecelã que decidi pesquisar. A personagem recebe um capítulo no Volume 1 de *O Continente*, entre "O Sobrado II" e "O Sobrado III". Podendo ser

lido como obra independente, “‘Ana Terra’ centra-se na vida dessa personagem, desde o encontro com Pedro, agora adulto, até a fundação de Santa Fé, cidade onde ela se radica”, explana a doutora em Letras Regina Zilberman (2013, p.9), professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (URGS), no prefácio da edição da Companhia das Letras (2013). Ao todo, *O Tempo e o Vento - O Continente 1 e 2* é dividida em sete fragmentos, sendo que um deles, “O Sobrado”, emoldura todos os outros.

“O Sobrado” corresponde à parte final dessa história, mas tomamos contato com ela em primeiro lugar, a sequência sendo interrompida para o narrador dar ciência do que se passou antes, desde os tempos mais remotos até a atualidade, representada pelo cerco da casa de Licurgo, assunto da moldura em questão. (ZILBERMAN 2013, p.9)

Para a professora rio-grandense, as mulheres detêm o comando sobre o enredo do livro, destacando-se três delas: Ana Terra, Bibiana Cambará e Luzia Silva. “As vozes delas se manifestam principalmente nos trechos intermediários”, alega Zilberman, retomando a astúcia narrativa já apontada por Coutinho. A professora da PUC-RS continua:

[...] não se trata apenas de fortalecer a voz feminina, mas de narrar um romance de conquistas e instalação de uma sociedade machista do ângulo dos perdedores, as mulheres que veem seus filhos e maridos partirem para a luta que os consumirá; que se dobram aos desígnios dos mais fortes; que, apesar de fracas, resistem e garantem a subsistência e o futuro de seus descendentes. Ana e Bibiana simbolizam a persistência feminina, razão porque se convertem não apenas em ícones da história narrada, mas também em alegoria da visão de mundo adotada por Veríssimo. (ZILBERMAN 2013, p.12)

Neste universo de “narrar a sociedade machista do ângulo dos perdedores”, as mulheres crescem na obra, enquanto os homens é que preparavam terreno para comandar o país. Coutinho recorda-se que “na saga rio-grandense de Erico Veríssimo, aparecem vários tipos de gaúcho brasileiro. Fornece aí o romancista, aos estudiosos da sociedade, elementos relativos à influência de uma região sobre o resto do país”. (COUTINHO, 1986, p.439)

O teórico segue exemplificando com os nomes de homens reais que hoje designam as principais ruas, praças e edifícios brasileiros: Getúlio Vargas, João Neves da Fontoura, Flores da Cunha, Osvaldo Aranha, Lindolfo Color, Raul Pila (e se poderia incluir na lista o nome de Rodrigo Cambará). “Foi de um meio como o que Érico Veríssimo descreve que surgiram

líderes como Pinheiro Machado, Borges de Medeiros e Assis Brasil, diferentes entre si, mas exemplos de homens do Sul e homens da fronteira”. (COUTINHO, 1986, p.439)

Pela condição dos homens criados por Verissimo ser tão fiel à daqueles nomes que fizeram a história do país e pela maturidade do escritor de reconhecer-se, Coutinho percebe que:

[...] através de toda essa galeria que povoa duzentos anos de acontecimentos (1745 a 1945), sentimos o avançar de uma consciência da terra, com os mesmos dramas e a mesma sensação de inutilidade das coisas aliadas a uma grandeza de existir e de agir. Não se esqueceu Erico Verissimo de colocar no livro um representante de si mesmo no romancista Floriano Cambará, filho de Rodrigo Terra Cambará e último chefe de uma grei de dois séculos de fixação no solo. E o tipo pode muito bem ter sido inspirado em Nestor Verissimo, que participou da aventura da Coluna Prestes por esse Brasil afora. (COUTINHO, 1986, p. 440)

Nestor Verissimo a que se refere o excerto é o irmão do pai de Erico Verissimo, que se chamava Sebastião. Nestor Verissimo, segundo o também escritor e filho de Erico Verissimo, Luis Fernando Verissimo, era um tio que se metia em qualquer revolução que aparecia. "Diziam que a mulher desse tio era tão feia que ele aproveitava a revolução para sair de casa. Esse tio foi um pouco o modelo para o Capitão Rodrigo. Se bem que é mais o modelo do Toríbio, o irmão do Rodrigo, ambos filhos do Licurgo”, revelou em entrevista para Moreira e Laitano (2012) ao jornal *Zero Hora*, publicado on line no *ZH Click RBS*.

O filho Luis Fernando Verissimo também teceu panoramas sobre as mulheres da obra, afirmando que seu pai tinha um certo fascínio pelas fisionomias da família. "A mãe dele, dona Abegahy, é uma figura muito forte, por isso as mulheres de *O Tempo e o Vento* se sobressaem. É um pouco a relação do meu pai com a mãe dele, a quem ele admirava muito e foi uma figura forte na vida dele”. (MOREIRA e LAITANO, 2012)

O comentário leva a pensar: tenho características suficientes para afirmar ser um romance autobiográfico? Pelo que conta seu filho, a resposta é mais não do que sim, até porque, durante a escritura de *O Arquipélago*, livro que o escritor mais demorou para escrever e no percurso do qual teve um infarte - deixando a obra parada durante os quatro anos em que moraram nos Estados Unidos, Luis Fernando Verissimo conta que "Ele não tinha nada desse culto ao passado, aos costumes gaúchos e tal, não era de tomar chimarrão, deve ter andado a cavalo na infância, mas era algo que fazia parte do passado dele. E sempre foi muito ligado à cultura de fora, americana ou inglesa” (MOREIRA e LAITANO, 2012).

Nessa abordagem mais pessoal do perfil do escritor, encontrei o ficcionista e crítico literário brasileiro Carlos Nejar (2007, p.319) afirmando que Erico Verissimo tinha o dom raro na ciência de ouvir. "Prudência carinhosa com o outro. Prudência também de escrever com palavras comuns, não querendo inventar, mas ser inventado. Aquele homem telúrico parecia contentar-se com as coisas essenciais da vida: o ar, o fogo, a água, o pão, o sol, a terra".

Após tantos elogios de percepção, causou estranhamento ao consultar *A História Concisa da Literatura Brasileira* e encontrar, diferente de Nejar, Alfredo Bosi (2006, p.408) tecendo críticas veementes à produção do romancista:

Não se trata, aqui, de fechar os olhos aos evidentes defeitos de fatura que mancham a prosa do romancista: repetições abusivas, incerteza na concepção dos protagonistas, uso convencional da linguagem...; trata-se de compreender o nexos de intenção e forma que os seus romances lograram estabelecer quando atingiram o social médio pelo psicológico médio. E era necessário que a nossa literatura conhecesse também a planície ou, valha a metáfora, as modestas elevações da coxilha.

Esta crítica que a um primeiro momento me pareceu desproporcional para com o autor gaúcho em comparação a Nejar, na verdade, parece fruto de uma leitura aprofundada que Bosi empreendeu da produção de Verissimo. Ele defende e até explica, com palavras vivas, que o título de "superficialidade" atribuído por certos leitores, fruto de "aparente frouxidão" [...] "era, na verdade, o meio ideal de não perder nenhum dos pólos de interesse que atraíam a personalidade de Erico Verissimo: o tempo histórico do ambiente e o fluxo de consciência das personagens". (BOSI, 2006, p. 408) Ele reconhece "o dom que tem o escritor de colher com extrema naturalidade os estados de alma díspares de cada personagem" (BOSI, 2006, p. 408). Assim, avaliando o conjunto de obra do escritor, Bosi (2006, p. 408) atribui ao que Verissimo faz em *O Tempo e o Vento*, como um pulo do corte sincrônico para o vasto painel diacrônico:

Fruto da mesma intuição das suas reais possibilidades criadoras foi a passagem que Verissimo realizou do corte sincrônico dos primeiros romances para o vasto painel diacrônico de *O Tempo e o Vento*. Neste ciclo o contraponto serve para apresentar o jogo das gerações: portugueses e castelhanos nos tempos coloniais; farrapos e imperiais durante as lutas separatistas; maragatos e florianistas sob a Revolta da Armada, em 1893. A história de duas famílias, os Terra Cambará e os Amaral, atravessando dois séculos de vida perigosa, é o fio romanesco que une os episódios do ciclo e embasa as manifestações de orgulho, de ódio, de amor e de fidelidade; paixões que assumem uma dimensão transindividual e fundem-se na história maior da comunidade. (BOSI, 2006, p. 408)

Nesse trecho vejo a retomada do que já dizia Coutinho: dos acontecimentos coletivos para o plano individual. Bosi (2006) apresenta muito bem não só um panorama da obra em si, mas acentua a extensa capacidade de Verissimo de percepção e de comutação de fatos históricos com a ficção literária, para criar um painel de uma época. Sem sombra de dúvidas, a história do Rio Grande do Sul é densa e cheia de aclives e declives, mas pela obra de Verissimo, o entendimento desta fica mais leve.

Apesar da afirmação de Bosi (2006, p. 407, grifos nossos) de que: “só há um romancista brasileiro que partilha com Jorge Amado o êxito maciço junto ao público: Erico Verissimo. E, apesar disso, **ou por isso mesmo, a sua obra tem conhecido amiúde reservas da crítica mais sofisticada**”; em 2012, comemorou-se o cinquentenário da publicação do último livro de *O Tempo e o Vento*, *O Arquipélago*. No conjunto de toda a sua obra, a trilogia se sobressai. E desta, *O Continente* é aclamado pela crítica como o melhor entre os três.

Na entrevista que Luis Fernando Verissimo concedeu aos jornalistas Carlos André Moreira e Cláudia Laitano, por ocasião dos 50 anos da obra, confirmou o fato, para a resposta desta questão: "Como leitor, que passagem, que trecho, que personagens o senhor destacaria?" Verissimo respondeu: "Bom, como todo mundo, eu prefiro *O Continente*. Acho que é o grande livro do pai, da obra inteira dele. E eu gosto muito desse personagem que eu citei, a Luzia, justamente por ser um personagem completamente deslocado". (MOREIRA & LAITANO, 2012)

Em suma, sua produção permite conhecer a alma do gaúcho, mas também transcende a condição histórica para o encantamento com a própria natureza, já que o soprar do vento e a passagem do tempo tocam também o âmago do leitor. Percebi, com esta pesquisa em fortuna crítica, que não poderia Verissimo ter dado um título mais apropriado à sua maior obra. Diante de um tecido delicado, ele realiza uma trama firme.

3.2 Dono da roca: Autran Dourado

O mineiro Autran Dourado viveu por 86 anos, tanto por meio de sua vida, quanto pelas dos entrelaçáveis personagens que criou. Ele teceu muitos personagens dotados de uma personalidade e motivos fortes, o que se comprova por sua extensa bibliografia. A primeira obra, de título sugestivo para esta pesquisa, chama-se *Teia* (novela, 1947) que publicou

enquanto integrante do grupo mineiro que editou a revista *Edifício* (quatro números); e a última, *O senhor das horas* (2006). Ele nasceu em 18 de janeiro de 1926, em Patos de Minas (MG); e morreu em 30 de setembro de 2012 no Rio de Janeiro (RJ).

Em sua infância, Autran morou, além de Patos, onde nasceu, também em outras duas cidades mineiras, Monte Santo e São Sebastião do Paraíso. De 1940 a 1954, viveu em Belo Horizonte, onde cursou a Faculdade de Direito, formando-se em 1949. Em 54, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde veio a falecer 58 anos depois. Essas informações foram expostas por Maria Lúcia Lepecki, da Associação Internacional de Críticos Literários e da Associação de Estudos Clássicos do Brasil, na obra *Autran Dourado: Uma Leitura Mítica* (1976), que compõe a Coleção Escritores de Hoje, dirigida por Nelly Novaes Coelho. Embora, na obra, conste a bibliografia apenas até 1976, tomei-a como muito pertinente, uma vez que, por ser exclusivamente sobre o autor, elucida o enriquecimento que o romancista trouxe à ficção brasileira.

De nome completo: Waldomiro Freitas Autran Dourado, filho de juiz numa família de cinco irmãos, foi advogado, escritor e jornalista. Sobre seu trabalho na área de comunicação, considere curioso resgatar que Dourado foi secretário de imprensa da República, entre 1958 e 1961, durante o governo de Juscelino Kubitschek. E até deste período mais burocrático “de vida real”, colheu literatura, escrevendo o livro de memórias, *Gaiola aberta* (2000), no qual narra um pouco de sua trajetória no universo político. (O GLOBO, 2012).

Para Nejar (2007), Autran Dourado é um dos renovadores da ficção brasileira, por isso recebeu o Prêmio Camões no ano de 2000. Ele situa o autor em sua obra no Capítulo “Os Mágicos da Ficção”, com o título “Autran Dourado e Minas cada vez mais Minas (p. 475-479). Neste capítulo, Nejar chama os escritores de mágicos, dando-lhes complementos aos subtítulos. Quando percorri todo o penúltimo capítulo da obra, encontrei: o ex-mágico pirotécnico zacarias ou Murilo Rubião, Campos de Carvalho e o nariz das coisas, Lygia Fagundes Telles ou a disciplina do amor, Dalton Trevisan ou a Curitiba mítica, Samuel Rawet e Ahasverus; Ricardo Ramos, José J. Veiga - ou de como é fantástico o real: pacto de dar-se bem com o universo, O coronel e o lobisomen e outras histórias do picaresco assombrado de José Cândido de Carvalho, Hilda Hilst e o júbilo da paixão, Hélio Pólvora e as Noites Vivas, entre outros. (NEJAR, 2007)

Essa renovação ficcional está na forma como narra, não no espaço das obras, já que o Estado de Minas Gerais foi sua grande paixão:

Se todos os caminhos levam a Roma, todos os caminhos da obra ficcional de Autran Dourado levam a Minas Gerais, a de sua geografia mítica, que se povoa de linguagem. Como *Yojnapatawpha* é para Willian Falkner e *Macondo* é para García Márques. Este universo que se unifica e transborda de personagens que desaparecem aqui e reaparecem ali, formam nos seus muitos livros uma só narrativa. *Trabalha em camadas*, seguindo a lição de Joyce. E a vocação de Autran, mais do que ao conto, é para o mural, para o romance-rio, o romance de romances. Essa fidelidade a si mesmo e às criaturas que gerou e que o foram gerando dá consonância musical ao conjunto. Cada livro se une a outro e outros, vivendo independentemente todos integrantes da mesma alma coletiva. O que não deixa de aproximá-lo de Balzac. (NEJAR, 2007, p.475)

Aos leitores de Dourado, a maior vontade fica mesmo sendo a de conhecer pessoalmente Minas Gerais. Muito embora ele não tenha se proposto a fazer romances históricos, seu conjunto de obra trabalha positivamente na divulgação do Estado. Fica claro que tanto amou a sua terra. De lá nasceram personagens, também em consonância com o local, o rico fazendeiro dotado de muitas terras e posses, João Diogo Galvão; ou a também rica e dona de fazenda Biela, que é de uma simplicidade imensa, em seus vestidos de chita, vivendo sua vida em segredo.

3.2.1 Uma poética de romance

Uma fortuna crítica sobre Autran Dourado, a meu ver, deve se debruçar sobre sua obra de ensaio *Uma Poética de Romance: matéria de carpintaria* (1976). No livro, ele colabora não apenas com os críticos, mas em especial com o leitor brasileiro, quando escreve, de forma muito particular, sobre o seu ato de escrever. Nessa obra emerge um Dourado desnudado, revelando segredos, truques, os momentos de invenção e as aflições do fazer poético. Do fruto desse mergulho passo a apresentar alguns dos principais pontos:

Com dois ou três elementos simples, despojados, estilizados, ergue-se um personagem, que se articula a um outro ou a outros na composição, no risco, do romance. Esses elementos (às vezes um só, a perna mecânica de Ahab, a concuda de Quasímodo, por exemplo) funcionam como um sinal para o leitor, que num instante pode identificar o personagem, visualizá-lo. Às vezes o leitor, quando o sinal é bastante característico e forte, é capaz de “ver” perfeitamente o personagem, saber até como é o seu rosto, coisa que não acontece com o romancista, que quase sempre não sabe como é a cara da sua criatura. (DOURADO, 2000, p. 100-101)

O autor entende que os personagens têm importância didática e científica e muitos dos sentidos que alcançam são frutos de empréstimos dos próprios críticos. Essa espécie de “passe de mágica”, que coloca os personagens na ordem do dia do leitor, está arraigada naquilo que Dourado chama de técnica associativa, que detém as figuras de retórica e muitas outras técnicas. Assim, os personagens se criam. “O personagem não existe anteriormente a si mesmo, ele só existe depois de criado, de narrado, e só se cria e se narra um personagem através, por exemplo, entre muitas outras técnicas e figuras de retórica, da técnica associativa” (DOURADO, 2000, p.105).

Nesse discorrer sobre personagens, Dourado constrói *Uma Poética de Romance* em interlocução com o seu mestre imaginário. É uma espécie de personagem composição e estrutura, muito recorrente, que “palpita” sobre seu próprio fazer como autor. Dourado revela tanto de sua carpintaria que chega a ser um risco para mim, já que, quanto mais revelado, menor espaço tenho eu para criar análises. Na minha ânsia de encontrar o “conhecimento e habilidade artesanais na sua linguagem” (DOURADO, 2000, p.113) fui buscar ler outros romances dele e, assim, fui tocada pela singeleza de Biela, de *Uma Vida em Segredo* (1964) tão diferente da elaborada e ardilosa Malvina, nascida uma década depois, em *Os Sinos da Agonia* (1974).

Afrânio Coutinho, em *A Literatura no Brasil*, traz uma fortuna crítica com grau de apuração sobre Waldomiro Autran Dourado. Muito útil, embora o livro seja conciso, pois menciona diretamente produções de 1964, com *Uma Vida em Segredo* - em nota de rodapé consta a bibliografia desde o seu princípio, em 1947 - até *A serviço Del-Rei*, 1984 (ficção). Ficariam ainda nove obras, posteriores à publicação de *A Literatura no Brasil*, da edição que estudei. E desta “apuração”, realço a anotação de Coutinho de que: “Waldomiro Autran Dourado, desde seus primeiros contos e novelas, procurou articular a sondagem psicológica com a percepção estruturadora do tempo e do espaço. Manifestando, na caracterização dos personagens, uma constante predileção por consciências primárias, surpreendidas num fluxo de ideias, emoções e deslumbramentos [...]” (COUTINHO, 1986, p.573).

Sobre esse mergulhar no interior do personagem a que o crítico literário se refere e classifica como “monólogo interior”, Autran também falou bastante em *Uma Poética de*

Romance. Antes, contudo, quero esclarecer a discrepância com que crítico e autor tratam desse assunto:

[...] as crianças de *Nove histórias em grupos de três* (1957), o idiota Fortunato de *A Barca dos homens* (1961), a provinciana Biela de *Uma Vida em Segredo* (1964) -, o ficcionista não as isola no circuito difuso da intemporalidade. Instalam-se ou trazem nelas mesmas esculpidas as circunstâncias dum situação que as define. Movidas por estímulos próximos, estabelecem conexões da autodescoberta do mundo circundante. O fluir do monólogo interior vem, necessariamente, articulado com o curso da ação externa. A história de *A barca dos homens* vai-se constituindo a partir de perspectivas variadas, num processo de rememoração fragmentada, mas no momento em que uma ameaça põe em sobressalto toda a população do romance, os vários fios narrativos se encontram e tecem a unidade coesa da obra”. (COUTINHO, 1986, p. 573-574)

Não afirmo que Coutinho reduziu a leitura dos personagens de Dourado, mas atesto que encontrei, na escrita de Autran Dourado, a vontade de incutir em seus personagens mais que o “monólogo interior”, conceito que ele próprio ataca como algo reduzido. Ao explicar suas técnicas narrativas Dourado faz uma diferenciação, afirmando que o *stream-of-consciousness* é mais profundo que o monólogo interior, inapropriado ao autor:

Se no Brasil tivéssemos tido a sorte da tradução do termo ter sido via língua inglesa (“fluxo de consciência”, por exemplo; agora talvez seja tarde, me desculpe o prof. Othon M. Garcia, citando um dos seus muitos estudiosos, Robert Humphrey), não teríamos a impropriedade que é “monólogo interior” a agravar ainda mais a dificuldade de falar sobre romance, por não existir uma terminologia específica, como acontece com a poesia, o que nos obriga a constantes metáforas e empréstimos. O *stream-of-consciousness* é mais amplo, mais complexo, mais abrangente; o monólogo interior é outra técnica livre. (DOURADO, 2000, p. 104-105)

Daí sim reforçando a leitura de Coutinho sobre os personagens no excerto anterior, neste fluxo de consciência, Dourado afirma haver um mesmo fio que entrelaça os seus personagens, evoca a psicanálise para confirmar que são interligados, que recebem a influência e a aprovação de seu mestre imaginário e que eles se entendem independente do tempo em que estão inseridos, pois têm uma missão maior - a de compor uma história: ser um livro.

Na vida real nunca há a tessitura subterrânea, a fusão quase mística (e aqui a metáfora dos vasos comunicantes seria boa), o rio extravasante que perpassa os meus *streams-of-consciousness*, os personagens tendo como que um chão de alma em comum, que não é bem o inconsciente coletivo de Jung mas outras coisas para as quais ainda não se encontrou nome.

Embora tão solitários, os meus personagens não existem sozinhos. Ligam-se uns aos outros sem perceberem, subterraneamente. Mesmo sem se falarem, sem se verem, sem mesmo se conhecerem, intercomunicam-se. Inconscientemente, magicamente -

vamos dizer, formando um conjunto, a unidade vertical e subliminar do livro. (DOURADO, 2000, p. 108-109).

Essa sapiência de Dourado o torna o grande mestre de suas obras, convence o leitor de que formar uma macrorrede narrativa era o seu propósito. O autor mineiro confirma a toda prosa que era aficcionado por Machado de Assis, não apenas leitor dele. Por isto mesmo, empenhou-se em criar o seu próprio estilo, algo que pudesse marcá-lo, como teve o velho “bruxo do Cosme Velho”, que “tinha conseguido ser o grande prosador e o grande romancista que era fazendo a fusão da expressão clássica com o seu poder narrativo e novelístico excepcionais” (DOURADO, 2000, p.112). Inspirado em Machado, se desafia e na obra conta como alcançou sua fórmula:

Em outras palavras, mas na mesma clave: a boa prosa e a prosa de ficção são coisas inteiramente diferentes. E eu tinha que optar entre ser bom prosador escrevendo ficção ou um bom romancista, mesmo correndo o risco de ser um mau prosador. Escolhi o romance, não sei se fiz bem. Um malicioso poderia dizer que se perdeu um possível prosador e não se ganhou um bom romancista. O que pode ser. (DOURADO, 2000, p. 113).

Parece ter “se desligado” para encontrar a si próprio. É como se tivesse feito um movimento de se zerar em seu próprio eixo, para dali encontrar novamente a força motriz para produzir, ciente de um diferenciado esforço retórico e estilístico:

Dessa descoberta e decisão, daí em diante comecei a trabalhar na linguagem buscando a minha própria expressão de romancista. Fui me desvencilhando aos poucos de tudo aquilo que tinha aprendido com os meus antigos mestres. A máxima de que quando uma frase no romance não chama a atenção por nada de especial, não se distingue nem pela riqueza, ela funciona e está perfeita, foi durante algum tempo, para mim, quase um dogma de fé. Depois reconsiderarei o assunto, é verdade. Mas comecei a trabalhar a minha linguagem. Por exemplo, quando comecei a trabalhar por blocos mais ou menos soltos e autônomos, verifiquei que assim também devia ser a minha linguagem, a minha prosa. Eu fui riscando e podando e evitando as adversativas, a ligação entre as orações. As orações deviam se ligar e fundir-se por um outro critério que não o da coordenação e subordinação, critérios da velha lógica que marcou a gramática, próprios da boa prosa; deviam se ligar, por exemplo, à falta de uma expressão melhor, por aproximação e contiguidade ou identificação emocional de tons. Assim deveriam ser as orações nos períodos, os períodos nos parágrafos, os parágrafos nas partes, etc. O micro devia obedecer ao mesmo modelo do macro, um devia ser consequência do outro. O intrincado tecido. (DOURADO, 2000, p. 113-114).

Com tranquilidade, ele revelou a fórmula dos blocos narrativos e o árduo caminho gramatical a que submetia a sua linguagem. Estava pautado na coerência e na coesão da cadência de fatos que escreveu, ao longo das décadas, de uma personagem que revelava um

lado jamais visto em outra. Sobre tudo isso, Carlos Nejar exemplifica pelo viçoso avançar das obras de Dourado. Vejo que o que o autor contou é pelo crítico confirmado, no entendimento que em Autran há sede de Absoluto:

Há que amar nos outros a diferença, também em bloco do mesmo autor com outros, a multiplicidade dos *personae*, ou seres que refletem a grandeza deste criador de uma cosmologia própria, que também optou, como Borges, pela mitologia com Jasão e o Minotauro, arquétipos da linguagem humana. Porque o Minotauro há de ser vencido por Jasão: a palavra, a palavra que tem o fio da razão comburente e a razão de outro fio, a memória. O senso do poético se entretém neste autor de labirinto ou subterrâneos da alma, com clarões de harmonia, os motes, refrões remudados ou não (“o senhor querendo saber, primeiro veja”; “águas passadas não tocam moinho”; papagaio velho não aprende a falar”), essa prosódia popular nos eruditos e arcaicos que se fundem com os sinos do *Monte da alegria*, ou a morte que não quer morrer. (NEJAR, 2007, p. 476-477).

O crítico Nejar é um admirador confesso de Autran Dourado, e das histórias literárias que tive em mãos, a dele me pareceu a mais atualizada, em que pese ser o texto mais literário e de mais difícil interpretação, uma vez que intrincando tessituras, nas quais derruba as fronteiras entre as obras, citando-as como a objetos comuns de seu argumento, o que exigiu um olhar ainda mais atento e uma pesquisa contínua na própria bibliografia de Autran Dourado, para compreender. Nejar aproxima Dourado de autores latino-americanos como Borges e García Márquez. Em seguida, relaciona toda a alegoria que o objeto “sino” edificou em sua obra:

Os sinos tocam por todos (Hemingway), os sinos que não deixarão de tocar, desde o *Monte da alegria* e onde acontecimentos se dão em *Duas pontes*, *a Fazenda do Encantado*, *a Fazenda do Fundão* (roça), numa linguagem que se amaneia aos sucedidos. Sim, os sinos das bocas de afundados martírios, entre a *Ópera dos mortos*, que é preciso enterrar, e *A barca dos homens*, batendo, a sexualidade de Ana batendo, Ana, a noiva, Marília de Dirceu, noiva de Minas pacificada, o roldão dos sinos entre a ferocidade de Malvina-Malina (Macbeth) contra Gaspar, o assassino de seu marido, o sino de uma vingança destrutiva e o suicídio, o sino do amor possesso do Mal. Lucas Procópio, Donga Novais e o amor de Lulu, Pedro Chaves, o réu Januário Cardoso, fugido do braço da justiça Del Rei (cidade mineira) com sua farsa de terror, o El Rei e o Capitão-General, todos compõem a vasta galeria de tipos que se agravam na mente dos leitores, ou pelos pormenores das descrições, diálogos bem delineados, com poucas e alvejantes pinceladas, põem-nos diante de uma visão que se esboça e se completa no leitor. (NEJAR, 2007, p. 477).

Quão pertinente, estudando eu *Os Sinos da Agonia*, contemplar esse vasto painel de Nejar. Saliento que os nomes *Duas pontes*, *a Fazenda do Encantado*, *a Fazenda do Fundão* (roça), embora destacados em itálico, não são nomes de obras, mas sim de alguns dos espaços presentes em romances do autor mineiro, o último, motivo da saudade de Biela, de *Uma Vida*

em Segredo (1964), por exemplo, que provavelmente Nejar empregou em itálico como recurso de ênfase analítica. Elucido com mais um trecho literariamente rico do crítico, para falar da simplicidade com que Dourado transforma o comum no incomum:

Embora Autran tenha criado tipos admiráveis, os vivos e os fantoches, a barca dos mortos, o humor negro da estupidez não é seu forte, que é demasiadamente lúcido, o senso comum que não se engatilha nesse desperdício humano, ainda que o desperdício se engatilhe nele, o drama humano, tantas vezes eivado de mazelas morais. Quanto maior o romancista, menos tenta amarrar ou criticar seus personagens: a luta de Autran é a do ser dramático com o ser ferozmente lúcido e o lúdico, sempre presidido pela obsessão de unidade. A lição de Rabelais, como, mais tarde, a de Faulkner, é a de não julgar, por não ser um juiz, por ser romancista, deixando suas criaturas viverem. Como Proust, Autran sabe retratar a dissimulação; porém, ao desintegrá-la, já está julgando. Mas há um dado impressionante, e o leitor pode acompanhar “o crime e o castigo”. Quanto ao lugar-comum, Autran Dourado diz, em *Matéria de carpintaria*, que não tem problema no uso do lugar-comum. Ora, o lugar-comum não deixa de ser problema quando continua lugar-comum. Diferente de outros que se extraviam nele, Autran em sua ciência narrativa nunca é comum, muitas vezes é o mistério do encantamento: o de transformar o comum no incomum. (NEJAR, 2007, p. 478).

Justamente por, diante deste vasto painel composto, ainda permitir que o leitor divague e acrescente nesta personalidade, concluo assim que Dourado alcançou o estilo que tanto fundamentou. Ele realiza essa profundidade em seu leitor: “É necessário nisso mágicar, cruzar palavras a nado. Basta uma iluminação, seja adjetivo, seja advérbio, seja um relance. O mágico é o comum que se deslumbra, desperto. E Autran trabalha os fragmentos como se fossem conjuntos, e os conjuntos desdobram-se em fragmentos, peças do grande Todo, a Obra”. (NEJAR, 2007, p. 478).

Se Nejar considera que os livros de Autran saem do particular para o universal, com o que chama de “a língua saborosa do Brasil”, em contrapartida, Bosi (2006) não o inclui em sua história literária. Alfredo Bosi destina a parte final da *História Concisa* para “A ficção entre os anos 70 e 90: alguns pontos de referência”. Contudo, entre os ditos pontos, diretamente não dispensa uma linha ao autor mineiro. O mais próximo de Autran Dourado que Bosi (2006, p.435) chega é o de colocar Guimarães Rosa e Clarice Lispector como autores “pós-modernistas maiores”, o que - apesar de apreciar muito ambos, em especial Clarice - considero equivocado da parte do teórico. “Se a nossa história política nos ajuda a estabelecer o divisor das águas, este poderá passar pela fase mais negra da ditadura militar, entre 64 e 74, com toda a sua carga de opressão, exílio e censura” (BOSI, 2006, p.435). O contexto que traz, da fase mais negra da ditadura, pelo que se sabe é o oposto do foco do mineiro, muito embora

1974 seja o ano de publicação de *Os Sinos da Agonia* e, em especial, na Jornada narrada por Januário, se tenha menções à Inconfidência, mas sem a pretensão de ser um romance histórico, apenas sim falar sempre de Minas.

Não, não penso ser *Ópera dos mortos* transição. Toda a literatura de Autran Dourado tende para o fim do início do futuro, por haver avivado o passado. Como um menino que se encontra à beira do torvelinho das águas, contemplando a passagem de todas as coisas pelo Rio das Mortes de Minas, sendo tudo passagem. E assombrosamente humano. Pois o contador de histórias é o senhor das horas, “pois cada coisa tem sua vez, hora e lugar... Todo o bordado tem seu risco próprio”, adverte em seu último livro (*Senhor das moscas*, de Golding?). E Minas é o constante tempo. Sem deixar de atentar para Heidegger, quando afirma: “A alma na Terra é uma coisa estranha”. Autran, como Tio Zózimo, volta para a Casa do Idioma, Pai. E o idioma é a sombra de todas as coisas. (NEJAR, 2007, p. 478).

É interessante perceber o carinho com que o crítico trata o autor mineiro, fala com a propriedade de quem passou longos dias ao lado de Dourado, como se neste capítulo ensejasse realizar uma profícua homenagem ao amigo. Seja como for, o labor criativo e potencial literário do romancista foram bastante evidenciadas nessa história literária que abarca de sua primeira até a última publicação, saída um ano antes da edição de *História da Literatura Brasileira* que tive em mãos.

3.3 Dona da roca: Maria Valéria Rezende

Uma freira, escritora. Possivelmente, esta seja uma das formas mais simples para apresentar Maria Valéria Rezende, que nasceu em Santos (SP), no clima da Segunda Guerra Mundial, em 8 de dezembro de 1942. Na ilha de Santos permaneceu morando até os seus 18 anos. Sua vida tem sido devotada às pessoas simples, tanto por sua vocação escolhida, quanto pelas histórias que escreve. Militante e participante da Juventude Estudantil Católica, jovem entrou para a Congregação de Nossa Senhora - Cônegas de Santo Agostinho, por meio da qual ganhou o mundo. “Era um tempo em que o mundo fazia a seguinte pergunta para as meninas: ‘Quer casar ou vai ser freira?’ A ideia de vida para a maioria era casar, ter um único emprego, viver na mesma cidade, criar um monte de filhinho. Depois de tanta aventura eu ia virar dona de casa? Não” (RODRIGUES, 2014). Sempre se dedicou à educação popular, primeiro na periferia de São Paulo e, a partir de 1972, no Nordeste. Viveu no meio rural de Pernambuco e da Paraíba e, desde 1988, mora em João Pessoa. Chamada para compartilhar sua experiência

em Educação Popular e trabalhos sociais, viajou por todos os continentes. É uma escritora sem fronteiras também em sua abordagem, já que escreve para crianças e jovens, tanto poesia quanto prosa, abordando temas abstratos como: o medo, a lealdade e as relações sociais; ou concretos, como a violência contra a mulher, o analfabetismo, o trabalho escravo e braçal, a falta de dinheiro e a fome.

Levantar a fortuna crítica de Maria Valéria Rezende exigiu um misto de esforço e desafio. Esforço, pois pela contemporaneidade biobibliográfica, esta ainda não consta nas histórias literárias brasileiras publicadas; desafio, pois sua fortuna está em construção a todo momento - e havia ainda a possibilidade de tentar uma comunicação diretamente com a escritora, ao notar que ela responde diariamente a seus leitores no seu perfil em redes sociais, participa de congressos e outros eventos, concede entrevistas a meios de comunicação e a pesquisadores, como a que manifestou com exclusividade a mim, conforme as linhas que se seguem.

Muito sobre Maria Valéria é possível de ser encontrado por meio de sites. Mas nem tudo, alerta a autora, é correto. Daí a oportunidade de, por meio de um texto de iniciativa acadêmica, validado por ela, corrigir ilações equivocadas.

Vinha conversando com Maria Valéria Rezende, pesquisando tanto quanto pudesse encontrar. A autora publicou 15 obras⁷ e a 16ª deve sair em março de 2017. O romance objeto de estudo desta pesquisa, *O Voo da Guará Vermelha*, foi finalista do prêmio Zaffari & Bourbon 2007. Embora ainda não premiado, foi bastante traduzido, com as seguintes edições:

- *O Voo da Guará Vermelha* (2005), Objetiva, 2015 Alfaguara.
- Traduzido e publicado na França (Metailié, 2008), na Espanha (em espanhol, Alfaguara, e em catalão, Club Editor), 2008 e 2009, publicado também em Portugal, 2008, Oficina da Palavra.

De seus outros três romances é possível afirmar o seguinte: *Vasto Mundo* (2001, Ed Beca), foi finalista do prêmio cidade de Belo Horizonte de 1998 e, em 2015, a obra ganhou uma nova versão pela editora Alfaguara. *Quarenta Dias* (2014, Alfaguara), 1º lugar do Prêmio Jabuti 2015 (romance) e do Jabuti Livro do ano de ficção; também semi-finalista do Prêmio Oceanos 2015; e finalista do Prêmio Estado do Rio de Janeiro. E *Outros cantos* (2016,

⁷ Obras de Maria Valéria Rezende. Obtido em <<http://www.agenciariiff.com.br/site/AutorCliente/Autor/29>> Acesso: Out 2016.

Alfaguara - selecionado para patrocínio pela Petrobras Cultural), que ganhou o *Prêmio Casa de Las Américas (literatura brasileira)* no dia 26 de janeiro de 2017. No facebook, ela publicou sua emoção: "Eita! Estou entre pálida e enrubescida!!! O prêmio que eu, no fundo do meu coração, mais desejava, por ter vivido tantas coisas inesquecíveis na Casa de las Américas, minha casa em Cuba!!!", às 23:46 do dia 26 de janeiro de 2017.

Os prêmios⁸, aliás, são uma característica mais presente para os autores cuja produção data de fim do século XX, mas em especial começo do XXI. No caso de Maria Valéria Rezende, além de vencer o Casa de Las Americas de 2017 com *Outros Cantos* (2016), este também foi selecionado para patrocínio pela Petrobras Cultural - Alfaguara/Cia das Letras.

Quanto aos Prêmios Jabuti em literatura infantil e juvenil, Maria Valéria Rezende foi finalista e ganhadora em:

- *No Risco do Caracol* - 2008, Autêntica (Prêmio Jabuti, infantil, 2o. lugar, 2009)
- *Conversa de Passarinhos – Haikais para crianças de todas as idades* (com Alice Ruiz) - 2008, Iluminuras (Finalista do prêmio Jabuti, juvenil, em 2009).
- *Ouro Dentro da Cabeça* - 2012, Autêntica - (Prêmio Jabuti, juvenil, 3º. lugar, 2013)

3.3.1 Romances de Entrelugar

Maria Valéria Rezende é uma autora do entrelugar, das pessoas em trânsito, o que permite que a sua obra ultrapasse fronteiras. Ela empresta a sua carne para fazer enxergar uma condição de “Irenes” e “Rosális”, mas também de “Alices”, etc. Neste primeiro romance, *O Voo da Guará Vermelha*, Rosálio conta para Irene as histórias de toda a sua andança em busca do aprendizado: ele quer aprender a ler e a escrever. No segundo romance, *Quarenta Dias*, esta “andança” é o motivo do livro, e foi vivida pela própria autora para inspirar e compor esta mulher madura em busca de um jovem.

Quarenta dias, o romance vencedor, acompanha a trajetória de Alice, uma sexagenária que se muda para Porto Alegre a pedido da filha. Alice passa 40 dias vagando por becos da capital gaúcha perguntando pelo paradeiro de um rapaz, filho

⁸ Prêmios de Maria Valéria Rezende, informações: Agência Riff:

Altamente Recomendável, FNLIJ, 2007, por *Modo de apanhar pássaros à mão*

Prêmio Jabuti, Câmara Brasileira do Livro, Literatura Infantil, 2009, por *No Risco do Caracol*

Finalista do Prêmio Jabuti, Câmara Brasileira do Livro, Categoria Juvenil, 2009, por *Conversa de Passarinhos*

Ouro Dentro da Cabeça - 3º Lugar, Categoria Juvenil - Prêmio Jabuti, CBL - 2013

Prêmio Jabuti, Câmara Brasileira do Livro: *Quarenta dias* – 1º Lugar, Categoria Romance – 2015

de uma amiga sua, que seguiu para o Sul em busca de trabalho. Antes de escrever, Maria Valéria se fez de Alice. Comprou uma passagem para Porto Alegre e perambulou pelos becos da capital gaúcha a perguntar: “Conhece um rapaz da Paraíba, o Cícero Araújo, peão de obra, que não deu mais notícias à mãe, desesperada pelo sumiço do filho?”. (ÉPOCA, GLOBO, 2016)

Cansada da “literatura de bar e alcova”, dizendo-se nada entendedora de ricos e acreditando que eles não precisam ser mostrados, nitidamente a própria Maria Valéria Rezende se coloca no entrelugar para colher todas as inspirações e compor a sua personagem. Walter Benjamin (1987), no ensaio “O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov”, já trazia que o narrador ligado à questão da epopeia transmite uma experiência. Maria Valéria Rezende pode ser compreendida como este narrador marinho comerciante, que faz de suas viagens, de suas aventuras por inúmeros lugares a motivação e a razão de seus escritos. Para narrar, Rezende vive a própria experiência e cria a narradora Alice, protagonista da história. No texto, Benjamin apresenta o binômio narrativo: camponês sedentário & marinho comerciante - e esmiúça a narrativa na base da oralidade. Faz uma distinção grande: de um lado o narrador das narrativas modernas (1500) e outro do mundo arcaico. Benjamin discute a crise da narrativa, que vem após a invenção da imprensa. A partir daí, a narrativa oral é excluída. O leitor se isola para ler, diferente do mundo anterior. Este é o leitor de Maria Valéria Rezende, na contemporaneidade.

Rosálio, em *O Voo da Guará Vermelha*, é um “caminhante” por excelência, um herói às avessas que vive muitas aventuras, em que as pessoas descreiam, por isto nunca conseguia se alfabetizar. A obra pode, de alguma forma, ser lida como *As Mil e Uma Noites* às avessas - pois ele conta histórias para ela e à medida que a vida de Irene vai ficando povoada de histórias de Rosálio, ela quer viver mais um dia. É um romance de dor que trabalha com a força da palavra para salvar a alma, mas desvela ainda mais uma faceta tecedeira da autora. Entre tantas histórias que Rosálio e Irene viveram e contaram um ao outro, há um certo fio narrativo: a história do Saguí, que na opinião⁹ da autora é o encontro com a morte e com a culpa. “É um animalzinho que a Irene conta ter matado sem querer, de tanto amor que tinha por ele. Ela o tinha atado a uma correia no pescoço e num momento de desatenção, o enforcou. Essa história marca essa personagem, porque a torna incapaz de fazer o mal. Pelo menos é assim que ela interpreta” (REZENDE, 2012). O sagui volta a aparecer em outros dois

⁹ “Um dedo de prosa com Maria Valéria Rezende - parte 1. **Sorbonneparis4**, YOUTUBE, 15 de janeiro de 2012. Obtido em <<https://www.youtube.com/watch?v=EIxe4tQSWkI>> Acesso: 6 fev 2017.

romances que Maria Valéria Rezende escreveu posteriormente, como um animalzinho pertencente a outros personagens, em outros contextos, mas com a mesma mensagem. “Creio que essa mesma história pode ser contada muitas vezes e ela terá o mesmo papel e a mesma força” (REZENDE, 2012)

Também no caso da personagem chamada “Alice”, protagonista de *Quarenta Dias*, Maria Valéria torna e cerzir histórias e remete à outra que nos é tão familiar, a *Alice no País das Maravilhas*. Nesta, Lewis Carrol leva a acompanhar a personagem que se desloca para outro mundo, mantendo este elemento épico, para ir em busca do maravilhoso. A Alice de Rezende já busca um mundo real, o que Benjamin classifica de “verismo”. A Alice rezendiana procura um rapaz, filho de sua amiga, numa peregrinação que se estende por quarenta dias, uma quarentena, ou ainda evocando a Quaresma dos cristãos, período de jejum e transformação. No terceiro romance, *Outros Cantos*:

O enredo básico do romance é sobre uma mulher que faz uma viagem de ônibus ao sertão para dar uma palestra em um sindicato de agricultores. No percurso, ela relembra sua primeira ida àquela terra, quando se mudou de São Paulo para o povoado fictício de Olho d’Água com a desculpa de ser professora do Mobral (Movimento Brasileiro de Alfabetização), programa de educação para adultos do governo militar. Na verdade, era uma militante de esquerda enviada para organizar os trabalhadores, “conscientizar o povo”. Seu objetivo era misturar-se, ser como ‘fermento na massa’. (CUNHA, 2016)

Novamente aqui, relacionei a referência ao universo das Letras, já que o maior sonho da vida de Rosálio, personagem que sustenta seu primeiro romance, é aprender a ler e a escrever. A escritura de Rezende sensibiliza muito para a alfabetização, já que a própria escritora viveu intensivamente com os iletrados, ela mesma alfabetizando jovens e adultos, em sua missão: como freira e educadora na pedagogia de Paulo Freire.

