



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL**  
**UNIDADE UNIVERSITÁRIA DE CAMPO GRANDE**

---

**THAYS RENATA LIMA DA SILVA DIAS**

**TRANSGRESSÃO E SUBMISSÃO NA PERSONAGEM ROSALINA EM *ÓPERA DOS MORTOS*, DE AUTRAN DOURADO**

---

Campo Grande/MS  
2017

**THAYS RENATA LIMA DA SILVA DIAS**

**TRANSGRESSÃO E SUBMISSÃO NA PERSONAGEM ROSALINA EM *ÓPERA DOS MORTOS*, DE AUTRAN DOURADO**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade Universitária de Campo Grande, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Linguagem: Língua e Literatura

Orientador: Prof. Dr. Márcio Antonio de Souza Maciel

Campo Grande/MS  
2017

D536r Dias, Thays Renata Lima da Silva  
Transgressão e submissão na personagem Rosalina em  
*Ópera dos mortos*, de Autran Dourado/Thays Renata Lima  
da Silva Dias. Campo Grande, MS: UEMS, 2017.  
76p. ; 30cm.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-  
Graduação em Letras – Universidade Estadual de Mato  
Grosso do Sul, 2017.

Orientador: Prof. Dr. Márcio Antonio de Souza Maciel.

1.Literatura brasileira 2. Personagem feminina 3. *Ópera  
dos mortos* (1967) I. Título.

CDD 23.ed. B869

**THAYS RENATA LIMA DA SILVA DIAS**

**TRANSGRESSÃO E SUBMISSÃO NA PERSONAGEM ROSALINA EM *ÓPERA DOS MORTOS*, DE AUTRAN DOURADO**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade Universitária de Campo Grande, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Linguagem: Língua e Literatura

Orientador: Prof. Dr. Márcio Antonio de Souza Maciel

**COMISSÃO EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Márcio Antonio de Souza Maciel (Presidente)  
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

---

Prof. Dr. Altamir Botoso  
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

---

Prof. Dr. Danglei de Castro Pereira  
Universidade de Brasília/UnB

---

Profa. Dra. Susylene Dias de Araújo (Suplente)  
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

---

Profa. Dra. Rosana Cristina Zanelatto Santos (Suplente)  
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/UFMS

Campo Grande/MS, 22 de junho de 2017.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, por estar sempre comigo, cuidando de toda a trajetória da minha vida bem como, também, possibilitando, cada vez mais, o meu encontro com o conhecimento.

Ao meu esposo Cristiano que, sempre, me incentivou na busca pelo conhecimento e que esteve ao meu lado, sempre, com muito amor, carinho e paciência.

À minha querida mãe que me ajuda no que for preciso e que, sempre, me motivou nos estudos para contribuir na minha formação como pessoa e profissional.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Márcio Antonio de Souza Maciel, que sempre esteve disponível para orientar-me, nessa pesquisa, e que contribuiu muito na minha formação, desde o período da graduação, sempre, com muita paciência e dedicação.

À minha amiga Maura, que compartilhou comigo todas as dúvidas e experiências do Mestrado, ajudando-me muito, sempre.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade Universitária de Campo Grande.

À Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul que, por meio do Programa Institucional de Bolsas aos Alunos de Pós-Graduação (PIBAP), me concedeu bolsa de estudos, possibilitando, assim, a minha dedicação quase exclusiva aos estudos.

Há, na literatura feminina atual, algo mais, algo essencial dentro das transformações em processo no ser humano e na sociedade, e que podemos definir como a busca da Nova mulher. Ou, em outras palavras, a busca do feminino autêntico, pressentido para além dos destroços da "imagem tradicional da mulher", patente na crise em processo de nossos tempos.

(Nely Novais Coelho)

DIAS, T. R. L. S. *Transgressão e submissão na personagem Rosalina em Ópera dos mortos, de Autran Dourado*. 2017. 76 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Campo Grande/MS, 2017.

## RESUMO

O trabalho aborda tensões sociais na representação da personagem feminina, no interior do romance *Ópera dos mortos*, de Autran Dourado. A proposta de investigação discute a presença, dentro da narrativa, de um olhar rebelde em relação à personagem feminina, como substrato de uma crítica aos modelos arcaicos de submissão e passividade. Tais modelos perduraram na formação social brasileira, desde o século XIX, com reflexos até nossos dias. Perscrutar na linguagem do romance, na focalização ambígua e na caracterização da personagem feminina, são os principais objetivos do trabalho, que preocupar-se-á com a análise da representação feminina, tendo como base as teorias sobre o gênero. Por fim, a investigação procurará recolher uma parte da fortuna crítica sobre o escritor e, com isso, contribuir para a apresentação de Autran Dourado, no contexto historiográfico brasileiro, dentro dos limites do Modernismo, no Brasil.

**Palavras-chave:** Literatura brasileira; Modernismo; Personagem feminina; *Ópera dos mortos* (1967); Autran Dourado.

DIAS, T. R. L. S. *Transgresión y Sumisión en la personaje Rosalina en Ópera dos mortos, de Autran Dourado*. 2017. 76 f. Tesina (Maestría en Letras) - Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Campo Grande/MS, 2017.

## RESUMEN

El trabajo plantea tensiones sociales en la caracterización del personaje femenino, en el interior de la novela *Ópera dos mortos*, de Autran Dourado. La propuesta de investigación discute la presencia, dentro de la narrativa, de una mirada rebelde con relación a la figura femenina, como razón de una crítica a los modelos arcaicos de sumisión y pasividad. Tales modelos se mantuvieron en la formación social brasileña, desde el siglo XIX, con reflejos hasta nuestros días. Escrutar en el lenguaje de la novela, en la focalización ambigua y en la caracterización de la personaje femenino, son los principales objetivos del trabajo, que se preocupará con el análisis de la representación femenina, en conformidad con las teorías sobre el género. Por fin, la investigación procurará recoger una parte de la fortuna crítica sobre el escritor y, con ello, contribuir para la presentación de Autran Dourado, en el contexto historiográfico brasileño, dentro de los límites del Modernismo, en Brasil.