Em uma conversa telefônica, perguntei à autora se não estaríamos nós também apenas transitando por este mundo, sem rótulos, sem cargas que não possamos levar além do aprendizado e do espírito? Em toda a sua sensibilidade, Maria Valéria mencionou um texto seu, publicado na coluna Bastidores do *Suplemento Pernambuco*, no qual explica a construção dessa sua personagem Alice, bastante relacionada a esta ideia de entrelugar: “Certamente insinua-se no texto emergindo do amálgama de experiências, sensações, leituras, camadas geoarqueológicas que compõem a memória de quem viveu o bastante” (REZENDE, 2017). No texto publicado on line, Maria Valéria Rezende lembra o fato que deu o cabedal à

obra: "Há cerca de dez anos, uma conhecida telefonou no meio da noite¹⁰: “Estou no ‘Trauma’, Biu sofreu acidente de moto”. Fui para lá e descobri que o hospital não previa parentes esperando ali notícias de seus feridos. Nem cadeiras no saguão, nem espaço coberto onde ficar. Voltassem depois, esperassem em casa notícia de morte ou alta". A escritora ficou sensibilizada pelo fato de que as mulheres (mães, irmãs, namoradas) ficavam, ao relento, sentadas na borda da calçada externa do prédio ou de canteiros do jardim em torno do pouso de helicópteros:

Descalças, vestidas apenas com um short e um bustiê, com frio, fome e sede, sem dinheiro nem mais nada, como em casa estavam e se meteram na viatura policial com o filho, o marido baleado, esfaqueado. Passei a noite tentando alimentá-las, agasalhar, consolar, telefonar, se possível, a um parente. De manhã, Biu teve alta, só escoriações, mas eu fiquei lá, sem coragem de deixar as outras. Só entreguei os pontos 40 horas depois, ao receber do caixa eletrônico “saldo insuficiente”, acabada a gasolina. Percorri com essas mulheres a Grande João Pessoa, a levá-las a casa e trazer de volta ao “Trauma”, avisar um filho, marido, pai, irmão. Nessa romaria descobri na cidade frestas e rachaduras nunca antes notadas, um bequinho numa rua movimentada, a picada para a favela escondida onde eu antes só via mato ou mangue, portas rempenadas de casarões em ruínas etc. Cada fresta dava em outro mundo, o avesso da cidade, o que ela quer esconder e a gente quer esquecer. Voltei para casa porque não podia mais ajudar, sentindo como um remorso: seria justo continuar ali por quarenta dias, meses, anos. Ficou um sentimento de responsabilidade para com esses invisíveis e a ideia da personagem caída do lado “direito” da cidade no seu avesso, 40 dias, uma quaresma, a desvendar o que qualquer cidade grande esconde, logo ali. A ideia inquietava. (REZENDE, 2017)

Outro fato veio reforçar a ideia do romance, um projeto de “Redescoberta do Brasil”, para o qual a autora fora convidada em 2011. A ideia consistia em romancistas brasileiros passarem 15 dias em um estado que não o seu, para criar romances.

Propuseram-me Porto Alegre. Aceitei logo, sabendo que romance queria escrever: os quarenta dias. Reconhecendo-me incapaz de escrever um livro decente em poucos meses, não esperei pelo financiamento do projeto, usei milhas de viagens acumuladas, fui a Porto Alegre, minhas irmãs de lá me abrigaram, percorri duas semanas o avesso da cidade, usando como senha uma pergunta que depois emprestei a Alice, minha personagem/narradora: “conhece um rapaz da Paraíba, o Cícero Araújo, peão de obra, que não deu mais notícias à mãe, desesperada pelo sumiço do filho?”. O motivo da mudança da personagem paraibana para o Sul veio do que observo e ouço de tantas mulheres de minha geração: foram para o mercado de trabalho sem dispensa das tarefas domésticas, criaram os filhos sozinhas, adiaram projetos e sonhos pessoais e, chegada a aposentadoria, desejando tentar ainda realizá-los, são convocadas a ser avós profissionais. A pergunta/senha para vagar impunemente pela cidade veio dos inúmeros casos de gente desaparecida com que me deparo pela vida afora. (REZENDE, 2017)

¹⁰“Bastidores”, *Suplemento Pernambuco*. Obtido em <<http://www.suplementopernambuco.com.br/edições-antiores/67-bastidores/1211-ha-10-dias-uma-conhecida-ligou-no-meio-da-noite.html>> Acesso: 5 fev 2017.

Com estas nuances, *Quarenta Dias* é um deleite ficcional, já que Maria Valéria Rezende cria uma narradora em primeira pessoa que contracenava com a boneca Barbie, cuja imagem ilustra a capa do caderno onde anota suas sensações - leva o leitor a refletir sobre as particularidades de dormir na rua, ou cochilar no gramado de um parque, subir a pé uma ladeira, conversar com tantas pessoas humildes de bom coração etc - narrando quase como um “vomitar” de vivências, que lembra muito a forma como a autora revela adiante conceber os seus romances, algo que inquieta ao infiltrar-se pelos cinco sentidos.

O resto gosto de crer que é invenção... O próprio modo de composição do texto, depois de voltar do Sul, em episódios esparsos escritos em cadernos, cadernetas, e-mails para mim própria, fragmentos de leituras e pedaços de coisas catadas nessas andanças, gerou a estrutura do romance: um caderno de desabafo, composto de retalhos de escrita tortuosa e descuidada, em que a personagem tenta explicar-se o que lhe acontece. O projeto que me empurrou para o Sul não foi adiante, mas o romance está aí. (REZENDE, 2017)

Ao seguir lendo sobre ela de tudo um pouco, estava diante de uma colcha de retalhos, o desafio de criar um belo bordado: com a oportunidade única de ter a fortuna crítica da escritora validada por ela mesma. O texto fará isso em dois momentos, o primeiro deles é a entrevista por escrito, subtítulo que se segue abaixo no qual a autora procurou me esclarecer algumas questões propagadas sobre ela. E no segundo momento, a entrevista por telefone, que pode ser lida no Apêndice desta pesquisa.

3.3.2 A entrevista por escrito: clareando ilações equivocadas

Entre o final de janeiro e o início de fevereiro de 2017, o meu contato com a escritora Maria Valéria Rezende se deu quase que diariamente via Messenger, o canal de conversas do Facebook. Neste subtítulo, tem-se formatada a edição das perguntas que remeti à escritora. Enviei o questionário, ela foi respondendo perguntas, me passando várias linhas já escritas sobre seu fazer literário em e-mails enviados para a imprensa ou amigos, bem como sugerindo links de textos publicados sobre sua poética. Nas respostas que enviou, esclarece “querelas” que se repetem sobre ela como vírus ao longo dos anos e acabam sendo tomadas como verdades, mas não são. A primeira delas diz respeito à sua formação em língua francesa, relacionada a um exílio, que nunca aconteceu.

Um erro dezenas de vezes repetido é que fui exilada e então fiz o curso superior de Língua e Literatura francesa na Universidade de Nancy, na França. É verdade que tenho esse diploma, mas eu obtive sem sair de Santos: fazia-se o exame escrito na Aliança Francesa, e se houvesse estudantes aprovados, vinham os professores de lá para fazer os exames orais (não sei se ainda é assim). Passei em ambos, com 16 ou 17 anos e obtive o diploma. Com ele, restava a gente fazer as matérias de Didática geral, Didática Especial de Francês e Administração Escolar, numa faculdade brasileira, que a gente obtinha a licenciatura. Como logo em seguida fiz Pedagogia, nem fui até o fim do processo de licenciatura em Francês no Brasil.

Uma coisa que não me representa é dizer que fui "exilada"... saí várias vezes do país, e tive que ficar uns tempos fora, mas sempre construindo um modo de voltar e nunca me assumi como "exilada". E "exilado" é aquele que se diz tal, mesmo que nem fosse preciso... Nunca me exilei. Outra coisa que aparece por aí é que morei em Angola, onde nunca botei os pés (é uma pena!). Creio que escrevi alguma coisa à mão, referindo-me à Argélia, onde de fato passei uns meses em 72, mas como minha letra é péssima, leram Angola e assim ficou e se repete como vírus... (rsrsrs) (REZENDE, 2017)

A falsa morada em Angola é encontrada em vários jornais de circulação nacional, às vezes encontram-se as duas informações errôneas atreladas: "Foi viver em lugares como Angola, Cuba, Timor e França, onde se formou em literatura francesa pela Universidade de Nancy e fez mestrado em sociologia - antes disso, já era pedagoga formada pela PUC". (UOL SP, 2015).

Ela também procurou responder a uma pergunta muito recorrente: de onde saem os livros:

(...) de um imenso depósito que tem na cabeça, de peças de vários *puzzles* todas misturadas, que foram nos entrando pelos cinco sentidos através da vida, com todos os tipos de sensações que você tem, que vem de fora do mundo que vem de dentro de seu estômago, do rim, do enjoo que você sentiu, da tontura, de tudo que a gente já viu e já viveu. Eu tenho certeza: minha cabeça nasceu vazia. Tudo que tem lá dentro, entrou. Só que aquilo que você foi absorvendo do mundo e no mundo eu me incluo a mim mesma... (REZENDE, 2017)

Perguntei se em suas andanças por sua vocação como freira e ao trabalhar com educação de adultos, chegou a conhecer algum 'Rosálio' de fato, ou alguém que a inspirasse para criar este personagem. Se para a Irene, houve alguma inspiração direta? A isso, ela respondeu:

Todos os meus personagens são criados a partir de uma espécie de síntese de gente que vi, ouvi, toquei, pelo mundo afora, e especialmente com quem convivi numa troca educativa, para mim e para eles. É assim que se criaram meu Rosálio, minha Irene e os demais... Muita gente se espanta e até se escandaliza de que escreva sobre prostitutas... quase todos os meus livros têm alguma prostituta. Não se lembram de que, até a pouco tempo atrás, principalmente no caso das prostitutas muito pobres que se encontram nas pontas de rua de qualquer cidade do país, as únicas mulheres que costumavam entrar nos bordéis, não sendo prostitutas nem cafetinas, éramos nós, as freiras, para tentar dar a mão a elas, pobres e oprimidas, necessitadas de todo tipo de ajuda, como qualquer outra pessoa a quem nos propomos a servir. Então, minha Irene também é uma síntese e um resgate de muitas delas que conheci e conheço. (REZENDE, 2017)

Aquilo que lia nos romances ia se confirmando: alguns de seus personagens vivem em lugares pelos quais a autora mesma esteve. Perguntei por escrito também como ela se situa no mundo como pessoa e como escritora?

Eu não sou um Eu centro do mundo, eu sou um pedaço do mundo, que é afetado o tempo todo também pelo mundo. Eu não sou uma pessoa de jeito nenhum introspectiva. Eu jamais poderia fazer auto-ficção assim como muita gente diz que faz, que fica escarafunchando os seus sentimentos mais profundos e não sei o quê. Isso eu jamais seria capaz de fazer: ficar me examinando, sendo um psicanalista de mim própria. Eu não sou desse jeito, não sei fazer isso. Não digo que é bom, nem que é ruim. Então, pra mim, escrever uma história, um conto, um romance mais ainda... vamos dizer que, ao invés de ser um *puzzle* de quinhentas peças, um romance é um *puzzle* de muitas mil. É ficar catando aqueles pedaços de quebra-cabeça e tentar montar alguma coisa, porque eu sei que eles são ou podem vir a ser parte de uma imagem que faz uma certa unidade e um sentido. (REZENDE, 2017)

Encarando a vida com todo esse bom humor e participando ativamente do fomento à leitura e cultura com outros escritores paraibanos, uma de suas empreitadas¹¹ mais recentes é o encontro “Mulherio das Letras 2017”¹², que está para acontecer de 12 a 15 de outubro de 2017 em João Pessoa, na Paraíba. A página do grupo fechado foi criada em meados de março e somou quase 3.000 participantes em um mês. No encontro se sonha juntar centenas de mulheres das letras (autoras, pesquisadoras, editoras, tradutoras, agentes, professoras, jornalistas, livreiras...). Sobre "Uma primeira proposta para o Mulherio das Letras", Maria Valéria Rezende postou:

Queridas manas das letras,
Há alguns meses que, em conversas entrelaçadas em becos, bares e calçadas, em pracinhas físicas ou virtuais, começou a surgir entre muitas de nós a ideia de juntar todo o Mulherio das Letras para ampliar e intensificar nossas conversas, discutirmos entre nós as questões que nos interessam, sem curador que nos imponha tema, sem “mesa” com estrelas e cachê, sem monopólio de microfone, e onde nós não sejamos a costureira “cota”, mas sejamos a maioria absoluta, decidamos e levemos adiante coletivamente o que bem entendermos. A ideia não é a de fazer mais um “evento literário”, nem “festa”, nem “feira”, nem “festival” como os que se multiplicam pelo país há alguns anos, e passam a repetir-se em anos sucessivos. A ideia é mesmo de um grande encontro, e veremos o que sai dele. Estamos propondo a cidade de João Pessoa, o extremo oriental do país, onde o sol nasce primeiro, para sediar esse encontro. (REZENDE, 2017)

¹¹ Tive a satisfação de ser adicionada ao grupo fechado de Facebook “Mulherio das Letras 2017” pela escritora Maria Valéria Rezende no começo de abril de 2017 e assim pude adicionar mulheres da nossa universidade também.

¹² Maria Valéria Rezende, em 14 de abril de 2017, às 12h03, compartilhou no grupo fechado do Facebook o link do vídeo de divulgação do Mulherio das Letras 2017, com este status: "Artes da Ivone Benedetti!!! Veja até o fim... anúncio especial!!!!" Para assistir em <https://youtu.be/w5zU8Q3XwCk> (YOUTUBE, Contrastes, 2017)

Tudo isto demonstra que a autora Maria Valéria Rezende tem uma personalidade ativa na construção cultural planetária e que o faz por dedicação primordial à cultura do país, às manifestações do diverso (literatura afro e feita por mulheres maduras) e toda tessitura da dita literatura minorizante.

No grupo do Mulherio já saíram algumas tiradas do cotidiano de escritora: "Gente, vou ter de desligar por três dias esta "tentação do diabo", que é esta pracinha... estou com muito trabalho atrasado... mas boto tudo em dia e volto! O Mulherio está andando e rápido!" (REZENDE, 11 abril 2017, às 17h33).

A mulher Maria Valéria Rezende dá força e exemplo às demais para que participem e sejam cada vez mais ativas. Há uma legião a acompanhando de muito boa vontade. Gente que vem a conhecendo por meio da vida, mas também da literatura.

Com a pesquisa, de uma semana para outra novas informações emergiam e com elas, algumas dúvidas que deixavam pontos soltos. Percebi que haveria uma colaboração se pudessemos diretamente conversar, foi quando combinamos o telefonema no domingo 5 de fevereiro de 2017. Um momento muito agradável dotado de uma conversa extensa e reveladora na qual pude clarear mais dados sobre a autora. Esta entrevista pode ser lida no Apêndice.

4 PERSONAGENS E TESSITURAS

Como se fosse um padrão, a arquetipia da mulher, enquanto tecelã, se repete e ensina ao longo dos séculos. Para analisar personagens tecelãs ou, antes disso, classificá-las como tal, era preciso que eu encontrasse argumento compartilhado para uni-las com essa mesma adjetivação. O primeiro, que não é um adjetivo, mas uma condição de gênero, é o próprio fato de serem mulheres; o segundo é uma ação: o ato de tecer - e neste ponto, manifestaram um conteúdo em comum. Cada qual à sua maneira, as três mulheres que focarei neste derradeiro capítulo: Ana Terra, Malvina e Irene, são personagens que conduziram suas vidas por meio de tessituras. O que é um arquétipo, portanto - enquanto imagem primordial que se repete ao longo do tempo com a finalidade de representar algo, é uma imagem recorrente do ponto de vista teórico que adoto neste capítulo. Carl Jung (1875-1961) teorizou sobre os arquétipos essenciais:

Uma existência psíquica só pode ser reconhecida pela presença de *conteúdos capazes de serem conscientizados*. Só podemos falar, portanto, de um inconsciente na medida em que comprovarmos os seus conteúdos. Os conteúdos do inconsciente pessoal são principalmente os *complexos de tonalidade emocional*, que constituem a intimidade pessoal da vida anímica. Os conteúdos do inconsciente coletivo, por outro lado, são chamados *arquétipos*. (JUNG, 2000, p.16)

Literal como em Ana Terra ou figurativamente, como em Malvina e Irene, o ato de tecer pode ser emoldurado nesse *conteúdo capaz de ser conscientizado* - em comum entre as personagens. Seja no tecer dos fios, na composição de ardilosas tramas que envolvem os circunstantes ou na escrita e leitura de textos, as três personagens se irmanam, na literatura, a tantas outras anteriores ou posteriores a elas que, metaforicamente, por meio do ato de tecer em suas mais variadas formas, conseguiram dar rumo as suas próprias histórias em ambientes pouco propícios a reconhecer o valor da figura feminina: “Agora, Irene, me leia mais uma história daquelas da princesa Sherazade, que a letra é muito pequena, me atrapalho, perco a linha [...]” (REZENDE, 2005, p.152). “[...] As mãos tecedeiras e aflitas, aranhas ágeis e calculistas, fabricavam os mais vaporosos, colantes e finos tecidos” (DOURADO, 1999, p. 170-171). “[...] O único móvel que possuíam era a velha roca de d.Henriqueta. Dormiam todos no chão em esteiras feitas de palha. Ana conservava sempre junto de si, à noite, a velha tesoura, pensando assim: 'um dia inda ela vai me ter a sua serventia’”.(VERISSIMO, 2013, p. 142).

As personagens de Maria Valéria Rezende, Autran Dourado e Erico Verissimo partilham de um dom universal, coadunam do mesmo arquétipo, contendo característica que Virginia Woolf combatia como a “sina” de todas as mulheres, de que tratei no capítulo 2, utilizando o ensaio *Um teto todo seu*. Este começa com o legado de dona de casa ser passado de mãe para filha. Essa configuração de hereditariedade só começou a mudar na Europa no fim do Século XVIII, quando se começou a estimar ganhar dinheiro por alguns caminhos, como com a escrita: “A intensa atividade intelectual que surgiu no fim do século XVIII entre as mulheres - as conversas, as reuniões, a redação de ensaios sobre Shakespeare, a tradução dos clássicos - baseava-se no fato concreto de que elas podiam ganhar dinheiro com a escrita”. (WOOLF, 2014, p.95) Esta “sina”, mesmo quando inconscientemente atribuída às mulheres, pode endossar um perfil usado por Jung para rastrear teorias e elencar nomes que dessem porte à sua premissa de inconsciente coletivo e arquétipos:

O termo *archetypus* já se encontra em FILO JUDEU2 como referência à imago dei no homem. Em IRINEU também, onde se lê: "Mundi fabricator non a semetipso fecit haec, sed de alienis archetypis transtulit" (**O criador do mundo não fez essas coisas diretamente a partir de si mesmo, mas copiou-as de outros arquétipos**). No *Corpus Hermeyicum*, Deus é denominado το αρχέτυπον φως (a luz arquetípica). Em DIONÍSIO AREOPAGITA encontramos esse termo diversas vezes como "*De coelesti hierarchia*": αι αόλαι άρχετυπαι (os arquétipos imateriais), bem como "*De divinis nominibus*". O termo arquétipo *não* é usado por AGOSTINHO, mas sua idéia no entanto está presente; por exemplo em "*De divers is quaestionibus*", "ideae... quae ipsae format ae non sunt... quae in divina inielligentia continentur". (idéias...que não são formadas, mas estão contidas na inteligência divina). "Archetypus" é uma perífrase explicativa do είδος platônico. Para aquilo que nos ocupa, a denominação é precisa e de grande ajuda, pois nos diz que, **no concernente aos conteúdos do inconsciente coletivo, estamos tratando de tipos arcaicos - ou melhor - primordiais, isto é, de imagens universais que existiram desde os tempos mais remotos**. (JUNG, 2000, p.16, grifos nossos)

Se Jung encontra subsídios para crer que até Deus, a luz arquetípica, teria copiado a criação do mundo, seria inegável aceitar que possivelmente a humanidade, de forma coletiva, venha inspirando-se no Criador; e assim as mulheres se copiando em postura e talentos ao longo da evolução da humanidade. Decerto isso parece um bordado em espiral e infinito, uma dúvida filosófica difícil de ser compreendida, mas está para a ideia de forças coletivas em comum funcionando para girar os mundos.

O termo *représentations collectives* usado por LÉVY-BRUHL para designar as figuras simbólicas da cosmovisão primitiva, poderia também ser aplicado aos conteúdos inconscientes, uma vez que ambos têm praticamente o mesmo significado. **Os ensinamentos tribais primitivos tratam de arquétipos de um**

modo peculiar. Na realidade, eles não são mais conteúdos do inconsciente, pois já se transformaram em fórmulas conscientes, transmitidas segundo a tradição, geralmente sob forma de ensinamentos esotéricos. Estes são uma expressão típica para a transmissão de conteúdos coletivos, originariamente provindos do inconsciente. (JUNG, 2000, p.17)

Um dos arquétipos do inconsciente coletivo tratados por Jung é o arquétipo maternal:

Seus atributos são o “maternal”: simplesmente a mágica autoridade do feminino; a sabedoria e a elevação espiritual além da razão; o bondoso, o que cuida, o que sustenta, o que proporciona as condições de crescimento, fertilidade e alimento; o lugar de transformação mágica, do renascimento; o instinto e o impulso favoráveis; o secreto, o oculto, o obscuro, o abissal, o mundo dos mortos, o devorador, sedutor e venenoso, o apavorante e fatal. Esses atributos do arquétipo materno já foram por mim descritos minuciosamente e documentados em meu livro *Símbolos da Transformação*. Nesse livro formulei as qualidades opostas desses atributos que correspondem à mãe amorosa e à mãe terrível. O paralelo histórico que nos é mais familiar é, com certeza, Maria, que na alegoria medieval é simultaneamente a cruz de Cristo. Na Índia, seria a Kali contraditória. A filosofia samkhya elaborou o arquétipo materno no conceito de Prakrti, atribuindo-lhe os três gunas como propriedades fundamentais, isto é, bondade, paixão e escuridão - sattwa, rajas, tamas. Trata-se de três aspectos essenciais da mãe, isto é, sua bondade nutritiva e dispensadora de cuidados, sua emocionalidade orgiástica e sua obscuridade subterrânea. (JUNG, 2000, p.92-93)

Com nitidez, o autor descreve as mulheres e o que têm como característica pelo fato de serem mães. Jung aparentemente já aborda dois extremos: a mãe amorosa, que é a fertilidade e o alimento, e a mãe terrível, que evoca o mundo dos mortos apavorante, sedutor e fatal. Assim, convém explorar que às mulheres há a presença de um caráter duplo que vem figurando-se desde Eva:

Creu-se na dualidade feminina, ao que parece, como fato certo e inquestionável. Os mitos judaicos a respeito de Lilith ou de Eva afloram dentro dessa perspectiva apontando dois caminhos que se fundem num único ser: de um lado a rebeldia emancipatória da primeira, espécie de demônio fêmea, a expulsa do paraíso; de outro, a curiosidade também movida por uma ambição de se emancipar, não ainda do marido, mas do próprio Deus - leva a segunda não somente a desobedecer aos preceitos divinos, como também a conduzir o marido Adão à queda. Cristaliza-se, dessa forma, o caráter malévolo e dual da mulher que será endossado pela Igreja e pela sociedade no decorrer dos séculos. Vale, aqui, lembrar que a mesma Igreja responsável, em partes, por “demonizar” a mulher também o é por santificá-la, pois se por uma mulher entrou o pecado no mundo, também por uma mulher entrou a salvação - isso acarretará na figuração da mulher anjo e da mulher demônio, posteriormente explorada pelo Romantismo. (MENON, 2007, p.109)

Assim, Menon (2007) esclarece o aspecto dúbio da figura feminina que será explorado nessas análises: a mulher anjo - que está contida no contexto já explorado de anjo do lar, mas detém também outros atributos, como a conservação da família por meio do amparo ao

marido e nutrição aos filhos; e a mulher demônio, malévola e fatal, que nesta pesquisa será coroadada pela personagem Malvina.

Com essas descrições da natureza feminina, bem como dos arquétipos de inconsciente materno, é possível referendar a possibilidade de fazer um arquétipo de mulher tecelã, como personagens que desorganizam o mandonismo patriarcal vigente na cultura.

Em diferentes culturas e nações, a fiação tem se mostrado como uma das mais presentes tradições da criação feminina, em que as mães estavam condicionadas a transmitir esses ensinamentos coletivos. Tão cedo as meninas aprendiam a manipular fios, selecionar cores, unir partes de tecidos para formar novas peças, além de a contar histórias e ninar seus filhos, quando também tornadas mães, e assim repetiam-se as curvas espiraladas. Umas aprendiam bem, outras sofriam com o ofício. Ainda assim, a relação entre o feminino e o tecer não é um sucesso certo, pois há muitas mulheres que não têm o menor talento para tecer, embora a maioria o tenha, e há homens que tem talento para tecer, fiar e até bordar, como exemplificam muitos casos atuais no Nordeste do Brasil.

Há uma aptidão, ao que parece, comum a boa parte das mulheres que vem se desenvolvendo no engendramento de um século sobre o outro, sendo enxergada e desenvolvida pelos teóricos: o gerar e nutrir, o cozinhar e o coser - o que permite chegar à conclusão de que o ato de tecer, quase sempre, acabou fazendo parte da natureza feminina. O termo "personalidade singular" trazido por Jung também pode explicar porque umas desenvolvem mais esta habilidade do que outras. São as particularidades que permitem a diferenciação. Emergem daí os "talentos" que Jung insinua poderem ser transmitidos de mãe para filha através dos tempos e isso vem se repetindo por séculos e séculos. Quando pensei que poderia haver exceções, Jung emenda:

Não temos razão alguma para presumir que certas atividades humanas (funções) constituem exceções a esta regra. Não temos a menor possibilidade de saber como são as disposições ou aptidões que permitem os atos instintivos do animal. Da mesma forma, é impossível conhecer a natureza das disposições psíquicas inconscientes, mediante as quais o homem é capaz de reagir humanamente. Deve tratar-se de formas de função as quais denominamos "imagens". **"Imagens" expressam não só a forma da atividade a ser exercida, mas também, simultaneamente, a situação típica na qual se desencadeia a atividade".** Tais imagens são "imagens primordiais", uma vez que são peculiares à espécie, e se alguma vez foram "criadas", a sua criação coincide no mínimo com o início da espécie. O típico humano do homem é a forma especificamente humana de suas atividades. O típico específico já está contido no germe. A idéia de que ele não é herdado, mas criado de novo em cada ser humano,

seria tão absurda quanto a concepção primitiva de que o Sol que nasce pela manhã é diferente daquele que se põs na véspera. (JUNG, 2000, p.89, grifos nossos)

Mesmo parecendo radical, para o psicanalista nenhuma atitude poderia ficar de fora desta contextualização. O ato de tecer, destarte, é algo enraizado no cerne feminino de tal forma que, “peculiar à espécie”, vem desde o início das mulheres sobre a face da Terra. “No alvorecer do mundo, portanto, a feminilidade se ativa e se fabrica. E suas primeiras atribuições acham-se, por inteiro, contidas na arte de fiar” (BRUNEL, 2000, p.370). A literatura, nesse sentido, não apenas pode reforçar tal argumento, como tira partido desta fartura de fios e cores, personificada em personagens como as que trataremos nestas análises.

Em "As Fiandeiras", Pierre Brunel (2000, p.372-373) traz o histórico do surgimento dos instrumentos de costura, sempre permeando a evolução da vida das mulheres:

De todos os instrumentos que utiliza a fiandeira, o fuso é, sem dúvida, o primeiro a ter surgido. Sua aquisição fez com que a fiandeira artesã passasse a não mais torcer o fio com os dedos e a não mais enrolá-lo com a palma da mão e a coxa. Com isso, parece-nos que o corpo da fiandeira liberta-se, em parte, de um conjunto de instrumentação e fica disponível para conceber aquilo em que se apóia o movimento circular próprio. [...]

A roda de fiar viria a ser o primeiro elo de uma série de associações instrumentais complexas destinadas a saciar o desejo humano de aperfeiçoamento. [...]

O instrumento evoluirá para a roda de pedal [...]

Entre os presentes que se ofereciam às moças, durante muito tempo as rodas de fiar e as rocas foram os preferidos. [...]

Tecnicamente, nas práticas artesanais, o modelo mais antigo de roca ao qual temos mais fácil acesso em nossos dias é a roca com suporte, cuja manga a fiandeira prendia à sua cintura; [...]

O arquétipo de mulher tecelã se fortalece nas histórias de deuses, heróis, monstros e guerras da tradição greco-romana. Personagens como Penélope, Aracne, as Parcas são todas tecelãs que, no decorrer das eras, se repetiram em inúmeras figurações ao longo da tradição literária, mantendo seu significado primordial ou alterando-o.

Um dos primeiros registros de tecer está em Minerva, deusa da sabedoria, do trabalho e das artes e, com a Aracne, filha de um tintureiro de lã, que contra a deusa dos trabalhos manuais realiza o duelo para eleger o mais magistral bordado. Aracne mostra como a mulher está “condenada”, de alguma forma, ao ato de tecer - de construir teias, estratégias e assim por diante; Em *A Odisseia* (1960) Penélope, enquanto espera por Ulisses, representa como uma espécie de arquétipo da mulher que consegue burlar o poderio patriarcal, a força dominante do homem, por meio de um artifício: o tecer; as Parcas mostram como o poder de vida e de morte

é dado à mulher, é ela quem prepara os fios, desenrola-os e também corta o fio da vida. Tratarei de algumas tecelãs juntamente com a personagem de romance aos quais atribuo a semelhança, nos subtópicos que se seguem. A história de Ana Terra com As Parcas; Malvina com Arácne; e Irene com o toque de Penélope, vivendo a Sherazade, da literatura árabe, às avessas.

4.1 Ana Terra: a roca fantasma e As Parcas

O Continente saiu em 1949 já com a promessa de ser uma saga, o que custou ao autor muitos anos de dedicação à escritura. A saga é dividida em três partes, dispostas em sete livros: Parte 1 - *O Continente* (1949, 1º e 2º tomo); Parte 2 - *O Retrato* (1951, 1º e 2º tomo); e Parte 3 - *O Arquipélago* (1961, 1º, 2º e 3º tomo). Reconheço a grandeza estética da obra de Veríssimo, com especial destaque pelo trato de meticuloso enredo, enlaçado na realidade histórica de um século e meio do Brasil, principalmente do Rio Grande do Sul. Das 37 obras da biografia de Veríssimo, sem dúvida essas sete que formam *O Tempo e o Vento* se tornaram um marco literário.

Em *O Continente*, volumes 1 e 2, Veríssimo constrói um extenso mosaico genealógico da formação das famílias Terra e Cambará, entrecortado pelos fatos históricos do Rio Grande do Sul, as dominações portuguesas e espanholas. Quantos aos personagens, embora diversos e de atos efeitos extensos, é muito importante acompanhar os passos de cada qual com atenção, uma vez que podem aparecer na obra primeiro idosos, como a d.Bibiana - senhora de idade no início da narrativa - e o seu nascimento vem narrado posteriormente. Esta artimanha de enredar entrecruzando tempos cronológicos exige uma leitura apurada.

A árvore genealógica presente na edição da Companhia das Letras de 2013 utilizada para este trabalho, permitiu-me uma localização mais profícua na feitura das análises, diante deste entrelaçar de eras e famílias. A edição traz, ainda, as “ligaduras” escritas em itálico entre um capítulo e outro. São como contos ou minicontos que desvelam a história, os personagens agem como coringas em um extenso e bem elaborado quebra-cabeça - ou numa grande colcha.

Ana Terra cosia com o vento. Personagem com forte presença dos quatro elementos, que tem “Terra” no sobrenome, navega pelo ar para imprimir sentido em cada capítulo de sua

vida. No elemento água reconhece sua face, enquanto lava roupa na sanga daquela estância sem espelhos. E o fogo é o caminho pelo qual seu coração cresce e amadurece - não aquele que usa para esquentar a água do chimarrão todas as manhãs - mas o que crepitou desde a paixão abrasadora pela qual Ana Terra é tomada, até aquele que arrasou sua família.

Essa obra de Érico Veríssimo é uma prosa tomada pela poesia. Embora mais poético, o que é marcante e lírico em *O Tempo e o Vento* é o vento mesmo, não tanto a brisa, como o forte minuano. Prova irrefutável deste lirismo está na primeira linha da parte intitulada “Ana Terra”: “Sempre que me acontece alguma coisa importante, está ventando” (VERÍSSIMO, 2013, p.84). Na segunda linha, já se tem outra palavra derivada, dita pelo narrador observador onisciente: “Mas entre todos os dias ventosos de sua vida, um havia que lhe ficara para sempre na memória, pois o que sucedera nele tivera a força de mudar-lhe a sorte por completo”.

Só por Ana Terra, o movimento dos ventos já justificariam dar nome a todo conjunto *O Tempo e o Vento*, mas Veríssimo prosseguiu com magistral rememoração, inserindo o vento nos importantes acontecimentos da vida de Pedro Terra, Licurgo Cambará, Maria Valéria e, muito profundamente, Bibiana. Há riquíssimos trechos que ilustram a ventania poética da obra: “O vento andava bem doido, empurrando aquelas nuvens brancas no céu” (VERÍSSIMO, 2013, p.84); “O vento impelia as palmas dos coqueiros na mesma direção em que esvoaçavam seus cabelos” (VERÍSSIMO, 2013, p.85). “A sanga corria por dentro de um capão. As folhas das árvores farfalhavam e suas sombras no chão úmido do orvalho da noite eram frescas, quase frias. (VERÍSSIMO, 2013, p.86). “Aquele verão foi seco e cruel. Quando o áspero vento norte soprava, Ana Terra ficava de tal maneira irritada, tão brusca de modos e palavras, que d.Henriqueta murmurava: ‘O que essa menina precisa mesmo é casar duma vez...’”(VERÍSSIMO, 2013, p.109).

Assim como o vento muda conforme as estações do ano, realizando uma analogia das fases da vida, com a primavera, verão, outono e inverno, esta fase da moça Ana, é de uma pré-primavera, que se realizaria com o casamento, já que, de fato, aos 25 anos, Ana queria se casar. O conjunto da obra de Veríssimo perpassa muitas primaveras, mas é mais marcada pelo inverno e pelo presente vento minuano, tão significativa na vida dos gaúchos. Toda esta riqueza que a visão julga poética é vastamente encontrada nas páginas de Veríssimo para

desvelar os personagens, contudo é perceptível que estes estagiamentos de estações marcaram com muita força a personagem Ana Terra.

O pai e os irmãos dela representam a ordem de subsistência da família e da fazenda. Mas, mesmo submetida a eles na primeira parte da narrativa, Ana Terra tece sua própria história perante o poder patriarcal. É uma tessitura que acontece entremeadada a fatos históricos, mas também é um momento em que, despreziosamente, pelo pleno de rigor poético de Verissimo, aparece a figura de uma roca que alcançará determinadas medidas metafóricas ao longo do texto, sinalizando a força do elemento feminino. Essa força de mandar em seu próprio destino segue bem presente nas linhas de *O Continente* (tomos 1 e 2), na tenaz neta Bibiana; e também na altivez de Maria Valéria.

4.1.1 A Roca Fantasma

A sina tecedeira de Ana Terra está na herança de uma roca, instrumento este que transcende o mesmo destino às mulheres em sua linha de sucessão, por isso, também tratarei em alguns momentos de Bibiana e Maria Valéria. A roca de Ana Terra era a mesma usada por sua avó, o que prova que o ato de tecer é um costume enraizado de geração em geração. "Bem dizia a minha avó - resmungando d.Bibiana, cerrando os olhos. - Noite de Vento, noite dos mortos". (VERISSIMO, 2013, p.83). É assim que Verissimo faz a deixa para terminar "O Sobrado II" e iniciar o capítulo "Ana Terra". De vó em vó, a roca vai povoando a vida das netas e imprimindo significado. Ana Terra vive na parte "O Sobrado" apenas pelas lembranças de Bibiana e de Pedro Terra.

Essa sagacidade poética permite anteceder uma leitura subliminar do significado que a morte e os momentos de dor e solidão viriam a imprimir na vida de Ana Terra¹³, inclusive com a presença da roca. Nesse capítulo qual inicia após a fala de Bibiana, já se pressente a evocação da avó morta Ana Terra.

¹³ Há uma edição de *Ana Terra* de 1977, na qual antes da primeira frase "Sempre que me acontece alguma coisa importante, está ventando" (VERÍSSIMO, 2013, p.84), na qual encontrei o desenho em grafite (no Anexo), infelizmente sem autoria, com Ana em frente a uma roca, representando o equipamento que fora de sua avó e tornou-se herança de família. Na ilustração, seus cabelos estão ao vento, Ana jovem, com o xale sobre os ombros, evoca o figurino idêntico ao usado posteriormente pela neta Bibiana. Embora esta gravura não faça parte do original de Erico Verissimo, a gravura reitera como a figura da roca tem importância na narrativa.

A velha roca notabiliza-se, inclusive, na descrição do esparso mobiliário da família. “O mobiliário era simples e rústico: uma mesa de pinho sem verniz, algumas cadeiras de assento e respaldo de couro, uma arca também de couro, com fechos de ferro, um armário meio desmantelado e, **sobre um estrado, a velha roca de d. Henriqueta**”. (VERISSIMO, 2013, p. 97, grifos nossos). Antes ainda, a primeira vez em que a roca é mencionada no romance é na quinta página da novela, contando as suas origens: “D. Henriqueta olhava desconsolada para **a velha roca que estava ali no rancho**, em cima do estrado. Era uma lembrança de sua avó portuguesa e **talvez a única recordação de sua mocidade feliz**” (VERISSIMO, 2013 p.89, grifos nossos).

Esta construção de Verissimo revela uma condição inerente e metafórica ao ato de tecer que pretendo evocar : a construção do próprio destino. Antes de estar submissa às ordens do marido, quando mais jovem, dona Henriqueta sentia-se feliz, ainda em São Paulo. Talvez essa recordação seja acionada por meio da roca pelo fato de que, diante de um tecido e algo capaz de transformá-lo em uma infinidade de coisas, é possível criar: com as mãos e a imaginação. Na instância de vida em que a família é apresentada, a roca está presente, mas sempre sobre o estrado, em uso em pontos altos da narrativa. Sinal, uma vez mais, que os fios de vida e a construção de destinos andavam aquietados na geração feminina dos Terra do século XVIII. Os homens sempre ensinaram ter filhos “barões”, pois tendo herdeiros do sexo masculino estaria garantida a sucessão familiar. Maneco Terra, contudo, além de três filhos homens teve Ana que, com dona Henriqueta, formava o clã feminino da raiz da família, em 1777.

A morte da mãe de Ana Terra registra não apenas um exemplo forte de marca de ordem patriarcal, mas também o momento da reviravolta, em que acentuo a leitura de uma “roca fantasma”, que dá os fios de seguimento à história, uma história que caminha com o conhecimento dos personagens, mas também no lado avesso dos panos, pois é nos bastidores que se constrói o espetáculo:

“Descansou”, disse Ana para si mesma, e não teve pena da mãe. O corpo dela ficou estendido em cima de uma mesa, enrolado na mortalha que a filha e a nora lhe haviam feito. Em cada canto da mesa ardia uma vela de sebo. [...] Ana não chorou. Seus olhos ficaram secos e ela estava até alegre, porque sabia que a mãe finalmente tinha deixado de ser escrava. [...] Não teria mais que cozinhar, ficar horas e horas pedalando na roca, em cima do estrado, fiando, suspirando e cantando as cantigas tristes de sua mocidade. (...) Henriqueta Terra jazia imóvel sobre a mesa e seu rosto estava tranquilo. (VERISSIMO, 2013, p.121-122).

Mas enganou-se. Quiçá Verissimo quisesse enaltecer que tecer faz parte da insígnia das mulheres e, por ser algo que lembrava a felicidade da primavera de dona Henriqueta, estar na roca após sua morte poderia significar também a felicidade de agora costurar o que lhe satisfizesse. Aprofunda a análise a leitura do trecho que se segue após o sepultamento da matriarca dos Terra:

À noite, Pedrinho, que dormia abraçado à mãe, apertou-a de leve e cochichou:

- Mãe. - Ana Terra voltou-se para ele, resmungando:
- Que é?
- Está ouvindo?
- Ouvindo o quê?
- Um barulho. Escuta... Ana abriu os olhos, viu a escuridão e ouviu o ressonar de Maneco.
- É o teu avô roncando - disse.
- Não é não. É a roca.

Sim, Ana agora ouvia o ruído da roca a rodar, ouvia as batidas do pedal, bem como nos tempos em que sua mãe ali se ficava a fiar e a cantar. Não havia dúvida: era o som da roca. Mas procurou tranquilizar o filho.

- Não é nada. Dorme, Pedrinho. (VERISSIMO, 2013, p.122).

Esse momento e o do próximo excerto apresentam as cenas em que o uso da roca foi narrado com maior riqueza de detalhes. A cena seguinte extrai ainda mais o sentido que esta peça de costura tem na obra: polir a alma *versus* a eterna obrigação de submissão e trabalho. É com esses elementos que o romance tangencia muito de leve o universo do fantástico.

Ficaram em silêncio. Mas não puderam dormir. Ana escutava o tá-tá-tá da roda, que agora se confundia com as batidas apressadas de seu próprio coração e com as do coração de Pedro, que ela havia apertado contra o peito. Devia ser a alma de sua mãe que voltava para casa à noite e, enquanto dormiam, punha-se a fiar. Sentiu um calafrio. Quis erguer-se, ir ver, mas não teve coragem.

- É ela, mãe? - sussurrou Pedro.
- Ela quem?
- A vovó.
- Tua avó está enterrada lá em cima da coxilha.
- É a alma dela.
- Não é nada, meu filho. Deve ser o vento.

Em outras madrugadas Ana tornou a ouvir o mesmo ruído. Por fim convenceu-se de que era mesmo a alma da mãe que vinha fiar na calada da noite. Nem mesmo na morte a infeliz se livrara de sua sina de trabalhar, trabalhar, trabalhar... (VERISSIMO, 2013, p.122-123)

Essas primeiras aparições da mãe morta, por meio da roca, são o princípio da demonstração que essa roca, como metáfora, iria imprimir na vida das mulheres Terra

Cambará. A roca é metáfora de como a mulher pode tecer de alguma forma seu destino perante o poderio patriarcal.