**Palabras-clave:** Literatura brasileña; Modernismo; Personaje femenino; *Ópera dos mortos* (1967); Autran Dourado.



## SUMÁRIO

<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS</b> .....	<b>9</b>
<b>CAPÍTULO I</b>	
<b>CONSIDERAÇÕES SOBRE O MODERNISMO E A OBRA DE AUTRAN</b>	
<b>DOURADO</b> .....	<b>11</b>
1.1 Caminhos de Autran Dourado .....	17
1.2 Relações entre literatura e sociedade .....	23
<b>CAPÍTULO II</b>	
<b>A FORMA DE REPRESENTAR A MULHER NA LITERATURA</b> .....	<b>28</b>
2.1 O princípio da crítica literária feminista e a análise de personagens femininas .....	32
2.2 A representação da mulher na literatura: questões de teoria e de cânone .....	37
2.3 As perspectivas de análise do gênero feminino.....	43
<b>CAPÍTULO III</b>	
<b>TENSÕES DO FEMININO EM <i>ÓPERA DOS MORTOS</i></b> .....	<b>48</b>
3.1 A personagem feminina Rosalina em <i>Ópera dos mortos</i> .....	48
3.2 O espaço em <i>Ópera dos mortos</i> e a personagem feminina: elo de linguagem.....	51
3.3 Rosalina: transgressão e submissão.....	56
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>70</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>73</b>

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Pretendemos, neste estudo, discutir a presença de tensões sociais no romance *Ópera dos mortos*, de Autran Dourado, publicado em 1967, a partir da representação da personagem Rosalina. A proposta deste estudo verifica, na caracterização das personagens femininas no romance em discussão, aspectos de tensão social como espaço de criação na obra de Dourado.

Os objetivos da pesquisa são abordar e discutir tensões sociais na caracterização das personagens femininas, na narrativa citada, bem como apresentar até que ponto isso é um reflexo da visão patriarcal da sociedade, seguidora de convenções sociais tradicionais, que limitam o poder de ação da figura feminina diante da interação social.

Nessa mesma perspectiva, a pesquisa quer, igualmente, apresentar de maneira concisa a fortuna crítica de Autran Dourado para expor como há reconhecimento do talento e da originalidade que o escritor carrega em sua vasta obra literária. Da mesma forma, queremos mostrar como Autran Dourado se encaixa no movimento literário modernista nacional. Assim, finalmente, pretendemos evidenciar como o movimento feminista tem contribuído e influenciado a forma como o gênero feminino tem sido representado na literatura, bem como a mulher tem tomado para si um papel importante na produção da crítica literária e na produção da própria literatura.

Por entendermos que o movimento modernista, no Brasil, procurou inovar nas temáticas a serem desenvolvidas nas obras literárias, acreditamos na importância de apresentar uma perspectiva diferenciada, como a de Autran Dourado, da mulher como personagem principal de uma obra que externa a situação do gênero feminino no contexto literário brasileiro e que, dessa maneira, questiona o processo tradicional de caracterização da figura feminina na literatura.

Por outro lado, entendemos que é importante abordar a crítica literária feminina, no sentido de mostrar como essa corrente crítica é fundamental para o trabalho de análise da personagem feminina, no interior da narrativa, objeto desta pesquisa.

Dentro dessa perspectiva de trabalho, e por acreditarmos na constante revisão da historiografia literária nacional, vemos a relevância da progressiva valorização da grande pluralidade de escritores e estilos literários na literatura brasileira para, dessa maneira, ampliar as possibilidades tanto de criação literária quanto de análise da literatura produzida, em nossa tradição. Desse modo, a partir da abordagem e discussão

da caracterização da personagem feminina no referido romance, pretendemos contribuir na análise de uma obra genuinamente brasileira que permeia a literatura moderna brasileira.

Assim, no que se refere à divisão do texto, o primeiro capítulo do trabalho apresenta algumas considerações sobre o movimento literário modernista no Brasil e, também, sobre a maneira como o mesmo movimento influenciou a obra literária de Autran Dourado. Pretendemos, ainda no primeiro capítulo, apresentar a fortuna crítica do escritor, a partir de trabalhos acadêmicos, como teses, dissertações, entre outros, bem como o trabalho da crítica literária sobre a obra do artista. Verificaremos, igualmente, as relações desencadeadas entre literatura e sociedade, como parte fundamental para o trabalho de análise da representação da personagem feminina.

No segundo capítulo do trabalho, serão apontadas algumas reflexões sobre a representação da mulher na literatura bem como a relevância da crítica literária feminista. Tal corrente crítica, como veremos, do mesmo modo, tem o objetivo de legitimar a presença da mulher no contexto literário assim como expor as novas perspectivas de representação de personagens femininas, na literatura. De maneira limitada, apresentar os vários trabalhos de (e sobre) mulheres, na perspectiva de escritoras e críticas de literatura, por entendermos que a presença feminina no universo literário amplia as possibilidades de análise da representação feminina na literatura, também, é uma de nossas metas.

No terceiro momento da pesquisa, por fim, apresentaremos uma análise de como a personagem Rosalina é representada no romance *Ópera dos mortos*, conciliando a análise com as teorias de gênero discutidas no segundo capítulo. Apontaremos de que maneira a personalidade ambígua da personagem é adquirida, a partir da tradição patriarcal de sua família, e de como isso cria, ao final, várias impossibilidades na trajetória da personagem, criando, portanto, traços de submissão e resistência.

## CAPÍTULO I

### CONSIDERAÇÕES SOBRE O MODERNISMO E A OBRA DE AUTRAN DOURADO

O surgimento de Autran Dourado, na literatura brasileira, não assinala com clareza uma corrente literária que o autor tenha como característica determinante em sua obra, no entanto, há críticos como, Alfredo Bosi (1994), que situam Autran Dourado como integrante da terceira geração modernista de 1945. Assim, para pensarmos na obra de Autran Dourado, é interessante ponderar sobre aspectos da literatura brasileira na perspectiva das chamadas três gerações modernistas, porque ao analisarmos esses três momentos, bastante relevantes no amadurecimento da literatura nacional, entendemos que é a partir dessa ambiência de constante transformação literária que Autran Dourado surge no cenário da literatura brasileira, assim se considerarmos o surgimento do movimento modernista no Brasil no ano de 1922, o segundo momento desse movimento em 1930 e em 1945 o terceiro período do Modernismo que a partir daí caminha para tendências mais contemporâneas de composição literária.

Nessa perspectiva, entendemos que a ficção produzida por Autran Dourado é de alguma forma uma literatura de combinações feitas a partir desses momentos que antecedem sua posição no panorama nacional da literatura e que mostra, por sua vez, como o escritor desponta no seu fazer literário para tendências cada vez mais contemporâneas de criação artística. Segundo João Luiz Lafetá:

Não se trata, portanto, propriamente de um modernista, mas de alguém que, todavia, se beneficiou amplamente – e de forma indireta – da revolução literária e cultural provocada pelo Modernismo.

[...]

Neste sentido, ele é sucessor e legítimo herdeiro do Modernismo. Mas quem percorre sua obra nota logo que o caminho foi traçado aos poucos, com desvios e tateios que são marcas de uma procura original, feita sem a ajuda de roteiros prévios, mas capaz de descobrir suas próprias trilhas e atalhos. (LAFETÁ, 1997, p.28-29).

Nesse sentido, cabe ressaltar nessa pesquisa como se deu o processo de modernização da literatura brasileira do século XX, ainda que de forma sucinta, por se tratar de um dos movimentos literários mais importantes da história da literatura nacional e que provocou um verdadeiro aperfeiçoamento na literatura do Brasil, bem como ainda tem seus reflexos na escrita da contemporaneidade. Desse modo, nas

palavras de João Luiz Lafetá, podemos refletir sobre o que podemos considerar como movimento modernista no Brasil, considerando seus vários momentos na literatura brasileira:

Fique claro que não considero modernista apenas o instante de vanguardismo cosmopolita dos anos vinte, tão localizado em São Paulo. Esse foi apenas o ponto de partida de um fenômeno muito mais amplo, cujos desdobramentos atingiram o país inteiro e ganharam em cada lugar e em cada tempo características próprias. (LAFETÁ, 1997, p.27).

Pouco antes de a semana de arte moderna ser realizada em 1922, observamos no Brasil, com relação ao campo das letras e, também, a outras formas de arte, um empenho em reorganizar o sistema “tradicional” de escrita. Diante disso, e a partir dos esforços de um grupo de escritores inovadores, com novos ideais estéticos e temáticos para a literatura, entre os quais destacamos, Oswald de Andrade (1890-1954), Mário de Andrade (1893-1945), Menotti del Picchia (1892-1988), Manuel Bandeira (1886-1968), entre outros, desponta o movimento modernista no Brasil. Considerando, pois, um pensamento genuinamente brasileiro e autônomo nas manifestações artísticas, assim como uma busca constante de reestruturar a expressão verbal na literatura e um progressivo questionamento aos padrões estéticos vinculados ao passado, e dentro dessa perspectiva, o Modernismo surge com um estímulo de renovação, não somente para a literatura, mas para toda forma artística.

A primeira geração modernista no Brasil (1922) foi considerada a mais radical, porque coube a ela reestruturar os moldes tradicionais que permeavam a escrita da literatura brasileira. A segunda geração (1930), a seu modo, teve o empenho de dar continuidade às inovações estéticas e temáticas trazidas pelo modernismo, mas dessa vez com um pouco mais de maturidade. Assim, já se observa, nessa geração, maior liberdade linguística e, também, questões de ordem social que passam a integrar com mais frequência a composição literária, bem como o romance intimista que também passa a ganhar mais espaço na literatura. Já a terceira geração modernista (1945), por fim, abre espaço para a ficção regionalista e reaviva o interesse pelo romance intimista.

Aproximando-se de 1930, o processo de modernização da literatura não está presente somente nas grandes metrópoles como São Paulo e Rio de Janeiro, mas passa a caminhar para o interior do país. Assim, com a expansão do movimento modernista, formam-se grupos de escritores que acrescentam novos aspectos ao movimento, como a temática das realidades regionais.

Paralelamente às obras e nascendo com o desejo de explicá-las e justificá-las, os modernistas fundavam revistas e lançavam manifestos que iam delimitando os subgrupos, de início apenas estéticos, mas logo portadores de matizes ideológicos mais ou menos precisos. (BOSI, 1994, p.340).

Em Minas Gerais, Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), juntamente com alguns companheiros, como Emílio Moura (1902-1971), Abgar Renault (1901-1995), entre outros, fundam *A Revista* (1925). Nesse veículo, difundem as tendências temáticas e estilísticas dos modernistas. No Nordeste, é a partir de Jorge de Lima (1893-1953), na poesia, e José Américo de Almeida (1887-1980), na prosa, que o movimento modernista ganha impulso. O romance *A Bagaceira* (1928), de José Américo de Almeida é o romance mais representativo da literatura nordestina da época, romance que se volta para a realidade do homem sertanejo. Sobre a literatura nordestina da geração de 1930, comenta Alfredo Bosi: “[...] o Modernismo do nordeste foi uma realidade poderosa com o *facies* próprio da região e deu o tom ao melhor romance dos anos de 30 e de 40” (BOSI, 1994, p.345).

Passado esse momento de grande expansão das ideias modernistas por todo o Brasil, o movimento começa a caminhar para novas propensões artísticas, mas sempre sob a influência dos primeiros anos do Modernismo. Nessa perspectiva, vemos como a partir do ano de 1930 ocorre um ajuste entre o movimento e as tendências literárias mais contemporâneas, provocando dessa maneira um amadurecimento artístico de grande relevância. Como afirma Alfredo Bosi:

Reconhecer o novo sistema cultural posterior a 30 não resulta em cortar as linhas que articulam a sua literatura com o Modernismo. Significa apenas ver novas configurações históricas a exigirem novas experiências artísticas. (BOSI, 1994, p.385).