No caso de Ana Terra, por exemplo, esta herda a roca - da mãe, que já havia herdado da avó portuguesa - e paulatinamente, quebra as regras desse poderio: primeiro, apaixona-se pelo mestiço Pedro Missioneiro e se entrega a ele. O índio que veio de fora, pode significar a libertação daquela clausura “nos cafundós”, na estância na qual o pai não lhe permitia nem ter espelho, nem música - os sons que Pedro faz com sua flauta inquietam a alma da moça; em seguida, vem a gravidez - que mesmo sem programação, demonstra sua possibilidade feminina de gerar outra vida, como um trunfo para o enfrentamento do pai e dos irmãos.

O elemento exógeno é fundamental na desestruturação da ordem patriarcal. Nesta família - os Terra - em que o poder é exercido pelo pai e pelos irmãos, Pedro Missioneiro - índio (logo, figura da nebulosa), é quem provoca rachaduras na família, já que subverte a cadeia de sangue dos Terra: o filho, Pedrinho, de Ana Terra, é um mestiço, destruindo os valores que presumidamente o clã valoriza. A ação de romper com o poder do núcleo masculino e patriarcal vem de dentro da casa dos Terra, com a gravidez de Ana. Com a morte de D.Henriqueta, a companhia do filho Pedrinho e a herança da roca, Ana assume o lugar da mãe, como “a mulher da casa”. É um trecho do romance que reforça a relação teórica que apresentei anteriormente: a “mulher é a sustentação da figura masculina”. Logo após isso, vem a batalha contra os castelhanos, que ela encara visando salvar o filho e a cunhada da morte, colocando-se na linha de frente do estupro e da violência. Após a devassa, veio a possibilidade de sua saída para Santa Fé, na qual leva quase que apenas a roca como peça de mudança.

Já em Santa Fé, com novo rancho e obrigada a uma nova vida, a marcação de familiaridade fica por conta da roca herdada: “[...] O único móvel que possuíam era a velha roca de d.Henriqueta. Dormiam todos no chão em esteiras feitas de palha [...]” (VERISSIMO, 2013, p.142). Quando Pedrinho se tornou Pedro Terra e Ana já se punha a esperar também que o filho voltasse da guerra, ela mesma aparece fiando sozinha, tal qual Penélope que também fica aguardando Odisseu voltar da guerra de Tróia; num trecho mais adiante do romance, em que explica as suas sensações com as mesmas aparições de d.Henriqueta. O “fiar sozinha” coaduna com a aparência de seu destino naquele momento, de estar sozinha aguardando o filho, mas enquanto isso fazendo o mundo girar, por meio da roda

que costura. “Olhava para a roca e lembrava-se dos tempos lá na estância, quando a alma da sua mãe vinha fiar na calada da noite. A roca ali estava, velha e triste, e Ana Terra sentia-se mais abandonada que nunca, pois agora nem o fantasma de sua mãe vinha fazer-lhe companhia” (VERISSIMO, 2013, p.148).

Ao mesmo tempo em que sentia por não ter mais a presença da mãe, que era duplamente saudosa e custosa, Ana pediu ao filho, quando já idosa, que enterrasse a roca junto dela, ao morrer, para livrar Bibiana de sua sina. Sabedora da ligação que ambas mantinham, ela não queria voltar a emaranhar a neta nessas aparições pós-morte. A morte de Ana Terra é localizada no romance junto a um fato histórico: “[...] se lembravam que a velha morrera exatamente no dia em que chegara a Santa Fé a notícia de que os 33 de Lavelleja tinham invadido a Ciplastina...”(VERISSIMO, 2013, p.183). A cronologia constante na edição de *O Tempo e o Vento: O Continente* (2013, p. 635) informa que esta invasão ocorreu por volta de 1820, o que permite inferir que Ana Terra tenha morrido com 68 anos de idade.

Ana Terra deixara ao filho Pedro instruções sobre como queria ser enterrada e até lembrada:

[...] Ana Terra fizera questão de ir ao cemitério, apesar do mormaço, e Pedro, que conhecia a teimosia da mãe, sabia que era inútil contrariá-la. Ficara a velha à sombra dum cedro, no centro do cemitério, apoiada no braço do filho, e no momento que baixaram o caixão à cova, ela murmurou: - Meu pai e meu irmão foram enterrados no alto duma coxilha. - Mostrou-lhe as mãos murchas. - Eu mesma enterrei os dois com estas mãos que a terra um dia há de comer... esta terra. - E apontava para o chão vermelho. - Quero ser enterrada aqui, meu filho, aqui debaixo deste cedro. [...] Não quero que ninguém chore - continuava a velha. - Não é preciso costurarem nenhuma mortalha para mim. Qualquer vestido serve. Mas quero que vosmecê prometa que ninguém vai ver a minha cara no velório. Promete? [...] Está bem, meu filho. Eu também prometo uma coisa. Prometo nunca mais voltar depois de morta para trabalhar na roca, como a minha mãe fazia. - Fez uma pausa, olhou fixamente para a cova e depois disse, rindo o seu riso guinchado: - Mas o hábito tem muita força. O melhor mesmo é vosmecê também enterrar a roca junto comigo. Assim eu livro a Bibiana da sina de trabalhar nela. (VERISSIMO, 2013, p.183)

Ana queria livrar a neta desta memória da sina feminina das mulheres, queria a felicidade da neta - pois não tinha avaliado as consequências do quanto a roca poderia ajudar as passagens de Bibiana também, como de fato ajudou a ela nos seus momentos de dor, angústia e solidão, em que fiava e encontrava a solução para os seus problemas, como que abrindo um portal de entendimento e consolação, por meio da roda. Depois de Ana, sua neta Bibiana também teve a vida marcada pela roca. Este hábito, que tem muita força, é acentuado na obra permitindo ao leitor perceber que o “pedalar na roca” está constante, a todo instante

de sofrimento. No desfecho de "Um Certo Capitão Rodrigo" está Bibiana sozinha com os filhos, a esperar pelo retorno do marido fugido "- E naquele novembro ventoso, Bibiana passou os dias a trabalhar, a cuidar dos filhos e a esperar notícias do marido. [...]. - Que velho? - perguntou Bibiana, deixando por um instante de pedalar na roca". (VERISSIMO, 2013, p.284)

A roca ainda viria a fazer bem a Bibiana. Com os filhos ao redor, enquanto tecia, a peça lhe excitava os pensamentos. "Horas havia em que Bibiana se ficava a fiar na velha roca, tendo a seu lado Anita num berço e Bolívar a seus pés a brincar com ossos de boi e sabugos de milho. Era nessas horas que ela pensava mais, como se o barulho da roca lhe estimulasse as ideias". (VERISSIMO, 2013, p.259)

Ainda no capítulo "Um Certo Capitão Rodrigo", Verissimo (2013, p.190-191) faz questão de alinhar Bibiana e Ana Terra nos jeitos e traquejos. Além do narrador, é algo reforçado por meio dos personagens. "O padre agora via na moça a decisão de Ana Terra: o mesmo jeito de falar, quase a mesma voz. Teve saudade da velha, com que costumava manter longas conversas ao pé do fogão, nas noites de inverno. [...] A própria Bibiana sentiu que era Ana Terra, quando respondeu [...] (VERISSIMO, 2013, p.243).

Ana e Bibiana estavam muito ligadas em alma, assim como Ana havia sido à d.Henriqueta, que parece ter continuado a amparar a filha, mesmo após a morte. "Naquele momento Bibiana percebeu que o filho lhe esperneava no ventre e por entre lágrimas começou a sorrir. Talvez fosse um homem e herdasse o gênio do pai. Imaginou Ana Terra com o bisneto no colo. Era pena que ela estivesse morta. E suas lágrimas passaram então a ser muito pela ausência de Rodrigo e um pouco pela morte da avó. (VERISSIMO, 2013, p.249).

Este trecho se desenvolve quando o Capitão Rodrigo viaja para Rio Pardo para abastecer a venda que tem com Juvenal. Verissimo acentua a importância das mulheres na obra e a relação forte entre Ana e Bibiana, uma vez que segue narrando não as aventuras de Rodrigo que tanto insinua, mas as sensações de saudade, aflorando a alma feminina de Bibiana grávida, pedalando na roca e lembrando da avó. "Durante a ausência de Rodrigo, Bibiana de dia ajudava Juvenal na venda e ao anoitecer dirigia-se para a casa dos pais, onde pernoitava. Fiava na roca roupas para o filho, ia para a cama cedo, mais ficava muitas horas sem poder dormir, pensando no marido". (VERÍSSIMO, 2013, p.248). E ainda: "E em certos dias em que o minuano soprava, enrolada num xale e pedalando na roca (pois agora que

estava cada vez mais pesada não podia ir ajudar o irmão na venda) **Bibiana pensava na avó, que costumava dizer-lhe que o destino das mulheres da família era fiar, chorar e esperar**". (VERISSIMO, 2013, p.249). Grifo esta parte, que quiçá seja uma das mais relevantes para o argumento desta pesquisa.

Eis que Bibiana a esta altura já tinha dois filhos com Rodrigo Cambará: Bolívar e Anita - grávida da terceira: Leonor. Mas a bebê Anita morre sem a presença do pai que estava atrelado ao jogo de cartas e bebidas. Rodrigo deixa prevalecer seus instintos boêmios e, mesmo diante de um chamado de urgência da esposa Bibiana, chegou em casa só ao amanhecer, sem tempo de ajudar a socorrer a filha doente. Logo após a morte da pequena garota e o nascimento da filha Leonor, volta a roca fantasma.

O pe. Lara batizou a menina naquele mesmo agosto frio e úmido. E de novo Bibiana se sentiu feliz ao repetir com Leonor o que já fizeram com Bolívia e Anita. Isso e o trabalho da casa ajudaram-na a esquecer as lembranças tristes e um pouco o medo do futuro. E naqueles dias sombrios de agosto ouvia-se sempre no quarto dos fundos da venda o ruído regular da roca. (VERISSIMO, 2013, p.278)

A roca vive na obra um movimento constante de ciclos: de literal para metafórico, depois passando a ser literal novamente, e voltando a ser metafórico (com a morte de Anita, que interpreto como "a pequena Ana"), é como se houvesse novamente a personificação do fantasma na roca). Antes disso, a roca era um instrumento de herança, da avó portuguesa de d. Henriqueta, que pedalara muito em toda a sua vida, daí esta morre e continua a trabalhar. Depois Ana Terra leva a roca em sua mudança para Santa Fé, continua a pedalar para passar a solidão. Faz planos com a roca ao envelhecer, que acaba passando da casa de Pedro Terra como herança para Bibiana, e a neta prossegue em sua sina de girar a grande roda da roca, ou do mundo. A roca cruza o destino até mesmo dos homens.

Brunel (2000, p.371) faz justamente essa correlação de que as fiandeiras tem intrincadas uma relação entre si, de que não podem se safar.

[...] o que liga as fiandeiras ao tempo, o que as torna dependentes entre si e faz delas representações do feminino cotidiano, guardiãs da divina fertilidade terrestre, dos cuidados preciosos de vigília nos períodos do dia e da vida, do rigor inflexível das leis que regem a relação com a morte, seja de todas as nossas pequenas mortes individuais, seja do desaparecimento em geral.

Neste ínterim, a ligação entre as mulheres do clã Terra Cambará leva a pensar que possivelmente haja no pano de fundo da construção dessas personagens, uma evocação às fiandeiras em sua dimensão simbólica de regimento das fases da vida.

Diferenciando os sexos e comparando a vida real com o expresso na literatura, Virginia Woolf também provoca o raciocínio que as mulheres herdaram, umas das outras, a sina feminina do trabalho, submissas ao poder patriarcal.

Ela permeia a poesia de capa a capa; está sempre presente na história. Domina a vida de reis e conquistadores na ficção; na vida real, era a escrava de qualquer garoto cujos pais lhe enfiassem um anel no dedo. Algumas das palavras mais inspiradas, alguns dos pensamentos mais profundos da literatura vieram de seus lábios; **na vida real, ela pouco conseguia ler, mal conseguia soletrar e era propriedade do marido.** (WOOLF, 2014, p.66-67, grifos nossos)

No próprio romance de Verissimo, localiza-se facilmente momentos em que esta sina feminina do trabalho era passado de mãe para filha, ou mesmo de avó para neta:

Pedro Terra às vezes inquietava-se pensando no gênio da filha. Era voluntariosa, duma teimosia nunca vista e dum orgulho tão grande que era capaz de morrer de fome e de sede só para não pedir favor aos outros. No entanto, quem olhasse para ela julgaria, pelo seu suave aspecto exterior, estar diante da criatura mais meiga e submissa do mundo. Às vezes em casa, depois do jantar, **Pedro ficava fumando junto da mesa, enquanto a mulher e a filha cerziam meias ou bordavam.** Nessas horas o filho de Ana Terra olhava para Bibiana e pensava em certas coisas... A mãe lhe falava às vezes no velho Maneco Terra e em como ele era teimoso, caladão e reconcentrado. Pedro mal se lembrava do avô, mas certas ocasiões chegava quase a vê-lo nos olhos da filha e principalmente no jeito de franzir o sobrolho. Havia nela também muito da avó, principalmente a voz. **Bibiana tinha crescido à sombra de Ana Terra, com a qual aprendera a fiar, a bordar, a fazer pão e doces e principalmente a avaliar as pessoas. Depois que Ana Terra morrera, Pedro às vezes tinha a impressão de que ela continuava a falar pela boca da neta. Bibiana repetia frases da avó.** Quando à noite ventava e eles estavam dentro de casa em silêncio, esperando a hora de irem para a cama, a moça de repente murmurava: "Noite de vento, noite dos mortos". Bibiana via muito os homens com os olhos desconfiados e cautelosos de Ana Terra. (VERISSIMO, 2013, p.184-185, grifos nossos)

Retornam, em momentos como este do romance, a acentuada semelhança entre Bibiana e a sua avó Ana Terra, que repetia seu perfil. É possível aqui fazer a leitura de Bibiana com os dois "Bi" (do latim, duas vezes), podem indicar que a neta repete a sina da avó e da mãe, aquela condição de "almas conectadas pelo mesmo fio" que insinuou Brunel e a própria análise que realizamos, ou seja, a uma existência em que as três mulheres tecelãs são mostradas na narrativa como figuras femininas quase que escravizadas, de certa forma, à roca,

metáfora da vida sem descanso dessas mulheres da obra de Verissimo. Há também uma magia no entorno deste ritual feminino. Brunel (2000, p.373-374) exemplifica:

As fiandeiras, ao longo das vigílias, em que se entregam à sua ocupação fora do alcance dos olhares masculinos, falam, evocam, cantam. São práticas que inquietam e fascinam. Fiando incessantemente, a fiandeira construiria para si a possibilidade de introduzir-se num outro mundo. Seria aquele do sagrado, que se mantém sempre para além do mundo profano?

Já no Sobrado - quando Bibiana consegue resgatar a terra na qual se ergueu o novo fio de esperança de Ana Terra, com seu rancho construído após a chegada a Santa Fé - este mesmo movimento de girar a roca é vivido pelo próprio filho de Bibiana, no ápice de seu momento de sofrimento, quando adulto e já pai. Na cena do retorno de Bolívar e Luzia de Rio Pardo, cidade infestada de cólera, Bolívar abre o seu coração para o médico alemão Carl Winter. É o único momento em que a roca é retratada no contexto masculino, entre os homens da linha de sucessão de Ana. A semelhança é de sensação: a condição de clausura. Isso porque Bolívar estava fadado a ficar fechado no sobrado por ordens de Bento Amaral, declaradas na Câmara Municipal, devido à quarentena da possível doença. Porém, já não é a mesma roca, está com o pedal quebrado. Note-se a cena da aproximação do médico e de Bolívar: “A luz e o ar frio da tarde entraram no quarto. Era uma peça quase nua, onde havia uma cama de vento, duas cadeiras e um velho baú de lata. A um canto se via uma roca antiga, de pedal quebrado”. (VERISSIMO, 2013, p.421)

À medida que o diálogo com o médico avança e Bolívar vai realizando revelações de seus sentimentos, a roca volta a aparecer na cena do romance. “Ergueu-se de repente, caminhou até um ângulo do quarto, ficou junto da velha roca e sua mão distraída começou a fazer a roda girar. Era um canto sombrio. Como que se sentindo protegido pela penumbra, Bolívar continuou [...]” (VERISSIMO, 2013, p.425). Também aparece aqui uma mudança de posição da própria roca, de deixou de estar sobre um estrado, para ficar deixada num canto escuro. Outro detalhe é que a roca aparece sempre com o adjetivo “velha”. É como se essa roca já tivesse visto e vivido de tudo. A roca velha e desmantelada indica a passagem do tempo.

E na aproximação do clímax do diálogo - ou da conclusão de Bolívar sobre a vida, que novamente gira a roca: “[...] O destino que resolva. Meu pai tinha razão. Guerra é remédio pra tudo. - Não diga tamanho absurdo! - Eu digo o que sinto. Mil vezes uma boa guerra. E

dizendo isso dava tapas nervosos e repetidos na roda da roca, fazendo-a girar".(VERÍSSIMO, 2013, p.428) Bolívar confessa-se com o médico revelando a ele segredos que eram desconhecidos dos demais personagens do livro, membros de sua família, como de sua própria mãe. Da cena com a roca, resolve arrancar-se da quarentena e sair de casa, para encontrar a morte.

Na juventude de Ana Terra, a roca funcionou igualmente como um instrumento para desfiar o destino perante o poder patriarcal, como ponto chave para unir forças e enfrentar uma situação. Ela fez parte da mudança que Ana Terra carregou da estância, para buscar novos rumos na Terra de Santa Fé:

Naqueles dias, ajudados por vizinhos, Ana Terra, Eulália e Pedro construíram o rancho onde iam morar. Tinha paredes de taipa e era coberto de capim. Quando o rancho ficou pronto, Ana, o filho e a cunhada, que até então tinham vivido com a família de Marciano, entraram na casa nova. **O único móvel que possuíam era a velha roca de d. Henriqueta.** Dormiam todos no chão em esteiras feitas de palha. **Ana conservava sempre junto de si, à noite, a velha tesoura, pensando assim: “Um dia inda ela vai ter a sua serventia”.** (VERÍSSIMO, 2005, p. 83).

Esta cena remete a mais um dos ensinamentos que teve de sua saudosa mãe. “Naquela noite nasceu o filho de Ana Terra. A avó cortou-lhe o cordão umbilical com a velha tesoura de podar” (VERÍSSIMO, 2013, p.118). Ana, por ora, tinha roca, tinha tesoura, e os seus aprendizados - com alguma custa e dor - formam o tecido de sua vida. Com tudo reunido, era possível olhar para trás e contemplar um complexo bordado. As linhas tiveram tantos variados tons que este instrumento próprio de costura, a tesoura, teve um significado totalmente peculiar na vida de Ana Terra, ao se tornar parteira e a tesoura como “parceira” para cortar cordões umbilicais.

O tecimento de Ana vai para além do pequeno bastão com um bojo na extremidade, no qual se enrola o algodão, a lã ou o linho a ser fiado. Ela tece sua vida - grande parte dela narrada por um ser onisciente no âmbito de seus pensamentos, sempre temperada com o ingrediente do vento.

Na linha de sucessão, encontro uma Bibiana atolada na ordem patriarcal, que fica cozinhando, costurando e cuidando dos filhos, enquanto o marido tem as suas aventuras com chinocas. No excerto acima, no qual novamente aparece a roca (fantasma) fiando por trás dos

panos, o espetáculo sendo feito nos bastidores. Pela ligação emotiva, Ana ajudava a neta a superar as dificuldades do casamento.

Isso prova que esse fantasma da roca se configura como uma memória assombrada. Ana, que havia passado e vencido dificuldades de relacionamento - não sem qualquer endurecimento ao ponto de seu filho se perguntar: “que espécie de homem havia sido o seu pai para a mãe ter tanta aversão a homem”, poderia, pela memória e lembrança, colaborar com a sucessora Bibiana.

A roca está presente em toda essa espera, nesse soprar de vento que leva a transformações, na feitura de enxoval do bebê. É um instrumento de herança que fez a vida continuar, mesmo nos momentos mais difíceis e ventosos. Mas quando o assunto é parto, há de se destacar outra relevante herança, para o prisma que pesquiso: a tesoura de dona Henriqueta.

4.1.2 O parto e As Parcas

Hei de começar com a definição sobre as Moiras ou Parcas, da mitologia: "Tríade divina, as Moiras eram filhas de Zeus e Têmis e, juntas, controlavam o destino humano ao tecer um fio para cada homem na Terra. A primeira, Cloto, fiava; a segunda, Láquesis media e enrolava o fio; a terceira, Átropos, cortava-o, determinando a hora e a forma da morte de seu dono". (WILKISON&PHILIP, 2010).

Conhecidas como parcas gregas ou moiras romanas, elas detinham o fuso. Brunel (2000, p.375) desenha as origens do mito elencando Lua Tripla, Ísis, Parcas e Horas:

Até o último século da civilização helenística, as Fiandeiras são a Lua Tripla, à semelhança de Ísis, e é em torno dessa figura que se forma o sincretismo religioso da Grécia arcaica. De forma que seu mito é a imagem do Único, que nada é capaz de embaçar. Mulheres inflexíveis, elas fiam o destino como suas irmãs, as Parcas ou as Horas, em sua túnica branca tecida com fio de linho.

Cloto é a fiandeira propriamente dita, Láquesis mede o fio. Átropos é aquela a quem não se pode escapar. Elas intervêm, quando e como bem entendem, na vida de cada um. Todas três terão atravessado as primeiras instâncias da oralidade de nossa humanidade, deixando em contos e lendas um fundo inalterável que é sua marca.

Assim como as estações do ano que são cíclicas; o dia que tem começo, meio e fim; a vida dos seres humanos também o é. Se são mulheres inflexíveis que decidem quando e como, tudo seria regido, tecido, pelas senhoras do destino. Se há uma coisa que Ana Terra

soube ser, muito também pela forma singela com que sua mãe ensinou, foi ser “senhora de seu destino”. Mesmo não sendo uma associação perfeita, é possível realizar uma aproximação metafórica da personagem Ana Terra com a figura das Parcas. Ela torna-se parteira, personifica Cloto, “vaticina” o destino dos que traz ao mundo e trabalha na roca (tecendo a vida de seus próximos como Pedro Terra e Bibiana), como Láquesis, e também matou um bugre, cortando o fio da vida como Átropos. A inserção do elemento tesoura, tão presente na obra, é outro ponto que me permite fazer essa associação. Embora personagem submissa, é com dona Henriqueta que isso começa: "Naquela noite nasceu o filho de Ana Terra. A avó cortou-lhe o cordão umbilical com a velha tesoura de podar. E o sol já estava alto quando os homens voltaram, apearam e vieram tomar mate. Ouviram o choro de criança na cabana, mas não perguntaram nada nem foram olhar o recém-nascido” (VERISSIMO, 2013, p.118).

O rigor do poder patriarcal sobrecaía em Ana tão fortemente que nem neste momento de sensibilização o pai e os irmãos se aproximaram. O parto de Pedro Terra não é o primeiro ato em *O Tempo e o Vento - O Continente* em que As Parcas são evocadas. Antes ainda, na organização de tempo psicológico da obra, há uma Maria Valéria preocupada em levar ao quarto uma chaleira de água quente, para ajudar sua irmã Alice a ter a filha Aurora. Licurgo, o neto de Bibiana, esperando a filha nascer, tenta aliviar a tensão dessa situação, em seus pensamentos:

[...] No fim das contas em parto não é coisa assim tão perigosa. Milhões de mulheres têm filhos todos os anos, em todas as partes do mundo, nas condições mais difíceis. Sua avó Bibiana tivera três filhos assistida apenas por uma negra velha e suja, e no entanto mal botara as crias para fora já estava outra vez de pé a cozinhar, a tirar leite, a lavar a roupa... Não. Alice está viva, tudo correu bem e mais um Cambará chegou ao mundo. (VERISSIMO, 2013, p.79)

Ledo engano. A menina Aurora nasce, mas morta. Alice está extremamente fraca. No capítulo "Ana Terra", algumas páginas a mais ao nascimento de Pedro, o leitor se depara com duas parcas. Pedrinho já tem oito anos e o texto brevemente, questiona: "Foi em 86 mesmo ou no ano seguinte que nasceu Rosa, a primeira filha de Antônio e Eulália? Bom. A verdade era que a criança tinha nascido pouco mais de um ano após o casamento. **D. Henriqueta cortara-lhe o cordão umbilical com a mesma tesoura de podar com que separara Pedrinho da mãe**" (VERISSIMO, 2013, p.121). Aqui agiu novamente a parca que inicia o nó do fio da vida, com uma figuração em revés do uso da tesoura, que no mito é símbolo do fim da vida. Logo em seguida, há a narração do dia em que d. Henriqueta adoeceu e a outra parca

veio lhe cortar o fio da vida. Ana assimila a morte da mãe como uma espécie de libertação da ordem patriarcal, o destino de ser “escrava” havia, finalmente, acabado.

Essa lucidez que Ana Terra tem sobre o destino, principalmente o da mulher, não se dá apenas na contemplação de uma vida que se desfaz, mas também na daquelas que chegam ao mundo.

A forma como Ana Terra se torna parteira da nova Santa Fé surge com naturalidade e como necessidade: “Ana conservava sempre junto de si, à noite, a velha tesoura, pensando assim: 'Um dia inda ela vai ter a sua serventia'. E teve. Foi quando uma das mulheres da vila deu à luz uma criança e Ana Terra foi chamada para ajudar. Ao cortar mais um cordão umbilical, viu em pensamento a face magra e triste da mãe” (VERISSIMO, 2013, p.142). Verissimo narra também a sagacidade parteira de Ana:

A criança veio ao mundo roxa e muda, meio morta. Ana segurou-lhe os pés, ergueu-a no ar, de cabeça para baixo, e começou a dar-lhes fortes palmadas nas nádegas até fazer a criaturinha berrar. E quando a viu depois com os beicinhos grudados no seio da mãe a sugá-los com fúria, foi lavar as mãos dizendo ao pai que estava no quarto naquele momento:

**- É mulher. - E a seguir, sem amargor na voz, quase sorrindo, exclamou:
- Que Deus tenha piedade dela!**

Desde esse dia Ana Terra ganhou fama de ter “boa mão” e não perdeu mais parto naquelas redondezas. Às vezes era chamada para atender casos a muitas léguas de distância. Quando chegava a hora e algum marido vinha buscá-la, meio afobado, ela em geral perguntava com um sorriso calmo:

- Então a festa é para hoje?

Enrolava-se no xale, amarrava um lenço na cabeça, apanhava a velha tesoura e saía. (VERISSIMO, 2013, p.142, grifos nossos)

Como parca do destino, Ana “vaticina” um destino àqueles que traz ao mundo. Se é mulher, que Deus tenha piedade, pois é mais uma escrava que vai sofrer, terá que se sujeitar ao poderio masculino.

Também quero apresentar um pouco do legado de Ana nessa profissão “que a escolheu”. Percebe-se um orgulho por seus feitos, em saber que colaborava com o crescimento da comunidade, na mudança das famílias, mesmo que os jovens não reconhecessem essa grandeza:

Muitos anos depois, sentada uma tardinha à frente do seu rancho, Ana Terra conversava com o filho e dizia-ele mostrando meninos e meninas que passavam:

- Aquele que ali vai eu ajudei a botar no mundo. Por sinal que o diabinho saiu berrando como bezerro desmamado.

E depois: - Está vendo a Amelinha? Passou e nem deu para mim. No entanto, se não fosse eu ela estava a esta hora no cemitério. Nasceu com cordão umbilical enrolado

no pescocinho e ia morrendo esgoelada. Foi numa noite braba de inverno. - Suspirou fundo e acrescentou: - Este mundo velho é assim mesmo. Não há gratidão. (VERISSIMO, 2013, p.143)

Ana Terra parece assim fazer um balanço de sua vida. Ela não tinha como saber que o seu rancho um dia se tornaria um grande sobrado, e assim continuaria a ser referência para aquele povoado. Hoje por ela ser parteira, amanhã pela abundância visual que os Terra Cambará alcançariam.

Tendo na mão a cuia de mate - quente com uma presença humana - e chupando lentamente na bomba, Ana Terra às vezes ficava sentada à sombra de uma laranjeira, na frente de seu rancho, tentando lembrar-se das coisas importantes que tinham acontecido desde o dia em que chegara àquele lugar. Mas não conseguia: ficava confusa, os fatos se misturavam em sua memória. E o que sempre lhe vinha à mente nessas horas eram os muitos invernos que tinha atravessado, pois o inverno era o tempo que mais se custava a passar. O vento miniano às vezes parecia prender a noite e afugentar o dia que tentava nascer. Tudo era mais comprido, mais triste e mais custoso no inverno. (VERISSIMO, 2013, p.143)

Um contraponto da narrativa, entretanto, é num momento já maduro da vida, que Ana Terra se vê sozinha, fiando na roca. Mas nota-se que este acontecimento foi fruto do desenrolar do filho na guerra e de uma nova união da cunhada viúva:

Assim, Eulália e a filha mudaram-se pra outro rancho. E Ana Terra ficou sozinha em casa. E quando **se punha a fiar, a pedalar na roca**, frequentemente falava consigo mesmo por longo tempo e acabava concluindo, a sorrir, que estava ficando caduca. Às vezes a imagem do filho em seus sonhos confundia-se com a do pai e uma madrugada Ana acordou angustiada, pois sonhara que Antonio e Horácio tinham levado Pedrinho para longe, para assassiná-lo. Ficou de olhos abertos até ouvir o canto do primeiro galo à hora do nascer do sol. (VERISSIMO, 2013, p. 148, grifos nossos)

As ferramentas do tecer proporcionam em Ana Terra imaginação à solta, liberdade de pensamentos, sonhos e até pesadelos. A ideia do “pedalar na roca”, que destacamos no texto, remete à evolução da vida. Evolui a tal ponto de a personagem reconhecer-se na própria roca, pois tinha envelhecido e cansado, como o antigo instrumento. Tecer era algo que lhe trazia felicidade. Cosia novas vidas com o auxílio de sua tesoura e pensava em destinos:

Passaram-se meses, e um dia, quando ela viu que o ventre de Eulália começava a crescer, **pensou logo na tesoura e sorriu**. Naquele inverno nasceram seis crianças nos ranchos, porque antes de partir para a guerra muitos maridos tinham deixado as mulheres grávidas. E, quase sempre no momento em que ela via uma criança nascer, a primeira coisa em que pensava era: será que o pai ainda está vivo? (VERISSIMO, 2013, p. 148, grifos nossos)

O quão significativo é para o romance quando ela usa sua tesoura, trêmula, para cortar o cordão umbilical do próprio neto, Juvenal, primeiro filho de Pedro e Arminda Terra. “E naqueles dias, [...] Ana Terra ficava em casa fiando e cuidando do neto. Quando Juvenal chorava, **ela pedalava mais de mansinho e cantava-lhe velhas cantigas que aprendera com a mãe**, as mesmas que cantara um dia para Pedrinho”. (VERISSIMO, 2013, p.152, grifos nossos) O grifo que realizamos no texto reforça o ritmo da própria vida. Por vezes é preciso desacelerar, mas sempre se torna a fiar.

No nascimento da neta Bibiana, Ana Terra auspícia o seu destino, invocando novamente Láquesis, a parca que mede o fio da vida, demonstrando um sentimento duplo:

No inverno de 1806 Ana ajudou a trazer pra o mundo seu segundo neto, uma menina que recebeu o nome de Bibiana. Ao ver-lhe o sexo, a avó resmungou: **“Mais uma escrava”. E atirou a tesoura em cima da mesa num gesto de raiva e ao mesmo tempo de alegria** (VERISSIMO, 2005, p. 96, grifos nossos)

Por ser uma mulher Terra nas mãos de Cloto, ela prognostica o destino com o “mais uma escrava”. Não havia muita perspectiva ao clã feminino desta família gaúcha. O rigor da dificuldade é acentuado com o atirar da tesoura deixando emergir seu ressentimento. Um sentimento descrito com dupla interpretação. A raiva de Ana Terra é pelo sentimento que as mulheres que nascessem na família personificariam “mais uma escrava”. E o porquê da alegria? O gesto de lançar a tesoura com alegria quase certo que se trata da satisfação de mais um parto bem-sucedido. Ana Terra tem fama de boa parteira e não se pode excluir que seu sucesso resulta na perpetuação do clã.

Adiante na narrativa, o nascimento de Bolívar, primeiro filho de Bibiana e Rodrigo Cambará, estabelece uma espécie de contraponto à ideia do destino feminino, anteriormente vaticinado por Ana Terra. Há um louvor pelo fato de se nascer um filho homem e, embora nesta cena a demonstração seja leve, lá está novamente a tesoura de Ana Terra, como forma de evocação daquela que desfia o destino:

Outubro passou e o filho de Bibiana não nasceu, contrariando todas as previsões. Mas à uma hora do dia 2 de novembro ela começou a ter dores muito fortes e por volta das quatro da tarde uma criança recém-nascida berrava na casa de Rodrigo Cambará.

- Logo no Dia de Finados! lamentou-se Bibiana. Estava estendida na cama, muito pálida, de pálpebras pisadas. Rodrigo tomou nas suas a mão da mulher e respondeu:

- Mas foi no Dia de Finados que nós nos conhecemos, minha prenda.
A mulher sorriu um sorriso cansado. D. Arminda entrou no quarto e fumigou-o com alfazema. Pedro veio olhar o neto e ficou a mirá-lo em silêncio, sorrindo com os olhos. Rodrigo exclamou:
- **Mais um Cambará macho!**
O sogro não respondeu. Lançou um olhar enviesado e tristonho para a mesa, em cima da qual jazia a velha tesoura de Ana Terra. (VERISSIMO, 2013, p.250, grifos nossos)

Há de se destacar a presença da tesoura parteira. Embora não fique claro quem a tenha usado, provavelmente fora a nora de Ana, d. Arminda, que a vira fazer tantas vezes. Há um sentido profundo dessa tesoura ter feito tantos partos na família. Era Bolívar que vinha ao mundo. A fala que grifei reforça a sina: "aos homens tudo, às mulheres nada" - nada que pudesse se assemelhar a um livre arbítrio que a elas fizesse bem. Com Bolívar já homem, Bibiana lhe falava de seu pai e da avó: "Ela sempre narrava as histórias do cap. Rodrigo e as que sua avó Ana Terra lhe narrava sobre revoluções, violências e crueldades. **Parecia que aquelas mulheres estavam habituadas à ideia de que um homem para ser bem macho precisava ter matado pelo menos um outro homem**". (VERISSIMO 2013, p. 325, grifos nossos) Em suma, as mulheres estavam afeiçoadas com homens brutos.

Por outro lado se tratava de uma velha tesoura de podar e, nesse sentido, há uma cena que aproxima Ana Terra de Átropos, a Parca que dá fim à existência: Ana se confronta diante do fato de ter que matar o bugre que invadiu o seu rancho e ameaçou Pedrinho, ante os seus feitos de trazer crianças ao mundo:

Ana procurava esquecer os dias de medo e aflição, principalmente aquele - o pior de todos! - em que chegando a casa, numa tarde, vira horrorizada um índio coroadado aproximar-se, na ponta dos pés, da cama onde seu filho dormia a sesta. Quase sem pensar no que fazia, apanhou o mosquete carregado que estava a um canto, ergueu-o à altura do rosto, apontou-o na direção do índio e atirou. O coroadado caiu com gemidos sobre Pedro, que despertou alarmado, desvencilhou-se daquela "coisa" que estava em cima do seu peito e saltou para fora da cama já com o punhal na mão e todo banhado no sangue do bugre. Vendo o filho assim ensanguentado ela se pôs a gritar, imaginando que também o tivesse atingido com o tiro. Os vizinhos acudiram e foi só depois de muito tempo que tudo se aclarou. Ana Terra não gostava de recordar esse dia. Ficara com o ombro arroxado e dolorido por causa do coice que a arma lhe dera ao disparar. A sangueira que saía do corpo do coroadado deixara-a tonta. Não tinha tido coragem de ir olhar de perto...mas um vizinho lhe contara:
- Ficou com um rombo deste tamanho no pulmão.
Ana passara o resto daquele dia tomando chá de folha de laranjeira. Tinha matado um homem - ela, que ajudava tanta gente a nascer! Por muitas semanas ficou sem poder comer carne. Mas, com o tempo é remédio que cura tudo, aos poucos foi esquecendo aquilo. Sempre, porém, que alguém queria mangar com ela na frente dum forasteiro, a primeira coisa que dizia era:
- Dona Ana, conte a história do bugre que vosmecê matou. (VERISSIMO, 2013, p. 143-144)

Ela abalou-se, pois a tesoura em suas mãos, usava para trazer à vida; para matar, usou uma arma. A tesoura, que segue na família, tal qual a roca, desperta, por vezes, variados sentimentos, tanto pela sua aparência como, inconscientemente, pelo seu significado. Quem sabe por esta natureza é que, grávida do primeiro filho, Bibiana manifestasse medo da tesoura de sua avó: “- Não há de ser nada, minha filha. A tesoura da sua avó está aí mesmo. - Mas isso, longe de confortar Bibiana, dava-lhe um terror frio, pois achava horrível a ideia de cortarem o cordão umbilical da criança com aquela tesoura negra e enferrujada”. (VERISSIMO, 2013, p.247)

Outrossim, as datas eram como um novelo emaranhado para as mulheres: “[...] mas no espírito da maioria, principalmente no das mulheres - que fazem o possível para esquecer as guerras - essas datas se misturavam”. (VERISSIMO, 2013, p.182). Uma das que parecem melhor assimilar as datas e a urgência de atitudes para a concretização dos fatos é Maria Valéria, outra mulher na linha de sucessão de Ana Terra. Esta, que é neta de Bibiana, não aparece diretamente nem fiando na roca, nem usando a tesoura. Mas a correlação entre elas é igualmente possível dentro da linha de análise que estabeleci, uma vez que o papel da Maria Valéria em *O Continente* está diretamente ligado à ação das parcas: Átropos, Cloto e Laquesis. No capítulo “O sobrado II”, Maria Valéria ajuda no parto de Alice, a esposa de Licurgo:

À porta do quarto de Alice, Laurinda vem apanhar a chaleira da água quente que Maria Valéria acaba de trazer.

- Agora vassuncê espera aí fora - diz a mulata.
- Não seja boba! Quero ajudar também.
- Mas vassuncê é uma moça solteira!
- Vacê também é!

Sem dizer mais nada Maria Valéria entra no quarto, resoluta, e fecha a porta. No andar térreo os homens estão em silêncio. Os gritos de Alice que vêm do andar superior, enchem a casa e parecem deixar o ar mais gelado. Ninguém ali na sala de jantar tem coragem de proferir a menor palavra. De vez em quando um dos homens pigarreia ou tosse uma tosse seca e nervosa. Lá fora a gaita também silenciou. Sentado no seu canto, o velho Florêncio Terra está imóvel de cabeça baixa, com as mãos apertando as guardas da cadeira. (VERISSIMO, 2013, p.79)

Narra-se o parto da bebê Aurora, mas como essa nasce morta e Maria Valéria demonstra tanta praticidade diante da situação, ela personifica, numa mesma situação, aquele que dá o fio da vida, amarra e o corta. Maria Valéria tem uma personalidade forte e seu pai percebe a diferença entre suas duas filhas, acentuando o quanto Maria Valéria é forte e o quanto Alice precisa de proteção.

Florencio olhava para Maria Valéria, que estava ainda ao pé da janela. Sentia pelos filhos uma profunda afeição, embora não soubesse manifesta-la em gestos ou palavras de carinho. Admirava Maria Valéria: era ela quem, depois da morte da mãe, tomava conta da casa. Tinha coragem, bom senso e espírito prático; não se preocupava com vestidos ou enfeites, e não era dessas que vivem na frente do espelho, pensando em festas e namorados. Sabia fazer queijos, doce e pão; **era uma cozinheira de primeira ordem e herdeira das mãos habilidosas da mãe, sendo tal hoje talvez a melhor rendeira de Santa Fé. Quando ela trabalhava com o bilro, Florêncio ficava distraído a olhar o movimento dos seus dedos a tramarem os fios por entre os alfinetes do almofadão.** Já a Alice era diferente. Florêncio sentia por ela uma afeição misturada de pena. Sempre achara menos independente e corajosa que a outra. Parecia ser dessas moças que precisam permanentemente de proteção, que nasceram para viver à sombra dum homem -pai, irmão ou marido. (VERISSIMO, 2013, p.564, grifos nossos)

Pelas lentes do pai Florêncio, Maria Valéria é classificada como uma “bordadeira corajosa”. O pai admitia sua força e independência masculina. Quem sabe por este perfil desafiador, vivendo sobre o mesmo teto e sendo o oposto de sua esposa, tão atraente, da parte de Licurgo, a solução foi esnobar. Há em relação à moça um desdém de se desconfiar: “Torna a pensar em Ismália e em Alice, mas entre as duas surge em seu espírito a figura de Maria Valéria. Cadela! Aquela solteirona seca e antipática a meter-se onde não é chamada!”. (VERISSIMO, 2013, p.443)

As três mulheres que enfoco na obra *O Continente* conciliam a fortuna metafórica de uma tesoura e de uma roca que lhes acompanham e, com elas, harmonizam com a questão de trazerem vidas ao mundo - ou de fazer os acontecimentos girarem. Pedalando e pensando, elas vão encontrando os fios que lhe permitirão serem senhoras de seus destinos, mesmo que nos bastidores de um mundo dominado pelos homens e por suas guerras. Muito semelhante à Penélope, a vida das três mulheres do foco de Erico Verissimo na família Terra Cambará é marcada pelo fiar, pela guerra e pela espera. Ana Terra esperava Pedrinho; Bibiana esperava Rodrigo Cambará; Maria Valéria esperava o cerco ao sobrado terminar, esperava atitudes de Licurgo. Penélope esperava Ulisses que fora para a Guerra de Tróia, logo após o nascimento do filho Telêmaco. Os elementos confluem. Os fios se enlaçam e como tudo, um dia, tem um fim, finalizo com apontamentos da última parca, a da morte.

A presença da parca da morte é custosa a qualquer pessoa, mas Verissimo fez merecer a narração detalhada das sensações de Ana Terra e também Bibiana, sobre este fato consumado. No enterro de d. Henriqueta:

[...] Ana olhava para o pai, que se achava o seu lado, de cabeça baixa, ombros encurvados, tossindo muito, os olhos riscados de sangue. Não sentia pena dele. Por que havia de ser fingida? Não sentia. Agora ele ia ver o quanto valia a mulher que Deus lhe dera. Agora teria de se apoiar na nora ou nela, Ana, pois precisava de quem lhe fizesse a comida, lavasse a roupa, cuidasse da casa. Precisava, enfim, de alguém a quem pudesse dar ordens, como a uma criada. Henriqueta Terra jazia imóvel sobre a mesa e seu rosto estava tranquilo.

No outro dia pela manhã enterraram-na perto do Lucinho, no alto da coxilha, e sobre o seu túmulo plantaram outra cruz feita com dois galhos de guajuvira. Quando voltaram para casa, soprava o minuano sob um céu limpo e azul. Maneco e Antônio iam na frente, com as pás às costas.