A partir de 1945, a ficção regionalista retoma seu espaço no cenário literário brasileiro. Sabemos que no Romantismo, a ficção regionalista tinha o papel de exaltar o pedaço de terra, as regiões brasileiras, assim como o nativo e o homem brasileiro, como forma de expressar um nacionalismo, mas essa representação do espaço e da personagem genuinamente brasileira partia de uma idealização do ambiente e das pessoas que serviam de referência para a construção literária do regionalismo romântico. Destacavam-se na ficção romântica regionalista do Brasil, escritores como, Bernardo Guimarães (1825-1884), Alfredo D’Escagnolle Taunay (1843-1899) e Franklin Távora (1842-1888), entre outros, sobre esses escritores Alfredo Bosi aponta que:

[...] nasceram do contato de uma cultura citadina e letrada com a matéria bruta do Brasil rural, provinciano e arcaico. Como o escritor não pode fazer folclore puro, limita-se a projetar os próprios interesses ou frustrações na sua viagem literária à roda do campo. (BOSI, 1994, p.141).

Contudo, no Modernismo, a ficção regional tem o papel de demonstrar a voz do popular, trata-se, pois, de uma ficção em que o homem se destaca como protagonista, ou seja, na ficção regional moderna, são as necessidades da figura humana que ganham maior evidência. A ambientação, peculiaridades regionais e a idealização do homem brasileiro que na ficção regional romântica tinham maior importância, são minimizados por traços introspectivos e de ordem social, estabelecidos em boa parte da literatura da época. Nas palavras de Ligia Chiappini, entendemos de que forma se configura o regionalismo, no interior do Modernismo:

O regionalismo [...] tendência mutável onde se enquadram aqueles escritores e obras que se esforçam por fazer falar o homem pobre das áreas rurais, expressando uma região para além da geografia, é uma tendência que tem suas dificuldades específicas, a maior das quais é tornar verossímil a fala do outro de classe e de cultura para um público citadino e preconceituoso que, somente por meio da arte, poderá entender o diferente como eminentemente outro e, ao mesmo tempo, respeitá-lo como um mesmo: “homem humano”. (CHIAPPINI, 1995, p.157).

Compreendemos que a tradição regional discute componentes sociais ligados ao espaço interiorano, consoante Chiappini, isto é, “para além da geografia”, contudo, encontra dificuldades de focalização uma vez que o narrador, quase sempre, está distanciado do espaço de origem do percurso enunciativo. Este percurso singularizador, desde o Romantismo, apresenta uma progressiva aproximação entre a dicção local e o aproveitamento deste espaço por formas mais verossímeis de realidade diegética. Assim, se entendermos que uma narrativa ficcional se caracteriza, ainda que paradoxalmente, por uma preocupação em particularizar e precisar situações da realidade empírica, dentro da narrativa, assinalando, desta forma, um caráter aparentemente real da obra associado ao enredo, conseguimos observar que desta relação surge o conceito de verossimilhança, aspecto importante na construção de toda ficção. Dentro dessa perspectiva, para D’Onofrio, a verossimilhança:

[...] é a característica indicadora do *poder ser* do *poder acontecer*. Distinguimos uma *verossimilhança interna* à própria obra, conferida pela conformidade com seus postulados hipotéticos e pela coerência de seus elementos estruturais: a motivação e a causalidade das sequências narrativas, a equivalência dos atributos e das ações das

personagens, a isotopia, a homorritmia, o paralelismo, etc.; e uma *verossimilhança externa*, que confere ao imaginário a caução formal do real pelo respeito às regras do bom senso e da opinião comum. (D'ONOFRIO, 2006, p.20).

No século XX, as narrativas de Graciliano Ramos (1892-1953), Érico Veríssimo (1905-1975), Bernardo Élis (1915-1997), entre tantos outros, seriam exemplos de uma progressiva reorganização do olhar distanciado face ao espaço local nas obras compreendidas como regionalistas, tendo como paradigmas romances regionalistas românticos como: *A escrava Isaura*, de Bernardo de Guimarães e *Inocência*, de Visconde de Taunay, para citarmos duas obras representativas.

Evidenciamos, aqui, traços da ficção regional moderna, em razão de serem características presentes, também, na literatura produzida por Autran Dourado. Assim como nas narrativas produzidas por Graciliano Ramos, Érico Veríssimo, entre outros destacados anteriormente. Autran Dourado consegue surpreender nas características que sua literatura carrega de regionalismo, no que se refere à reorganização do olhar distanciado do narrador e, também, na construção das personagens envolvidas na tessitura da narrativa, obtendo dessa maneira, um alto grau de universalidade nos sentidos produzidos em sua trama literária. Nessa perspectiva, João Luiz Lafetá ressalta:

[...] impressiona mais em Autran Dourado a pesquisa forte do coloquial, o tratamento em tom de cotidiano dos grandes arquétipos literários, arrancados com habilidade admirável dos momentos banais da “vida besta”, do sufocamento e da repressão pequeno-burgueses. Autran, romancista elaborado, contista de referências eruditas e variadas, é também um contador de “assombros e anedotas”, um cronista dos anais do vento, um noveleiro atento para a sabedoria e os disparates da cultura popular. A personalidade circunspecta é muitas vezes o disfarce do “espírito de Minas”, que encobre loucuras e “quarta-feirices”, que agarra com prazer de fuxico e sincera piedade os acontecimentos escandalosos do dia-a-dia, que decola com assombrosa facilidade – e sem pose acaciana – dos fatos insignificantes para as mais requintadas significações. (LAFETÁ, 1997, p.29).

Dessa maneira, vemos como Autran Dourado insere várias características do regionalismo em sua obra, mas não se limita a elas no sentido de seguir a risca a função dessas características de dar destaque a região ou ao indivíduo personagem representado desse espaço, mas se preocupa em tirar das situações cotidianas da vida interiorana, a complexidade humana nas relações que são desencadeadas dentro da sua produção literária. Assim, ao desenvolver o regionalismo de uma maneira particular em sua obra, Autran Dourado, da mesma forma permite que sua produção receba aspectos da



narrativa intimista, quando apresenta suas personagens interioranas por meio da intimidade psicológica, ou seja, faz a combinação perfeita do regionalismo e o intimismo em sua literatura, de maneira que não categoriza sua produção, mas amplia as perspectivas de análise no contexto literário representado.

Assim, nos anos de 1940, da mesma forma que o regionalismo surge com bastante força na literatura nacional, o mesmo ocorre com o romance chamado intimista. Um tipo de romance que, de fato, busca externar o íntimo das personagens, muitas vezes por meio do fluxo de consciência e do monólogo interior. Rosenfeld nos indica de que maneira as características do romance intimista se manifestam no interior da narrativa:

A tentativa de reproduzir este fluxo de consciência – com sua fusão dos níveis temporais – leva à radicalização extrema do monólogo interior. Desaparece ou se omite o intermediário, isto é, o narrador, que nos apresenta a personagem no distanciamento gramatical do pronome “ele” e da voz do pretérito. A consciência da personagem passa a manifestar-se na sua atualidade *imediata*, em pleno ato presente, como um Eu que ocupa totalmente a tela imaginária do romance. Ao desaparecer o intermediário, substituído pela presença direta do fluxo psíquico, desaparece também a ordem lógica da oração e a coerência da estrutura que o narrador clássico imprimia à seqüência dos acontecimentos. (ROSENFELD, 1973, p.83-84).

Em *Ópera dos mortos*, Autran Dourado compõe a narrativa com várias inserções de monólogo interior, deixando evidente a vontade de “falar” das personagens, uma vez que são momentos de revelações, de lembranças das personagens. Nesse sentido, entendemos como o escritor conseguiu desenvolver tanto o regionalismo quanto o intimismo em sua obra, amplificando, desse modo, as significações que sua literatura poderia alcançar. Considerado um escritor que surgiu em um terceiro momento do Modernismo, conforme já apontamos, sua obra refletiu a perfeita combinação de estilos, produzindo uma literatura que vai do simples ao erudito, da linguagem informal até a mais elaborada, entre tantos outros aspectos que sua obra anuncia.

Em a *História concisa da literatura brasileira* Alfredo Bosi faz um pequeno resumo sobre o estilo da obra de Autran Dourado:

A refinada arte de narrar de Autran Dourado (*a Barca dos Homens*, 1961; *Uma Vida em segredo*, 1964; *Ópera dos Mortos*, 1967; *O Risco do Bordado*, 1970; *Os Sinos da Agonia*, 1974; *Armas e Corações*, 1978) move-se à força de monólogos interiores. Que se sucedem e se combinam em estilo indireto livre até acabarem abraçando o corpo todo do romance, sem que haja, por isso, alterações nos traços propriamente verbais da escritura. O que há é uma redução dos vários

universos pessoais à corrente de consciência, a qual, dadas as semelhanças de linguagem dos sujeitos que monologam, assume um fâcies transindividual. Assim, embora a matéria pré-literária de Autran Dourado seja a memória e o sentimento, a sua prosa afasta-se dos módulos intimistas que marcavam o romance psicológico tradicional. (BOSI, 1994, p.422).

A partir do que declara Alfredo Bosi sobre o estilo de Autran Dourado, entendemos que o crítico não classifica a obra do escritor como intimista, todavia reconhece as características do romance psicológico na produção literária de Autran Dourado e atenta para o fato de que o escritor se distancia dos moldes intimistas tradicionais, e dessa maneira compreendemos que mesmo não sendo possível categorizar a produção de Autran Dourado, não se pode negar os aspectos intimistas de sua literatura, de maneira que atribui a sua literatura um modelo bastante original de construção.

Dessa maneira, apresentamos brevemente o que foi o movimento modernista no Brasil assim como situamos o escritor Autran Dourado, no interior desse movimento, considerando sua posição proeminente no terceiro momento modernista, e posição ainda mais próxima das tendências contemporâneas de produção literária. Contudo, antes que passemos à análise das tensões desencadeadas no processo de construção da personagem feminina na literatura, entendemos necessário apresentar um pouco mais da obra produzida por Autran Dourado, para melhor apresentar este escritor que muito contribuiu para a literatura brasileira.

### **1.1 Caminhos de Autran Dourado**

Waldomiro de Freitas Autran Dourado nasceu em 1926, na cidade de Patos de Minas, Minas Gerais, mas logo sua família mudou-se para Monte Santo, onde o escritor passou sua infância e viveu até seus treze anos. Um pouco mais crescido Autran Dourado teve uma passagem por um internato em São Sebastião do Paraíso, um lugar que o marcou muito e que serviu de inspiração para *Três Histórias do Internato* que são parte de *Solidão Solitude*. Depois da passagem pelo internato o escritor mudou-se para Belo Horizonte com a família, e no depoimento a seguir comenta como foi a mudança para Belo Horizonte:

Depois do internato, meu pai foi transferido como juiz para Belo Horizonte. Em Belo Horizonte, estudei no colégio Afonso Arinos e fiz o curso científico no colégio Marconi, onde tive professores muito bons.

Um deles, professor de Filosofia, Arthur Versiani Veloso, me ajudou muito. [...]. Em 1944, se não me engano, me sugeriu ouvir uma série de conferências na Biblioteca Municipal de Belo Horizonte, com autores como Sérgio Milliet e Oswald de Andrade. Ouvei o Oswald fazer uma conferência muito curiosa, muito agitada. Me impressionou muito a atitude dele, o tipo de agitação que fazia: atacou Alceu Amoroso Lima e Otto Maria Carpeaux, considerados na época conservadores, de direita até.