"As mesmas pás que cavaram a sepultura do Pedro", pensou Ana", que descia a enconsta puxando o filho pela mão. (VERISSIMO, 2013, p.122)

E assim, com essa realidade tão mascarada, mas tão real - de que os homens precisam muito das mulheres para serem quem são, consigo refletir sobre este momento da ordem patriarcal às avessas. Se as mulheres se rebelassem - como de fato muito tempo depois o fizeram - a harmonia masculina iria naquele momento pelos ares, até conseguirem retomar as rédeas. É prudente mencionar os argumentos da historiadora Maria Ângela D’Incao, de que a mulher burguesa é a sustentação da figura masculina, mas esse argumento só viria à tona um século depois do tratado na obra: “A vida urbana no início do século XIX praticamente inexistia no Brasil, então um enorme país rural. [...] A chamada família patriarcal brasileira, comandada pelo pai detentor de enorme poder sobre seus dependentes, agregados e escravos, habitava a casa-grande e dominava a senzala”. (D’INCAO, 2013, p.223). Apesar de esta realidade ainda vir a demorar a ser um argumento, já estava consolidada no coração das mulheres. Ana Terra sentia isso em relação ao pai, diante da mãe levada pela parca Átropos. Mas ela tinha que emudecer, jamais poderia externalizar aquelas palavras. Muito do que Ana mostrou-se foi concretizado em silêncio, no âmago de seu ser.

Simone de Beauvoir afirma, em *O Segundo Sexo: Fatos e Mitos (Volume 1)*: “a mácula do nascimento recai na mãe”. E atribui às mulheres todo esse percurso. “São as mulheres - parcas ou moiras - que tecem o destino humano; mas são elas igualmente que cortam os fios. Na maioria das representações populares, a morte é mulher, e é às mulheres que cabe chorar os mortos, porquanto, a morte é obra sua. Tem, assim, a Mulher-Mãe um rosto de trevas: ela é o caos de que tudo saiu e ao qual tudo deve voltar um dia [...]” (BEAUVOIR, 2016, p.207).

Há em Ana Terra as contingências históricas e culturais e as circunstâncias que a levam a participar da fundação da cidade de Santa Fé, mas ela, assim como sua mãe, sua avó, e sua neta, está condicionada pela sua condição de gênero.

Na família Terra Cambará, encontram-se exemplos femininos confirmando a teoria. Elas driblaram o poderio patriarcal e detiveram o poder sobre os nascimentos, bem como puderam conduzir os momentos de morte: Ana quando teve a estância arrasada; Bibiana quando perde o marido e depois o filho Bolívar, para focar-se totalmente no neto Licurgo; e Maria Valéria na decisão sobre o que fazer com o corpo da bebê Aurora, a sobrinha que ajudou trazer ao mundo. Todas as histórias se conglomeraem e entrelaçam-se.

4.2 Malvina: a filha da luz que tece fios de trevas

Autran Dourado leva aos extremos a amálgama de elementos compostos, servindo-se de várias camadas literárias de mitos, em especial aqueles consolidados na Mitologia Grega, para fundamentar seu romance *Os Sinos da Agonia* (1999 [1974]). É um texto com componentes míticos, mas não o diz diretamente, cabe ao leitor identificá-los. Uma vez vistos, podem ser reconhecidos como revitalizadores daqueles e figura de homenagem aos textos-fonte.

Mostrarei aqui as relações da personagem feminina tecelã Malvina com representações da mulher sedutora, a *femme fatale* que adiante conceituo e exemplifico na literatura - por ser uma personagem na qual os mitos que cercam o complexo destrutivo e dominador estão presentes, com um toque transformador, como Circe; ou de veneno mortal como em Fedra, Medéia e Aracne. Ao mesmo tempo, Malvina também cerze e corta o fio da vida, como as Parcas - já apresentadas neste capítulo e relacionadas à Ana Terra em *O Continente*.

Aproveito aqui a figuração da própria diegese de *Os Sinos da Agonia* em analogia à teia - personagens, tempo, falas e temas cruzados e entrelaçados. Tendo a mostrar de que forma Malvina, herdeira de Aracne, enreda a todos em sua teia de vontades.

Os Sinos da Agonia (1974) está situado próximo à linha de metade da bibliografia de Autran Dourado, cujas publicações iniciaram em 1947 e findaram-se em 2006, seis anos antes de sua morte, em 30 de setembro de 2012. Entre as 27 obras, registram-se 15 romances, quatro livros de contos e quatro ensaios, além de *Imaginações pecaminosas* (1981) - difícil de classificar por ter ar romanesco e ser composta por nove contos e um artigo de não-ficção, além de ser um dos livros mais premiados da extensa carreira de Autran Dourado. É também

neste momento que alguns críticos consideram atingir seu ápice de produção. Há, ainda, *Uma Poética de Romance: matéria de carpintaria* (1976), que se originou modestamente de uma limpeza de gaveta - “o autor pensava numa montagem de apontamentos e cartas a alguns amigos, que levaria um grande título, de que gostava muito - *Planta baixa de um livro* ou *O risco mesmo de 'O risco do bordado'*”. (DOURADO, 2000, p.11), mas acaba escrevendo fantásticos ensaios sobre estilo literário, que dedica “para Antonio Candido e Fábio Lucas, que me deram o pretexto”. (DOURADO, 2000, p.7). É por meio das afirmações de sua matéria de carpintaria que saíram muitas das conjecturas que expresso aqui.

Sobre *Os Sinos da Agonia*, apesar de a maioria do legado crítico não publicar como uma de suas principais obras - figuram no *status A Barca dos Homens* (1961), *Uma vida em segredo* (1964) e *Ópera dos Mortos* (1967)¹⁴ - o próprio autor já falou muito sobre ela. Inclusive, dedicou o nono e último capítulo todo de *Uma Poética de Romance* à estruturação e feitura de *Os Sinos da Agonia*. Uma informação interessante é que em dados momentos, o leitor tem a sensação de que o livro da carpintaria foi escrito a partir do desenho do próprio romance, já que são conviventes até mesmo nas datas de publicação, com diferença de apenas dois anos, sendo que o romance saiu primeiro.

Outrossim, o que se lê em *Uma Poética de Romance* já teve até um toque de estética da recepção, que é inerente fluir após a leitura do texto. Em forma literalmente expressa de desenho, Autran Dourado revela todos os riscos de sua carpintaria.

Dessa forma é possível saber que, na primeira fase de *Os Sinos da Agonia*, o autor concebeu três blocos uniformes, de tamanhos iguais, para as três narrativas. Em seguida traçou um corte na parte final de cada bloco, para com eles formar o quarto bloco. “Com isso (suspensão das narrativas) se procurou atingir a unidade interior da obra, agora uma só narrativa”. (DOURADO, 2000, p.180). Mas agora quatro blocos de tamanho uniforme ainda lhe pareceram como uma solução provisória. Foi quando surgiu a segunda e definitiva fase: com a visualização estrutural de quatro blocos, sendo um com tamanho diferente, mais extenso, este justamente o da segunda jornada atribuída a Malvina, com mais ou menos cem páginas, enquanto os três demais com mais ou menos 70, inclusive, sendo o último num saltar narrativo primeiro de Malvina, para Gaspar e por último, para Januário.

¹⁴ Autran Dourado/ Principais Obras. **Folha de S. Paulo**, 2012. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidiano/69429-autran-dourado-principais-obras.shtml>>. Acesso em 16 mar 2017.

Definido isto, Autran Dourado desenha o que gosta de chamar de planta baixa, na qual demonstra não só a articulação dos blocos através da unidade interior da obra, mas também os conceitos e acentos rítmicos, nomeando seus capítulos como “jornadas”, e definindo quatro delas: 1ª jornada A Farsa (Januário); 2ª jornada Filha do Sol, da Luz (Malvina); 3ª jornada O destino do passado (Gaspar); e 4ª jornada A Roda do tempo (entrecruzam-se simultâneos Malvina, Gaspar e Januário). Para alcançar o seu rigor estético e narrativo, Dourado organizou o livro assim, mas não significa que escreveu nesta ordem, demonstrando o seguinte sobre a ordem de escritura do livro:

1. Primeira jornada - A FARSA. Januário
2. 3º (Januário) da Quarta Jornada - A RODA DO TEMPO.
3. Segunda Jornada - FILHA DO SOL, DA LUZ.
4. Terceira jornada. O DESTINO DO PASSADO. (Gaspar).
5. 1º (Malvina) da Quarta Jornada (A RODA DO TEMPO).
6. 2º (Gaspar) da Quarta Jornada (A RODA DO TEMPO).

(...) O fim da 1ª jornada (Januário) coincide com o fim da 2ª. O início da 3ª jornada (Gaspar) é sequência do fim da 1ª e 2ª jornadas. O capítulo 1º (Malvina) do 4º bloco, neste livro denominado Jornada (“ato no poema dramático espanhol e na tragédia”), é sequência da 1ª jornada (Malvina); o capítulo 3º (Januário) é sequência da 1ª Jornada (Januário), inclusive cronologicamente pois é a manhã que nasce da noite anterior, com que se abre o livro; o 2º capítulo da mesma Jornada (Gaspar) é continuação da 3ª Jornada (Gaspar). (DOURADO, 2000, p.183-184)

O que parece uma provocação matemática é o reflexo de alto rigor narrativo do autor mineiro. Autran Dourado fez a legítima construção de uma rede, já que após escritos os blocos narrativos, foi entrecortando e entrecruzando-os, arrematando novos pontos, retocando o bordado, até obter o efeito desejado de narrativa única: uma só história, de três lados antagônicos.

É um romance no qual uma história é narrada por três diferentes perspectivas. “[...] ambíguas e mesmo contraditórias - os discursos dos três personagens principais: na verdade dois, desde que Januário e Gaspar são as duas faces do mesmo personagem mítico - Hipólito”. (DOURADO, 2000, p.179)

Os Sinos da Agonia foi inicialmente uma paródia de *Hipólito* de Eurípedes, que usou o mito de Fedra, tratado depois por Sêneca no seu *Hipólito ou Fedra* e por Racine em *Phèdre*. No meu romance não há só paródias do *Hipólito* mas pastiches de Racine - muitas vezes versos inteiros traduzidos e deformados em prosa. Pastichei não só Racine, mas dois textos do Barroco retardatário de Minas Gerais: *Triunfo Eucarístico*, de Simão Ferreira Machado, e *Áureo Trono Episcopal*, de Francisco Ribeiro da Silva. (DOURADO, 1994, p.221)

Neste texto pronunciado em 1992 e publicado dois anos depois pela Revista USP - portanto não contido em *Uma Poética de Romance* – Dourado evidencia como relaciona o livro não somente aos mitos gregos, mas revela outras fontes de estilo literário - o Barroco - e nomeia textos de Minas, os quais também o inspiraram. No livro de ensaio, por sua vez, afirmou “Sem o labirinto é impossível saber onde se encontra o Minotauro” (2000, p.201) e na mitologia grega, Fedra, figurativamente transposta em Malvina no romance, aparece como central à figura do labirinto e do Minotauro para desencadear a relação com Teseu e, conseqüentemente, o amor por Hipólito. No ensaio de Brunel (2000, p.342, grifos nossos):

Filha do rei dos infernos, Minos, e de sua mulher Pasífae, que se apaixonou pelo touro enviado por Posêidon e pariu o Minotauro, **descendente do Sol pelo lado materno**, Fedra foi dada em casamento por Deucalião a Teseu, herói da Ática (Diodoro da Sicília, IV, 62). É em Trezena ou Atenas, onde seriam celebrados os mistérios, que ela encontra Hipólito - filho de Teseu e de uma Amazona de nome Melanipa, ou segundo outras versões, Antíopa ou ainda Hipólita - de quem se enamora. A história de Fedra começa propriamente com essa paixão, primeiro sufocada e depois confessada à sua ama e ao próprio Hipólito, durante a ausência de Teseu. Em seu retorno, Teseu escuta as calúnias de Fedra, provocando o suicídio dela e a morte de Hipólito, que, amaldiçoado pelo pai, cai em combate contra um monstro marinho enviado por Posêidon.

Destaco o período relacionado à Fedra como “descendente do Sol pelo lado materno” e também quero lembrar que a temível feiticeira Medéia - filha de Eetes, rei da Cólquida - era neta de Hélio, o Sol (BRUNEL, 2000, p.613). Se na jornada de Malvina, Autran Dourado resumiu: “Filha do sol, da luz”, percebo que com a única palavra de três letras (sol), o autor arremata o bordado para dois mitos gregos: Fedra e Medéia no pano de fundo de sua protagonista feminina. O próprio Brunel, mais adiante, demonstra que esse perfil de mulher sedutora e até incestuosa está presente em outros países, e que as fontes literárias são fundadoras e anteriores às fontes mitográficas ou arqueológicas:

Esse mito de Fedra apresenta, de saída, certo número de características originais. De um lado, aparece como a versão grega, mais precisamente ática, de um esquema mítico universal cuja persistência a tradição folclórica e a literatura atestam. A história da sedutora, incestuosa ou não, que se faz caluniadora, também é encontrada na Índia, China e Egito (Anoupou e Baiti), e serve de trama para outras lendas da tradição ocidental: José e a mulher de Putifar (*Gênesis*, 39-41), Peleu e Hipólita (Píndaro), Estenebéia e Belerofonte (Homero, Eurípedes, Philippe Quinault). Por outro lado, o mito de Fedra encontra-se na junção de duas tradições legendárias, a do filho da Amazona, cronologicamente anterior, e da filha de Minos. Enfim, as fontes literárias são fundadoras e anteriores às fontes mitográficas ou arqueológicas. Da obscuridade das origens surgiu, com efeito, o drama de Eurípedes, provavelmente última instância de uma evolução que nos escapa, mas ponto de saída real daquilo que, para nós, é o mito de Fedra. (BRUNEL, 2000, p.342-343)

No perfil dessa mulher sedutora, normalmente, não existe muita preocupação moral. A sua sequência de ações perpassa o fato de atrair os homens, seduzi-los e em seguida, aniquilá-los: física, emocional e espiritualmente. A somatização dessas instâncias é vista, por exemplo, na morte em Efigie, tratada por Autran Dourado em seu romance. “*Os sinos da agonia* nasceram de uma visão ritualística e mítica de um procedimento comum no Brasil Colônia - a morte em efigie e suas consequências. Magia, magia por contágio e magia por similitude”. (DOURADO, 2000, p.179-180). O artifício da morte em efigie culmina na artilosidade da mulher fatal Malvina, já que significa o sepultamento da reputação deste homem [Januário], cujo enforcamento é encenado em praça pública por meio de um boneco de palha; com a morte decretada e os bens confiscados, Januário já não seria mais um homem da sociedade, apenas uma memória cheia de culpas atribuídas a ele pela morte de outros. Em linguagem arcaica, o édito de El Rei é longo e aparece já no começo do romance, fazendo o leitor compreender como se dá a morte em efigie, ante a morte de João Diogo, “um de Seus vassallos mais amados, ao qual Èlle Senhor muy prezava [...] pereceu por mão homicida, crime vil [...]”. O édito é longo e pede-se para ser propagado em vias públicas, para que todos possam conhecer:

P. a q. ninguém possa duvidar da vingança, rancor e força tonante de El-Rey, sempre magnânimo q. do opportuno ou os povos são merecedentes; El-Rey q. está longe mas q. é bravo e coraçudo e se faz presente pelas mãos de Seus Ministros; de El-Rey magoado e ferido porq. hum de Seus vassallos mais amados, ao qual Èlle Senhor muy prezava, chegando mesmo hua vez a escrever carta de Próprio Punho, em a qual agradecia serviços e oferecia benefícios, amigo q. pereceu por mão homicida, crime vil q. era sinal ou aviso para mais hua traição e motim, dos q. t. to infestão estas Minas trahiçoeiras e inconfidentes; p. a q. ninguém possa se-quer em pensamento destrahiro o seu Rey, como dizem os Psalmos das Sanctas Escripturas; porq. a sua memória he p. a sempre negada e abominada por vil, trahiçoeira, peçonhenta, infiel, escarrada e salgada; p. a perpétuo exemplo e escarmento; assim como salgada deve ser a casa onde primeiro vio a luz o infame; p. a q. todos lèem este édito ou ouvem o seu bando tenham a certeza de q. aquelle cujo nome se menciona com asco e se amaldiçoa, deve sofrer morte natural p. a sempre, na fôrça para tanto armada no logar mais público; figurado em effigie, estátua ou boneco, devido q. ausente e fugitivo do braço da Lei Secular e mesmo da Canónica Lei, q. execra e abomina réos de crime do capítulo de primeira cabeça da Ordenação de El-Rey; réo q. se proclama morto p. a a verdade civil, podendo assim os seus bens serem filhados por qualquer q. os queira; e mesmo o seu corpo de facto, se encontrado, e cuja busca se recomenda, pode sofrer consumição p. a sempre por bala, punhal, espada, catana, mãos ou quaesquer peças mortíferas, sem q. ao seu auctor se lhe possa se-quer imputar a pecha de criminoso, antes pelo contrário muy digno e merecedente da estima de El-Rey e de Seus magnânimos favores, bem como de Seus delegados e ministros; e receber louvor dos magnates honrados e homens bons, e mesmo do commum dos povos, como na melhor forma e cerimonia se ordena, manda e se proclama neste édito, q. deve ser pregado em todos os logares os mais vistos e publicado por bando em bocas de ruas e quinas e largos e praças, & (DOURADO, 1999, p.34-35)

O tamanho da descrição do crime, bem como as sugestões de armas mortíferas para usar contra "o réu Januário Cardoso, fugido do braço da Justiça del-Rey" (DOURADO, 1999, p.37), se encontrado, permite ter uma ideia do tamanho da destruição causada por Malvina.

Trata-se de um excerto do qual também deve-se enaltecer o rigor poético do autor, se propondo a fazer um livro que se passa no século XVIII que, ao descrever um documento real, o faz com o português da época, retratando bem os costumes políticos acerca dos seus culpados e fugitivos. Muito embora o próprio Autran Dourado afirmasse que:

[...] não tenha tido o propósito de fazer romance histórico e muito menos realista (pelo menos na acepção de Lukács - *Teoria do romance e Romance histórico*, de romance como epopeia burguesa (Hegel), e sim uma obra do meu tempo, moderna, para ambiência e sobretudo para o caráter de farsa e paródia carnavalesca, de visão poética da história - sem ter com ela nenhum compromisso - durante a sua composição tive sempre alguns acontecimentos e cronologias. Mas não há uma só data no romance: no máximo "era de 60, 30", e assim mesmo muito pouco e vagamente, para efeito de ambiguidades e simbolismo. Como não há nomes de personagens históricos: mencionam-se sempre El-Rei, Capitão-General, Ouvidor, figuras simbólicas e representativas do poder absoluto. Sendo a ambiência do livro o séc. XVIII e o seu provável período histórico o fim do século, quando "o ouro secou e as grupiaras emudeceram", como já disse em outro livro, se se quiser ver a obra como romance histórico (um absurdo), o anacronismo é evidente: não seria nunca El-Rei e sim a Rainha (a famigerada D.Maria I). Da mesma maneira como tudo é ambíguo e literariamente simbólico, metafórico, não se precisa nunca a idade dos personagens. (2000, p.191-192)

Bem na verdade, a idade de Malvina é revelada pelo então pretendente João Diogo Galvão: "Não é bem dona, meu filho. Não é o que você está pensando. Não é mais menina mas ainda não é matrona. Já fez vinte anos, é mais moça que você." (DOURADO, 1999, p. 102) Ainda assim, o alerta do autor está feito, os fatos expostos e comprovados na sequência quando passa a listar uma série de datas históricas que começam com "1691 - Primeiras notícias de ouro no Tripuí, Minas"; e nas quais se menciona a construção de várias peças arquitetônicas e históricas mineiras, como "1766/72 - Igreja do Carmo; 1772/94 - Igreja de São Francisco de Assis - Apojeu de Aleijadinho [...]; 1789 - Inconfidência Mineira". (DOURADO, 2000, p.192-193) O que fica de legado desta sua advertência, frente aos fatos históricos que em alguma medida embaraçam-se na cronologia da obra, é a homenagem à sua terra natal Minas Gerais, que circundou toda a sua biobibliografia. Este sim parece ter sido o seu propósito mor, se não o histórico.

De sensibilidade ímpar, diferenciados tecidos e finos bordados também reforçam o clima de tecelagem do romance: "Malvina chorava as mais sentidas lágrimas, enxugando-as

nos mais lindos lencinhos de cambraia bordados com florzinhas que eram mesmo uma delicadeza do céu" (DOURADO, 1999, p.122). A força do livro está, na “revitalização de mitos e arquétipos, na construção de figuras trágicas que parecem extraídas das páginas de Eurípedes, Sêneca e Racine, citados, por sinal, em versos, nomes, paródias e paráfrases”, informa a orelha do livro da Editora Rocco (1999). Com efeito, Autran Dourado prossegue a saga da decadência já marcada em suas obras.

4.2.1 Revisitando o Mito Aracne

Aranha artilosa e paciente tecedeira revelada da 2ª para a 3ª jornada: Filha do sol, da luz; O destino do passado. Um motivador à Malvina para fazer tudo o que se sucedeu é a “nostalgia” da riqueza de outros tempos, pois originária de família nobre e empobrecida, estava em busca de um casamento que salvasse a riqueza. “De nobres como eles, de prosápia e casta, há muito que o pai deixara de cuidar. Não trazer cabedal e alargar pobreza é que é desatino, dizia o sábio velho toda vez que um deles o procurava”. (DOURADO, 1999, p.106) O aprendizado vem de família. Ela é filha do velho Dom João Quebedo, casado com dona Vicentina - que vivia nos esbanjamentos perto de qualquer macho, por isto a ordem patriarcal era vivenciada por Malvina com ar de domínio - entre os lençóis, da mulher sobre o homem, atitude em que se pode identificar a premissa teórica de Rocha-Coutinho já tratada. Passa a irmã Mariana para trás e se casa com João Diogo Galvão; mas logo se apaixona pelo enteado Gaspar e de tudo fará para conquistá-lo. “[...] Um homem de outros tempos. [...] Os heróis dos livros, que ela então (antes) vestia com outros panos e cores. Agora deviam ser assim feito ele. Tão nobres e polidos [...] Se deixava assim levar pelo que lia, os versos que ouvia, agora embalada nos metros e nos ritmos”. (DOURADO, 1999, p.143) Primeiramente, Malvina tece o seu fio mais precioso para arrematar o marido e deixá-lo sujeito às suas vontades:

E assim, com muita polícia e finura, tudo ela fazia para conquistar o marido e conseguir o que queria. Se esmerava nas carícias e no ronronar de gata, ficava agora peladinha diante dele. Se ele não gostasse tanto e aquilo não lhe fizesse tanto bem, era até capaz de estranhar; não mais estranhava. Para conseguir o que mais queria, um rico sobrado na Rua Direita, perto da praça, do palácio, da Igreja do Carmo. E conseguiu. João Diogo não lhe negava mais nada. Qualquer capricho da mulher era uma ordem cumprida gostosamente, ele não media despesas. Os seus grossos cabedais e arcas pareciam não ter mais fundo. Ele nem chegava a se preocupar. (DOURADO, 1999, p.123-124)

Esta é uma das cenas mais eróticas entre Malvina e o marido fazendeiro, levando às vias de fato a personificação de *femme fatale*, paciente tecedeira. Malvina ganhava João Diogo na cama, oferecendo seu corpo jovem, soprando ao pé de seu ouvido e enchendo a sua alma madura de calor.

Ao compor uma diegese entrecruzada, o próprio Autran Dourado se fez valer, analogamente, do trabalho realizado pelas aranhas. É para se buscar uma satisfação considerada felicidade que Malvina personifica-se herdeira de Aracne, mas o que decorre dessas tramas armadas pela personagem será sempre algo ligado ao trágico, à morte e à desgraça; por isso Autran Dourado não economiza semelhanças com Aracne na configuração de sua *femme fatale*:

Só quando a fantasia tecida pelas aranhas na escuridão se aproximava das goelas vermelhas e negras de aberrações, é que a própria angústia do sonho a despertava. Banhada de suor, paralisada pelo terror branco, ela via que tinha sido um pesadelo, não era a frieza da imaginação febril e insone. O coração batia disparado, mais desgovernado do que quando ela perigosamente se abria, **se oferecendo, aos olhos de Gaspar.** (DOURADO, 1999, p. 171, grifos nossos)

Na mitologia grega, o embate entre Minerva e Aracne explica o surgimento das aranhas.

Aracne era uma bela moça, filha de um tintureiro de lã, na cidade de Colono. Sendo filha de quem era, desde cedo acostumara-se a bordar e tecer, revelando um talento inato para essa arte. À medida que Aracne foi tornando-se adulta, sua arte também mais e mais se aperfeiçoava, de tal sorte que logo seus trabalhos eram disputados por todas as mulheres da cidade (...) - Bordado é o da Aracne, o resto é bobagem - diziam as moças, que saíam da casa da talentosa jovem com suas peças estendidas, admirando à luz do sol o tom diversamente colorido dos bordados e das tramas. (FRANCHINI & SEGANFREDO, 2007, p. 166)

Até que Diana leva o fato ao conhecimento da deusa Minerva - protetora das obreiras e dos artesãos - como se lhe aparecesse uma rival à altura. Um duelo se segue e, por um misto de inveja da parte de Minerva e de orgulho da parte de Aracne, estabelece-se um embate em que os tapetes tecidos por elas são destruídos, o que culmina na metamorfose de Aracne:

(...) Minerva perdeu a cabeça e fez em pedaços o belo tapete, mostrando que não admitia sofrer uma humilhação. - Oh, como você é cruel e injusta! - disse Aracne, tomada pela ira. Em seguida, rasgou também o trabalho da rival, sapateando em cima. (...) Isso foi demais para a paciência de Minerva, que não podia admitir tamanha afronta de uma reles mortal. Erguendo sua mão sobre a cabeça de Aracne, rogou-lhe uma praga terrível. A moça, que ainda estava sob o efeito da cólera, não sentiu a princípio que seu corpo encolhia até transformar-se numa bola negra.

Depois, de seus flancos saíram várias pernas cabeludas, o que encheu de horror as ninfas (...). Já ia dando as costas para se retirar, quando percebeu um ruído vindo da árvore. Voltou-se e viu que a criatura negra movimentava suas pernas com extraordinária agilidade, costurando um manto com uma seda extremamente fina que retirava de seu dorso abaulado. Aos poucos Minerva viu surgir diante de seus olhos um magnífico bordado circular, que excedia a tudo que ela antes já fizera, como se Aracne, mesmo sob aquela odiosa forma, tivesse se tornado ainda mais talentosa com seus diversos braços. (FRANCHINI & SEGANFREDO, 2007, p. 169)

E assim nasceu a simétrica e fatal teia de aranha que, desde este tempo mítico até todos os tempos, tem atado destinos - figurativa ou denotativamente. No romance, Dourado (1999) nomeia sua protagonista feminina com todas as letras, evocando aranhas ágeis e calculistas:

Tanto tinha avançado no que ia e podia acontecer. Na memória do futuro, fantasiosa e absurda, trabalhava delicados e preciosos fios. **As mãos tecedeiras e ágeis, aranhas calculistas, fabricavam os mais vaporosos, colantes e finos tecidos.** Neles se abrigava, procurava vencer a solidão do leito gelado e vazio. (DOURADO, 1999, p.170-171, grifos nossos)

Os mais vaporosos, colantes e finos tecidos garantem - às aranhas - que uma vez preso na teia, nenhum inseto consiga se desgarrar. Uma armadilha fatal. Assim, o casamento foi para João Diogo Galvão a armadilha circular em teia. Assim como o inseto preso na teia vira alimento para a aranha, Malvina, casada com o fazendeiro, passa a alimentar seu sentimento maquiado de “amor”. Ela digere o marido: matou/mandou matar após preparar o território - a teia circular - para toda os demais que dela se aproximassem. "Comido um", novas refeições preparadas: Januário/Garpar. Circular, essa teia foi tomando a todos próximos a ela. Aranha é um arquétipo fatal de mulher, de acontecimento, mas Malvina tem e representa ainda mais: a *femme fatale*, que logo já esmieuçarei.

As armadilhas a que a família Galvão viria a estar submetida começaram antes mesmo da chegada, de fato, de Malvina ao sobrado. O diálogo de consentimento que João Diogo tem com o filho, avisando sua intenção de casar-se com ela, mesmo diante ainda da saudade e angústia deste da morte da mãe; Gaspar coloca às claras como deve servir a alma: “Pai, Vossa Mercê não repare no que vou dizer, mas missa só não adianta. Rezada ou cantada, com vigário ou bispo. O que vale é o coração”. (DOURADO, 1999, p.99) - referindo-se à quantidade de missas que o viúvo mandava rezar, “[...] mesmo no seu testamento, que ia fazer antes de se casar, ela teria missa por mais de um século [...]”. Após essa conversa franca, tudo já começara a mudar: Agora um silêncio embaraçoso começou a pesar entre pai e

filho. No silêncio, de repente a sala ficou fria e escureceu. **Era como se mil aranhas tecedeiras e silenciosas tivessem tapado a janela azul**". (DOURADO, 1999, p.101, grifos nossos). Nesse momento, o romance já se encaminha adiantando-se para demonstrar o poder de letargia da presença de Malvina, herdeira de aracne.

Uma vez no sobrado, uma das principais teias soltas pela moça foi a armação para mandar o marido a uma viagem e ficar sozinha com o enteado. Na obra, o fato é colocado como primeira semente da trama:

Quando aconselhou o marido a viajar até o sertão do São Francisco, Malvina não tinha uma ideia muito precisa do que ia ou podia acontecer. Mais tarde, quando procurava se lembrar, não conseguia descobrir exatamente quando surgiu a primeira semente da trama que começou a crescer dentro dela, a ponto de sufocá-la, e não saber mais o que fazer. Sem poder parar o engenho precipitado, se deter. (DOURADO, 1999, p. 165)

O trecho leva a crer que a própria passa a estranhar as sensações que de suas entranhas emergem, até o choro que não lhe era comum chega. As investidas dessa aracne ficam cada vez mais perigosas, e um bom exemplo disso fica por conta da cena em que Malvina e Gaspar estão sozinhos no casarão e, na escuridão, ela caminha até a porta do quarto dele:

Era tentada pelas fantasias diurnas, menos perigosas do que as névoas de chumbo dos pesadelos. Saía para o corredor. Apagava a vela e ia descalça. [...] ia deslizando, apalpava a escuridão. Até os dedos alisavam as tábuas grossas que a separavam dele: do seu sono, de sua fria escuridão. Numa carícia, alisava a porta, os dedos querendo alcançá-lo à distância, tocar-lhe a pele branca e sedosa, a barba áspera, negra. E tentava sentir o respirar noturno detrás da porta, o sono manso e bom. Tal era o seu desejo (a cara colada na porta, o ouvido contra a tábua), que acreditava ouvir. Grossas lágrimas caíam dos olhos, escorriam pela cara [...] Tudo se passava no mais dentro dela. Nunca teve a ousadia de tentar a fechadura, ver se ele deixava a porta aberta. Era só fantasia e memória de futuro, depois. (DOURADO, 1999, p. 172)

O deslizar narrado na cena, os dedos tateando as paredes e a porta, o espreitar valendo-se dos sentidos altamente aguçados lembram bem o caminhar octogonal e o comportamento de uma aranha em direção a sua caça.

Por outro lado, na cabeça de Gaspar, as imagens confusas ou tentativas de achar razões também pululam. Há um momento em que ele tem uma espécie de visão que justapõe a imagem de Malvina com a da falecida mãe:

Não era mais dona Ana Jacinta que ali estava. Muito menos Malvina, galopando nas asas do vento. Quem estava ali, os dedos suspensos e os olhos sonhosos, quando sozinha no entardecer da sala, era uma figura bifronte, melhor - uma fusão das duas,

de Malvina e de Ana Jacinta. Um ser alado, líquido e etéreo, que já ouvia os mais puros sons de flauta, os versos mais lindos do Parnaso que a sua contaminada imaginação cismava de inventar. (DOURADO, 1999, p. 136)

Esta visagem em mistura é muito significativa e denota confusão de sentidos e sensações entre mãe e madrasta. Parte de Gaspar queria enxergar a esposa do pai apenas como madrasta, buscando encontrar nela qualquer fio de semelhança com a mãe, que não havia. Mas a outra parte espantava-se por acordar para qualquer sentimento diferenciado para aquela que agora ocupava o lugar de sua mãe.

Assim como o dia e a noite são antônimos, Gaspar e Malvina, a certa altura da narrativa, assumem a oposição de passado (Gaspar) e futuro (Malvina). Desde a maquinação até o assassinato de João Diogo e suas consequências, aparenta-se que as trevas recaem sobre os personagens.

Se em Malvina era a memória, nele era o destino, o destino do passado. Mais lúcido e trágico do que ela (ele aceitava), de tanto sondar o coração e buscar se conhecer, de tanto não sonhar e avançar, não em frente como ela, ao futuro, mas para trás, mais e mais, sempre em direção a um passado cada vez mais brumoso e impenetrável, distante e fugidivo como o futuro e, como o futuro, inevitável, ele seguia o seu caminho para o passado, sem desespero ou sobressaltos (não que não sofresse, sofria, e isso vimos), lucidamente agônico, na aceitação silenciosa e fria dos seres abúlicos que caminham para a morte - certo de que a encontraria fatalmente, não adiantava fugir. (DOURADO, 1999, p.224)

São momentos no romance que funcionam como o “coro” das tragédias gregas em consolo ao personagem - neste caso relacionado ao amor entre Édipo Rei e a rainha Jocasta, sua mãe. Momentos em que há uma frequente interlocução com Tirésias, o profeta cego de Tebas. “E assim como ele caminhava para o passado, ela ia sempre rumo ao futuro. [...] E chegarem finalmente ao mesmo destino, tu poderias dizer, Tirésias, com a clara e sonora voz de tua cegueira” (DOURADO, 1999, p.225). Linhas antes, Gaspar percebe que não passa de um mortal sem qualquer poder mágico capaz de lhe tirar das trevas: “Desprotegido e de mãos vazias, sem os instrumentos e as falas mágicas, no silêncio e na solidão, era para ela (a morte) que voluntariamente caminhava. (DOURADO, 2000, p.225) Esse abismo a que recai o personagem só se acentua. “Afogados e perdidos - ela na claridade indevassável do futuro, ele no negrume do passado - ambos seguiram os seus destinos”. (DOURADO, 1999, p.226) É um trecho que parece deixar claro a impossibilidade deste amor acontecer. E ciente disso, Gaspar sente-se pecador e sujo:

Só muito mais tarde, meses depois, é que descobriu que o que ele chamava de calado repouso materno, puro carinho e respeito, convívio vagaroso, tudo aquilo que desejava dilatar ao infinito, e ela não deixou, podia ter outro nome, por exemplo: chamar-se para ele amor, para ela - paixão. Quando ainda tentou voltar atrás, porque só de pensar que amava Malvina já tinha cometido o pior dos pecados contra o pai, de quem, apesar da grande diferença de idade, ela era mulher. Que ele não podia, devia afogar aquele sentimento mesmo puro e casto como ele achava que era. (DOURADO, 1999, p.227)

A dor de Gaspar também passa pelo fato de Malvina, ter de certa forma, deturpado a visão pura que ele tinha da figura materna. Sua mãe e irmã são as duas únicas no romance que morreram de morte natural. As demais mortes, conforme identifica Lepecke (1976, p.242), são todas encomendadas: violentas, efetivadas, desejadas ou mesmo simbólicas.

Assim como Aracne, Malvina cria e recria com precisão e inventividade, faz pensar, faz confundir, vai e vem com afirmações tanto a Gaspar quanto a Januário, tendo poder ao longo da narrativa. Era como se Gaspar passasse a ouvir vozes escuras e terríveis, a viver no inferno:

[...] com as fantasias diurnas tecidas com os fiados daqueles mínimos sucessos que na verdade pareciam não existir, quando ele cuidava que o tempo parara e a vida na casa era um lago coagulado e intemporal, sem nuvem ou onda, que podia viver para sempre, sem nenhum vento ou borrasca. O que ele chamava de calado repouso materno puro e casto, já então, desde o princípio, esquecido de que nenhum sentimento mãe-filho era possível entre eles (uma loucura, uma ousadia pecaminosa do coração só imaginar), ela muito mais nova e tão diferente do que era a sua mãe, muito mais nova e viva, ferosa e impaciente do que ele, preguiçoso de coração. (DOURADO, 1999, p.228)

Uma vez mais, nota-se que a diferença entre os personagens se acentua, Gaspar cada vez mais se revelando vítima da mulher de seu pai. Começam a ser construídos em seus pensamentos os sonhos torturantes que muitas vezes se repetiram:

[...] Um pesadelo angustiante e premonitório, a mão avançava na escuridão. O pai deitado sozinho na cama do casal, afogado em rendas e bordados, sedas e borlados - a máscara branca, a boca pintada de carmim. O vulto negro avançava, saltava sobre a cama, o braço desferia seguidas punhaladas. O pai, a boca aberta, a língua roxa, o grito estrangulado na goela. Articulado o grito (não pelo pai mas nele), acordava banhado de suor.

Aos poucos, com o correr dos dias, já se deixava pensar: o pai morrendo no sertão do couro, o parentesco desaparecia. Então o amor seria possível, tudo podia acontecer.

[...] Já se punia por sentir a beleza e a presença de Malvina. (DOURADO, 1999, p. 250)

A culpa que as ações de Malvina vão fazendo recair sobre Gaspar e Januário endossam o destilar do aracnídeo veneno: “[...] O sonho premonitório finalmente se realizava, se realizou. Era a sua própria mão que no pesadelo apunhalava o pai. O sonho se desvelava, nenhum mistério. Não podia ter mais dúvida, tinha sido ele que matou o pai” (DOURADO, 1999, p.254).

De todos, o marido João Diogo Galvão é aquele em primeiro lugar e fatalmente preso na circular teia de Malvina [afogado em rendas e bordados, sedas e borlados], pois ela tinha um objetivo ao casar-se com ele: resgatar a riqueza de outros tempos. E riquezas ela teve. Gaspar narra: “O velho gastava, tão diferente de quando a mãe era viva. Ela não carecia de nada, pedia tão pouco, a mãe. De linho, do melhor linho. A última vez, na despedida. Meu filho uma toalha de linho do melhor galego. Não vou mais te ver”. (DOURADO, 2000, p.232) Dito isso, poder e riqueza ora se desdobram adiante em outras figurações que compõem a fatalidade de Malvina.

4.2.2 A personagem fatal, Malvina

É de Januário, na primeira jornada, a primeira descrição encontrada sobre Malvina. Um cadenciamento de desenhos físicos, eróticos, psicológicos e ardis formam na mente do leitor essa personagem potente. Autran Dourado (2000, p.100), que em *Uma Poética de Romance* afirmou "Com dois ou três elementos simples, despojados, estilizados, ergue-se um personagem, que se articula a um outro ou a outros na composição, no risco, do romance", parece não ter economizado na descrição dessa mulher:

Quem era? Desde que a viu, não conseguia despregar os olhos daquela mulher, daquele cavalo mouro. (...) Pôde então vê-la melhor, ouvir-lhe mesmo a voz de cristal e prata. De prata e coral a gargantilha no pescoço. Não agora, ali a cavalo, mas depois. Quando ela vestida de outra roupa, os ombros à mostra, o generoso decote do vestido que se borlava de rendas, os peitos suspensos no justilho apertado subiam e desciam (o perfume de aquila e benjoim depois, ele tentava distinguir, o cheiro grudado nas narinas, ele sentia agora outra vez no escuro, na aragem fria e cheirosa do vento, inundando-lhe as últimas fibras do corpo, da memória, quando dela se aproximou, quando nela se perdeu), os peitos nevosos e duros, a pele de uma maciez e cheiro, mesmo de longe podia sentir e na fantasia, a medo, apalpar, muitas vezes sonhando ele apalpou e beijou, que ela mal cobria, ao contrário - vaidosa deixava provocadoramente à mostra, descendo a rendilhada cortina de sua mantilha, para que todos pudessem banhar os olhos na sua alvura, na sua névoa e sensualidade, e no cheiro de seus cabelos ruivos e encaracolados, caídos em estudado desleixo sobre os ombros redondos, da mesma brancura salpicada e redonda dos peitos. A gargantilha de coral e prata brilhando e estrangulando a brancura do pescoço que suavemente se transformava em ombros, colo e peitos,

como suave era a progressão da linha arredondada do queixo, toda ela harmonia de curvas e cheiros. Toda ela provocação e sensualidade, chamamento ao desespero das horas sonhadas, das noites de fogo, malditas e desejadas incessantemente em agonia, **prenúncio de morte e felicidade**. Como redonda era a sua cara, os olhos grandes, rasgados, de um brilho persistente, continuando depois no ar, mesmo quando ela os cerrava ou se afastava feito as ondas de um sino ficam para sempre soando no ar. **A boca pequena mas carnuda, os lábios que ela trazia sempre umedecidos pela ponta da língua vibrante, rósea, por entre os dentes certinhos e brancos e brilhantes** (de pérola, dizia ele no exagero de toda uma poesia que se cultivava entre pastores e pastoras, ninfas, bosques e prados; de nácar, cujo brilho das conchas, continuava ele no acrescentamento que dá calor à frieza das coisas brancas), e aquele nariz fino, a pontinha atrevida, as asas se abrindo e fechando delicadamente ao quentume cheiroso da respiração apressada quando ela em fogo (agora ele pensava, quando todo o desespero do amor ia tingindo de cores e quentumes aquela primeira aparição fria e branca, na sua nuvem distante, Malvina no seu cavalo mouro), as sobrancelhas rubras, a mesma curva harmoniosa arqueadas... (DOURADO, 1999, p.54-55, grifos nossos)

Que mulher não gostaria de ter uma descrição profunda dessas? Todas ou quase. Essa persistência na pele branca e no colo, a descrição dos dentes perolados chamando a atenção para a pequena boca, umedecida pela língua vibrante, o que lembra o sibilar de uma serpente, tanto na imagem quanto no som ao se repetir o fonema /S/ “os dentes certinhos e brancos e brilhantes”. Eclusão que penetra pelos cinco sentidos, semelhante a aparições de mulheres fatais na literatura do século XVIII, Malvina é inicialmente descrita ao lado de um cavalo, ou (des)misturando-se dele - o que relaciona à Amazona: “Hipólito - filho de Teseu e de uma Amazona de nome Melanipa, ou segundo outras versões, Antíopa ou ainda Hipólita - de quem se enamora”. (BRUNEL, 2000, p.342).

Neste longo excerto do romance há uma cena que, mais adiante, se tem como uma trama da moça para viajar a sós com Gaspar, sela aqui o destino da outra face de Hipólito/Januário, que parece ser enfeitiçado pelas possibilidades da moça ruiva. E esse cabelo vermelho remete a um fogo que devasta tudo ao seu redor. Como o perfil da mulher fatal, está sempre a fazer uso de jóias e pedras preciosas que lhe conferem ainda maior riqueza e encanto.

Além da riqueza, o que motiva essa mulher fatal? O poder. Recuperando algumas das aparições de mulheres fatais na literatura, o prof. dr. Maurício César Menon (2007, p.109) mapeou essas representações, localizando quatro grandes subcaracterizações dentro das figuras fatais femininas na literatura. A primeira representação da mulher fatal são as míticas sereias ou ondinas que trazem consigo o perigo oculto das águas.

Relacionei aqui o ocorrido a dois trechos de *A Odisseia*¹⁵, de Homero. Ulisses precisa ser muito sagaz para livrar-se do encanto das sereias e poder voltar para a tecedeira Penélope. Antes, porém, de tal episódio, a teia da feiticeira Circe - da qual Medéia é neta - é claramente mencionada no poema como uma artimanha difícil aos homens se desgarrarem, a começar no primeiro contato, em que transforma boa parte da tripulação, que a Ulisses acompanhava, em porcos.