Da janela da Biblioteca Municipal, via passar Mário de Andrade, cercado de piás. (DOURADO apud SENRA, 1983, p.5).

Com dezessete anos, Autran já tinha seu primeiro livro de contos, porém, foi orientado pelo escritor Godofredo Rangel a guardá-lo e aprimorar seu leque de leituras. O escritor seguiu o conselho e passou a interessar-se muito pela leitura de clássicos dos escritores como Flaubert, Proust, Joyce, Stendhal, Tolstoi, Henry James, Faulkner, e entre escritores brasileiros, Machado de Assis, Carlos Drummond de Andrade, entre outros. Em 1945 Autran matriculou-se na Faculdade de Direito e por meio de Sábato Magaldi (1927-2016) foi inserido no grupo de jovens escritores, como Otto Lara Resende, Paulo Mendes Campos, Murilo Rubião, entre outros. Tempos depois começou a trabalhar como jornalista no Estado de Minas.

O Sábato foi uma ponte entre a minha solidão, o meu isolamento e esse pessoal que fazia literatura ao mesmo tempo que eu. Nos nossos encontros diários, deixávamos a casa de Afonso Pena, íamos até a leiteria Celeste, ao lado do Estado de Minas, onde comecei a trabalhar levado pelo Carlos Castello Branco: secretário do jornal. (DOURADO apud SENRA, 1983, p.5).

Autran Dourado aprendeu taquígrafia ainda muito jovem e após ter sido taquígrafo da Câmara Municipal de Belo Horizonte e da Assembleia Legislativa do Estado de Minas Gerais, foi convidado pelo escritor Cristiano Martins para trabalhar como taquígrafo com Juscelino Kubitschek quando este foi eleito governador de Minas Gerais. Da aproximação profissional surgiu a amizade entre Autran e Juscelino, e assim durante nove anos o escritor trabalhou para Juscelino, primeiro como oficial de gabinete no governo de Minas Gerais, e depois como secretário de imprensa quando Juscelino assumiu a presidência da República.

O interregno da presidência da República alterou meu método de trabalho. Trabalhei para os outros imensamente nos tempos de Juscelino, perdendo noites de sono, dormindo em horas extravagantes, lidando com políticos, com pessoas que nada tinham a ver com as

minhas cogitações. Meu trabalho de escritor ficou tumultuado; minha disciplina foi alterada: não conseguia manter meu programa de trabalho. Nessa época, escrevi alguns contos e continuei um pouco *A Barca dos Homens*, que já tinha sido começada. (DOURADO apud SENRA, 1983, p.6).

Depois de ter se dedicado muito e encerrado seus trabalhos na política, Autran Dourado se entregou definitivamente ao ofício de escritor, e a partir daí foram inúmeras obras publicadas. O último livro literário publicado de Autran Dourado foi uma reunião de contos chamado *O Senhor das Horas* (2006). Desde 1954, Autran Dourado vivia no Rio de Janeiro, onde permaneceu até sua morte, em 2012.

A ampla obra literária do escritor é composta por contos, novelas, romances e, também, ensaios. Algumas de suas obras foram publicadas em outros países e muitas destas obras foram premiadas, entre os prêmios estão o prêmio Jabuti (1982), o prêmio Goethe de Literatura (1982), também o Camões (2000) e o prêmio Machado de Assis. Em 1947, Autran Dourado tem seu primeiro livro publicado, chamado *Teia*. No entanto, é a partir de 1961, com a tradução do seu romance *A Barca dos Homens* para o alemão, espanhol e francês, que o escritor ganhou mais visibilidade no cenário da literatura como escritor de destaque.

Com isso, podemos eleger algumas das principais obras de Autran Dourado que seriam: *Uma vida em segredo* (1964); *Ópera dos mortos* (1967); *O risco do bordado* (1970); *Os sinos da agonia* (1974); *Lucas Procópio* (1985) e *Um cavaleiro de antigamente* (1992), que são uma espécie de continuação de *Ópera dos mortos* porque contam a história do avô e do pai de Rosalina, respectivamente, e *Ópera dos fantoches* (1994). Estas são apenas algumas das obras mais representativas do escritor, entre tantas outras obras de enorme relevância, inclusive as que já foram anteriormente citadas.

Muitas são as pesquisas feitas sobre a vasta obra de Autran Dourado, contribuindo para sua fortuna crítica, como teses, dissertações, artigos, entre outros tipos de contribuições acadêmicas. São variados os temas desenvolvidos nessas pesquisas, entre esses temas, destacamos, por exemplo, o barroco, o declínio da família patriarcal, a morte, a solidão e o isolamento e vários outros temas, o que demonstra como é rica a produção literária do escritor, o que possibilita várias perspectivas de pesquisa em torno da sua obra.

Leonor da Costa Santos desenvolveu a tese *Autran Dourado em romance puxa romance ou a ficção recorrente*, falando sobre a intertextualidade e a recorrência

presentes na obra de Autran Dourado, para isso elencou onze obras do escritor que foram estudadas em pares, conforme a conveniência entre os temas abordados, para dessa maneira, comprovar como as produções de Autran Dourado se entrelaçam. Segundo Leonor da Costa Santos:

A partir da análise de alguns de seus romances, bem como de algumas obras ensaísticas e, até mesmo, uma de cunho memorialístico, busca-se evidenciar o traço retroalimentativo que norteia boa parte da obra do escritor. Reflete-se, pois, sobre o movimento interno de sua narrativa, para, então, ampliá-lo a uma segunda característica, forte também, representada pelo dialogismo que a afeta. Numa intensa cadência intertextual, a narrativa do romancista confirma a origem embrionária dessa interpenetração. (SANTOS, 2008, p.8).