Cantar suave a crinipulcra Circe,
Teia a correr brilhante, que só deusas
Lavram tão fina e bela. Eis diz Polites,
Chefe que eu mais prezava: “No alto, amigos,
Mulher ou deusa tece; o pavimento
Ressoa todo ao cântico: falemos.”
Gritam; Circe aparece, e abrindo as portas
Resplendentes, convida esses incautos;
Só, receoso, Euríloco repugna.
Senta-os a deusa em tronos e camilhas;
Escâdea e queijo com Paneio vinho
Mistura e fresco mel, poção lhe ajunta
Que deslembra da pátria. Mal a engolem,
Toca-os de vara, na pocilga os fecha,
Porcos sendo no som, no vulto e cerdas,
A inteligência embora conservassem.
(HOMERO, 2004 [1928], p. 107-108)

Passa-se mais de um ano de entorpecimento com ardilosos banquetes tecidos por Circe, e Ulisses só consegue sair com seus marinheiros das garras da feiticeira após ter pareceres com o oráculo Tirésias. Em sua travessia Ulisses percebe que estará suscetível às maviosas vozes das sereias e a seu encanto mortal, por isso pede para ser amarrado ao navio, para ouvir os cantos sem se precipitar ao mar para a morte:

Circe retira-se ao luzir da aurora;
Embarco e mando suspender amarras;
A gente, pelas tostes ordenada,
A compasso verbera a salsa espuma;
Bom sócio, enfuna e sopra o vento em popa
Que invoca a ninfa de anelado crino;
Tudo a ponto, embarcamos-nos entregues
Às auras e ao piloto; eu mesto falo:
“Não somente um nem dous, amigos, saibam

¹⁵ Ao usar este trecho da *A Odisseia*, cabe mencionar que as duas edições consultadas, uma física e outra on line, foram ambas traduzidas por Odorico Mendes, que o fez em versos portugueses escolhendo a praxe literária do decassilabo heróico, mantendo a tradução em forma de poesia. Outrossim, esclarece por exemplo que a obra na versão homérica tem 12.106 versos em 24 livros. Já a versão traduzida por Mendes tem 9.302 versos, nos mesmos 24 livros - um para cada letra do alfabeto. O tradutor Odorico Mendes (1960, p.332) também faz uma Advertência: “Quando falo, em toda esta obra, de interpretação latina, entenda-se da que é mais espalhada nas nossas escolas, reimpressa em Paris em 1747.”

O que a deusa das deusas me predisse,
 Para informados ou morrermos todos
 Ou da Parca fugirmos. Das Sereias
 Evitar nos ordena o flóreo prado
 E a voz divina; a mim concede ouvi-las,
 Mas ao longo do mastro em rijas cordas.
 E se pedir me desateis, vós outros
 De pés e mãos ligai-me com mais força.”
 Mal acabava, à ilha das Sereias
 Avizinha-se a nau com vento fresco.
 (HOMERO, 2004 [1928], p. 132-133)

Sem querer me delongar demais, a música é o elemento mítico ondino, explorado no romance como uma relação à Malvina, detentora de um talento musical que chama a atenção de Gaspar desde o primeiro momento, referência aqui à poesia pastoral do século XVIII:

[...] se era assim tão sensitivo como o pai falava, devia de ter uma alma feito a dela. Se era dado aos livros, devia saber aqueles versos que falavam de ninfas e pastoras, liras e sanfoninhas, que agora tanto a encantavam nos saraus e academias. Se era de flauta e música, devia ser uma alma irmã, pensou voando para os serros azulados, já uma musicista. Ele nem chegava a se preocupar. (DOURADO, 1999, p.123 e 124)

Em *Os Sinos da Agonia*, a música também traz essa estrutura e sentido, desde os próprios sinos, que dão título e permeiam todo o romance, mas em especial no cravo tocado por ela, e na flauta, por ele, no ápice de sua relação, quando passam as tardes juntos. Eles, contudo, nunca formam um casal, no máximo, um dueto. No romance de Dourado, é entre os acordes de cravo e de flauta e na literatura lida sob as velas que se tece esta comunicação:

Aqui, apontava Gaspar na partitura. Vamos repetir até ficar direito. Repetiam. Uma vez Malvina estava distraída e aflita, não sabia por que não conseguia esconder o desespero nos olhos, na voz - aquela agonia sem fim que a martirizava. Quando ele disse outra vez aqui, ela sentiu o braço de Gaspar roçar-lhe o ombro, bem rente ao pescoço. Gaspar demorava apontando a partitura mais do que carecia, do que ela esperou. Para ele não fugir, Malvina procurou devagarinho se chegar mais, até sentir o corpo de Gaspar quase colado ao dela. Aqui? Disse ela. Tira a mão para eu ver. E trêmula pegou pela primeira vez naquela mão. [...]
 Aquelas tardes deviam durar toda a eternidade. Como às noites, à luz do candelabro, a cara bem junto do livro, ele lia para ela uma écloga, uma lira, uma elegia. As nuanças de luz e sombra, de cores e meios-tons, que iam do marfim velho ao mais recente marfim, a veiazinha azul latejando na fronte, a palidez iluminada, cresciam à luz das velas. Arregaladamente dilatada, tudo ela via e guardava para sempre, para depois. (DOURADO, 1999, p. 160-161)

Nesse momento de proximidade de relação, o autor explorou outras acepções de tecer: a leitura da tessitura musical e a dos textos literários. Notável analisar como era a leitura de Gaspar, na narração da mesma cena, mas na Terceira Jornada:

Aqui, disse ele passando o braço por cima do ombro de Malvina, apontando a flauta onde estava o acorde. O braço roçou os ombros nus e redondos, e ele no momento não soube por que não quis ou não pôde voltar atrás, e a sua mão ficou parada nas gavinhas da pauta mais do que carecia. A mão parada um tempo que depois, e mesmo na hora, lhe pareceu prolongado demais. E sem notar que tinha quase colado o corpo ao dela, se contaminou do calor daqueles ombros redondos e queixosos, daquele corpo vibrante e cheiroso. E Malvina (não podia ser ilusão, depois ele teve a certeza, quando mil vezes relembrou as sensações), em vez de se afastar (no fundo ele é que se acusando de imprudência), procurava se chegar mais para junto dele, bem de mansinho, mas tão rente, quente e cheirosa, que ele não podia deixar de perceber - tudo nela é proposital. Mesmo assim ele não recuou, paralisado pela comoção e pelo tremor. (DOURADO, 1999, p. 243)

Interessante é que este narrador em terceira pessoa, passa ao leitor uma nova visão da cena, desnudando os sentimentos e sensações de Gaspar. “Um prazer ardente e doloroso percorria todo o corpo, estremecendo-o. A mão tremeu mais do que de costume, revelando penosa emoção. Ele não era inocente, os dois sabiam disso ou suspeitavam” (DOURADO, 1999, p.243). O outro lado do episódio personifica ainda mais esta nova linguagem. “Era como se tivessem falado tudo o que estavam sentindo e pensando, ela mais do que ele” (DOURADO, 1999, p.243). Mais adiante, a obra elucida quando a sintetização desta linguagem de comunicação deixa de existir, com a metáfora do que pode ser compreendido como a metamorfose do instrumento musical: “Uma jóia, o cravo. Antes parecia irradiar luz, mesmo em silêncio soava e cantava. Quando ela ainda acreditava em árias e liras [...]”. Quando cessam os ensaios, por sua vez, “o cravo agora apenas uma caixa silenciosa de madeira pintada a ouro, o tempo podia ruir, ela mesmo de repente destruíá” (DOURADO, 1999, p.274-275).

A música desenrola a conexão entre Malvina e Gaspar, pois nas quatro jornadas há excertos que retomam estas cenas vespertinas, escrito com o brilhantismo e conquistas técnicas da narrativa contemporânea. A cada retomada, há um novo olhar do outro protagonista, o que configura uma cena totalmente diferente.

Outrossim, os versos de *A Odisseia* demonstram o quão persistente precisou se fazer Ulisses, para salvar a si e a seus amigos, dessas mulheres fatais que prendem o destino dos homens à ilha. No romance de Autran Dourado, os homens que ouviram aquela música e viram esse ser “por isso ondino e amazônico”, não tiveram a mesma sorte.

A segunda representação de mulher fatal mapeada por Menon (2007, p.110) é a das fadas amaldiçoadas, como Melusina, com mistérios que trazem desgraças aos homens. “Um

ser sobrenatural apaixona-se por um ser humano, segue-o no mundo dos mortais e se casa com ele, sob a condição de ser respeitada certa interdição; com a transgressão do pacto, o ser sobrenatural retorna ao outro mundo, deixando descendência”. (BRUNEL, 2000, p.627) A imagem da fada aparece em muitos contos populares, mas sem ter um nome. O que fica de rastro após a transgressão do pacto é o desaparecimento da fada e a desgraça do herói, ficando a descendência da fada sobre a terra.

Em seguida no levantamento de Menon (2007, p.110) vêm as mulheres dominadoras, como Jezabel, da Bíblia, ou Lady Macbeth, de Shakespeare - essas que são fatais ao manipular e governar maridos. Aufran Dourado menciona esta obra shakespeariana em *Um Poética de Romance*:

[...] A retórica de Sêneca e a mitologia de Ovídio (fortes influências no teatro elizabethano, portanto em W.Shakespeare - Lady Macbeth no caso - mais do que Eurípedes), como fontes de paródia, servem mais ao meu propósito carnavalesco e brutal de farsa barroca, de livre aproveitamento acronológico de elementos históricos de Minas e do Brasil. (DOURADO, 2000, p.190)

E por fim, a quarta representação são as mulheres possuídas por demônios, por terem relações com as trevas (Menon, 2007, p.110). Exemplifica aqui com Matilda, de Lewis, Clarimonde de Gautier, e a Vênus de Lle, de Prósper Marimeé. Todos esses perfis comprovam a dualidade atribuída ao sexo feminino, dotada de caráter malévolos podendo ser anjo ou demônio fêmea.

Entre as peripécias de caráter que se multiplicam, elas têm beleza e fatalidade. A beleza é o que precede as ações (para seduzir) e a fatalidade costuma ser o desfecho das histórias. É a que se assemelha Malvina, ao fim do romance, aos olhos de Gaspar “uma mulher demônio”. No início e aos olhos de Januário, contudo, Malvina era vista como uma deusa - ele mameluco reduzido a ela, uma deusa da caça:

[...] era toda ela uma deusa da caça, ia ele dizendo na mitologia dos versos mal lembrados. Como ela crescia na sua brancura ensolarada, diante da escuridão e mágoa humilhada dos seus olhos de mestiço bastardo. Ele era pequeno diante de tamanho sol, beleza e domínio, começava ele a pensar, atravessado de luz, diminuído, reduzido a uma insignificância que o seu sentimento de bastardo e mameluco diminuía ainda mais, para engrandecê-la e exaltá-la na soberba, no orgulho, na nobreza, que dali em diante passou a lhe emprestar. (DOURADO, 1999, p.56)

Na mitologia grega a deusa da caça é Ártemis ou Diana, esta, por sua vez, muito amiga de Hipólito. Na leitura do romance, se em ordem, o leitor já pode desconfiar das

intencionalidades da moça de princípio, pois à medida que a 1ª jornada avança, enfatiza-se ainda mais o “envenenamento” provocado pela *Femme Fatale*, que leva Januário a ter devaneios e imaginar situações:

Cego de paixão ele se perdia, acompanhava-a ousado, não se importando se reparavam no seu atrevimento de seguir dona casada na rua. Agora sabia que ela era mulher de João Diogo Galvão, vinda de São Paulo (da nobreza vicentina, se dizia na admiração paulista), da nobreza esbranquiçada à força feito manga amadurecida, embrulhada em papel ou guardada em fundo de gaveta, de São Vicente, ou melhor - de Taubaté, de onde mesmo foi que ele a buscou (as riquezas acrescentadas, mais as prometidas) para acabar com a sua viuvez. João Diogo com mais do dobro de idade do que ela. Ele feio, enrugado e velho; ela jovem e bela, desmesurada e deusadamente bela e jovem.

Januário se perdia e era capaz dos maiores desatinos só para vê-la, para sentir e aspirar a aragem de sua presença, para ficar perto dela. **Por ela tudo tinha feito ou faria.**

Na cadeirinha de cortinas agora escancaradas, Malvina chegava mesmo a botar a cabeça e o busto de fora para ele vê-la inteira e poderosa, e com os olhos a possuísse. Via-se no fogo brilhoso dos olhos: ela queria ser possuída e derrubada, destruída. Se mostrava sem nenhum recato, só para ele. (DOURADO, 1999, p. 72-73, grifos nossos)

Malvina era toda provocação, para atrair bastante as suas vítimas inebriadas por seu poder dominador de sedução. E consegue, já direciona Dourado "Por ela tudo tinha feito ou faria". No gesto do leque, “abrindo-o num amplo meio círculo, feito ela fosse não a recatada esposa de um homem velho, zeloso e ciumento, mas uma cortesã, bailarina ou artista de comédia” (DOURADO, 1999, p.73-74) Só não conseguiu ter o beijo consentido de Gaspar:

Malvina deu um grito, foi se curvando até cair de joelhos no chão. Abraçou-o pelas pernas. Ele imóvel e duro, não a levantaria. Não, disse ela chorando. Não depois de tudo que aconteceu. Tudo por você. Não adianta mais fingir, você agora sabe de minha paixão. Se não sabia, fica sabendo. Eu o amo Gaspar, sempre o amei. Desde a primeira vez que o vi. Desde aquela vez.

[...] Não por quê? Um terror frio o dominava. Certo porém do que ia fazer. Porque **você é a mulher do meu pai. Mulher de meu pai é minha mãe.** Como? gritou ela sacudindo-o, os olhos pingando lágrimas. Seu pai está morto, somos livres. E que tenho eu a ver com a sua mãe? Tudo e nada, disse ele. Eu não conseguiria, Malvina. É melhor você se convencer. Não, dizia ela gritando e chorando. Consegue! Pode! E beijou-o na boca. Ele não se mexeu, não se mexeria. De pedra, de gelo. Os lábios dele eram frios e molhados. Esfogueada, em desespero, ela beijava-o, mordida-o. Apalpava-o, sacudia-o.

Vendo-o frio, se vendo recusada, empurrou-o para trás. Frio e frouxo! disse ela num último assalto, a ver se, lhe ofendendo os brios, conseguia fazer com que ele ao menos se mexesse. Você não é homem! disse ela finalmente. (DOURADO, 1999, p. 255, grifos nossos)

No diálogo, emerge uma mulher carregada de amor e ódio a um só tempo, personificando também o mito da feiticeira Medeia, da qual pode ter vindo um pouco da

inspiração do complexo destrutivo. O fato decorre logo após o assassinato de João Diogo Galvão e demonstra a frieza de coração da moça quando o assunto vai além de seu próprio ego [E que tenho eu a ver com a sua mãe?], no momento em que ela abertamente se declara e pelo enteado é rejeitada. Interessante notar como o autor bebeu na fonte mitológica, alterando algumas sequências - na mitologia Teseu não morre, mas sim seu filho Hipólito. No romance é ao contrário.

As origens do Mito de Fedra e Hipólito começam com o ciúme de Vênus da relação de Hipólito e a deusa Diana - ambos puros e castos, mantêm uma amizade fraternal. Vênus, diante da dúvida “Haverá somente pureza ali?” (FRANCHINI & SEGANFREDO, 2007, p. 279) solicita ao seu filho arqueiro Cupido que "procurasse a madrasta de Hipólito, a bela Fedra, e alvejasse seu coração com a mais venenosa de suas setas. - Quero que ela o ame como mulher nenhuma amou um homem antes”. (FRANCHINI & SEGANFREDO, 2007, p. 279). Cupido cumpre o solicitado por Vênus.

‘A hora é agora’, pensa Cupido, sacando a sua mais afiada seta. Após embê-la no filtro do Amor, assesta a pontaria para o coração de Fedra, que está inteiramente a descoberto debaixo da pele clara do seio quase desnudo. E quando a imagem de Hipólito retorna, finalmente, às suas cogitações, o deus dispara a seta, certa como todas as que arremessa. (FRANCHINI & SEGANFREDO, 2007, p. 280).

Após essa interferência do Cupido, Fedra já passa a chamar Hipólito, filho de Teseu; e não mais a considerá-lo seu filho, como antes. A cena de declaração de Fedra a Hipólito é escancarada:

E quando Hipólito retorna ao palácio, com o corpo suado e exausto do prodígio, Fedra lança-se - a louca! - em seus braços, sem considerar mais nada.

- Hipólito, Hipólito amado! - diz ela, a sós com o enteado, beijando sua boca como quem bebe o alimento que lhe falta desde sempre.
- O que diz, Fedra, minha madrasta? - diz Hipólito, tentando desviar seus lábios daqueles outros, rubros e inchados, que os caçam com sofreguidão.
- Hipólito, amo você, meu adorador jovem! - exclama Fedra, desconsolada. - Ouça: seu pai nada mais representa para mim! Não amo mais Teseu, não o quero mais!
- O que diz, louca? - repete o jovem, sem ter outras palavras.
- Não, não quero mais o afeto insosso e cansado de seu pai, entende? Por que deveria, se não o quero mais? Quero os seus beijos, somente, meu jovem! Os seus, unicamente!
- Mulher maldita! - exclama Hipólito, irado com aquela injúria feita a seu pai. Depois, enxergando um pedaço de nudez do corpo de sua madrasta, que o acidente do encontro desnudara, diz a ela, num excesso de rigor: - Vamos, cubra de pudor a sua alma, já que o seu corpo o despiu de vez! (FRANCHINI & SEGANFREDO, 2007, p. 278)

A cena provoca em Fedra a violenta reação irada, que leva a conduzir o desfecho da história dessa família:

Ela cobrira a alma de desejo, mas o mundo queria o pudor. Jamais o perdoariam. O filho dileto iria levar logo a notícia a Teseu, rei e esposo, prestes a se tornar vítima de terrível e injuriosa afronta.

Cega agora pela ira, ela diz de si para si:

- Fique, pois, o mundo maldito com o seu pudor! Levarei comigo apenas meu desejo!

Sua mão rabisca uma carta, na qual acusa o enteado da infâmia horrenda que ela mesma perpetrara e, depois, arrancando fora o laço de seu manto, prende-o num laço sobre uma das vidas do teto. Sabe que não poderia enfrentar de outro modo a censura do marido, do rei e daquela horrenda sociedade, que pune o desejo raivosamente e às claras, mas o reverencia loucamente em segredo.

E enquanto seu corpo balançava-se, ainda, com o resto de vida, seu manto desceu outra vez até a cintura, como em um protesto final contra a impossibilidade de amar que as Parcas sinistras lhe haviam decretado. (FRANCHINI & SEGANFREDO, 2007, p. 278-279)

Dito isso, no romance se identifica a condição exata do mito. Fedra é igualmente rejeitada por Hipólito, história que Autran Dourado recria no romance, com Gaspar e Malvina. O elemento alterado é que a rejeição de Gaspar por ela, após a declaração, vem após a morte de João Diogo Galvão, enquanto que na mitologia, Teseu está vivo, lê a carta deixada por Fedra e inquire o filho:

- Ousou, então, na minha ausência, levantar a mão para esta que tomou o lugar de sua mãe? - diz Teseu; sua voz é bem articulada, mas seus membros agitam-se como os músculos dos cavalos quando estão postados para a corrida.

Hipólito silencia. Sabe que nada que disser poderá fazer seu pai acreditar em sua inocência. Abandona o recinto e, mandando atrelar os cavalos à sua biga, parte no mesmo dia para o Peloponeso.

Teseu, a sós, ferve de ódio. Não há mais Fedra nenhuma a seu lado para acalmá-lo; nenhuma palavra, nenhuma carícia, nada poderá agora refrear o seu ódio. (FRANCHINI & SEGANFREDO, 2007, p.281)

E assim, vivo e fervendo de ódio, clama a seu pai Netuno, para que puna o Hipólito ingrato e que ele jamais possa chegar ao seu destino. Hipólito na estrada, obriga-se a realizar a fuga de uma criatura marinha que acaba causando a sua trágica morte, no acidente com sua biga. “Em sua cabeça agitavam-se pensamentos de dor e remorso: dor por haver levado o próprio pai a fazer um tão mal julgamento de si mesmo, e remorso por haver provocado uma morte, ainda que a morte de uma mulher perversa e lúbrica, que tramara a sua perdição e de sua casa.” (FRANCHINI & SEGANFREDO, 2007, p.281)

Para arrematar o bordado dessa semelhança mitológica, cabe trazer o excerto em que Gaspar conjectura sobre as cartas recebidas de Malvina e em seguida, recebe a notícia de que ela se suicidara. “Numa carta ela dizia uma coisa, na outra se desdizia. Como agora desta vez. Que tinha sido ela, com a ajuda do mestiço Januário, que matara João Diogo. De jeito nenhum podia ser”. (DOURADO, 1999, p.289). Este é o exato momento da “cartada final”, em que ela revela seu plano arдил e começa colocar Gaspar em constante confusão de sentidos, acentuando na narrativa a mistura dupla dos personagens Januário e Gaspar.

“Quem sabe não era melhor ir vê-la? Acalmava-a, depois voltaria. Se fosse lá estaria perdido, não voltava nunca mais. Era isso o que ela queria. Por isso lhe escreveu, tudo mentira. Queria era provocá-lo, inventava coisas para ele voltar.” (DOURADO, 1999, p.290) Mas era tarde demais. Após devaneios e visitas à sua noiva Ana, chega a implacável notícia:

De repente, sem nem ao menos pedir licença, entrou um preto correndo e esbranquiçado. Meu senhor, aconteceu, aconteceu coisa muito ruim na casa do falecido senhor seu pai, disse o preto gaguejando e ofegante. Diga logo o que foi! disse Gaspar já prevendo o que tinha acontecido. Siá Malvina se matou, disse o preto [...]

Nada mais tinha a fazer. Ao contrário do outro, não morreria em efígie, impossível e inútil fugir. Crescia dentro dele a certeza de que tudo aquilo que sonhara realmente aconteceu. (DOURADO, 1999, p.307)

De fato, Malvina metaforicamente “solta a linha” na medida certa: nem para se enroscar nem para deixar pontos soltos. E não dá ponto sem nó. Dia e noite, perseguia algo. No trecho em que vê o pai como que preso em uma imensa teia de aranha, e ele próprio sendo a próxima vítima, Gaspar relaciona o perfil de Malvina às mulheres demônio. Ele sentia que os destinos estavam aniquilados.

4.2.3 Malvina = Mal vinda - Má sina - Malina (maligna, o demo)

Como alguém anunciada como “Filha do sol, da luz”, acaba se revelando como um ser das trevas? Para Lepecke (1976, p.241), o narrador apresenta claramente uma dicotomia, fazendo uso de simbolismos e alegoria.

O narrador tece, então, considerações sobre a fatalidade e a maneira de ser das personagens, atribui a cada uma delas um peso específico, delimita-as em campo dicotômicos: Malvina é filha da luz, Gaspar, filho das trevas. Determinadas as

coordenadas Histórico-culturais, desvelados contexto e subtexto, os personagens já não são, para quem os narra ou lê, mistérios.

O sentido “maligna” é o primeiro que antevê, mas este fundamentado com muitas decisões e acontecimentos na vida desses personagens. Procurando o significado de “malina”, encontra-se dicionarizado a afirmação primeira de ser um “substantivo feminino”: águas-vivas das marés, febre de mau caráter; que vem do latim *maligna*. Remete ainda a uma renda finíssima, de origem belga. Ou seja, o nome se associa à mulher e ao tecer em sua etimologia.

No meio do romance, há um momento em que o narrador reconhece a presença de um demônio que a afervora, diante dos pensamentos desenvolvidos por ela: “Ele não percebia, cego e surdo. Quem sabe ele não finge e compactua, lhe dizia o seu demônio, açulando-a a quebrar aquele gelo, a comover aquela alma fria e empedernida, aquele passivo e duro coração”. (DOURADO, 1999, p.165)

Inspirada em Fedra, a fidalga brasileira fidalga Malvina Dias Bueno tece para dominar o romance, tem todos em suas mãos, dos quais vai puxando fios e desorganizando a vida. É uma “aranha arдилosa” que vence o destino de todos, arquétipo de *femme fatale* orgânica, uma vez que aprendeu as artes da manipulação com sua própria mãe. No fim do romance, Gaspar percebe que caiu em sua armadilha de malvada tecedeira:

[...] Súbito ele via para trás, desenovelando. E tudo fazia sentido. Um jogo cujas peças só agora, depois da revelação luminosa, era capaz de montar. [...] Um desenho, a traça feita só para ele. Por que não tinha percebido?
Malvina é que tinha a ponta dos fios, a agulha, ele era um brinquedo nas mãos dela. Mesmo quando achava que ele é que decidia, a ideia de Malvina é que comandava. Ele apenas fazia, ela é que maquinava. Partes com o demo, aquela mulher tinha partes com o demônio, via de repente com medo. As traças, o demônio vestido de gente, na pele de uma mulher. [...] João Diogo entre lençóis e colchas e fronhas rendadas. Aquelas roupas, na cama era feito uma velhinha faceira. **Aquela mulher castrava, destruía quem dela se aproximava.** (DOURADO, 1999, p.316-317, grifos nossos)

No romance de Dourado, o pedido de casamento é antevisto desde o diálogo que o fazendeiro, João Diogo Galvão, tem com seu filho Gaspar, na abertura do capítulo 2, “Filha do Sol, da Luz”, manifestando sua intenção de se casar: “(...) ouviu o filho sobre a justeza e sabença do que ia fazer. Disse quem era a escolhida. Uma moça muito boa de São Paulo, de nobreza vicentina, fez questão de acentuar. Das melhores famílias de Piratininga” (DOURADO, 1999, p. 91). O segundo momento, igualmente, é quando João

Diogo vai à casa do velho João Quebedo pedir em matrimônio sua filha. A da vez de se casar era Mariana, a filha mais velha, que é passada para trás pela ardilosa Malvina, de 20 anos, que conquista o velho e a posição de noiva. Família nobre, mas empobrecida, vê em João Diogo a possibilidade de se restabelecer na sociedade e facilmente a troca entre filhas é aceita. Mas não sabia o rico fazendeiro que levava para sua casa má sina.

Na França, o livro foi traduzido como *La Mort en Effigie*. “Mencionei muito pensadamente o prof. Bourdon e seu ensaio *Phèdre au Brésil*, que deu ênfase especial à visão raciniana do mito de Fedra, antes de Racine tratado brilhantemente por Sêneca (*Hipólito ou Fedra*) e por Eurípedes, no seu *Hipólito*”. (DOURADO, 1992, p. 119) Na Mitologia, Fedra era irmã de Ariadne e Androgeu, filhos de Minos e Pasífae. Ariadne, que dá nome à irmã de Malvina, Mariana, (M)ariana(e) - Ariane - Ariadne (DOURADO, 2000, p.184), é a moça que Teseu leva como prêmio, ao derrotar o Minotauro no labirinto. Mas depois a abandona para casar-se com Fedra. Autran Dourado também bebe nessa fonte, já que o casamento de João Diogo Galvão era prometido à mais velha filha, Mariana, mas quem se casa com o fazendeiro acaba sendo Malvina = Mal vinda - Má sina - Malina (maligna, o demo) (DOURADO, 1999, p.184).

Suas artimanhas diabólicas são mais uma vez confirmadas na ocasião da viagem a Vila do Carmo com Gaspar, ocorre o primeiro encontro com o mameluco, no meio da estrada. No trecho, evidencia-se o surgimento do “duplo” entre Gaspar e Januário (Jans = deus de duas faces, deus do princípio e do fim), os dois correlacionados a Hipólito, no mito:

[...] se entregou àqueles braços fortes e quentes que a esmagavam [...] Não que Malvina tivesse se esquecido de Gaspar. Por artes diabólicas, a tudo o seu espírito se acomodava. Tudo fazia para preservar aquela parte tão delicada da alma que Januário jamais podia satisfazer. E como antigamente via nos olhos de João Diogo as sombras de Gaspar, só atingiu o ritmo que o coração e a carne pediam quando viu: Januário era por fora o que Gaspar era por dentro. Aqueles olhos selvagens não podiam deixar enganar.

E fundia os dois numa só figura: Januário e Gaspar se completavam, eram uma só pessoa. (DOURADO, 1999, p.186-187)

Logo após o primeiro encontro com Januário, vem uma cena interessante de ser notada pelos dois ângulos de narração: na jornada de Malvina e na jornada de Gaspar. A disparada do cavalo e o tombo, ocasião em que ele vai acudi-la. Apresento primeiro o que diz o narrador em “Filha do Sol, da luz”:

Riu sem nenhum motivo, deu um grito, chicoteou o cavalo. Num galope disparado, louca, inteiramente siderada, feliz. O galope disparado, Gaspar tenta alcançá-la. Ela se deixando arriscadamente cair. E aquilo tudo maravilhoso, uma visão antecipada de tudo o que ela queria ter, acontecia. Meio tonta, aproveitou para fingir que desfalecia. Ele veio, saltando nem bem o cavalo parou. Segurou-a, apertava-a contra o peito, juntos demais. Tudo podia acontecer. Na verdade nada aconteceu, só antevisão.

E aquele memeluco não a deixou mais em paz, viu feliz. (DOURADO, 1999, p.185)

Pelas artimanhas narrativas de Autran Dourado, com esta estrutura moderna e entrecortada dos mesmos fatos por diferentes ângulos, coloco agora, a mesma cena, dita pelo narrador na terceira jornada “O destino do passado”, começando desde um pouco antes do disparo do cavalo, no cruzamento com o mestiço:

Depois se encontraram com o mameluco e ela (agora Gaspar via, na hora só reparou o atrevimento de Januário) se deixou admirar demoradamente pelo mestiço. Então ela riu alto, deu um grito, chicoteou o cavalo, saiu num galope desabalado. Aquele mouro não era tão manso e de andadura tão firme como pensou. Ela chicoteava e gritava, alguma coisa ia acontecer. Ainda atônito, viu ela se distanciar. Chicoteou o ruão, calcou as rosetas nos vazios, procurava alcançá-la. A nuvem de poeira, ela sumiu na curva do caminho. Desacostumada, fustigando daquele jeito o cavalo, podia cair. Não ter as mãos na rédea, o cavalo solto. Temia por ela.

Avistou-a. Quando perto de alcançá-la, viu o cavalo de Malvina se empinar, as patas da frente se agitando no ar. Com certeza tinha tentado pará-lo bruscamente nas rédeas. Quase se assentando no chão, ela caiu para um lado, o cavalo para outro. Em tempo de esmagá-la.

Alcançou-a. Saltou, suspendeu o tronco de Malvina do chão, ergueu-lhe a cabeça, amparando-a contra o peito. Desmaiada, a cara muito branca. A cabeça de Malvina apoiada no ombro, a cara encostada no pescoço de Gaspar. Ele sentia a dureza e o redondo daqueles ombros, o calor daquele corpo, o bafo da sua respiração, os seios nevosos subindo e descendo na respiração alterada. O cheiro e a maciez viva dos cabelos colados na sua boca, no seu nariz. Nunca tinha segurado nos braços uma mulher. O coração de Malvina batia contra o seu. A tentação mais arriscada e perigosa: apertou-a, colou o rosto ao dela, sentiu-a até às suas últimas fibras, nela se fundia. Os lábios roçando temerosos a pele macia, a pele de um pêssego que ele podia morder. Desmaiada, ele podia. Mas ela se mexeu, procurava se ajeitar nos braços que a protegiam, chegar os lábios para ele. A respiração mais queimosa e ofegante, ela voltava a si. Quem sabe não desmaiara, fingia, e ele... Ele sacudiu-a, abanou-a com o chapéu. Ela acordava, abria os olhos. Tinha sido salva, nada aconteceu. (DOURADO, 1999, p.252-253)

Mesmo que o leitor já conheça a cena e saiba que nada - como um beijo - vá acontecer, a forma como Autran Dourado optou por cadenciar os fatos, dando riqueza de detalhes e mostrando um crescimento de cena, acende novamente a oportunidade de que algo diferente esteja por vir. E está. É um momento em que se dá conta de que Gaspar tinha de fato

algum interesse por aquela mulher. E ele era virgem de sentimentos e toques “nunca tinha segurado nos braços uma mulher”. O veneno da aranha já havia atingido o seu coração.

Na conferência pronunciada em Sorbonne em 17 de novembro de 1992, publicado pela *Revista USP* sob o título “Os Sinos da Agonia, romance pós-moderno” Dourado afirma que “são três magníficos trágicos, cada um tratando o mito conforme a sua época”, que compõem o seu romance, além de alguns outros.

Em *Uma Poética de Romance*, Autran Dourado faz a correlação mitológica que lhe motivou as origens e explica que nos mitos, como nas lendas, há versões e variações, daí a função dos mitólogos, filólogos, historiadores da religião, antropólogo e sobretudo dos poetas criarem novas fábulas e revitalizarem o mito incessantemente.

A menção a Tirésias, que não faz parte das *dramatis personae* de Hipólito ou Fedra e sim da trilogia de Sófocles (*O rei Édipo*, *Édipo em Colona* e *Antígona*), com a sua voz soturna (paródias do coro grego - Eurípedes e Sêneca - há mesmo o canto de um coro inteiro na 3ª jornada) dá o fundo edipiano da tragédia. São variações diante dos temas dos grandes trágicos. Malvina “mulher forte” aproxima-se mais de Medeia e de Antígona, sabidamente “mulheres fortes”, a última forte e virtuosa, do que da hierática rainha heroica de Racine. Não estou aqui preocupado com a beleza serena e clássica dos versos franceses (de que me utilizo às vezes...). A retórica de Sêneca e a mitologia de Ovídio (fortes influências no teatro elizabetano, portanto em W.Shakespeare - *Lady Macbeth* no caso - mais do que Eurípedes), como fontes de paródia, servem mais ao meu propósito carnavalesco e brutal de farsa barroca, de livre aproveitamento acronológico de elementos históricos das Minas e do Brasil. Interessa-me mais o sentido da época, raiz do absolutismo português e brasileiro. Crítica a uma sociedade (uma das possíveis escritas, e portanto - leituras) que se quer requintada, em que um povo não consegue ser povo e ter voz, simples massa: as sonhadas riquezas impossíveis, o fastígio mais sonho do que realidade, o apogeu, a decadência e a agonia. Os sinos tocam par todos, pelas Minas que no sonho do velho pai de Ana “mudam de lugar” quando o ouro seca. (DOURADO, 2000, p. 190-191)

Para a professora Maria Lúcia Lepecki (1976, p.240) “O subconsciente desejo de matar o pai explicita-se em sonho: a finalidade do parricídio é evidente: possuir a mãe-madrasta, mulher do pai. Eis a figura de Édipo, ponto de encontro entre a mítica grega e a mítica psicanalítica freudiana”.

Malvina, figuração antropomórfica da fatalidade, personagem a quem o texto mais de uma vez qualifica como “tecedeira”, representa claramente as Parcas. Tece, mede e corta os fios da vida dos que a rodeiam. Mata Diogo e Januário, mata mesmo Gaspar, denunciando-o. Para além disto, traços numerosos a aproximam de Fedra e de Medéia. Veja-se que Gaspar identifica em Malvina a madrasta e a mãe:
Porque você é a mulher de meu pai. Mulher de mei pai foi minha mãe [...] E que tenho eu a ver com a sua mãe? Tudo e nada, disse ele. (p.172).

Identificando Malvina com a mãe, sentindo-a como mãe-madrasta, Gaspar consubstancia nela a figura de Medeia, que biologicamente deu à luz os filhos de Jasão (foi mãe), matando-os depois em posição perfeitamente análoga ao estereótipo da madrasta que se encontra nos contos folclóricos. Por outro lado, Gaspar identifica-se a si mesmo com o assassino do pai, ainda em sonho:

Carecia acordar, gritar. No entanto, temia soltar o grito, o braço que saiu do corpo do homem [...] era o seu próprio braço. (p.140)

O subconsciente desejo de matar o pai explicita-se em sonho; a finalidade do parricídio é evidente: possuir a mãe-madrasta, mulher do pai. Eis a figura de Édipo, ponto de encontro entre a mítica grega e a mítica psicanalítica freudiana. (LEPECKE, 1976, p.240)

Gaspar, com a morte do pai, sofre a ordem patriarcal às avessas, uma vez que, em seus trejeitos afeminados - “Não queria saber de mulher, e elas o perseguiam” (DOURADO, 1999, p. 200) -, se vê forçado a vestir uma figuração que não é sua natureza. Mas a ordem patriarcal lhe é imposta, o que também soa ao psicológico do personagem como algo infernal.

Foi recebê-lo na porta, **era de seu dever**. A casa era sua, ele **estava no lugar do pai**. (...) Gaspar, vestido da nova figura para si própria composta, de ser em tudo e por um tudo um **digno filho e sucessor de João Diogo Galvão**, disse Vossa Excelência sabe, meu pai tinha por el-rei filial devoção (...) Gaspar um tanto envergonhado de sua nova figura. **Toda a riqueza e poder do pai, acumulados a duras penas, não iriam assim por água abaixo**, por fraqueza e orgulho. De repente, como um filho pródigo arrependido, descobriu: **era o seu dever, cumpria-o**. (DOURADO, 1999, p.211, grifos nossos)

É um fado imposto. Esta condição de aceitar fragilizado a imposição de um destino familiar se assemelhava a entregar um novelo inteiro à frente de Malvina - ela aproveitaria muito bem essa oportunidade de dominação das circunstâncias. Mas para a surpresa do leitor, a moderna articulação narrativa da obra - dividida em quatro jornadas, nas quais as três primeiras apresentam três diferentes perspectivas (Januário, Malvina e Gaspar) para o mesmo fato; e a quarta jornada, é o misto entre esses três personagens.

Malvina, em si, representava esse capital simbólico importante e vestia muito bem sua máscara social de esposa, até se apaixonar pelo enteado Gaspar. Ela lucrava com os mimos do marido. Por ser de família nobre (mas empobrecida), tem o perfil do que foi chamado de “valiosas mulheres brancas”, aquelas ideais para um casamento puro, quando se pretendia “organizar o Brasil”. O problema da falta de mulheres brancas no processo colonizador português pode ser observada na famosa carta do pe. Manoel da Nóbrega, em meados do século XVI, quando pede ao rei português que sejam enviadas órfãs e mesmo prostitutas para a constituição de uma família respeito na colônia.

A preocupação com o “crescimento de gente” que as autoridades manifestavam não se referia à população em geral. Ao contrário, o endereço certo das medidas pra limitar o retorno das valiosas mulheres brancas para a elite social (“gente”), pois o desequilíbrio entre o número de mulheres brancas e os homens de mesma condição tendia a empurrá-los para relações (legítimas ou não) com mulheres negras ou mulatas. Sob a ótica metropolitana, ao (a)tingir a elite colonial, a miscigenação poderia acabar comprometendo a continuidade da comunhão de interesses na relação colônia metrópole. (FIGUEIREDO, 2013, p.169-170)

A obra de Autran Dourado leva a questionar se no século XVIII ainda existia esse problema. Havia famílias importantes, como era o caso da de Malvina e quando João Diogo buscou o matrimônio tinha aparentemente isto em mente, o que se pode notar ainda nos tratos com dom João Quebedo, para casar com a irmã mais velha: “A moça Mariana, se Vossa Senhoria, depois da apuração que vai mandar fazer, me aceitar pra genro, levo ela pras Minas só com o vestido do corpo. De jóias e mimos, das belezas e do restante eu cubro o seu corpo” (DOURADO, 1999, p.109). Logo após a investigação é que o pai descobriu tratar-se de um "potentado" rico em armas, prata e ouro, com tropa de mil pretos espingardeiros, índios sagitários e um sobrado na melhor rua: tratou, portanto, de ajeitar de fato uma filha.

Quem mais escutava porém era Malvina. Os olhos lumearam, deitavam chispas. Sim, nada de castelo de armas, de mil pretos espingardeiros, pretos só os de serviço, pensou. Um sobrado, um sobrado de teto apainelado, e não aquela casa deles de esteira barriguda. Tudo pintado na mil perfeição. Na melhor rua. E as baixelas de prata e ouro, as jóias e vestidos custosos, as sedas e veludos, as cambraias e holandas, os damascos e brocados. Já se via no espelho, o penteado alto, as plumas, as jóias refulgentes, a trunfa enfeitada de fios de pérola. Malvina, como o velho, desvairava. (DOURADO, 1999, p.113)

A descrição de tantos variados tecidos remete a pensar nos diversos formatos de teias que Malvina pode armar. Feito o casamento, Dourado personifica em João Diogo Galvão, em sua mulher - a ruiva Malvina, e no enteado Gaspar "as vértices de um triângulo amoroso impossível. Ao mameluco Januário cabe ser a mão armada pelo destino para precipitar o clímax final". (DOURADO, 1999, p.122).

Em busca da pureza, a família Galvão encontrou o inferno. Encontram desvelada a mulher Lúcifer, bela mas também horrenda. Capaz de tirar a própria vida para arruinar às dos homens que amou, usou, usurpou e matou.

4.3 Tessituras de Invisíveis alçando voos coloridos

Um espelho é invisível até que alguém entre em sua frente. Daí ele fica tomado de cores e formas. Uma pessoa humilde em bens monetários e moradora de rua é invisível, até que um olhar sensível colha palavras para desenhá-la, ponha-se a descrever seus fatos e feitos. Do antagonismo invisível *versus* colorido tem-se um leque de cores e a revelação de um cabedal de histórias. Esse é um pouco do clima encontrado nas obras da escritora santista/paulista, naturalizada paraibana, Maria Valéria Rezende.

Ela é uma contadora de histórias dos invisíveis. Desde menina leu de tudo, escreveu muito - fazia livros únicos para dar de presente aos amigos - é uma compiladora profícua de histórias de livros com histórias de vidas e assim desses muitos chãos pisados estreou para o universo literário com *Vasto Mundo* (2001), aos seus 59 anos de idade, quando a rotina de freira viajante foi sendo substituída pela de freira cuidadora de freiras mais velhas da casa - e abriu-se na agenda um tempo para escrever (mais). Para a autora, *Vasto Mundo* já era um romance. Para o mercado editorial, ficou conhecido primeiramente como um livro de contos - o que vem mudando um pouco na reedição de 2015 da Alfaguara. Sobre consagrar-se tardiamente, ela brinca com suas opiniões em redes sociais: "Por que ninguém cria um prêmio especial para autores, ou melhor ainda, para autoras de mais de 60 anos, que só com a aposentadoria ficam livres da dupla jornada de trabalho, e têm finalmente mais possibilidade de escrever? Prêmio Saramago, principalmente, pois consagrou-se como escritor tardiamente... né, não?" (REZENDE, 12 abril 2017, às 14h22)

De 2001 para cá são 16 obras, na média de uma por ano, incluindo o mais novo livro de contos *A Face Serena* (2017), no prelo durante a feitura desta dissertação. Maria Valéria Rezende é muito espirituosa e trabalha demais, no alto de seus 75 anos de idade. É uma escritora que se inclui, que está com as pessoas em seus momentos, como: "Tô dando conta de mais nada hoje... saindo pro sertão até quinta!!! Festa literária lá em Sousa! Vamos?" (REZENDE, 17 abril 2017, às 16h12). Ela não faz da escritura um universo de estrelato, pelo contrário, está disponível para as pessoas - o que colaborou para eu poder realizar a entrevista¹⁶ elucidativa sobre alguns fatos de sua vida, clareando ilações equivocadas. Acompanhando Maria Valéria Rezende nas redes sociais, vejo comumente frases

¹⁶ Presente no Apêndice: página 152 deste volume.

ditas a si mesma: “Sai da pracinha, Maria Valéria”, ela circunspecta direcionando-se ao Facebook. E um dos mais engenhosos, dito em 8 de abril de 2017, às 12h38: “Estou pensando em escrever, criptografar e sumir! (Baita golpe de marketing? pra vender livro ou pra criar uma seita?) Tchau, pracinha... vou trabaiá!”

Tem três romances publicados, sendo o último *Outros Cantos*, premiado pelo Casa de Las Américas 2017. Além disso, a autora tem extensa produção infanto-juvenil, com nove obras publicadas e brilhantemente ilustradas (cresceu em família de artistas plásticos) por outros artistas.

Quanto ao primeiro romance propriamente dito, o recurso textual da narrativa moderna que já se viu nos excertos do romance *Os Sinos da Agonia*, de Autran Dourado, também estão presentes em *O Voo da Guará Vermelha*, no qual as falas não são marcadas por travessão e se tem uma poética de filigramas: feita com trechos longos, separados por vírgulas e ponto e vírgula, em parágrafos extensos de histórias, vírgulas após exclamações que marcam ápices do texto, e um narrador em terceira pessoa que sabe tudo o que se passa no coração desses personagens. Um diferencial nessa narrativa, que é marcada por pequenas histórias, é que estas aparecem graficamente marcadas numa fonte menor¹⁷ da narrativa principal, a fim de que sejam facilmente identificadas visualmente dentro da trama.

Em *O Voo da Guará Vermelha*, seu primeiro romance publicado em 2005, são protagonistas Rosálio, um pedreiro e “caminhante” por excelência, herói às avessas que vive muitas aventuras, no qual as pessoas descreem, por isso nunca pode se alfabetizar; e Irene, a prostituta com Aids, ligada à rua, que passa ser a bordadeira das histórias de Rosálio, uma vez

¹⁷ Nas citações diretas recuadas, quando for trechos de histórias, vou também diminuir a fonte em uma pauta, em comparação à diminuição que ABNT já exige.

que a obra *As Mil e Uma Noites*¹⁸ é evocada, mas dentro de uma perspectiva às avessas, quando o homem Rosálio (rosário, instrumento de sucessão de rezas, feito de contas) conta à mulher Irene suas ricas e penosas passagens de vida, fazendo dele um mosaico de diversos contos que compõem o romance.

É uma obra que mostra o ser humano na travessia de seu sertão¹⁹ - utilizando-se aqui o esclarecimento sobre *Grande Sertão Veredas* (1956) feito pela professora dra Rita Félix Fortes (2016) em uma quarta instância do “sertão” - que é uma espécie de representação da travessia do ser humano pelas suas dificuldades. A obra *O Voo da Guará Vermelha* traz em sua essência esses cruzares de sertões, tanto da mulher quanto do homem, no momento em que a educação é um elemento opressor nesta busca pelo aprendizado das letras de que Rosálio esteve sempre aquém:

[...] e pensei que poderia enfim aprender a ler, porque ali por todo lado havia placas escritas, se havia letras, havia gente que sabia ler então saí procurando quem pudesse me ensinar. Perguntava a todo mundo homem, mulher e soldado, mas todos eles me olhavam como se eu tivesse louco, "para que aprender a ler, se nunca se ouviu dizer que lendo se encontra ouro?", começaram a me chamar de Doutor, de mangar de mim, me enganar me aconselhando a procurar esse e aquele, que era um bom professor, e eu passava o dia inteiro procurando por Fulano para, quando achava, saber que o sujeito era maluco, dos muitos loucos que havia, ou dos que já amanheciam afogados na cachaça e, por fim, vi que as bodegas não vendiam nenhum livro, nem um lápis nem papel, pensei aprender com as placas mas, sempre que eu perguntava o que uma placa dizia, o outro sem nem olhar respondia "compro ouro", palavras que eu logo vi que não iam me servir. [...]

Depois de tanto sofrer, embolando pelo mundo, o que é que eu tinha?, nadinha, tinha perdido a inocência, a alegria e a esperança de poder ler esses livros que eu ainda carregava e os livros todos que eu pensava que havia de ler um dia para viver todas as vidas que alguém viveu e escreveu. Eu nem tinha 20 anos, mas já me sentia velho, nem parecia mais eu, aquele molambo triste, agarrado com uma caixa de madeira suja e gasta, carregada de segredos que eu não podia entender e custei a

¹⁸ No Brasil, em 2012, chegou às livrarias a caixa com os quatro volumes do *Livro das mil e uma noites*, pela primeira vez traduzido direto do árabe. O primeiro volume traz as 170 primeiras noites, com introdução de Mamede Mustafa Jarouche. Nela, o tradutor conta a história das supostas fontes em persa e sânscrito que teriam sido a base para a obra. Esta edição apresenta notas sobre aspectos linguísticos ou que explicam o cotejo entre manuscritos e edições árabes, além de anexos, com traduções de passagens do livro que possuem mais de uma redação, e que servem de elementos de comparação para o leitor interessado na história da constituição do *Livro das mil e uma noites*. O segundo volume completa a tradução do que, segundo convenção da crítica filológica, é chamado de ramo sírio. O ramo sírio é constituído pelos manuscritos que foram copiados, dos séculos XIV ao XVIII, na região árabe-asiática do Levante, que corresponde ao Líbano, Síria e Palestina. O terceiro volume, segundo as fontes originais, inicia o que se chama de ramo egípcio das histórias, sua parte mais tardia (alem de variações comparativas apresentadas em anexo). O livro conta, ainda, com nota introdutória e posfácio a cargo do tradutor, com indicações das fontes. O quarto e último volume, enriquecido com notas e apêndices que ajudam a compreender a gênese e os aspectos mais complexos do texto, contém a versão original dos textos Aladim e Ali Baba. Nas palavras do escritor Alberto Mussa, a tradução tem o mérito de recuperar todo o sabor do original, livra-lo de todas as censuras, restituir sua sabedoria, sua licenciosidade e, principalmente, o seu bom-humor. (Fonte: <https://www.amazon.com.br/Caixa-Livro-Das-Mil-Noites/dp/8525053228>)

¹⁹ FORTES, Rita Felix. Videoaula “O universo de Guimarães Rosa por Rita Félix”. TV Imago - Unioeste, publicado em 05/10/2016. Obtido em <<http://www.imagotvunioeste.com/single-post/2016/10/05/O-universo-de-Guimaraes-Rosa-por-Rita-Felix-1>> acesso em fev 2017.

reparar que, muitas vezes no dia, Maria Flora se chegava, se sentava num caixote no canto do dormitório, ficava olhando para mim como um olhar de muita pena, parecendo até carinho. (REZENDE, 2005, p.135-136)

Esse trecho, situado no desenrolar do romance, retoma as dificuldades de seu trabalho no garimpo, no qual Rosálio tenta manter a esperança de aprender a ler. Ele cita no excerto a caixa de madeira, algo que logo explicarei.

A travessia dessa mulher é marcada pelo entendimento da importância da maternidade, por isso encara as mazelas de sua profissão como uma necessidade de ganha-pão para sustentar o filho e a mãe idosa. São duas instâncias de invisíveis que percorrem os dias, realizando suas travessias pelas dificuldades. O que ocorre é que a partir do encontro de ambos e a formação de um casal, Rosálio e Irene se transmutam, sofrem uma metamorfose da dureza do cotidiano para "um mundo onde a fantasia tange a realidade, tornando os dias um pouco mais suportáveis" (RUFFATO, 2005²⁰)

Notável observar o habitat de uma guará vermelha - os mangues; e a condição profissional do pedreiro entre tapumes, da prostituta, pelas ruas; três instâncias que podem ser costuradas nesta ideia do teórico Roberto DaMatta (1987, p. 31):

[...] Há também espaços transitórios e problemáticos que recebem um tratamento muito diferente. Assim, tudo o que está relacionado ao paradoxo, ao conflito ou à contradição como as regiões pobres ou de meretrício - fica num espaço singular. Geralmente são regiões periféricas ou escondidas por tapumes. Jamais são concebidas como espaços permanentes ou estruturalmente complementares às áreas mais nobres da mesma cidade, mas são sempre vistos como locais de transição: "zonas", "brejos", "mangues" e "alagados". Locais liminares, onde a presença conjunta da terra e da água marca um espaço físico confuso e necessariamente ambíguo.

Os invisíveis traduzem o foco e os temas rezendianos: “[...] quando estou escrevendo, penso nos personagens como alguém que merece respeito” (REZENDE, 2017). O guará vermelho, as cores, os invisíveis, tudo foi se compondo junto, conforme a própria autora me explicou:

Essa coisa das cores, vou te contar um segredo. É o seguinte: eu tinha escrito apenas o primeiro capítulo, que para mim era um conto. *O Voo da Guará Vermelha* nasceu como um conto, sei lá em 2001 ou 2002. É o primeiro capítulo só. Eu dei-lhe o nome, por acaso, de “O Cinzento e o Encarnado”. E aquilo ficou guardado, eu tenho um baú de contos e textos e também no meu computador, nos meus discos. Ficou

²⁰ O escritor Luiz Ruffato fez a apresentação da contracapa na primeira edição de *O Voo da Guará Vermelha* (Objetiva, 2005). “[...] Anônimos e invisíveis, amalgamam suas misérias materiais e refugiam-se num outro mundo, um mundo onde a fantasia tange a realidade, tornando os dias um pouco mais suportáveis. [...]”

guardado. Um dia dei para o meu primeiro editor, que era de uma editora pequena de São Paulo chamada Beca, que já fechou há vários anos, mas que era um pessoal maravilhoso. Foram eles que publicaram a primeira edição de *Vasto Mundo*. Eu levei esse conto e ele na hora disse: 'isso aqui você tem que continuar, é um romance'. Fiquei pensando naquilo, fui reler e de repente aqueles dois começaram a viver de novo na minha cabeça. Acabei de escrever e fiz o romance inteiro. Aí foi fácil de fazer, eu me levantava no meio da noite para ir escrever, não aguentava esperar o dia seguinte. Agora não posso mais. (REZENDE, 2017)

Sobre o uso da ave guará vermelha para título, além da correlação do vestido encarnado e na apoteose de Irene, que analisarei ao término deste texto, Maria Valéria também fez uma revelação - na entrevista que realizei por telefone - nunca antes dita. Ela mesma admitiu:

Eu usei Guará Vermelha porque, para mim, que sou santista, o guará vermelho é como um símbolo de ressurreição. Quando eu era criança, havia guarás vermelhos nos mangues, ali onde está a Ilha de Santos e as outras ilhotas e braços de mar. São vários braços de mar sinuosos, e aquilo tudo é mangue. E ali era um dos habitats do guará vermelho, em certas estações do ano. Quando fizeram a Siderúrgica e refinaria de petróleo no Cubatão aquilo envenenou tudo ali e os guarás vermelhos desapareceram. Depois houve todo um trabalho de despoluição ali, e os guarás vermelhos voltaram. Então, para mim, o guará vermelho foi como festa de ressurreição, uma coisa que era linda, que gostávamos de ver e íamos procurar, mas tinha desaparecido e voltou. Nasceu de novo.

Que bonita história...

Isso é uma coisa que acho que nunca tinha explicado para ninguém. O guará só vive em certos lugares, em geral os estuários ou deltas de grandes rios onde há mangues.

E assim colocou o vestido encarnado na Irene e tudo fluiu... e em alguma medida, a Guará Vermelha foi você também, porque este foi o romance que lhe alavancou...

(Risos) Na verdade, eu escrevi o conto por causa de guará vermelho, quando da minha emoção de ver um guará vermelho de novo pelos mangues, quando estava subindo para São Paulo. Ele passou voando e já tinham me falado que os guarás tinham voltado. Foi isso que me disparou na cabeça para escrever aquele primeiro capítulo, que para mim era um conto. Pronto, acho que nunca expliquei isso a ninguém, porque ninguém me perguntou. (REZENDE, 2017 - grifos [falas] nossos)

Porém, ela continuou a escrever a partir de “Cinzento e o encarnado”, quando o livro estava pronto, foi ler o resto procurando se em cada capítulo havia cores. E havia. "Não precisei acrescentar cor nenhuma. Aí eu mesma descobri quantas cores eu uso quando escrevo. Foi uma coisa que eu descobri depois, que é natural em mim. Eu sou muito visual, e depois passei muito tempo desenhando, pintando e colorindo. A minha família tem esse lado também, de artistas plásticos. [...] (REZENDE, 2017).

Nomeou assim cada capítulo: verde e negro; roxo e branco; ocre e rosa; amarelo e bonina; verde e ouro; vermelho e prata; ouro e azul; encarnado e amarelo; verde e ocre;

alaranjado e verde; azul e amarelo; ocre e ouro; azul e encarnado; cinzento e todas as cores; vermelho e branco; azul sem fim.

A autora, que vê o mundo com tantos coloridos, fez uma trama com diversificadas linhas intertextuais, com metaliteratura, uma vez que esses personagens leem algumas obras sendo a principal delas *O Livro das Mil e Uma Noites*, que o pedreiro carrega consigo como uma relíquia.

4.3.1 Duas instâncias tramadas: (pre)texto e tecido

O romance se faz em uma atmosfera tecedeira, que se vale do entrelaçamento etimológico depreendido de *textum*, do latim, significa tecido, tessitura; daí surge o literal tecido do qual se geram roupas para o corpo; e o texto, do qual se engendram argumentos para a alma. Desses tecidos, ramificam conexões e vasos comunicantes de diversos sentidos. História onde o castelo em que se consolidam os casos é o quarto de uma prostituta, e onde a voz de Sherazade sai do peito do pedreiro Rosálio - aquele que carrega em sua maleta de pedreiro muitos livros que jamais pode ler; uma história em que a esperança está pautada na urgência e no sonho da alfabetização, ou na satisfação em poder voltar a viver após a confirmação do HIV positivo; história do homem e da mulher “bicho”, reduzidos e invisíveis pelo o curso da humanidade; história de metamorfoses: para o letramento e para o voo do guará; história com intertextualidade que se inspira nos contos de fadas, mas na qual as cores são evocadas para fazerem todo o sentido.

Em *As Mil e Uma Noites*, Sherazade (,ahrâzâd) construiu seu próprio destino desde o começo e é possível compreender que todo o seu conhecimento de histórias viera de leituras: “[...] ,ahrâzâd, a mais velha, tinha lido livros de compilações, de sabedoria e de medicina, decorara poesias e consultara crônicas históricas; conhecia tanto os dizeres de toda gente como as palavras dos sábios e reis. conhecedora das coisas, inteligente, sábia e cultivada, tinha lido e entendido” (JAROUCHE, 2006, posição²¹ 1094 de 10432).

Ciente da matança que o rei Shariar (*âhriyâr*) promovia, ela pediu ao seu pai, o grão vizir que elegia as moças ao rei a cada noite e também as matava na manhã seguinte por sua

²¹ Esgotada impressa, a edição de *O Livro das Mil e Uma Noites* que utilizo nesta pesquisa é e-book, lido pelo Kindle, que pela natureza da tecnologia não demonstra a página, mas sim a posição. Por isso igualmente com a posição vou referenciar.

ordem, levá-la à câmara nupcial do sultão, tão logo traçou o plano para cessar as barbaridades dele, o pavor e as lágrimas de todos.

[...] certo dia, ,ahrâzâd disse ao pai: ‘Eu vou lhe revelar, papai, o que me anda oculto pela mente’. Ele perguntou: ‘E o que é?’ Ela respondeu: ‘Eu gostaria que você me casasse com o rei âhriyâr. Ou me converto em um motivo para a salvação das pessoas ou morro e me acabo, tornando-me igual a quem morreu e acabou’. Ao ouvir as palavras da filha, o vizir se encolerizou e disse: ‘Sua desajuizada! Será que você não sabe que o rei âhriyâr jurou que não passaria com nenhuma moça senão uma só noite, matando-a ao amanhecer?’ [...] Ela disse: ‘É absolutamente imperioso, papai, que você me dê em casamento a ele; deixe que ele me mate’. Disse o vizir: ‘E o que está levando você a colocar sua vida assim em risco?’ Ela disse: ‘É absolutamente imperioso, papai, que você me dê a ele em casamento: uma só palavra e uma ação resoluto’. (JAROUCHE, 2006, posição 1103 de 10432)

Para tentar fazer a filha mudar de ideia, o pai lhe conta a fábula "O burro, o boi e o lavrador" e a inversão vista é que Sherazade assume de fato a narrativa, convence o pai, e seus passos já passam a ser narrados como a “feitora” da história. Para que seu plano dê certo, pede ajuda de outra mulher: a irmã Dinazarde (DΣnârzâd).

[...] ,ahrâzâd, muitíssimo contente, arrumou-se e ajeitou as coisas de que precisaria. Foi até a irmã mais nova, DΣnârzâd, e lhe disse: ‘Minha irmãzinha, preste bem atenção no que eu vou lhe recomendar: assim que eu subir até o rei, vou mandar chamá-la. Você subirá e, quando vir que o rei já se satisfaz em mim, diga-me: “Ó irmãzinha, se você não estiver dormindo, conte-me uma historinha”. Então **eu contarei a você histórias que serão o motivo da minha salvação e da liberdade de toda esta nação**, pois farão o rei abandonar o costume de matar suas mulheres’. A irmã respondeu: ‘Sim’. Depois, quando a noite chegou, o vizir tomou ,ahrâzâd pelas mãos e subiu com ela até o rei mais velho âhriyâr, que levou-a para a cama e iniciou o seu jogo de carícias, mas ,ahrâzâd começou a chorar. Ele perguntou: ‘E porque esse choro?’. Ela respondeu: ‘Tenho uma irmã e gostaria que pudéssemos nos despedir nesta noite, antes do amanhecer’. O rei mandou então chamar DΣnârzâd, que se apresentou e dormiu sob a cama. Quando a noite se fez mais espessa, DΣnârzâd ficou atenta e esperou até que o rei se satisfizesse na irmã e todos ficassem bem acordados. Assim, no momento oportuno, DΣnârzâd pigarreou e disse: ‘Minha irmãzinha, se você não estiver dormindo, conte-me uma de suas belas historinhas com as quais costumávamos atravessar nossos serões, para que eu possa despedir-me de você antes do amanhecer, pois não sei o que vai lhe acontecer amanhã’. ,ahrâzâd disse ao rei âhriyâr: ‘Com a sua permissão eu contarei’. Ele respondeu: ‘Permissão concedida’. ,ahrâzâd ficou contente e disse: “Ouça”. *1ª noite das espantosas histórias das mil e uma noites: o mercador e o gênio*”. (JAROUCHE, 2006, posição 1214-1234 de 10432, grifos nossos)

De tão esperta, Sherazade já aplica aqui o princípio básico do diagrama de comunicação que no século XX foi elucidado pelo linguísta russo Roman Jakobson: ela emissora, convida a irmã para receptora, contando com os aposentos nupciais como canal para que o sultão ouvisse, até o amanhecer, o conto que Sherazade estivesse pronunciando.

Confiava na mensagem e na identificação de um referente que lhe fosse capaz de mudar o seu destino fatal. O plano deu certo, e os fios passariam a crescer, pois incitante, fez ainda o sultão acreditar que era ele quem mandava [tecendo por trás dos panos], empregando no rei o recurso narrativo de “à beira do abismo”, que é o *Cliffhanger*²².

Então a aurora alcançou ,ahrâzâd e ela parou de falar. A mente do rei âhriyâr ficou ocupada com o restante da história, e nessa primeira manhã, DΣnârzâd disse à irmã: “Como são belas e espantosas as suas histórias!”. Respondeu ,ahrâzâd: “Isso não é nada perto do que vou contar na próxima noite, caso eu viva e caso este rei me poupe. A continuação da história é melhor e mais espantosa do que o relato de hoje”. E o rei pensou: “Por Deus que eu não a matarei até escutar o restante da história. Mas na próxima noite eu a matarei. Depois, quando bem amanheceu, o dia clareando o sol raiando, o rei se levantou e foi cuidar de seu reino e de suas deliberações. O vizir, pai de ,ahrâzâd, ficou admirado e contente com aquilo. E o rei âhriyâr ficou distribuindo ordens e julgando os casos apresentados até o cair da noite, quando entrou em casa e se dirigiu para a cama acompanhado por ,ahrâzâd. DΣnârzâd disse à irmã: “Por Deus, maninha, se acaso você não estiver dormindo, conte-me uma de suas belas historinhas para que possamos atravessar acordados esta noite”. E o rei disse: “Que seja a conclusão da história do gênio e do mercador, pois meu coração está ocupado com ela”. Ela disse: “Com muito gosto, honra e orgulho, ó rei venturoso”. (JAROUCHE, 2006, posição 1276 de 10432)

E assim foram se seguindo as noites. A promessa feita por Sherazade à irmã "eu contarei a você histórias que serão o motivo da minha salvação e da liberdade de toda esta nação" (JAROUCHE, 2006, posição 1214 de 10432) é no romance de Maria Valéria Rosálio concretizada por Rosálio e vem para dar uma nova perspectiva de vida à Irene e a ele próprio.

Outra possível correlação mitológica que o romance rezendiano me leva a fazer é a de uma "Penélope em revés". A mulher de Ulisses que tecia a mortalha de dia e desmanchava à noite. No Livro XIX da *Odisséia* há a conversa entre Ulisses e Penélope seguida da lavagem dos pés. Ela revela, dos versos 98 a 124, ao então hóspede - que é Ulisses disfarçado, como chegou a tal estratégia para suplantar seu sofrimento e saudade:

Me entristece e comprime. A flor dos Gregos
De Dulíquio, Zacinto, Ítaca e Same,
Requestando-me invita, os bens me estragam.
Já nos pobres nem hóspedes provejo,
Ou nos arautos, públicos ministros:
Saudosa a pratear consumo a vida;

²² *Cliffhanger*: A story or a situation that is exciting because its ending or result is uncertain until it happens: Many of Hitchcock's films are real cliffhangers.

[Tradução livre] *Cliffhanger*: Uma história ou uma situação que é excitante porque seu término ou resultado é incerto até que aconteça: [Ex:] Muitos filmes de Hitchcock's são verdadeiros cliffhangers. Fonte: *Cliffhanger*. **Cambridge Dictionary**. Obtido em <http://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/cliffhanger> acesso em: 1º Mai 2017.

Urgem-me os procos, e eu maquino enganoso.
Um gênio me inspirou tramar imensa
Larga teia delgada, e assim lhes disse:
 - Amantes meus depois de morto Ulisses,
 Vós não me insteis, o meu lavor perdendo,
Sem que do herói Laertes a mortalha
Tôda seja tecida, para quando
 No solo longo o sopitar o fado:
 Nenhuma Argiva exprobre-me um funéreo
 Manto rico não ter quem teve tanto. -
A diurna obra desfazia à noite,
 E os entretive ilusos por três anos;
 Mas, gastas luas e horas, veio o quarto,
 E então, **por traça de imprudentes servas**
Apanhando-me, encheram-me de afrontas,
E a concluir a teia me forçaram.
 Nem mais efúgio nem recurso tenho:
 Muito a casar instigam-me os parentes;
 Leva meu filho o mal que os bens lhe comam,
 Pois, homem já, da casa tratar pode,
 Como os que de honras Júpiter cumula.
 (HOMERO, 1960, p.264, vs. 98-124, grifos nossos)

A trama de Penélope vem sendo referência na literatura e na vida a quicá tantas mulheres. O fiar é o mesmo que recomeçar, segundo Brunel (2000, p.376): “Esse eterno retorno ao mesmo organiza as metáforas do trabalho interior feminino”. Neste capítulo “As fiandeiras” do *Dicionário de Mitos Literários* há o subtítulo “Penélope e o fio da paciência”. Nele, o autor desenvolve a ideia que “Tecer, fiar, dão-lhe tempo para fabricar suas próprias defesas contra o homem, o esposo e o pai. Para ela, é o tempo de sublimar o medo de ver um esposo devolta mas envelhecido e esquecido de seus antigos segredos de alcova”. (BRUNEL, 2000, p.376-377)

A referência à Penélope pode servir à Irene, pois ao contarem a registrarem histórias, ou seja, bordar a folha branca no segundo grau adormecida, ela vai conseguindo antecipar o desfecho por mais um dia. Irene, soropositiva, quer viver até que possa estar com Rosálio a lhe contar histórias mais uma noite, e Irene possa bordar em mais um amanhecer.

O livro de Maria Valéria traz em dado momento uma referência expressa ao fiar com roca e tear. O momento em que a avó de Rosálio costura sua primeira bermuda, para tapar as suas intimidades.

[...] a roupa que conhecia foi a água do riacho, vivia solto, pelado, o sol queimando meu couro me deixava bem escuro como todos, mas quando me amoleceu um dente daqui da frente, avisaram minha avó que pegou o fuso e a roca, depois armou um tear e me fez um calçãozinho, pra tapar minhas vergonhas, e foi assim que vivi, por quanto tempo nem sei, com o calção roxo de terra, às vezes, outras bem branco, corado pelo sol de cada dia, lavado pelas águas do riacho, quando era ali que eu brincava e, por debaixo do pano, a minha pele clareava. REZENDE, 2005, p. 36-37)

O Capítulo roxo e branco é aquele em que sua avó pega a roca, a linha e lhe costura um calçãozinho. Esta é a instância do "tecido" deste subtítulo. Todo o resto é (pre)texto. Mostrarei em seguida que cada história que ele contava, ela escreveu.

4.3.2 Irene e Rosálio: Sherazade às avessas

Rosálio tem fome de alma, mas não consegue focar histórias que o façam saltar para outras vidas. A obra começa apresentando esse personagem masculino - que tem sensibilidade feminina, um homem com sangue no peito que tem desejo por encarnados (paixão), amarelos (um sol para lhe guiar), verde (sentir-se vivo e ativo, como a natureza):

[...] é uma fome de alma que aperreia Rosálio, lá dentro, fome de palavras, de sentimentos e de gentes, fome que é assim uma sozinha inteira, um escuro no oco do peito, uma cegueira de olhos abertos e vendo tudo que há para ver aqui, nenhum vivente, nem formiga, um cheiro de nada, as paredes de ressecadas tábuas cinzentas, os montes de brita e de areia, cinzentos, a enorme assada de concreto armado, sem cor, os edifícios proibindo qualquer horizonte. [...] Tudo tão nada que Rosálio nem consegue evocar histórias que o façam saltar para outras vidas, porque seus olhos não encontram cores com que pintá-las. Fome de verdes, de amarelos, de encarnados. (REZENDE, 2005, p.11)

Sozinha inteira - é como se ele não tivesse nada para costurar suas histórias. A autora se refere à "cegueira de olhos abertos" remetendo provavelmente à fome de letras, vontade de alfabetização que está no pano de fundo do personagem.

A monotonia marca o cotidiano desse homem: "Comeu feijão, trabalhou, lavou-se, dormiu, comeu feijão, trabalhou, lavou-se, dormiu, comeu feijão, trabalhou, lavou-se, dormiu". (REZENDE, 2005, p.12). Tal monotonia lembra o operário da música "Construção" de Chico Buarque. Há de se pensar que Rosálio (alma feminina) é um pedreiro que constrói, tijolo a tijolo, um prédio, uma casa, um barracão, etc. e essa construção tem relação com o contar histórias à Sherazade, histórias contadas aos poucos.

Ainda, é como se ele estivesse aprisionado na rotina, tal qual um personagem de conto de fadas que sonha com um futuro, mas está preso por uma madrasta ou pela bruxa má. Inclusive, há neste trecho uma intertextualidade com os Contos de Fadas, mais precisamente, com a história de Joãozinho e Maria: "Rosálio vai deixando um rastro de pedrinhas para marcar o caminho do regresso porque ainda não está pronto para soltar-se outra vez pelo

mundo sem conhecer a volta e ainda está devendo o feijão que comeu". (REZENDE, 2005, p. 12)

Quando relaciona que este personagem "ainda está devendo o feijão que comeu", o narrador demonstra uma faceta de seu sertão, uma necessidade de encontrar sua identidade, trajetória bastante vista no livro também enquanto ele não tem nome nem certidão de nascimento, sua saga em busca da alfabetização e na busca por ser cidadão, ter o seu lugar no mundo. O trecho também pode ser interpretado aos sentidos que o teórico DaMatta (1987) extrai de rua:

Em todo caso, se a casa distingue esse espaço de calma, repouso, recuperação e hospitalidade, enfim, de tudo aquilo que define a nossa idéia de "amor", "carinho" e "calor humano", a rua é um espaço definido precisamente ao inverso. Terra que pertence ao "governo" ou ao "povo" e que está sempre repleta de fluidez e movimento. A rua é um local perigoso. (DAMATTA, 1987, p.40)

Rosálio configura-se como um “andante errante” nos caminhos do Abc e por conta disso - sem nome e nem mesmo batismo - já atendeu por: “o pequeno”, “Nem-Ninguém” (p. 26), “Curimim” (p.43 - dado por Bugre, foi seu terceiro nome), “caroço”, até que “conta” o motivo de seu "afeminado nome", Rosálio da Conceição (p.58-66) em homenagem à professora que chegara no povoado da Grota - que nunca lhe deu aula, mas que era igualzinha a Virgem da Conceição.

Em seguida da apresentação de Rosálio, começa a apresentação de Irene, logo com o resultado soropositivo nas lembranças e desiludida de futuro: "esta minha vida só tem uma porta, que dá para o cemitério, mas a senhora vai tomar conta do menino e da velha?" (REZENDE, 2005, p.13). O questionamento à assistente social apresenta ao leitor a única motivação para Irene persistir viva por mais um dia, fazendo programas para arrumar algum dinheiro: alimentar o filho e a mãe idosa - que cuida do pequeno.

Apresentados os personagens e sem muitas delongas, o narrador dispõe-se a contar sobre o primeiro encontro entre Rosálio e Irene. É uma descrição minuciosa e poética do local, permeada de “cheiro de humanidade” que remetem a um fluxo de pensamento:

[...] vê o homem carregando a caixa, os olhos fitos nela, vindo em sua direção, reanima-se: vai ver é da roça, recém-chegado, daqueles ainda com cheiro de terra e mato, novo, inocente, não custa tentar, inocente, vai pensar que camisinha é agrado, modernices de puta esperta, vem, meu bem, vem.
Rosálio vê primeiro a mancha vermelha em movimento, surpreendendo-o na dobra da esquina, luz, lufada de ar que alivia a garganta engasgada pelo cinzento, só

depois vê a mulher dentro do vestido encarnado, a metade de um sorriso aparecendo devagarinho na cara dela, a mão acenando repetidamente “vem, vem”, ele vai, “vem”, a mão da mulher na dele, o corredor, o quarto, um cheiro de humanidade, antigo, múltiplo, concentrado, cores desmaiadas, manchadas, mas cores, todas as cores, em trapos de vestir, em colchas e cortinas, almofadas desbotadas e bonecas estropiadas, nos restos de tintas e papéis nas paredes, em imagens de santos e tocos de vela, em flores de plástico, em bibelôs rachados, em frascos vazios de formas fantasistas, em potes e caixas com rótulos rasgados, cores de vida, fanada, mas vida, ainda pulsante, cores dobradas multiplicadas nos espelhos repartidos, no brilho dos retalhos de cetim e das franjas do abajur vermelho, coriscos de lantejoulas e miçangas esparsas naquelas coisas cansadas como a mulher, exaustas como se tivessem chegado ali ao fim de longas aventuras, sobreviventes, como Rosálio. (REZENDE, 2005, p.15-16)

Há aqui uma identificação entre os personagens, os dois invisíveis aos olhos dos outros, porém com uma única e crucial diferença: “ela deseja o corpo; ele a alma”. De ambos foram roubadas oportunidades: “cores de vida, fanada”, só que em Irene, por meio de seu quarto, Rosálio enxerga uma “vida ainda pulsante”. De outra ponta, acentua-se em Irene a preocupação com o corpo e com o conseguir clientes, após descoberta a doença: “vai pensar que camisinha é agrado”, já que uma vez soropositiva, seu ganha-pão estava também ameaçado. A descrição do quarto - o castelo de Irene - também remete aos sonhos deixados para trás, uma Irene desmantelada pelo tempo, em ruínas. Até a evocação ao *Outro Mundo*, dito por Roberto DaMatta (1987), aparece no trecho “imagens de santos e tocos de vela”, ou seja, a fé é o caminho para conseguir suportar os dissabores da terra. Este conceito teórico de Outro Mundo é orquestrado em especial na fala de Irene em outros momentos do romance. “Irene pede que o céu mande alguns, por piedade, recolhe um grão de esperança na piedade de Deus, que ele tem, sim, pena dela, pois, se não, quem lhe teria mandado Rosálio da Conceição?” (REZENDE, 2005, p.69)

O que se estabelece entre eles é uma gentileza de relação, com a completude de um pelo outro. A cena prossegue assim:

Os olhos da mulher, súplica e esperança, o meio sorriso, ferida aberta no meio da cara, as mãos dela desabotoando-lhe a camisa, arrancando-lhe da mão a caixa, empurrando-o para a cama, os dedos da mulher procurando caminhos para despertar-lhe o corpo que parece ausente porque Rosálio está entranhado no mundo das palavras, ansiando por elas, ouvi-las, dizê-las, trocá-las com alguém, mas ela nada diz de sua boca, impõe com as mãos febris, com as pernas magras, com o corpo esquelético de bicho fêmea que ele lhe entregue seu corpo duro de bicho macho, assim, sem palavras, e ele faz o que ela quer, vencido pela dor que contorce a cara dela. Entrega o corpo mas mantém desperto o espírito, tentando escolher as palavras que desejará oferecer a esta mulher quando ela estiver disposta a ouvi-lo. (REZENDE, 2005, p.16).

É nesse primeiro encontro o único momento do romance em que os dois descritivamente mantêm uma relação sexual, os demais descritos são momentos de carinho e companheirismo repletos de ternura. O sexo foi a via pela qual os dois encontraram o canal de comunicação: ela pelo corpo, ele pela alma - o que é denotado no trecho "assim, sem palavras, e ele faz o que ela quer, vencido pela dor que contorce a cara dela", Rosálio não manifesta prazer em fazer, mas sim o faz por perceber ser o que ela precisa, ou sabe fazer. "[...] ele tem tantas palavras e não decidiu por qual começar, aguarda a primeira palavra dela, 'são quinze moço' [...]". (REZENDE, 2005, p.17) mas logo em linhas adiante a confusão é desfeita, na humildade e singeleza do homem "“desculpe, dona, eu não sabia, você quis, eu mesmo nem queria, fiz por bem”". Em busca do dinheiro, ela toma a chave que ele carrega no peito e abre a caixa de pedreiro, surge a surpresa:

[...] dentro da caixa um bodoque, um pião e livros velhos, muitos, quase redondos de tão gastos os cantos, as folhas escuras como as folhas de fumo que seu avô enrolava embalando-se na rede, Irene por um instante volta à varanda da casa velha e sente o cheiro do tabaco, tonteia, o cansaço, dormir, dormir na rede, mas amanhã é segunda-feira, procura entre as páginas dos livros, um por um, e nada encontra, só palavras. Para que servem?, palavras, "palavras leva o mar", dizia aquela canção. Quer rasgar os livros mas as mãos já não têm força, quer romper alguma coisa, quebrar, descarregar a angústia e a raiva, levanta a mão trêmula, translúcida como uma folha de papel, querendo ameaçar, avança para o homem que a mira com olhos de espanto e pena, que não se esquiva, não se defende, estende os braços, oferece o peito aberto, há quanto tempo Irene não sabe o que é um peito onde encostar-se!, apoiar-se nesse peito duro e brando é como chegar, enfim, a um lugar de seu, é como voltar ao início onde ainda nada se perdeu, nem o sagui, onde ela ainda está inteira e já não treme, nem tem raiva e onde ainda não há segundas-feiras. (REZENDE, 2005, p.18)

Nota-se que a vida desses personagens que era pautada pelo trabalho “amanhã é segunda-feira”, “cadê o dinheiro”, etc sofre uma transformação que traz a completude daquilo que falta a cada um deles. Esta marca da semana que recai sobre os trabalhadores foi tema de estudo, segundo DaMatta (1987), de Livia Neves de Holanda Barbosa (1984):

[...] no caso brasileiro, os dias da semana são marcados por concepções diferenciadas e complementares de tempo. Sábados e domingos são tempos muito mais internos, da casa e da família, ao passo que os "dias comuns da semana" são vividos como tempos externos, marcados pelo trabalho - e isso é muito importante sobretudo para o universo feminino (Cf. Barbosa, 1984). (BARBOSA, 1984, *apud* DA MATTA, 1987, p. 24)

Essa quebra de fluxo cotidiano começa a ocorrer no romance neste gesto de carinho de “oferecer o peito aberto”, momento em que surge a comparação de Irene a uma guará vermelha que ele havia salvado no passado. A primeira história é contada e também a primeira mensagem subliminar referenciando a *As Mil e Uma Noites*:

Rosálio sente dó, tanto dó desta mulher!, faz lembrar aquela guará, vermelha, de pernas longas e finas como caniços, que ele uma vez encontrou enredada nos galhos de um espinheiro, as penas ainda mais rubras, tintas de sangue, que ele soltou e quisera curar mas que, descrente, arisca, fugiu dele para, quem sabe?, sangrar até morrer, sozinha desamparada naquele ermo tão longe dos mangues de onde viera; mas esta não, esta vem cair no seu peito, não foge, Rosálio não deixa, faz dos braços cerca em volta dela, embala, devagarinho, e começa a contar:

Uma vez eu vinha só, caminhando por um ermo, somente eu e Deus, naquele lugar tão longe, um descampado sem fim, de capoeira seca e rala, vinha buscando lugar que fosse de gente viva onde houvesse descansar e então, naquele silêncio, ouvi um gemido triste de cortar o coração e vi uma ave guará enredada num espinheiro, se debatendo, coitada...

Rosálio nem sabe por que conta esta história triste, por que não lembrar alguma coisa que alegre a mulher triste? só conta, conta, devagar, aumentando as palavras, desenhando os detalhes e sentindo tornar-se mais leve o tremor daquela ave guará que tem nos braços, interrompendo-se em soluços, o peito dele umedecendo-se.

Conta, homem, conta mais, é cedo para ir-se embora, nem o dia clareou, enquanto durar a noite conta, conta para eu sonhar. Irene pede, logo ela, que por não querer pedir, nunca, favor a ninguém, nas emboladas da vida chegou aqui, nada tem, a bem dizer nem tem mais vida. Conta de onde você veio, conta, conta... (REZENDE, 2005, p.18-19)

Nesse trecho está referendado: Rosálio é a Sherazade de Irene pois, enquanto durar a noite, pode lhe fazer histórias, pois se "deve a ela também e só palavras tem para lhe pagar. Vai buscando na memória mais coisas para contar, mas a mulher já adormece e adormecendo sorri, um sorriso desfalcado mas aberto, que não tem o que esconder" [...] O coração, agora mais vermelho, lhe diz que amanhã mesmo volta. (REZENDE, 2005, p.19).

A história da guará vermelha é tratada como o primeiro presente que Rosálio dá à moça: uma história. E a partir daí, Rosálio é “o serão que lhe dá sentido ao dia, que desenfada seu corpo e lhe fortalece a alma” (REZENDE, 2005, p.35). "Ah, Rosalio meteu-se em seu caminho sem perguntar se podia, sem fechar nenhum parêntese, quando ela só via para si fechar se a tampa do esquite”. (REZENDE, 2005, p.133)

Irene, que vivia o seu sertão abandonada na casa, no beco, fazendo de seu quarto o único castelo de sonhos de outrora, passa a realizar com Rosálio a metamorfose em mulher tecelã. Ele, que até mesmo de família era carente. um menino moreno claro de olhos verdes que acabou sendo criado pela avó, mas jamais foi batizado. O menino que ficou sem nome até a fase adulta relembra histórias que contavam de sua mãe:

[...] minha mãe entristeceu e se calou para sempre, nunca mais disse nem uma palavra, nem respondeu pergunta nenhuma, ficou surda, muda e triste, enquanto eu crescia devagarinho dentro da barriga dela, sem saber de nada.

[...] um filho assim quase branco, com esses meus olhos de cor de água do riacho na sombra. Mas isso não se via ainda quando eu nasci, o silêncio e a morte de minha mãe sustentaram o mistério até que eu cresci um pouco, minha cor foi se mostrando, e então o povo entendeu aquilo que não podia pensar até aquela hora: a felicidade e depois o desespero dela, meu nascimento e o salto lá do alto da serra foi tudo por causa de um homem branco que tinha passado por ali, de surpresa, nos tempos daquela alegria passageira de minha mãe. (REZENDE, 2005, p. 26-27)

Essa é uma única menção feita ao pai que nunca teve e a descrição física e histórica de Rosálio. Este foi um menino que bricou entre pedras e riachos, escalava montanhas e árvores, acompanhava os passarinhos mata a dentro:

[...] Foi assim que um dia achei, caído numa quebrada, um homem desconhecido, pele quase igual à minha, cabelo liso e comprido, a barba grande, enredada, trajado com roupa estranha, sarapintada das cores que a gente encontra no mato, e quase passei sem ver o homem desacordado, agarrado nesta caixa que ainda tenho comigo, uma mochila rasgada, um facão e uma espingarda. Pensei que estivesse morto, depois vi que respirava [...]. Cuidei dele muitos dias, sem dizer nada a ninguém, não porque tivesse medo, que eu do medo não sabia, mas porque gostei de ter só para mim esse segredo. (REZENDE, 2005, p. 36-37)

Assim conta as origens de sua caixa companheira. Quem parece vestido como um soldado de exército é o Bugre, um amigo muito importante no crescimento de Rosálio: foi o seu primeiro contador de histórias, que deu a Rosálio sua única herança, a caixa de livros. É aqui que a metaliteratura ingressa no romance como a história que ele mais queria ler *As mil e uma noites*:

[...] o Bugre não teve tempo de me contar no detalhe, já estava muito doente, fraco, cego e esquecido.

É a história de uma princesa com nome de Sherazade, casada com o rei Sultão, um homem muito raivoso que queria se vingar pro resto da sua vida da mulher que lhe pôs chifres e então mandava chamar cada donzela do reino, casava, levava para o quarto, aproveitava da pobre, depois mandava matar, antes que clareasse o dia, pra não ter nenhum perigo de ela se deitar com outro. Um dia, chegou a vez da princesa Sherazade, mas ela era inteligente, sabia muitas histórias que tinha lido nos livros e armou bem o seu plano. [...]

Irene já ouviu falar da princesa Sherazade, também fica curiosa, mas está cansada, é tarde, então promete amanhã começar a ler o livro, mas precisa de estudar para ler bem, sem tropeço, sem pular nem trocar letra, ele que lhe deixe o livro. Vê que o homem está em dúvida, olha para ela, para o livro, aperta o livro no peito, mas, afinal, se decide e põe nas mãos de Irene. A mulher esconde o livro debaixo do travesseiro, fecha os olhos e adormece.