Na dissertação *A tradição poética de Autran Dourado em Ópera dos mortos*, Marcelo Villela Fabiani, explora outra vertente de pesquisa e aponta para a possibilidade de analisar o romance de Autran Dourado por uma perspectiva poética, levando em conta características do Barroco (ou neobarroco) e da tragédia grega, que são de alguma maneira características presentes na literatura do escritor. Assim, afirma Marcelo Villela Fabiani:

Por ocasião de o homem da época atual, muitas vezes, ter em comum com o homem barroco o fato de viver em constante crise existencial, Autran Dourado projeta para o produto de sua criação o medo, a insegurança, a instabilidade sentida por esse indivíduo, engendrando em suas narrativas, de modo *sui generis*, o universo de agonia e morte que perpassa toda a sua obra ficcional. O escritor mineiro realiza uma releitura do Barroco sem dissociá-lo de uma perspectiva contemporânea, não se limitando a compreendê-lo simplesmente sob um viés historicizante. Interpreta-o como um legítimo movimento de cunho ideológico, em diálogo fértil com a atualidade, sendo motivo recorrente de inspiração para a sua criação literária. (FABIANI, 2011, p.48).

Nesse sentido, compreendemos que o meio acadêmico tem contribuído de uma forma crescente para a fortuna crítica de Autran Dourado, buscando objetos de pesquisa que não se esgotam na literatura do escritor, e que anunciam pesquisas cada vez mais recentes no interior da crítica feita sobre Dourado.

A crítica, também, colabora para a fortuna crítica de Autran e cabe ressaltar nomes como o de Maria Lúcia Lepecki, Eneida Maria de Souza, João Luiz Lafetá, Silviano Santiago e outros tantos que souberam reconhecer na obra de Autran Dourado uma raridade literária. Sobre a obra do escritor, Silviano Santiago afirma:

De fácil e agradável leitura, a vasta e multifacetada obra romanesca de Autran Dourado é, no entanto, de difícil interpretação. A defasagem entre a leitura episódica, feita por seus inúmeros leitores e admiradores, e a leitura reflexiva, de responsabilidade dos estudiosos, advém de duas características de sua prosa. Por um lado, Autran é o escritor que, na geração a que Clarice Lispector e Guimarães Rosa também pertencem, cultivou com o maior carinho e respeito os livros clássicos da língua portuguesa, independentemente da nação que tinha visto o autor nascer. Entrar em texto dele é como bater à porta da casa de parente, ou como entrar na casa materna da língua. A linguagem ficcional brota no sangue dos nossos legítimos vocabulário e sintaxe e, sem nacionalidade, é atemporal. (SANTIAGO, 2012, s/p).

O escritor e ensaísta Silviano Santiago é um grande admirador do acervo literário de Autran Dourado, contribuindo com a fortuna crítica do escritor, sempre destaca o caráter único da obra de Autran Dourado, distanciando a produção literária do escritor de qualquer tipo de categorização, mas destacando uma mescla de estilos seguidos por Autran Dourado em sua escrita.

O professor e crítico literário João Luiz Lafetá, apesar de especialista da obra de Mário de Andrade, também foi um apreciador atento a produção literária de Autran Dourado, e sobre o escritor, João Luiz Lafetá comenta:

Do encontro rápido com Godofredo Rangel, das leituras de clássicos portugueses e de franceses do século XIX, certamente muito ficou na sua obra – o trato cuidadoso da linguagem, o rico conhecimento da língua portuguesa, o bem-humorado pastiche do arcaico, o gosto irônico mas fascinado pelos torneios retóricos, que caracteriza tão bem certas personagens suas, interioranos cultos, deslocados num meio rústico que não os compreende, mas sobre o qual se impõem, afetando divertida superioridade. Dos grandes realistas herdou ele o desejo do romance, da forma capaz de concretizar, na composição da intriga e das personagens, no tecido das relações interpessoais, toda uma complexidade social que poderia, como em tantos casos, resvalar para o tom alegórico, mas que nele está sempre presa à experiência vivida, adquirindo consistência de símbolo. (LAFETÁ, 1997, p.28).

João Luiz Lafetá sintetiza muito bem a forma da narrativa de Autran Dourado, que combina o erudito e o simples, como bem destaca Lafetá “interioranos cultos”, como se isso fosse uma grande ironia criada por Autran Dourado e que representa em suas tramas literárias, uma imagem destoante das relações estabelecidas, que incomoda, mas que ao fim da leitura faz todo o sentido, porque humaniza sua literatura.

A crítica literária Maria Lúcia Lepecki presença certa e marcante nos trabalhos sobre Autran Dourado, escreveu *Autran Dourado uma leitura mítica* (1976) e por diversas vezes colaborou em pesquisas feitas sobre o escritor. Em uma edição de 1968 do *Suplemento Literário de Minas Gerais* Lepecki escreveu sobre *Óperas dos mortos*:

Com a publicação de *Ópera dos mortos* ganhou a Literatura Brasileira aquele que é, seguramente, um dos maiores, senão o maior, dos nossos romances nos últimos anos. Autran Dourado, mantendo-se fiel a certas características de seu estilo, mostra neste livro espantosa maturidade criadora técnica incontestável.

[...]

Autran Dourado, em *Ópera dos mortos* consegue justamente uma síntese de elementos constitutivos do romance tradicional, com certos procedimentos não propriamente do novo romance, mas do romance moderno de linha psicológica, cujas bases mais remotas encontram-se, no novo século, principalmente em Proust e Joyce. (LEPECKI, 1968, p.12).

Publicado em 1967, *Ópera dos Mortos*, objeto central desta pesquisa, narra a trajetória de Rosalina, última descendente da linhagem dos Honório Cota. A narrativa se passa na cidade fictícia de Duas Pontes, no interior de Minas Gerais. A cidade, também, é cenário para outras histórias de Autran Dourado, sobretudo nos romances *Uma vida em segredo*, *O risco do bordado*, com os quais *Ópera dos Mortos* dialoga.