Rosálio sai de mansinho, levando a caixa de histórias que está um pouco mais leve, lançando um olhar sentido, talvez meio arrependido para cama onde fica o livro, pensa em pegá-lo de volta, mas tem pena de acordar a mulher doente e fraca que quer lhe ensinar a ler, dirige um olhar comprido para o caderno da mulher, desejando

as letras negras que guarda e que ele, Rosálio, já começa a desvendar. (REZENDE, 2005, p.30-31)

Mas Rosálio ainda teve que esperar um pouco mais e sua expectativa em ouvir as facetas de Sherazade só aumentava. Enquanto finalizava uma história “[...] pra mim, dali prá frente, ficou tudo diferente, minha vida virou minha, tomou rumo próprio e certo, apontou para um outro mundo”. (REZENDE, 2005, p. 38) Irene passa a vaguear pelo universo da fantasia, desse outro mundo que é logo ali. “[...] Irene fecha os olhos sem querer. Rosálio leva sua caixa e leva decepção de hoje ainda não ouvir ler do livro de mil histórias, mas há que ter paciência, que a pobre mulher que lê deve estar muito doente. Amanhã mesmo ele volta”. (REZENDE, 2005, p.38)

Quando Irene começa a ler, faz como Sherazade: "o resto só amanhã”:

[...] mas sabe que agora ele espera que ela lhe devolva histórias, senta, encosta-se à parede, abre o livro e põe-se a ler [...].

Rosálio ouve calado, não tira os olhos do livro, às vezes franzindo o cenho, que há palavras que não sabe, nunca ouviu pronunciar, mas não se importa, acha bonito, palavras novas que guarda num cantinho da memória para depois procurar o que elas podem dizer, espanta-se e ri de uma história saindo de dentro da outra, até que a mulher silencia e, cautelosa, lhe diz, como fez a tal princesa, "o resto só amanhã”. Rosálio bem desconfia que ela aprendeu a tramóia para obrigá-lo a ficar, mas não liga, está cansado, vem-lhe o sono e se recosta sobre a colcha cor-de-rosa (REZENDE, 2005, p.44)

O tempo vai passando e o relacionamento evolui, até que os dois fazem o primeiro passeio juntos, um momento em que a fantasia de voar para outro mundo se acentua:

[...] e se sente outra pessoa vendo o homem regalar-se como se fosse criança. [...] nem tão triste nem doente, e pensa em leva-la embora dali, para ver o sol, para algum lugar bonito onde haja árvores, flores, onde o mundo tenha cores de vida nova e não cinzas, ergue-se alegre e convida, vamos, mulher, passear, vista um vestido bonito que hoje é dia de folgar. (REZENDE, 2005, p.50)

E eis que na praça, o universo da fantasia e de nova linguagens se manifesta. Eles se deparam com o canto do sabiá laranjeira e a floresta enfeitiçada:

Irene olha e escuta, como se fosse uma reza ou se fosse encantamento, os nomes que o homem desfia até que ele silencia, senta-se devagarinho, com gestos lhe diz que cale e que se sente também no banco bem junto dele, aperta os olhos, imóvel, como um gato olhando a presa, depois diz num leve sopro "é um sabiá laranjeira”, junta os beiços e assobia até que ouve de novo o canto do passarinho que vem descendo, pulando de galho em galho, confiado, o peito cor de ferrugem cantando a sua

resposta, que já o homem repete, o passarinho rebate e Irene transportada para a floresta enfeitada, onde há fadas e há príncipes e pássaros misteriosos como os que ela imaginava dos contos da professora da escola de sua infância, tem outra vez oito anos e os olhos cheios de luz (REZENDE, 2005, p.51-52)

A praça, o parque, ali talvez seja transposto em floresta enfeitada por permitir aos personagens algo que só alcançam juntos, algo como o direito de conviver com dignidade - como um casal - num espaço arruado no qual as pessoas se misturam. Ali também, uma outra forma de escritura, a escritura por imagem, é explorada na obra. Eles realizam uma fotografia no parque:

Rosálio se esquece do tempo transformado em passarinho, até que sente a mulher mexendo-se suspirando, com certeza está cansada de estar imóvel, ouvindo [...].
[...] agora junto à nascente que brota de dentro dela. [...] percebe, num canto assombreado do parque, o tripé, o pano preto, as pernas do lambe-lambe, o cordão como um varal esticado entre palmeiras e a fileira de retratos pendurados a secar, de gente nova ainda bonita e maquiada de esperança, gente velha já tranquila porque não espera mais, gente no meio da vida, [...] que um retrato deste dia não tem preço.
[...] a pouca força do corpo doente já se esvaiu no exagero da alegria que hoje teve, a sua guará vermelha de novo pede cuidados.
[...] do peito magro, por baixo do sutiã, a luz da fotografia que lhe aquece o coração, já se vê da esquina a casa onde há de repousar [...] (REZENDE, 2005, p. 52-53)

E assim eles juntos concretizam mais esse sentido de texto: a imagem. Numa relação baseada em histórias e palavras, foi só no momento do cafuné recuperado, na volta do parque, que no verso da foto há a descoberta do nome Rosálio:

[...] a espuma dos cabelos chamando os dedos de Irene que se entrelaçam nos fios sentindo-lhe a maciez, recuperando aos pouquinhos o saber do cafuné que já haviam esquecido, provando devagarinho, por primeira vez, quem sabe? [...] "antes que se vá embora quero escrever o meu nome e que você põe o seu aqui atrás do retrato", procura o lápis, assina e pede que faça o mesmo. Rosálio, surpreendido, **assinar como se ainda não aprendi a escrever mais do que uma só letra, a que meu nome principia?**, "pois então faça a primeira que eu completo". Ele pega o toco de lápis, morde a língua, concentrado, e **traça desajeitado um grande R, sozinho, preto sobre o papel branco.**
Irene esperava o N para o nome Nem-Ninguém ou então, de Curumim, esperava ver um C, mas R? que nome é esse? Romão, Raimundo, Reinaldo, Romeu, Roberto ou o quê? Não diga que é Romualdo, não creio, não pode ser! **diga, homem, que eu escrevo e lhe ensino a escrever.** (REZENDE, 2005, p.57, grifos nossos)

Estava ali aquela mensagem que o contador de histórias esperou ouvir durante toda a sua trajetória, alguém querendo lhe ensinar a escrever, uma porta aberta na brecha do sertão que ele jamais pode terminar de cruzar. "Rosálio lhe diz o nome com um sorriso encabulado,

como quem dá um presente sem certeza de que agrada, meu nome mesmo é Rosálio, Rosálio da Conceição”. (REZENDE, 2005, p.58) Nome que Irene só conhecia de mulher, uma mulher triste que morrera de amor. E em seguida ela arremata uma condição:

Mas diga por que Rosálio e por que da Conceição, se você era Curumim, sem mãe nem pai e pagão? Me conte mais essa história senão não escrevo o nome. Agora. Não vá se embora.
 [...] como negar palavras que ele tem e que ela pede? [...]
 Aqui nesta mesma caixa que hoje carrego comigo, o Bugre trazia os livros que já não podia ler, porque a vista lhe falhava, mas que gostava de abrir e apoiar nos joelhos, dizendo que pelo cheiro lembrava bem direitinho da história de cada um, de tanto que tinha lido e, pensando, imaginando o que cada um revelava, fechava os olhos e lia dentro da cabeça dele as histórias que eu ouvia sem cansar [...] virava de um lado e de outro, olhava por muito tempo algum desenho que tinham, sabendo que nesta vida a coisa que eu mais queria era aprender a ler livros, que quando o Bugre morresse e eu fosse um pouco maior ia sair pelo mundo por mor de aprender a ler, porque ali na nossa Grota ninguém podia ensinar. [...]
 [...] porque história a gente esquece se não contar a ninguém. Só quando eu contava histórias, em cada boca da noite, é que minh' alma aquietava, se não o desassossego tomava conta de mim, queria crescer depressa [...] (REZENDE, 2005, p.58-59)

E é assim no meio de uma história que Rosálio conta sobre a escolha de seu nome - num diálogo com João das Mulas - e que pede a Irene para ensinar-lhe a escrever:

[...] “como é que vosmecê vai para o mundo se vosmecê nem nome tem?” então eu disse que tinha um nome tão bom como de qualquer pessoa, Rosálio da Conceição, que me apareceu na boca sem eu ter pensado nunca, nome bom, nome bonito, Rosálio, nome de gente que sabe ler e escrever, e depois da Conceição, que dos Santos não queria, era o do José Gregório. Eu não podia querer mal a Zé Gregório, era o meu irmão de leite, mas não queria ter um nome parecido com o dele. Agora, mulher, me ensine a escrever meu nome inteiro.
 Irene a custo se ergue, dá um lápis a Rosálio, conduz-lhe a mão com cuidado e o faz traçar, perfeito, redondo como um caneco, como a menina do olho, como a lua quando é cheia, como a beirada de um poço, a letra “o” junto ao “R” atrás da fotografia, hoje só ela ensino o “o”, que com o “r” faz “ro”, “ro” de rosa e de Rosálio, que você tem de ir-se embora, é muito tarde. Amanhã, lembre que é segunda-feira, temos tanto o que fazer, vai com Deus, Rosálio, e volta para aprender o que ainda falta, que eu espero, lhe prometo. Irene não tem mais forças nem mesmo para despir-se. (REZENDE, 2005, p.66)

Está aberto o seu portal para o conhecimento, ao lado de Irene tecelã ele consegue atravessar o sertão (solidão). Ela que vai puxando fio a fio, pergunta o nome, ensinará uma letra, outra e mais outra, até este homem conseguir ver diante de si toda a trama da identidade criada, pendurada num painel colorido, como um cordel recém-escrito.

4.3.3 Irene: a bordadeira das histórias de Rosálio

Irene é revelada na faceta tecedeira logo após o primeiro encontro com o homem. Inspirada em ouvir a história da guará vermelha, sente uma semente germinando dentro do corpo doente e o saudosismo de sonhos já adormecidos despertando. Puxa no fio da memória e, enfim, age:

Irene a custo se curva, ergue a ponta do colchão, corre a mão e encontra o lápis, a borracha e o caderno, bonito, duzentas folhas, as sobras de uma ilusão, "estudar segundo grau, veja só!, tem topete essa menina!", mas agora este despojo vai ter outra serventia. Senta na cama cambaia, recosta-se em almofadas, abre a folha imaculada, molha a ponta do lápis na língua pálida e escreve: A história da guará vermelha. Enche as páginas com a letra caprichada das aulas de caligrafia e as palavras que lhe presenteou o homem. Já pensa que não tem nada, se ele nunca mais voltar, lerá cada noite a história para chorar e adormecer.

Rosálio apressa o passo, já lhe saltam palavras na boca, chega pronto para contar histórias da vida inteira, entra e enxerga, surpreso, as letras sobre o papel que a mulher está traçando, é como um sonho, um milagre, a voz cantante, contando, lendo para ele, o dedo apontando as letras, toda a história da guará. E ela sabe escrever!, esta mulher sabe ler!, leia mais, leia tudinho, me diga onde está a "guará" e agora onde está "vermelha" e "sangue" e "espinhos" e "penas". (REZENDE, 2005, p.23-24)

Desta cena em diante, quem pede para continuar é Rosálio. Recorre-se novamente a ideia de espelho, um refletindo o outro. Neste momento o leitor ainda não conhece todas as andanças do homem em busca da alfabetização, o que pode ser acentuado ao terminar o romance e rever a exclamação: "E ela sabe escrever!, esta mulher sabe ler!", algo que ele perseguiu toda a sua vida até o instante, fora encontrar justamente numa invisível como ele.

A descoberta um do outro abre em suas vidas uma janela, diante das portas já fechadas. Algo que remete a teoria "A casa, a rua, Outro mundo" desenvolvida por DaMatta (1987), na qual aparece literalmente à profissão de Irene, mas em especial na condição de ambos. Algo que na leitura deste romance eu poderia chamar de "Janela e Rua de Rosálios e Irenes":

Ao contrário, é dinâmica e relativa porque, na gramaticidade dos espaços brasileiros, rua e casa se reproduzem mutuamente, posto que há espaços na rua que podem ser fechados ou apropriados por um grupo, categoria social ou pessoas, tornando-se sua "casa", ou seu "ponto". Neste sentido, como já acentuei uma vez (Cf. DaMatta, 1979), a rua pode ter locais ocupados permanentemente por categorias sociais que ali "vivem" como "se estivessem em casa", conforme salientamos em linguagem corrente.

Não preciso acentuar que é na rua que devem viver os malandros, os meliantes, os pilantras e os marginais em geral - ainda que esses mesmos personagens em casa possam ser seres humanos decentes e até mesmo bons pais de família. Do mesmo

modo, a rua é local de individualização, de luta e de malandragem. Zona onde cada um deve zelar por si, enquanto Deus olha por todos, conforme diz o ditado tantas vezes citado em situações onde não se pode mais dar sentido por meio de uma ideologia da casa e da família; contextos, repito, onde não se pode mais utilizar como moldura moral a vertente relacional e hierarquizante de nossa constelação de valores. (DAMATTA, 1987, p.39)

Já diz o velho ditado, uma porta fecha, mas uma janela abre. Metaforicamente como as compreensões da humanidade ou literalmente, a janela por vezes é esperança de um mundo melhor ou até de um ganha pão, como os teóricos demonstraram ser o desenvolvimento do Brasil.

A mesma observação sobre esse movimento da rua faz Ewbank quando nota: "Os pregões de Londres são bagatelas quando comparadas aos da capital brasileira. Escravos de ambos os sexos apregoam mercadorias em toda a rua. Vegetais, flores, frutos, raízes comestíveis, aves domésticas, ovos e todos os produtos rurais: bolos, pastéis, roscas, doces e guloseimas, 'toucinho celeste' etc. passam continuamente por baixo das janelas" (Cf. Ewbank, 1976: 79).
Como se vê, eis aqui as janelas servindo como mediação entre o espaço interno das casas e o espaço externo da rua. (DAMATTA, 1987, p.41)

Irene, na janela, esperava que Rosálio aparecesse e voltasse a lhe nutrir de esperança para um novo amanhecer: “[...] deu voltas, desatinou, se perdeu, reencontrou e por fim vê a janela onde, vestida de verde, reconhece a mulher triste da qual nem o nome sabe, só sabe que ela esperava palavras que ele trazia. Irene, revestida de esperança, é de cedo que o aguarda, pastoreando a calçada, às vezes desesperando, às vezes crendo, descrendo [...]” (REZENDE, 2005, p.23)

A partir do primeiro encontro, seguido da primeira história e do tecimento do primeiro texto, as letras os unem, pois ele tem as histórias e ela tem o manejo da linguagem escrita. As histórias conferem, tanto a ele quanto a ela um sopro de vida diferente - no caso de Irene é um motivo para viver, tendo em vista sua condição de saúde; no caso de Rosálio é um motivo para viver, no sentido de sonhar e alavancar a vida.

Irene fecha o caderno onde acabou de escrever a história da serra distante, das Pedras do Pescador, da mulher bela e abandonada voando de lá de cima, foi como se desenhasse, bastava fechar os olhos que podia ver bem claro, na folha branca da mente, tudo aquilo acontecendo, a dor dos outros fazendo sua própria dor ir-se embora, por um tempo, algumas horas. (REZENDE, 2005, p. 35).

A Irene tecedeira começa a registrar todas as histórias abrigadas na mente de Rosálio e jogadas em sua vida como fios de sustentação. Assim os dois personagens configuram-se marcados pela esperança:

[...] Pelo menos que me conte toda história começada, da lição de João dos Ais, que, quem sabe? o ensinamento me serve para suportar a pouca vida que resta. Não quer que ele vá-se embora, com ciúme puxa o livro que está aberto nas mãos dele, quem sabe pode prendê-lo com o fio dessas histórias como a princesa ao Sultão? esconde outra vez o livro debaixo do travesseiro. Hesita em pedir, falar, retarda o momento triste em que ele vai lhe dizer que não precisa mais dela, espera silenciosa até que ele pousa o lápis e o caderno sobre a caixa, põe no chão e vem sentar mais junto dela na beiradinha da cama. (REZENDE, 2005, p. 80)

O ciúme e o medo de perder Rosálio pode ter referência na submissão que surge na ordem patriarcal na história dos relacionamentos. Penélope, em *A Odisséia*, estava sujeita à ordem patriarcal, uma vez que os pretendentes se achegaram para cortejá-la na brecha dada por seu pai, diante dos 20 anos de ausência do Odisseu. A saída encontrada por ela foi o presente que gostaria de dar ao sogro, dizendo que só se casaria novamente quando finalizasse o manto. Tecia de dia, destecia a noite, e assim mantinha o comando de sua vida. O texto exalta sua fidelidade:

E ele: “Austero à mulher nunca fraquejes;
Reveles o preciso, o mais lhe encubras.
Não virá de Penélope desastre,
Sábica filha de Icário intemerata;
Inda noiva a deixamos, ao partirmos,
Com seu filho de mama, hoje homem feito;
Ditoso há de abraçá-lo, há de ele ver-te:
No meu vedou-me saciar os olhos
Clitemnestra cruel. Mas, n’alma o graves,
Não fiar de mulheres; cauto e oculto
(HOMERO, 1960, p.124)

Seu filho, Telêmaco, é aconselhado a apressar o casamento de sua mãe, o que significa que, sem marido, Penélope estava à margem da sociedade da época. Sherazade, por exemplo, conseguiu esta gestão pelo fio condutor das histórias que narrava, mas porque permitia que o sultão sempre pensasse estar no comando das histórias.

Entre Irene e Rosálio, o relacionamento evolui a tal ponto que ele virá viver com ela, mas não pensa em ser seu dono. Ela sim parece ter um sentimento de pertencimento dele, uma vez que lhe devolveu a vida por meio de histórias:

[...] ela agora quer espaço para a roupa do seu homem, seu homem!, nunca pensou chegar um dia a dizer assim com orgulho e alegria, que ele vem viver com ela mas não pensa em ser seu dono, é seu carinho, seu berço, seu amigo, seu irmão, é seu verdadeiro amor, já não teme que ele fuja. Ah! Irene, que loucura, bem você, que era tão dura, desencantada de tudo, e de amor zombava, como é que agora ficou assim

tão tola e singela, acreditando em enredo que até parece novela [...] (REZENDE, 2005, p.145)

Roupa no armário, sem chefe, solto como passarinho [...] Rosálio quer presentear sua mulher, fazê-la cada vez mais feliz:

[...] de loja traz um vestido bonito, muito alegre e colorido com flores vermelhas e azuis, que você, Irene, agora vai ser a minha ajudante na arte de contar casos, vai bem bonita para a praça encantar muitos ouvintes e cuidar da sacolinha onde vai chover dinheiro, que temos que estar bonitos para o povo se agradar. [...] Rosálio ri de contente, por primeira vez na vida vai ter sua roupa guardada num armário de verdade, pendurada num cabide e não em prego e cordão, também por primeira vez tem o amor de uma mulher em quem pode confiar, que não o quer por dinheiro e já não o manda embora, já sabe ler tanta coisa e sabe que o resto aprende, já não tem patrão nem chefe, vai agora todo dia para praça vender sonhos, solto como passarinho que só canta quando quer. (REZENDE, 2005, p.146)

A beleza poética do trecho potencializa a metamorfose ocorrida em Rosálio. A identidade e dignidade que buscava, conseguiu encontrar. É humilde e ciente de que não aprendeu tudo ainda, mas paciente porque sabe que aprender poderá. A obra assim vai se consolidando como um fio de esperança também no peito do leitor, permitindo a sensação de que pela leitura se alcança a grandiosidade da vida, se aprende a emendar histórias e ir bem mais adiante. São sempre uma fonte segura para se sentir melhor e progredir: “Agora, Irene, me leia mais uma história daquelas da princesa Sherazade, que a letra é muito pequena, me atrapalho, perco a linha, não dá para eu ler sozinho, que eu preciso mantimento para misturar numa história que estou cozinhando agora para amanhã contar na praça” (REZENDE, 2005, p.152). O uso do “cozinhar” também denota a linguagem de alma feminina de Rosálio.

Quando o romance se encaminha para o desfecho, a chave de ouro retorna novamente à rotina cotidiana de trabalho a que estavam submetidos os personagens. Aquele sertão que oprimia a ausência da alfabetização, o quanto custava estar aquém das letras e até a noção valorizada de conhecimento que cada mérito tem em seu contexto:

[...] na cidade, tudo que eu sabia, capinar, plantar, colher, pescar, caçar, moquear, conhecer de passarinho, de todo bicho do mato, bater tijolo e queimar, construir casa de taipa, trançar palha feito renda, formar boneco de barro para divertir os amigos, chegar no alto de um coqueiro só com meus pés e minhas mãos, andar no mato sem medo, sabendo diferenciar assobio de passarinho do de Compadre Fulozinha, contar histórias de medo de fazer arrepiar, usar certo o machado, talhar um banco na faca, abrir canoa num tronco, rezar e cantar benditos, fazer mezinhas do mato, tudo aquilo que eu pensava que era bom conhecimento não valia quase nada, fiquei burro de repente, só valia a força bruta dos meus braços, minhas pernas, como se eu só fosse um corpo com uma cabeça vazia, escondi minhas ideias e meus sonhos, em

segredo, me calei, fui trabalhar do jeito que eles queriam, segui mesmo pro mercado pra ganhar o meu feijão, ficar forte alimentado por mor de aprender a ler. (REZENDE, 2005, p.172-173)

Asseguradamente, os conhecimentos e fazeres enumerados pelo personagem são caríssimos no desenvolvimento de qualquer pessoa, mas pelos olhos dele, foram filtrados na convenção social dos espaços públicos. E o trecho explora com uma beleza única os conhecimentos humildes e caros das pessoas que moram no meio rural, frente a angústia sufocante e apressadamente cinza das cidades.

É bem no desfecho do romance que aparece o batismo de Rosálio e o valor de sua carteira de trabalho - da cidade - não ser mais virgem:

[...] dizendo que essa carteira não era moça bonita, ganhava maior valor se já não fosse mais virgem. [...]
Rosálio guarda os papéis que teve gosto de ler, pensa em quanto sua vida tem mudado, ultimamente, pensa em como essa mulher teve paciência com ele, como soube lhe ensinar a coisa mais importante que ele buscava na vida sem nunca lhe pedir nada senão palavras e histórias que ele ardia por lhe dar, sente o carinho crescendo, deita-se junto de Irene e deixa o amor falar. (REZENDE, 2005, p.176)

Alfabetizados, apaixonados, morando juntos, vem o ápice da metamorfose, uma narrativa lírica da apoteose e morte de Irene seguida da escrita em brasa que fica no coração do pedreiro:

[...] Irene pode desejar viver de amor, quanto mais lhe doem os golpes dos pés do homem tarado, mas quer que o outro apareça, quer sobreviver, viver. A onda de dor no corpo, na alma, nela inteirinha dissolve e derrama Irene no piso frio e rachado sob a água do chuveiro, ali fica muito tempo, mas e pensar que Rosálio a qualquer hora aparece [...] quer manter a dor secreta, dor que ela estende na cama e esconde como lançar o rosado. [...] me solte no azul sem fim.
[...] O homem lança ao quarto vazio um último olhar dolorido, uma das mãos apertando a alça da caixa, sua ancora nas ondas e correntezas da vida, que com os livros e brinquedos que há anos vem carregando, leva agora uma camisa em um vestido colorido, o seu chapéu de palhaço e um caderno todo escrito, a outra mão de mansinho puxando a porta empenada que não se fechará inteira, há de ficar entreaberta no coração de Rosálio, deixando passar os raios da pura luz que é Irene, depois de enterradas as sombras. [...] ela está aqui, entranhada na alma dele, incrustada na sua pele. [...] é o destino que a vida, dele e de Irene, embolada, escreveu com pó de estrelas num papel azul sem fim. [...] que eu sei que por onde eu for a minha guará vermelha, minha mulher encantada, vai sempre me acompanhar, voando entre o azul e mim, ela quer ouvir meus contos (REZENDE, 2005, p.180-181)

Ao optar por terminar a história da guará vermelha sem o “final feliz do viveram felizes para sempre” inerente aos contos de fadas, a autora permite reforçar as impressões de leitura que constrói ao longo de toda a obra. De toda essa explosão de catarse a que leva ao leitor

pintando o azul sem fim, é possível puxar vários fios: o pobre e humilde tem um conhecimento imenso, independente do banco escolar; que vale a pena atravessar um sertão acreditando que pode construir algo maior; que o sopro de esperança na vida pode estar nas pequenas gentilezas do dia a dia, como ofertar o peito aberto a quem está necessitando; [...] “Invenção não tem fim”. (REZENDE, 2005, p182), já que as histórias de memória ou de livros só existem de verdade quando contadas de um para outro.

Irene, tanto ao ler as histórias para Rosálio quanto ao bordar as próprias histórias dele com a caligrafia e as palavras adormecidas no segundo grau, acaba ocupando também um papel de Sherazade na vida dele. A obra identifica ser ela quem muda a condição dele, por meio da explosão de palavras que estavam aprisionadas no peito de Rosálio e que eclodem em fios narrativos para a sua guará vermelha, mas também porque é essa tecelã encarnada que lhe ensina o seu maior tesouro, a aquisição da escrita.

Retomando a figura do espelho que propus no começo da bordadura desta peça, se é Sherazade em revés - pois é o homem que conta as histórias e imprime significado à vida de Irene, num espelho também as imagens são invertidas, assim tanto a prostituta quanto o pedreiro ao se permitirem projetar neste espelho de histórias e palavras, formam a imagem da sultona. Irene, numa representação mais literal, Rosálio, em uma inversão.

É por meio da trama de Irene que a vida deste homem é modificada, este espelho invertido acaba sendo o portal do sertão para a alfabetização, ou seja, da solidão para a conquista do universo. Para o bem ou para o mal, todas as tecelãs que investiguei afetam a vida masculina com seus teares, tramas, bordados, cosendo, indubitavelmente, uma mudança de destinos.

5 ARREMATANDO O BORDADO E ENLAÇANDO O NÓ

Um universo de personagens marcantes na literatura; protagonistas mulheres, por um motivo ou outro, desfilaram por esta dissertação. Seleccionadas as linhas e os instrumentos para fazer, esta pesquisa procurou apontar para a construção da identidade feminina e para sua relação com o trabalho de tecer e fiar, ao mesmo tempo em que trama, consciente ou não, o próprio destino.

O trabalho que se editou no maior tempo de sua confecção como *Fios de Rocas e Tramas Sentimentais: personagens tecelãs na Literatura Brasileira* acabou consolidando-se com o subtítulo “personagens tecelãs em *O Continente, Os Sinos da Agonia* e *O Voo da Guará Vermelha*”, por sugestão dos professores que o contemplaram em primeira mão e que contribuíram para que o texto dispusesse das especificidades necessárias. O que num primeiro momento pareceu um recorte, por outro lado, deu ao texto mais liberdade, já que de fato extrapolou a literatura brasileira e puxou fios de lendas mitológicas gregas, da literatura persa, síria e egípcia, apontando para os perfis de tecelãs que pude identificar nas três obras que constituíram os objetos principais de análise.

Ao eleger o tema da mulher tecelã, o trabalho evocou a mitologia, perpassou contos de fadas, observou a mulher em épocas passadas e valorizou sua natureza, até chegar aos dias atuais.

A escolha das obras foi uma circunstância em metamorfose. Eu sabia que queria estudar *Ana Terra* desde o começo, instigava-me esta ligação da personagem com o vento, bem como a herança de uma roca entre as gerações de mulheres de *O Tempo e o Vento*, e por isto o livro estava todo mapeado. Era a dose de amor, força e resistência sobre os quais gostaria de dissertar.

Autran Dourado, por sua vez, foi um autor introduzido pelo meu orientador, prof. dr. Maurício Menon, confessadamente admirador do romance *Os Sinos da Agonia*; uma vez apresentada a *femme fatale* de ações calculistas e malévolas, que permeia o romance, adotei de imediato a tecelã Malvina, pois era a dose de perversidade, amor e riqueza sobre os quais gostaria de dissertar.

E desde o estudo de *O Voo da Guará Vermelha*, em 2010, Irene e Rosálio, a prostituta e o servente de pedreiro sempre moraram em minha imaginação, pois são protagonistas um tanto diferenciados para um romance, personificando uma corajosa forma de olhar e

apresentar o mundo. Era a dose de histórias, inocência roubada e amor, sobre os quais gostaria de dissertar.

Envolvi-me tanto com essas obras que não fiquei apenas nelas. Quis ler mais de Verissimo, mais de Dourado e muito mais de Rezende para sentir a imersão em seus universos, até incorporá-los, de alguma forma. Tramas astuciosas me desafiaram. Tecidos surgidos de mentes brilhantes. É chegada a hora de amarrar os fios e desatar os nós deixados por essas personagens, cujos destinos, de alguma maneira, estavam atrelados ao tecer.

Em *O Continente*, de Érico Verissimo, encontrei o requinte de um historiador, diante da fiação de um tecelão capcioso, com o domínio para entrecruzar surpreendentemente as personagens e os fatos por eles vividos.

A lição que Ana Terra deixa é o de abrir os olhos para além do tangível o que, às vezes, leva a estabelecer relações inexplicáveis a um primeiro momento, como a que sua avó, sua mãe, ela, Bibiana e Maria Valéria acabaram estabelecendo com “a roca fantasma” dada por herança; todavia, num plano mais profundo e metafórico, tratam-se de ligações que permitem identificar haver uma linha mestra que conduz as vidas das mulheres dessa família, conforme as gerações. Essa linha é urdida pela roca. O que cada uma delas fez foi imprimir sua dose de particularidade, dar o seu ponto diferenciado, fazer uma leve alteração na agulha aqui outra ali, resultados em novos contornos; fios particulares encontrados até nas circunstâncias mais difíceis, como quando Ana Terra tem sua família e a estância devastadas e resolve mudar-se com a cunhada, sobrinha e filho para Santa Fé e, no novo território, enxerga seu fio identitário: ser parteira.

Em alguma medida, a roca fantasma herdada, unida aos fantasmas da memória familiar, evocam as parcas em seu interminável fiar do destino humano. Ana cerziu para si, para Pedro e para sua filha Bibiana (que é Ana duas vezes, já que o elemento latino “bi” significa dois) e parece ter arrematado o bordado feito até por sua mãe, que vinha no legado da avó portuguesa, pois diferente de dona Henriqueta, Ana Terra não estava submetida à ordem patriarcal com a mesma servidão, ela foi mais dona de seu destino; personalidade bastante retomada na personagem de Maria Valéria, que demonstra uma independência e segurança semelhantes àquela vista em Ana. Parece-me que as três parcas: Cloto, Láquesis e Átropos surgem cada qual no destino da tecelã Ana Terra, potencializando o sentido dessa personagem para o desenvolvimento feminino, tramando o próprio destino.

Seguindo a ordem analisada, o segundo dos autores aqui presente foi uma das mais intrincadas inspirações: Autran Dourado. As artimanhas de Malvina incitaram uma árdua pesquisa mitológica, provavelmente a mais cheia de pontos e nós. Malvina, ainda com 20 anos, tão menina, mas profundamente arácne que produz em suas entranhas o veneno fatal e imobilizador até enredar a todos na sua teia mestra, é uma tecelã artilosa que surpreende por suas garras, mas também pela sutileza de ações.

Os Sinos da Agonia personificam Arácne também por se tratar de uma narrativa enredada, um livro com diegese labiríntica a honrar as conquistas da narrativa moderna, três pontos de vista diferentes narrando uma mesma passagem de vida. A mensagem que Malvina deixa é a da relatividade e resistência, atribuída a cada fio. Um cenário, às vezes, pode ser totalmente antagônico, colorido a uns, devastado a outros - relatividade. Depende também do quanto cada qual pode aguentar - o grau de resistência. Malvina ensina que beleza e juventude não têm relação direta com bondade e riqueza. Ela tramou não só o seu destino, como amarrou o destino de todos com os quais convivia, às suas ações e vontades.

E por fim, o que descrever sobre a relação que tive o prazer de desenvolver com a escritora Maria Valéria Rezende? Aqui tive uma prova de que um botão firme é aquele capaz de "passar nas casinhas" muito mais que uma vez e ainda permanecer, já que no primeiro contato - quando apenas enviei solicitação de amizade no *Facebook* em setembro de 2016 ela não viu para corresponder; insisti em novembro enviando também uma mensagem e em pouco tempo fui acolhida, com o adendo de que não é tarefa fácil dar conta de tudo que chega todos os dias.

Inenarráveis os territórios que acabei pisando neste percurso, até a agradável conversa telefônica de mais de uma hora que tivemos em 5 de fevereiro de 2017. O contato próximo com autor também me deixou de certa forma na "corda bamba" para manter a isenção e poder realizar a análise com o afastamento necessário.

Desde a primeira leitura de *O Voo da Guará Vermelha* a princesa Sherazade me atraía, e viver a representação do sultão e da sultona no subúrbio, entre becos e tapumes, soltando dali fios de história alimentados na desesperança e no cruzar sertões provocaram-me sempre certa comoção. Não houve uma única vez que reli o desfecho do romance que não tenha me impressionado e isso provoca meticulosamente a querer entender a magia deste texto no qual "a inventação não tem fim".

Assim, os objetivos iniciais desta dissertação foram montar uma base argumentativa e teórica que permitissem sustentar a análise dessas três mulheres: Ana Terra, Malvina e Irene, como tecelãs. Para tal era necessário encontrar um fio condutor, este puxado da psicanálise, com as arquétipias desenvolvidas por Carl Jung. Ali localizei um ponto em comum, a arquétipia da mulher, algo se repetindo como aquela que gera, que nutre, que herda determinadas ações, que tem descendentes e repassa a essas a mesma sequência de gerar, nutrir, herdar determinadas ações, num círculo de vida feminino com poucas nuances de quebras. Justamente por ser um fio sustentatório, optei por inserir a discussão de arquétipia na abertura do capítulo de análises e a partir dali, descortinou-se tudo que pude ver nas entrelinhas de cada personagem. Antes disso, estes apontamentos foram baseados em duas grandes redes de sustentação: a fundamentação teórica sobre ordem patriarcal, casamento e independência que a mulher foi obtendo por meio do ingresso no universo das letras ou das escrituras (segundo momento do texto) e a fortuna crítica sobre os autores e suas obras (terceiro momento do texto).

No capítulo de referencial teórico tricotou-se o que se pode sobre a ordem patriarcal, as descobertas de mulheres escritoras, a visualização de espaços casa e rua como feminino e masculino, respectivamente, e esta visualização de casamento como ordem do estado e o meio pelo qual se estimulou para legitimar as famílias, foram em uma medida ou outra, localizados e explorados na análises. No capítulo da fortuna crítica, abriu-se um leque estilístico mais presente na bibliografia de cada autor, suas preferências de produção literária e seus méritos conquistados em vida ou enaltecidos pelos principais teóricos da literatura.

Ao finalizar as análises, pude confirmar os amarramentos entre os diferentes perfis de tecelãs. Ana Terra e Irene são as personagens que nos romances também viveram as condições da maternidade, como as ancoradas por Jung. Em ambas, por exemplo, vê-se a florada a preocupação em manter a vida e segurança de seus filhos. Ana, primeiro pelo fato de o filho ter sido rejeitado pelo pai e irmãos, por ser filho de mestiço; depois pelo risco de morte com as guerras. Irene, com o receio “Se a velha morresse, quem vai cuidar do menino?” (REZENDE, 2005). Por isso ela precisava arranjar algum dinheiro para comprar leite.

Irene, quando se veste de encarnado para estar diante de Rosário “vem, vem”, é em alguma medida, apesar das diferenças cruciais, uma lembrança da representação de *femme*

fatale, bem localizada na pesquisa na figura de Malvina que, de vermelho, tinha o cabelo e as ações ardentes, em prol do objetivo da conquista a qualquer custo.

Do confinamento na estrutura doméstica, há a tomada de destino de Ana Terra que ganha o mundo e uma profissão e houve também a metamorfose de Irene que, com as histórias, alçou voos para o universo da fantasia que a literatura encerra em si. Fantasias de outra ordem, mas não menos importantes, eram as que povoavam a cabeça da jovem Ana Terra no começo do romance, quando ainda menina sonhava com o espelho e com a ida a Rio Pardo, divagava em receber cartas, em encontrar um verdadeiro amor.

É por meio da trama de Irene que a vida do homem Rosálio é modificada: ela foi uma senhora do destino; na imagem da roca e da tesoura configura-se a forma como Ana Terra toma as rédeas à vida e [também] tece o destino numa época em que o fado imposto à mulher tinha fortes raízes fincadas na ordem patriarcal; por fim, Malvina, como a viúva negra que mata o macho após a cópula, tece as teias nas quais enreda os homens, desferindo-lhes o golpe fatal.

O fator capaz de unir as tecelãs de que trato neste trabalho é o de que todas, de certa maneira, para crescer ou para desmanchar, afetam a vida masculina com seus teares, tramas, bordados etc. É possível, portanto, observar que, mesmo imersas num mundo patriarcal ao longo das eras e de culturas diferentes, muitas mulheres conseguiam, de alguma forma, quase sempre nos bastidores [bastidor é um caixilho de madeira para prender o tecido a ser bordado] da História [por trás dos panos], alterar as regras do jogo masculino, manipular situações e pessoas a fim de se alcançar determinados objetivos. A arquetipia da mulher tecelã sintetiza, nesse caso, a forma de como o poder duro da força, encarnado no elemento masculino, pode ser subjugado, mudado ou aniquilado pela delicadeza, inteligência ou artilosidade, encerrada no elemento feminino.

Tantos sentidos para três textos que por meio desta pesquisa uniriam-se num mesmo fio condutor: o da mulher tecelã. Abracei o dicionário em busca das melhores palavras que pudesse colher para este tecido. Verbos que livrassem de “achismos”, tentando a cada palavra manter o almejado equilíbrio pelo objeto, visando contribuir, assim, com a construção da tessitura, deixando também algum brilho ou legado. Não quero dizer que tal trabalho seja conclusivo, pois por mais atenciosa que tenha procurado ser, há sempre um ponto novo que se aprende nas aulas da vida que se queira acrescentar.

Tricotadas as obras, a visão sobre *O Continente*, *Os Sinos da Agonia* e *O Voo da Guará Vermelha* poderão ser tomadas sob novas perspectivas: que isso ocorra para recompensar os fios de trama que tentamos enxergar e evidenciar.

Devo admitir que, após a construção deste trabalho, também já não sou a mesma. De filigramas acrescentadas a um crochê inteiro desmontado, esta pesquisa alterou muito minha forma de escrever, até de enxergar as letras, uma vez que exigiu a evocação da tocaia Diana para poder caçar todos os sentidos. E havia muitas armadilhas. Uma delas foi o desafio de escrever a dissertação em primeira pessoa do singular, sem cair na subjetividade exacerbada dentro de um texto de caráter científico; não querendo ser simplista nem pedante, isso tornou-me também uma “mulher tecelã” assim como aquelas que pesquisava, sobre as quais lia, me fez atravessar o portal do arquétipo que perseguia com Carl Jung. Foi uma costura longa e meticulosa. Mesmo quando não estava escrevendo, estava fazendo a dissertação. Este texto se fez muito mais no âmbito do pensamento, que o de fato expresso nas folhas.

Tecer exige força, pede um bom separamento de linhas, tracejos das melhores formas: espremer para exprimir. Muito mais em pensamento que em palavras, leitura de milhares de páginas para escrever algumas frases, ou domínio de centenas de pontos e linhas para crochetar algumas peças.

Portanto, finalizo a pensar que a minha pesquisa é uma homenagem ao poder do texto, à força das tramas, à costura que perdura e é passada de geração em geração, seja em objetos como a roca, o tear; seja pela presença de aguerridas facetas da mulher tecelã.

REFERÊNCIAS

BARRETO, Lima. **Clara dos Anjos**. 1ª ed. - São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

BEAUVOIR, Simone. **O Segundo sexo: Fatos e Mitos. Volume 1**; tradução de Sérgio Milliet. 3ª ed. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. (box)

_____. **O Segundo sexo: A experiência vivida. Volume 2**; tradução de Sérgio Milliet. 3ª ed. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. (box)

BENJAMIN, Walter. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov: _____”. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 3. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 197-221.

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. 43ª ed. - São Paulo, Cultrix, 2006.

BRUNEL, Pierre. (org.) **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussekind et. al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CANDIDO, Antonio. [et al]. **A personagem de ficção**. Coleção debates; dirigida por J.Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária**. 13ª ed. Ouro Sobre Azul: Rio de Janeiro, 2014.

_____. **Direitos Humanos e literatura**. In: A.C.R. Fester (Org.) *Direitos humanos E...* Cjp / Ed. Brasiliense, 1989. Disponível em: <<http://homoliteratus.com/antonio-candido-o-direito-humano-literatura/>>. Acesso em: 8 fev 2017.

CASARIN, RODRIGO. Freira que ganhou Jabuti de melhor romance centra obra nos marginalizados. **UOL**: São Paulo, nov. 2015. Disponível em: <<http://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2015/11/26/freira-que-ganhou-jabuti-de-melhor-romance-centra-obra-nos-marginalizados.htm>>. Acesso em: 8 set. 2016.

COUTINHO, Afrânio & COUTINHO, Eduardo de Faria. **A Literatura no Brasil**. 3. ed. - Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF - Universidade Federal Fluminense, 1986.

CUNHA, Juliana. Em 'Outros Cantos', Maria Valéria Rezende ressoa fala nordestina. **Folha de S. Paulo**, abril, 2016. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/04/1766143-em-outros-cantos-maria-valeria-rezende-ressoa-fala-nordestina.shtml>>. Acesso em: 16 nov. 2016.

DAMATTA, Roberto. *Casa, rua e outro mundo*. In: _____. **A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987, p. 19-45.

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

D'INCAO, Maria Ângela. "Mulher e família burguesa". In: DEL PRIORE, Mary (Org.) & PINSKI, Carla Bassanezi (Coord. textos). 10. ed. **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2013, p. 223-240.

DOURADO, Autran. **Os Sinos da Agonia**. 4ª. Rio de Janeiro, Rocco, 1999.

_____. **Uma poética de Romance: matéria de carpintaria**. Edição revista e ampliada pelo autor. - Rio de Janeiro, Rocco, 2000.

_____. **Uma vida em segredo**. 6. ed. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1975.

_____. **Os sinos da Agonia: romance pós-moderno**. Conferência pronunciada na Soubborne em 17 de novembro de 1992. Revista USP, 1994. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/26908/28688>>. Acesso em: 7 março 2016.

ESPAÇO ITAÚ CULTURAL DE LITERATURA NA FESTA LITERÁRIA INTERNACIONAL DE PARATY (FLIP), 2016. **Itaú Cultural**, Rio de Janeiro, 18 jul. 2016. *De Onde Escrevo*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Bj-j0gdWiUc>>. Acesso em: 8 set. 2016.

FIGUEIREDO, Luciano. "Mulheres nas Minas Gerais". In: DEL PRIORE, Mary (Org.) & PINSKI, Carla Bassanezi (Coord. textos). 10. ed. **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2013, p. 141 a 188.

FRANCHINI, A. S; SEGANFREDO, Carmem. **As 100 melhores histórias da Mitologia: deuses, heróis, monstros e guerras da tradição greco-romana**. 9 ed. Porto Alegre, RS: L&PM, 2007. 463p.

FREITAS, GUILHERME. Maria Valéria Rezende lança romance inspirado em sua atuação contra ditadura. **O Globo**, Rio de Janeiro, jan. 2016. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/livros/maria-valeria-rezende-lanca-romance-inspirado-em-sua-atuacao-contraditadura-3-18407009>>. Acesso em: 13 fev. 2017.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 51. ed. rev. São Paulo: Global, 2006.

GABRIEL, Ruan de Sousa. Maria Valéria Rezende, a escritora que traz o sertão de volta à literatura. **Época**, 19 mar. 2016. Disponível em <<http://epoca.globo.com/vida/noticia/2016/03/maria-valeria-rezende-escritora-que-traz-o-sertao-de-volta-literatura.html>>. Acesso em: 8 set. 2016.

GALERA, Daniel. *Triângulo* In _____ **Dentes Guardados**. 3 ed. revista. Porto Alegre: Livros do Mal, 2004.

GLOBO, O. **Aos 86 anos, morre no Rio o escritor Autran Dourado**. Obtido em <<http://oglobo.globo.com/cultura/aos-86-anos-morre-no-rio-escriptor-autran-dourado-6239510>> Acesso em: 24 nov. 2016.

HUTCHEON, Linda. **Poéticas do Pós-Modernismo: História, Teoria e Ficção**; Tradução Ricardo Cruz, Rio de Janeiro, 1991.

JAROUCHE, Mamade Mustafa. **Livro das Mil e Uma Noites. Volume 1 - ramo sírio. Anônimo**; [introdução, notas, apêndice e tradução do árabe: Mamede Mustafa Jarouche.] - 3 ed. São Paulo, Globo, 2006. Disponível no Kindle, com posição 10432.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva; Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

LEPECKI, Maria Lúcia. **Autran Dourado: uma leitura mítica**. Edições Quíron Ltda, São Paulo; em convênio com Instituto Nacional do Livro, Brasília, 1976.

Linha do Tempo da Emancipação Feminina. **Universidade Livre Feminista**, 2017. Disponível em: <<http://feminismo.org.br/historia/>>. Acesso em: 10 fev. 2017.

LOPES, Luiz Gonzaga. O efeito Maria Valéria Rezende. **R7**, Rio de Janeiro, 30 jun. 2016. Disponível em: <<http://www.correiodopovo.com.br/blogs/livrosamais/2016/06/972/o-efeito-maria-valeria-rezende/>>. Acesso em: 14 fev 2017.

MENON, Maurício César. **Figurações do gótico e de seus desmembramentos na literatura brasileira de 1843 a 1932**. Londrina, 2007. 257f.

MOREIRA, Carlos André; e LAITANO, Claudia. *ENTREVISTA: 'Ele não conseguia escrever fora daqui', conta Luis Fernando Verissimo sobre o pai: O filho de Erico revela detalhes da rotina do autor de "O Tempo e o Vento" enquanto produzia sua obra máxima, de 1947 a 1962*. **ZH Click RBS**, 22 set. 2012. Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2012/09/ele-nao-conseguia-escrever-fora-daqui-conta-luis-fernando-verissimo-sobre-o-pai-3893269.html>>. Acesso em: 18 nov. 2016.

NEJAR, Carlos. **História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Copesul: Telos, 2007.

PETRIN, Natália. Belle Époque. **Estudo Prático**, 7 Mai 2014. Obtido em <<http://www.estudopratico.com.br/belle-epoque/>> acesso em: 1º Mai 2017.

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

REZENDE, Maria Valéria. **O voo da Guará Vermelha**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

_____. **Quarenta Dias**. Rio de Janeiro: Alfaguara Brasil, 2014.

_____. **Vasto Mundo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

- _____. **Outros Cantos**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.
- _____. **Ouro Dentro da Cabeça**. Ilustração Diogo Droschi; Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- REZENDE, Maria Valéria. Entrevistadora: D. Pasquim. **A entrevista por telefone: leituras de família e de mundo, colorindo romances**. Ligação telefônica de Pato Branco-PR a João Pessoa-PB, 5 de fevereiro de 2017. Gravador ACR App (1h7min). Entrevista concedida exclusivamente à dissertação de mestrado **Fios de roca e tramas sentimentais: personagens tecelãs em *O Continente, Os Sinos da Agonia* e *O Voo da Guará Vermelha***, 2017.
- ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. **Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- RODRIGUES, Maria Fernanda. Maria Valéria Rezende viveu na rua para escrever romance. **O Estado de S. Paulo, Estadão Cultura**. 2 mai 2014. Obtido em <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,maria-valeria-rezende-viveu-na-rua-para-escrever-romance,1161541>> Acesso em 7 nov 2016.
- Simone de Beauvoir - Porque Sou Feminista [1975, legendado em português]. Entrevista dada ao programa francês “Questionnaire”, em 1975. Um programa de Jean-Louis Servan-Schreiber. **Youtube**, 9 abr. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ILzосу-vDpQ>>. Acesso em: 28 abril 2016.
- TELLES, Norma. "Escritoras, escritas, escrituras". In: DEL PRIORE, Mary (Org.) & PINSKI, Carla Bassanezi (Coord. textos). 10. ed. **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2013, p. 401 a 442.
- VERÍSSIMO, Érico. **O Tempo e o vento, parte I: O Continente 1/O Continente 2**. 4ª ed. - São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- _____. **Ana Terra**. 9. ed. Porto Alegre: Editora Globo S.A., 1977.
- _____. **Ana Terra**. 3ª ed. - São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- WILKISON, Philip; PHILIP, Neil. **Guia Ilustrado Zahar: Mitologia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**; tradução Bia Nunes de Souza, Glauco Mattoso; 1ªed. - São Paulo: Tordesilhas, 2014.
- _____. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**; tradução de Denise Bottmann. - Porto Alegre, TS: L&PM, 2013.
- XAVIER, Elódia. **Declínio do Patriarcado. A família no imaginário feminino**. Rio de Janeiro: Record, Rosa dos Tempos, 1998.
- ZILBERMAN, Regina. “Prefácio: Um romance para todos os tempos” _____. In: VERÍSSIMO, Érico. **O Tempo e o vento, parte I: O Continente 1/O Continente 2**. 4ª ed. - São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

APÊNDICE
ENTREVISTA MARIA VALÉRIA REZENDE

A entrevista por telefone: leituras de família e de mundo, colorindo romances

Nesta entrevista, cuja essência está transcrita a seguir, Maria Valéria Rezende fala do quanto ama as cores e os sentidos amplos que uma vasta cartela ocupa em sua vida, em contraponto à atual dificuldade de visão de um único olho “que funciona”, mesmo com catarata - e o esforço para escrever seus textos. Revela seu livro no prelo: *A Face Serena*; ajusta uma atribuição: de escritora dos marginalizados para escritora dos invisíveis, que lhe parece muito mais apropriada. Reforça a ideia de que escrever, para ela, é tão natural quanto respirar ou se alimentar e, por isso, quando criança acreditava que ‘todos iriam escrever um livro um dia’.

Vinda de berço de uma família que respirava artes, música e literatura, tanto da parte de pai Leôncio de Rezende Filho, médico, quanto da parte da mãe escultora e artista, artesã (e tecelã) Maria Cecy Vasconcellos Rezende - a casa de sua avó Georgina Aranha de Rezende, sobrinha do poeta Vicente de Carvalho, era um ponto de encontro de escritores santistas que faziam saraus literários informais . Lembra-se bem: “Eu adorava palavras que não entendia. Minha paixão era catar nas coisas o que nunca tinha visto. E quando aprendi a ler a minha paixão eram dicionários e tinha um caderninho de palavras novas”. Aos dez, começou ler livro de adulto. Vivia em casas forrada de livros, onde não se proibia ler nada e nem havia divisões entre os livros adultos e infanto-juvenis.

Adepta da educação como experiência freiriana (Paulo Freire), rodou o mundo como formadora de educadores populares - é fluente em francês, espanhol, italiano e inglês - e revela que o diferente que enxerga no mundo vira perspectiva de romance. “Não posso me queixar de vida monótona. Você vai ficando povoada internamente de todas as outras vidas”. Assumiu de publicar e de escrever quando se aposentou, até como um prazer, para construir uma vida nova. Sempre preocupada com a qualidade, procura não se envaidecer com os prêmios, pois acredita que "não tem régua nem compasso para medir literatura”.

Ela, que já sofreu um infarto em plena Flip de 2006, contou nos minutos finais da ligação "misteriosamente, deixei de ser hipertensa, não sei porque e o médico também não sabe. Não estou perto de outro infarto. Também a gente aprende, é uma boa experiência". Ela, que mudou-se para o nordeste aos 30 anos de idade, região em que já passou mais da metade de sua vida, classifica-se como "Paulista, porém paraibana, por escolha e por decreto".

Maria Valéria Rezende faz bom uso desta entrevista para esclarecer sua biografia e nem todo tópico que se segue termina com interrogação da minha parte, já que nosso contato se desenvolveu em tom de diálogo. A pedido de Maria Valéria Rezende, para quem "o circuito neural é diferente no falar e no escrever", esta entrevista, após editada, foi toda validada por ela. Esta versão que aqui se lê está conferida e aprovada pela autora, uma mulher que ao fim do diálogo acabou se lembrando ser uma tecedeira "de tear de cintura", que revela aqui tópicos jamais ditos, porque ninguém antes perguntou:

Como é a Congregação onde vive há mais de 30 anos na Paraíba?

Em nossa comunidade nós somos quatro. Uma irmã mais nova e três idosas, eu e duas octogenárias. A nossa casa é cheia de gente que vem e que passa, que vem e que vai, porque nós temos muitos amigos. A minha rotina é uma sucessão de imprevistos. O fim de semana é um pouco mais tranquilo, porque não tem a parte administrativa, as compras a fazer, as contas a pagar etc. É impossível eu ter rotina. Muitas vezes só consigo parar quieta, com tudo sossegado para poder me concentrar, a partir das onze da noite até às duas da madrugada. Mas mesmo isso às vezes não posso, porque estou cansada demais. Só tenho um olho que funciona, e ele está com catarata. Do outro olho perdi a visão, só vejo luz e sombra; e este joga uma mancha em cima da visão boa do outro olho. É uma confusão. Faço um esforço muito grande para usar computador ler e escrever. Eu comecei escrevendo à mão porque acho muito melhor. O ritmo da escrita à mão e o ritmo do pensamento são muito mais próximos. Depois eu passava a limpo à máquina e depois ainda, quando veio o computador, passava a limpo no computador. Mas agora eu não posso mais escrever à mão, porque não consigo entender a minha letra, pois tenho artrose também.

Tem alguém que auxilia nas versões finais? Você tem vários amigos críticos literários, jornalistas...

Não. Eu escolho uma ou duas pessoas de cada vez, para dar uma lida no meu original e me dizer o que acha etc., mas eu vou até o fim. Faço o polimento e quando entrego à editora há muito pouco a corrigir.

Você tem o seu canto personalizado mesmo dentro da casa? Vejo muito aquela sua foto em frente às estantes de livros...

Aquilo é o terraço de nossa casa. Tem tantos livros aqui em casa que não cabia mais só dentro. Na verdade tinha um quartão de despejo nos fundos do jardim que era meu escritório. Mas como agora fica meio longe das irmãs, prefiro ficar dentro de casa. Na verdade, eu trabalho num corredor onde instalei o meu computador. Ou então no ipad. É quando dá, é muito difícil, não tem rotina nenhuma.

Você se levanta cedo?

Às vezes. Tem o pessoal que ajuda aqui em casa, por causa das irmãs idosas, às vezes fecham as portas do meu quarto para eu não acordar. Mas às vezes fico brava com elas, pois tinha tanta coisa para encaminhar. A minha vida sempre foi metida com um monte de gente, tentando resolver problema de vários tipos e de todo mundo. Tenho meus estudantes haitianos que vêm estudar aqui. Como eu trabalhei um tempo no Haiti, o pessoal já vem encaminhado para cá e trato de ajudar. Tenho muita coisa misturada na minha vida e ela continua a ser o que era, não mudou. Não deixei nada para ser escritora, só fiquei velha. O que deixei, foi porque fiquei velha, porque ficamos todas nós mais velhas. Tem muita, muita, muita atividade misturada. Nossa casa fica bem no meio de um bairro próximo da universidade, um bairro muito movimentado que tem um shopping popular, mas grande, nos fundos da minha casa. Temos um portão no jardim e o pessoal vive batendo. Vai ao shopping e passa por aqui. Mesmo não saindo muito de casa, o povo vem em casa. [...]

Agora entrando mais em sua poética, você tem muito o filtro do mundo urbano, cosmopolita, em suas obras traz o nordeste, o sertão, o analfabetismo, traçando comovente relações com o mundo das letras, o ser professor, o aprender a ler e a

escrever: o ler o mundo. Encontrei que você nega o título de regionalista, com uma frase de que gosto muito: “Há sertões escondidos em todas as rachaduras do mundo, nos avessos de todas as cidades. Quero que meus livros mostrem esses sertões escondidos”. O que acha do título que a mídia lhe atribui: escritora dos marginalizados?

Não é exatamente como eu me vejo, assim como não me entendo como regionalista, como também já disseram. Porque o termo regionalista, aplicado a quem está escrevendo hoje, às vezes se tornou redutivo, no sentido de que você não é escritor “brasileiro”, é “regionalista”. Quando alguém escreve um livro que se passa todinho, sei lá, na Vila Madalena em São Paulo, ou na quitinete do sujeito que mora em Ipanema, não é “bairrista”, é literatura brasileira. Quando a gente escreve sobre gente do Brasil, de fora do eixo Rio-São Paulo ou das grandes metrópoles, é chamado de regionalista. O que não era diminutivo no início, quando do Manifesto Regionalista do Gilberto Freyre, com toda a história da afirmação, acabou ficando só a palavra: é um escritor regionalista. Fica meio secundário, não é propriamente escritor. Eu prefiro dizer que escrevo sobre os invisíveis. Porque não é a mesma coisa que marginalizados. Muitas vezes, as pessoas não estão à margem, estão perfeitamente inseridas dentro de um sistema e sendo úteis ao sistema; mas são invisíveis. Ninguém quer saber qual é a vida deles, ninguém quer ouvir o que eles têm a dizer. Penso sempre nos empregados domésticos das grandes famílias milionárias do Brasil. Eles são invisíveis. Você os vê nas novelas e na própria televisão, são quase invisíveis, você só vê o uniforme. Eu gosto mais de dizer: sou em parte uma escritora da invisibilidade.

E aí entram o pedreiro Rosálio e a prostituta Irene. A gente encontra muita coisa sobre *Outros Cantos*, *Quarenta Dias*, e até *Vasto Mundo*, que foi reeditado pela Alfaguara, mas pouco sobre *O Voo da Guará Vermelha*...

Sobre *Vasto Mundo*, deixa eu te dizer uma coisa: essa reedição da Alfaguara é diferente, não é simplesmente a reedição da primeira versão. Para mim é um romance, romance que é contado pelo chão. Tanto que na primeira versão eu tinha posto só um texto introdutório que se chama "A Vila", que é um pouco assim como um portal para dizer: ‘Olha, quem está contando esta história é a Vila’. Inclusive, esse texto termina exatamente com as seguintes palavras: “Nisso, creio consistir o serem humanos, em poderem ser contatos cada um deles como uma história”. Minha ideia era fazer um romance que não tivesse um protagonista

individual, o protagonista é o coletivo, o povo de Farinhada, mas que vou recontando através da história de cada um. Pode ver que na segunda versão, além de mais capítulos – pois para mim são capítulos – porque esse mundo continuou vivendo na minha cabeça, - dividi em 3 partes e reorganizei os capítulos. Agora cada parte é introduzida por uma “Voz do chão”.

Estou com o sumário do livro aberto. Baixei as amostras de todos os seus livros no Kindle, pois quero comprar os livros físicos...

Meu caso é o contrário. Não enxergo mais e a maioria dos livros, tenho que ler com lupa, o que é muito cansativo. Agora estou substituindo aos poucos toda a minha biblioteca por digital. Eu agora leio digital porque posso pôr o fundo preto, a letra não branca demais e enorme. É uma maravilha porque você marca, toma nota e fica tudo lá. Leio tudo marcando pontos. Eu tinha o hábito, ao longo de minha vida, desde os 13 ou 14 anos, a minha média de leitura era de mil páginas por semana. Quando alguém me pergunta qual foi o escritor que mais me marcou, não tenho como responder. Eu sei lá! Li tudo quanto há, de tudo quanto há. Meu pai, quando me liberou para ler tudo o que eu quisesse, aos 12 anos, disse: 'Você já tem a cabeça formada, leia o que quiser. Comecei com 10 anos a ler livros de adulto, com o que meus pais me davam. Comecei com Machado de Assis²³, os três primeiros romancinhos dele bem românticos: *Iaiá Garcia*, *A Mão e a Luva* e *Helena*. O primeiro foi *Iaiá Garcia*. Até encontrei essa semana num sebo que tem aqui ao lado de casa, um volume encadernado igualzinho ao que tinha lá em casa e da mesma edição da Garnier de 1925, que era quando meu pai era estudante de Medicina no Rio de Janeiro e toda semana ia na Garnier para ver o que tinha de novo e comprava tudo. A gente tinha essa biblioteca que já vinha desde o tempo de estudante do meu pai. Eu adorava aqueles livros, tudo encadernado e depois ele mandava por as iniciais dele embaixo, no dorso. Eu vim de uma família de mania de ler e de escritores também.

Das suas irmãs: a Vitória, a Verônica, a Valentina e a Viviana, ou o seu irmão Leôncio, alguém é escritor?

(Risos) A Verônica e a Vitória são pintoras e escultoras. A Verônica escreveu muito, mas não ficção, sim livros acadêmicos. Ela fez mestrado, doutorado, livros didáticos, pesquisas que

²³ *A mão e a luva* (1874), *Helena* (1876) e *Iaiá Garcia* (1878).

fez, então tem livros teóricos da minha irmã que se chama Maria Verônica Rezende de Azevedo. A minha irmã Vitória, quando ia fazer 70 anos, escreveu um livro de memórias que é uma delícia, mas fez assim uma tiragem só para a família. O meu irmão escreve muito bem e fez um livro todo de contos-crônicas, pois são crônicas um pouco ficcionais. E estou insistindo com ele para a gente publicar logo, mas é tanta coisa que você acaba não fazendo. Minha irmã Viviana é uma craque da revisão do que nós escrevemos e, quando quer, escreve muito bem. A Valentina, entre muitas outras coisas, foi atriz e ganhou um Mambembe há muitos anos. Todos somos leitores! A gente cresceu com o 'ler é essencial e ponto'. É como tomar café, almoçar, jantar e dormir. Segundo, também a gente vivia no meio de escritores, tanto na família do meu pai, quanto de minha mãe. Aquilo era assim: 'já viu o último livro de fulano? de beltrano?' Parecia que todo mundo, um dia, ia escrever um livro. Isso para mim é uma coisa que me facilitou muito a vida, porque eu nunca tive aquela ideia de que escritor é um ser à parte. Colocam o escritor como uma espécie à parte e as pessoas ficam todas comovidas de chegar perto dele. Vou à farmácia, ao supermercado, ando pela rua e o povo aqui do bairro não acha nada de mais. Esse culto do escritor, como celebridade ou pop star, mais recentemente, não existia antigamente, muitas vezes do escritor a gente não sabia nem que em cara tinha. Queríamos era ler os livros. Mas agora, complicou, o que também dificulta a vida da gente. Na hora que você ganha um prêmio, gente de todo canto quer que você escreva a orelha do livro; quer que faça não sei o quê; você tem 52 convites para eventos em qualquer lugar do planeta, durante um ano e não pode ir; não sei quantos jornalistas querendo entrevista. Isso dificulta a minha vida porque na verdade, fui acostumada e cresci com a ideia de que a minha vida era para prestar serviço. É muito difícil dizer não. E na hora que digo sim, fico afogada de tarefas aqui, porque a minha vida é uma vida normal, comum e corrente.

Nessa questão dos prêmios literários, você mencionou o assédio, mas também tem a parte do deslumbre. Os prêmios literários vindo para livros como os seus, reforçam a literatura ex-cêntrica. Como se sente?

Eu fico contente com isso, porque significa que quem está julgando é gente com uma sensibilidade mais ampla. Agora estou ainda mais interessada em escrever sobre os invisíveis, porque isso é fundamental no Brasil de hoje. Eu já participei de vários júris de prêmio e não me deslubro muito porque ganhei o prêmio, pois sei que no final, do final, do final, você

está comparando, inclusive, coisas incomparáveis. São estilos completamente diferentes, temáticas diferentes e é muito difícil decidir, mas o regulamento te impõe escolher um. Mas é quase no par ou ímpar, fica difícil. Não acho que sou a melhor. Calhou que naquele júri, por fim, a indecisão acabou se resolvendo por decidirem me dar o prêmio. Quando a lista dos finalistas de algum prêmio sai, leio todos. Mesmo se eu tiver dentro, mais ainda, vou ler os outros porque acho que eles são melhores do que eu. Eu mesma sempre fico assim: 'puxa, não sei para quem daria o primeiro lugar'. Frequentemente fico lá indecisa entre quatro ou cinco, porque não tem régua e compasso para medir literatura. Entra o gosto, a identificação, as cismas de cada um, por isso a gente também não tem que se deslumbrar muito porque ganhou um prêmio. Se bem que o prêmio traz uma vantagem: faz você ser mais lida.

Esse é o ponto que ia tocar, encontrei em alguns lugares que sua renda vem com a tradução, algo que faz há muito tempo. Mas os prêmios mudam essa condição, não?

Só com a nossa aposentadoria de idosa de INSS não dá para sobreviver.. O prêmio faz vender mais. *Quarenta Dias*, por causa do Jabuti, está na quinta reimpressão. Agora já estou imaginando que daqui a uns dias vou receber meus 10 exemplares de verificação de *Outros Cantos*, pois o pessoal da Alfaguara ficou animado com o prêmio Casa de las Américas. Já me chamaram, fizeram material para distribuir em todos os pontos de venda, assim como da outra vez. O *Outros Cantos* já estava programado para ser lançado em janeiro e ficou um pouquinho à sombra do Jabuti²⁴, mas agora, de repente, ressuscita.

O Casa de Las Americas veio esquentar...

É isso mesmo.

Você mencionou sobre os escritos acabados, que confia a determinadas pessoas para não ser vítima do que alguns herdeiros fazem em pós-escritos. Tenho pesquisado sobre amigos próximos e encontrei o Alfredo Monte...

²⁴ *Quarenta Dias*. 1º Lugar na categoria Romance e no Livro do Ano de Ficção em 2015. Autora: Maria Valéria Rezende. Editora: Editora Objetiva. Obtido em <<http://premiojabuti.com.br/noticias-home/quarenta-dias/>> Acesso em 1 fev 2017.

O Alfredo²⁵ é um irmão meu. [...] Na literatura, para mim a maior cultura literária do país é o Alfredo Monte, ele mora em São Vicente, junto de Santos, e cada vez que vou lá o visito. Ele veio muitas vezes aqui (...). Tudo que escrevo mando para o Alfredo, ele lê e comenta, e me anima. [...] Os outros com quem me comunico são da nossa turminha daqui mesmo, mas também não gosto de chatear muito o pessoal porque todo mundo é gente mais jovem, que trabalha o dia inteiro, dá aula na universidade, vai para aqui e para ali; às vezes passo uma parte, ‘dá uma olhada o que você acha, vale a pena continuar?’ - em geral, as primeiras 20 páginas. Eu li tanto tanto, que meu critério é o seguinte: 'eu estou gostando de ler? Se eu tiver gostando de ler, é razoável. Então tá bom'. E a editora depois vai aceitar ou não. Você passa na peneira do editor. Não é porque você escreveu e o editor publicou os livros anteriores que vai publicar, necessariamente.

E tem algo no prelo que possa nos contar?

Tenho um livro de contos que, aliás, ganhou menção honrosa no Prêmio cidade de Recife, em 2009; e em 2013, com alguns contos a mais, uns a menos, mandei para o concurso de Belo Horizonte, com outro título e também ganhei a menção honrosa. Então, ele deve ser bonzinho. Chama-se *A face Serena* e vai sair em março, pela Editora Simonsen, de Santos. É uma editora nova da minha terra natal, onde eu não tinha nenhum livro publicado.

Qual é a principal marca do romance contemporâneo, é esta questão dos invisíveis ou o que mais, em sua visão?

Eu não sei o que é que se chama de romance contemporâneo. São etiquetas. O pessoal da teoria literária tem que classificar e etiquetar as coisas. E eu que nunca estudei teoria literária e, a essa altura da vida é tarde demais e não tenho vontade. Quando estudei Língua e Literatura Francesa, estudar literatura era ler a literatura. Não tinha montes de teoria. Eu li de *La chanson de Roland* até Sartre, Camus, enfim, o que estava se publicando naquela hora. Era uma formação muito mais de analisar realmente textos e tudo. Na hora de escolher o que ler, hoje em dia que tem tanta alternativa, eu tendo a ler aquilo que talvez não se enquadre exatamente numas definições de romance contemporâneo, que nem sei bem qual é. O que está

²⁵ Ver: “Edição da autora só para Alfredo Monte”. Obtido em <<https://armonte.files.wordpress.com/2016/03/edic3a7c3a3o-de-alfredo-monte.jpg>> Acesso em 3 fev 2017.

se publicando hoje, se é isso que você está me perguntando, há muito de ‘eu, o centro do mundo’, ou de “esse mundo não me merece”. Não aguento muito mais ler livros em que o protagonista é um escritor. Talvez seja uma espécie de contaminação do fato recente de que escritor virou pop star, ou pode virar. Uma contaminação dos escritores por essa condição. O escritor, de repente, pode ser um super personagem. Por outro lado, também acho que tem coisas extremamente originais e diferentes saindo. Para mim, o que acho bacana é você ter a liberdade de escrever como bem entender. O que não quer dizer que quando a gente escreve o que bem entende saia um livro maravilhoso. (Risos) Mas, pelo menos... Eu me dou a liberdade de escrever sobre o que eu quiser, do jeito que eu quiser, e pronto acabou. Se os outros gostarem, muito bem. Se não gostarem, azar meu. O que é engraçado é ver que a leitura dos homens é muito diferente da leitura das mulheres. Eu queria que alguém pesquisasse isso. O mesmo livro, como é lido por uma mulher e como é lido por um homem. O *Quarenta Dias*, por exemplo, das mulheres recebi um monte de recados por inbox ou gente que mandou e-mail para a Editora pedindo para encaminhar a mim. Uma dizendo assim: 'quero te agradecer pois eu estava a um passo de cair nessa armadilha. Quando li o seu livro, me deu coragem de dizer não ao meu filho'. Enquanto que para outro resenhista, um grande amigo meu e ótimo poeta, isso não interessa muito: 'as primeiras 60 páginas são lentas demais'. São exatamente essas primeiras páginas que falam do conflito com a filha, antes da narradora sair para a rua. Uma das coisas que vejo é que o pessoal parece precisar escrever um livro muito grosso. Chamo de Síndrome de Bolaño. Chega uma hora que você cansa de ler a mesma coisa. 'Eu já sei isso aí, meu filho, vai em frente. Quero que me contem uma história. Se eu não quiser que me contem uma história vou ler poesia e não ficção. Uma história onde não acontece nada me cansa.

Em *Outros Cantos* você faz referências expressas às tecedeiras e ao movimento do tear, em um texto com pouca pontuação, muita vírgula e a gente sente o tear indo de um lado para o outro, como a minha dissertação é sobre as mulheres tecelãs vou lançar um olhar muito especial para esta obra...

Ela é inteiramente em volta disso. Depois tem outras coisas que entram, mas a coisa do tear é presente. [...] Para escrever isso me baseei num povoado onde de fato vivi. Era exatamente daquele jeito que está descrito. Tem uma parte que começa assim: 'Ali trabalhava-se como

nunca pensei que se pudesse trabalhar'. E que descreve toda a estrutura econômica do lugar, isso é exato. É a descrição de um lugar que morei, que era assim. Hoje não é mais assim.

Vou encaminhar para a última pergunta, para também você conseguir descansar...

Hoje consegui descansar bastante, estou lendo os originais do romance de uma amiga francesa que me mandou e ainda não saiu. Aliás, o *Vasto Mundo* vai sair em francês em março. Já está traduzido pela Edições Anacaona²⁶, editora francesa que só publica literatura brasileira.

Sobre *O voo da Guará*, não quero te pedir muita coisa porque quero conseguir analisar e fazer o meu olhar...

Eu gosto muito do olhar dos outros, porque sei o que escrevi nas linhas, mas o que está escrito nas entrelinhas, quem me diz é um bom leitor. Aí o livro vai se enriquecendo. A cada um que me diz o que leu no meu livro, vou lê-lo de novo para ver o que não tinha percebido que tinha escrito. Eu adoro isso. Mesmo quem critica e diz que não gostou, leu coisas que eu não vi. Vou ler de novo. Não sou daqueles que diz: 'nunca releio um livro meu'. Vou reler sim, para na próxima vez fazer melhor. Eu gosto de ver os defeitos e as qualidades também.

Quero poder te brindar, depois, então, com o meu olhar...

Isso, eu adoro. Tem uma menina que fez a dissertação de mestrado dela na Universidade da Ilha da Madeira e é bem interessante. [...] É sobre o colorismo em *O voo da Guará Vermelha*, que foi também editado em Portugal. Chama-se Enya.

Sobre *O voo da Guará Vermelha*, o que mais lhe toca nesta obra?

Sempre penso, quando estou escrevendo, penso nos personagens como alguém que merece respeito. Quando releio, acho que consegui fazer com que o leitor preste atenção e compreenda mais o que é ser trabalhador pobre no Brasil. Há muitas vezes uma confusão entre analfabetismo e burrice. E não tem nada a ver uma coisa com a outra. O ser iletrado, não quer dizer não ser incapaz de ler e de compreender. Já ouvi dizerem que 'o neoleitor é uma

²⁶ Anacaona, a editora francesa especializada em literatura brasileira, criada por Paula Salnot. Em maio de 2015, a iniciativa já 17 títulos no seu catálogo, incluindo obras dos pernambucanos Marcelino Freire e Raimundo Carrero. Obtido em <<http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/literatura/noticia/2015/05/10/conheca-a-anacaona-a-editora-francesa-especializada-em-literatura-brasileira-180437.php>> Acesso em 14 fev 2017.

peessoa que não domina a cultura”. Como não domina a cultura? Domina a sua cultura e domina muito mais, porque ele depende muito mais da memória. É uma coisa impressionante você conversar com uma pessoa que não lê livros, porque ela tem uma memória fantástica, capaz de contar detalhes da vida e dos acontecimentos com uma precisão absoluta. É uma coisa linda. Pede para um intelectual qualquer te dizer o nome de 30 plantas, em geral ele não consegue; ou de 30 ferramentas manuais para qualquer tipo de trabalho, ele não consegue; ou de 30 animais silvestres que haja no Brasil, ele não consegue. Pede para um trabalhador “analfabeto” te dizer o nome de 30 plantas, 30 ferramentas, 30 animais, ele sabe, muito mais do que isso, certo? Ele sabe como fazer as coisas. Tem doutor em Engenharia Mecânica que não sabe trocar o pneu do carro. Estou usando uma comparação meio exagerada, mas enfim...

Foi esse amor pelas histórias que fez você compor essa Sherazade às avessas que é a história de Rosalio e Irene?

Eu gostei muito de fazer, mas não percebi imediatamente que era isso que eu estava fazendo. Depois percebi e meti a Sherazade lá no meio para todo mundo perceber. (Risos)

E as cores, que dão toda essa ideia de tecimento também...

Essa coisa das cores, vou te contar um segredo. É o seguinte: eu tinha escrito apenas o primeiro capítulo, que para mim era um conto . *O Voo da Guará Vermelha* nasceu como um conto, sei lá em 2001 ou 2002. É o primeiro capítulo só. Eu dei-lhe o nome, por acaso, de “O Cinzento e o Ercarnado”. E aquilo ficou guardado, eu tenho um baú de contos e textos e também no meu computador, nos meus discos. Ficou guardado. Um dia dei para o meu primeiro editor, que era de uma editora pequena de São Paulo chamada Beca, que já fechou há vários anos, mas que era um pessoal maravilhoso. Foram eles que publicaram a primeira edição de *Vasto Mundo*. Eu levei esse conto e ele na hora disse: 'isso aqui você tem que continuar, é um romance'. Fiquei pensando naquilo, fui reler e de repente aqueles dois começaram a viver de novo na minha cabeça. Acabei de escrever e fiz o romance inteiro. Aí foi fácil de fazer, eu me levantava no meio da noite para ir escrever, não aguentava esperar o dia seguinte. Agora não posso mais.

Você já viu uma Guará Vermelha?

Eu usei Guará Vermelha porque, para mim, que sou santista, o guará vermelho é como um símbolo de ressurreição. Quando eu era criança, havia guarás vermelhos nos mangues, ali onde está a Ilha de Santos e as outras ilhotas e braços de mar²⁷. São vários braços de mar sinuosos, e aquilo tudo é mangue. E ali era um dos habitats do Guará vermelho, em certas estações do ano. Quando fizeram a Siderúrgica e refinaria de petróleo no Cubatão²⁸ aquilo envenenou tudo ali e os guarás vermelhos desapareceram. Depois houve todo um trabalho de despoluição ali, e os guarás vermelhos voltaram. Então, para mim, o guará vermelho foi como festa de ressurreição, uma coisa que era linda, que gostávamos de ver e íamos procurar, mas tinha desaparecido e voltou. Nasceu de novo.

Que bonita história...

Isso é uma coisa que acho que nunca tinha explicado para ninguém. O guará só vive em certos lugares, em geral os estuários ou deltas de grandes rios onde há mangues.

E assim colocou o vestido encarnado na Irene e tudo fluiu... e em alguma medida, a Guará Vermelha foi você também, porque este foi o romance que te alavancou...

(Risos) Na verdade, eu escrevi o conto por causa de guará vermelho, quando da minha emoção de ver um guará vermelho de novo pelos mangues, quando estava subindo para São Paulo. Ele passou voando e já tinham me falado que os guarás tinham voltado. Foi isso que me disparou na cabeça para escrever aquele primeiro capítulo, que para mim era um conto. Pronto, acho que nunca expliquei isso a ninguém, porque ninguém me perguntou.

²⁷ Visualize em <https://www.google.com.br/maps/search/Ilhas+de+Santos+-+São+Paulo/@-23.9460282,-46.3016625,11z>

²⁸ Segundo a tese de doutorado, defendida em janeiro de 2003 no Instituto de Economia da Universidade de Campinas (Unicamp) pelo professor-doutor Joaquim Miguel Couto, de Cubatão, "se nos anos cinquenta, Cubatão foi marcada pela construção da maior obra do país (a refinaria de petróleo), já no início dos anos sessenta o mesmo não foi diferente: estava em ritmo acelerado a construção da primeira siderúrgica marítima brasileira: a Companhia Siderúrgica Paulista - Cosipa. Obtido em <<http://www.novomilenio.inf.br/cubatao/ch100k.htm>> Acesso em 12 fev 2017.

Agora, Maria Valéria, temos vários tópicos de originalidade para trabalhar...

Deixa eu te falar sobre a questão das cores: eu continuei escrevendo o livro. Quando ele estava pronto, tem uma coisa que eu não gosto. Não gosto de Capítulo 1, daquela coisa burocrática com números romanos: I, II, III, IV, V. Também não gosto muito de pôr título nos capítulos, porque, às vezes, logo no título condiciona-se a leitura e o sentido para o leitor. Eu não queria fazer isso. O que eu fiz? Como o primeiro capítulo já tinha um título com cores, eu simplesmente fui ler o resto procurando se em cada capítulo havia cores. E havia. Não precisei acrescentar cor nenhuma. Aí eu mesma descobri quantas cores eu uso quando escrevo. Foi uma coisa que eu descobri depois, que é natural em mim. Eu sou muito visual, e depois passei muito tempo desenhando, pintando e colorindo. A minha família tem esse lado também, de artistas plásticos. A minha mãe era uma escultora e desenhista fantástica. Meu avô começou uma carreira de pintor e depois teve um acidente que atingiu a mão dele e tornou-se fotógrafo, mas ele era restaurador de tudo quanto há. A gente sempre viveu nesse meio e eu trabalhei com cor desde muito pequena. Reparo muito nas cores das coisas, isso está em mim, no meu modo de ver o mundo. Vejo o mundo com muito colorido, o que está complicado agora, porque o meu olho ruim, inclusive, só vê em branco e preto. E atrapalha o outro (*ri desconcertada*).

Não consegui encontrar o nome de seu pai, a mãe é Maria Cecy...

Maria Cecy Vasconcellos Rezende. Meu pai é Leôncio de Rezende Filho, meu irmão é Leôncio de Rezende Neto e tem o filho dele que é Leôncio Machado de Rezende, porque bisneto era frescura demais. (Risos)

Qual era a profissão de sua mãe? Seu pai era médico...

A minha mãe era mineira, tanto que passei a minha vida, todas as férias que eram muito grandes no meu tempo de criança, graças a Deus, em Belo Horizonte ou andando por Minas com os meus avós. E o ano letivo em Santos. Quando era menor passava ainda mais tempo em Belo Horizonte. Eu tive essa sorte de viver, desde muito pequena, em dois mundos bastante diferentes: desde a fala, a comida, os costumes, os gestos, as coisas, as cidades. Uma no meio das montanhas a outra na beira-mar. E isso me deu uma sensação de que o mundo sempre foi grande. Vivendo em Santos, no porto mais movimentado da América Latina, com

gente do mundo inteiro onde se ouvia todas as línguas, navio passando, navio chegando. A gente vivia no meio do mundo. E depois era uma cidade com muita efervescência cultural. Eu conheci demais e já estava na faculdade quando a Pagu²⁹ morreu, e ela era extremamente ativa lá em Santos. Tinha o pessoal da música também: O Gilberto Mendes, grande maestro que morreu no começo do ano passado com noventa e tantos anos, compondo e tocando. Encontrei-me com ele um mês antes de ele morrer. Havia um Madrigal, a gente cantava e me lembro que ele era um músico erudito-contemporâneo, música de vanguarda. . Eu me lembro quando surgiram os poetas concretistas, o Decio Pignatari fez o famoso poema "Beba coca-cola"³⁰ e acho que não estava nem publicada em livro ainda. O Gilberto pegou aquilo e fez uma peça-coral, creio que para oito vozes. Nós cantávamos música medieval, música renascentista e quando o povo começava a pedir bis a gente saía de "Beba coca-cola". Era um escândalo. Depois, lá em Santos a Pagu organizava o Festival Nacional de Teatro Amador, que era a maioria teatro de estudantes. No mês de julho aquilo era fantástico, tinha o campeonato Aberto de Tênis de Santos, um dos mais importantes. Sei que era a gente de todo lugar e a gente aprendia a compreender outras línguas, só de conviver com as pessoas. Pulava o muro da minha casa, tinha uma família de judeus de origem creio que polonesa, pulava outro muro, tinha uma família em que o pai era em inglês, a mãe era alemã, pulava outro muro ,chegava na casa dos portugueses, pulava outro muro e a gente pulava de muro em muro, a criançada era muito mais livre. Isso tudo está guardado em mim e de vez em quando sai uma coisa assim.

Minha mãe tinha profissão, sim. Era professora normalista formada e depois fez várias especializações e trabalhava em Belo Horizonte no Instituto Pestalozzi, foi uma das primeiras escolas no Brasil para crianças com problemas motores ou mentais. A minha mãe era uma artista, ela fazia de tudo, pintava e bordava..., Meu pai morreu muito cedo e meus irmãos eram ainda adolescentes. Minha mãe acabou de criar os filhos inventando coisas incríveis. Ela sabia fazer o tear, porque tinha aprendido tudo que eram técnicas artísticas e artesanais. Aprendeu a fazer com as tecelãs lá do interior de Minas, onde ela nasceu, um tipo de tecido

²⁹ Patrícia Rehder Galvão defendia a participação ativa da mulher na sociedade e na política - e foi a primeira brasileira do século 20 a ser presa política. Obtido em <<https://educacao.uol.com.br/biografias/patricia-galvao-pagu.htm>> Acesso em 12 fev 2017.

³⁰ Poema concreto de 1957. Obtido em <http://www.arte.seed.pr.gov.br/modules/galeria/detalhe.php?foto=291> Acesso em 12 Fev 2017.

que se fazia em Minas – nem sei se ainda se faz, as colchas de barafunda, de lã fininha – e aprendeu a fazer os teares . Se o seu tema é tecelagem, eu sou filha de uma tecelã. Quando papai morreu, a mamãe foi para um carpinteiro e marceneiro, desenhou peça por peça e fez o tear dela, que era todo de madeira e ela começou a fazer peças únicas, de lã, para vender. Fazia um xadrez de uma cor e depois um corte liso para as pessoas fazerem *tailleur*, a saia de xadrez ou casaco, o outro corte liso, nunca repetia um. Quem comprasse, ainda levava junto dois ou três modelos desenhados pela minha mãe. Ela vendia tudo, tudo, e não dava conta. Ela inventava, tinha uma porção de bordadeiras madeirenses que moravam lá em Santos e ela desenhava e montava enxovais para vender. Coisa muito bem feita e ela não dava conta de bordar tudo sozinha, então tinha uma equipe de bordadeiras para quem levava. Ela fazia os riscos, todos os originais. Por isso e por causa dos lugares por onde andei, eu sei tecer também, em vários tipos de tear.

Não só palavras...

Sei, inclusive, fazer o tear de cintura³¹, que é o que o pessoal usa no México. Vivi um tempo no México e aprendi, fui lá ver como elas faziam e aprendi a fazer o tear de cintura. Sei fazer um e sei tecer se for preciso. Digo sempre que fui uma privilegiada que viu o mundo inteiro sem nunca pagar passagem, porque me chamavam para trabalhar. Eu já nasci no meio do mundo.

³¹ Veja imagem em <<https://www.flickr.com/photos/soluart/5077091582>> Acesso em 6 fev 2017.

ANEXO

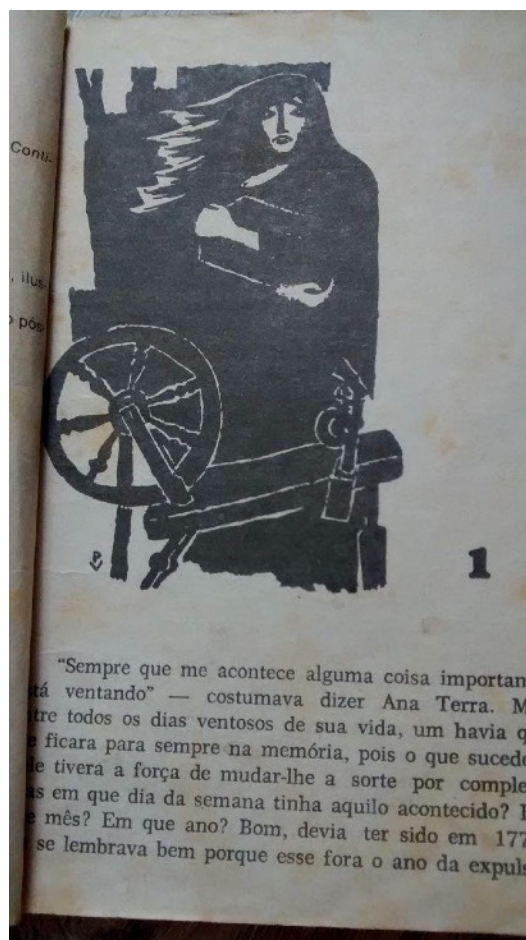


Figura 1. Ana Terra e a Roca. Veríssimo, 1977, p. 1)