Segundo o que pondera Silviano Santiago sobre *Ópera dos mortos* e a novela *Uma vida em segredo*, compreendemos como se configura o elemento social na obra do escritor:

É graças ao manuseio da história social brasileira que Autran Dourado trama os magníficos painéis históricos a que nos acostumamos desde *A Ópera dos Mortos*. Na direção estreita do seu projeto ficcional, Autran foge do específico joyciano (o mito como estruturante de um material de vida que escapa à História) e se adentra para o passado patriarcal da sociedade brasileira com reflexão originalíssima sobre a obra magna de Gustave Flaubert, com destaque para pequenas joias como *Un Coeur Simple*. Assim sendo, e por este lado, Autran busca inserir o indivíduo na vida social brasileira. A leitura da novela *Uma Vida em Segredo*, adaptada para o cinema com direção de Suzana Amaral, propicia uma reflexão crítica sobre o papel e a função da mulher na sociedade patriarcal e machista. Escrita na linha traçada por outros grandes escritores modernistas mineiros, como Carlos Drummond de Andrade e *Ciro dos Anjos*, *Uma Vida em Segredo* revela a complexa condição socioeconômica das Gerais pelo viés da vida em família. (SANTIAGO, 2012, s/p).

Esse diálogo intertextual apontado por Silviano Santiago entre as narrativas de Autran Dourado, até mesmo por meio do espaço ficcional que o escritor cria, isto é, a cidade de Duas Pontes, anuncia aspecto bastante original e relevante de sua produção, o que por vezes passa a impressão de que a obra de Autran é um complexo de histórias intermináveis que se entrelaçam.

Ana Gabriela Gonçalves Ribeiro, em sua dissertação *Mulheres de Duas Pontes: a gênese e as representações do feminino em O risco do bordado, no romance de*

*Autran Dourado*, exemplifica como esse diálogo entre as obras de Autran Dourado ocorre, quando aponta semelhanças entre a escolha do nome das personagens femininas de *O risco do bordado* e *Ópera dos mortos*:

Margarida tem nome de flor, assim como Rosalina (“rosa branca, flor de seda”) – a personagem de *O risco do bordado* é como se fosse um desdobramento da protagonista de *Ópera dos mortos*. Não só os nomes, mas algumas características das duas personagens são muito próximas. Ambas são solteiras, solitárias, aparentam fragilidade e imobilidade perante a vida, possuem duas personalidades em conflito (a santa e a pecadora), têm hábitos parecidos, como ler sempre os mesmos livros, pertencem a famílias tradicionais de Duas Pontes (mesmo que em épocas distintas), são de uma brancura lívida e luminosa, possuem uma postura hierática [...]. (RIBEIRO, 2012, p.53).

Nesse sentido, percebemos como na obra do escritor nada é coincidência, pelo contrário, em cada detalhe há um propósito maior de significação que não se esgota, e que nos faz reconhecer o talento de Dourado em criar situações literárias bastante complexas, mas de extrema originalidade, que distingue sua produção literária dos seus demais contemporâneos.

Dessa maneira, eleger *Ópera dos mortos* como principal objeto de estudo nesta pesquisa, inclinando-nos sobre o processo de caracterização da personagem feminina, proporciona, por um lado, uma vasta reflexão sobre a presença da visão patriarcal nas convenções sociais do século XX, assim como, por outro lado, ao abordarmos esse processo de construção da personagem feminina, entendemos que a narrativa aponta para tensões sociais que funcionam como paradigmas, mesmo na sociedade contemporânea.

## **1.2 Relações entre literatura e sociedade**

Tema fundamental para ser discutido nesta pesquisa são as questões que envolvem e estabelecem a relação entre literatura e sociedade, por entendermos que para analisarmos a situação do gênero feminino e a sua representação, como personagem na literatura, nada mais razoável que façamos uma reflexão sobre o tema, tendo em vista que de alguma forma podemos considerar que o que se passa no universo literário, muitas vezes, é um reflexo da sociedade em que vivemos.



Nessa perspectiva, surge uma questão bastante relevante na discussão proposta em torno da relação entre literatura e sociedade, se o social seria constituinte essencial da obra literária, ou se o social é elemento secundário para a composição e compreensão da obra literária. Compreendemos que, se por um lado, a literatura necessita de fatores externos para sua composição, ao mesmo tempo, por outro lado, aspectos formais e estéticos da obra, também, são determinantes na relação do literário com a sociedade. Assim, elementos sociais presentes em obras literárias são componentes de criação da obra, convertendo-se, conseqüentemente, em aspectos intrínsecos a composição literária, em conformidade com o que assevera Antonio Candido:

Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*. (CANDIDO, 2006, p.14).

Nesse sentido, compreendemos que a relação de reciprocidade entre literatura e sociedade interfere diretamente na criação literária. Entretanto, importante ressaltar que, ao se analisar uma obra levando em consideração aspectos sociais nela presentes, não se pode fazê-lo no intuito de julgar tais aspectos alusivos apenas a questões históricas de contextualização, ou de uma relação que reflita empiricamente uma situação do real, porque isto não ocorre. Incurreríamos, por conta disso, no erro de não compreender seus desdobramentos no interior da composição literária. Como afirma Antonio Candido:

Quando fazemos uma análise [...], podemos dizer que levamos em conta o elemento social, não exteriormente, como referência que permite identificar, na matéria do livro, a expressão de uma certa época ou de uma sociedade determinada; nem como enquadramento, que permite situá-lo historicamente; mas como fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo. (CANDIDO, 2006, p.16-17).

A partir das considerações sobre as relações que permeiam, por vezes, a problemática conexão envolvendo literatura e sociedade, é necessário que observemos as relações sociais evocadas em determinada obra, como espaço de construção estética específica presente no interior do texto literário. Diante disso, entendemos que a relação entre literatura e sociedade é intrínseca ao texto, porém, destacando-se a autonomia da obra literária, que recebe o componente social como parte de sua estrutura para, por meio de sua materialidade linguística, apontar para tensões inerentes ao social.

Com isso, podemos estabelecer de forma concisa a maneira como o gênero feminino tem se apresentado, mais especificamente na literatura brasileira, como

personagem de ficção. A construção de personagens femininas em obras literárias, tendo em vista que tal figura, habitualmente, é caracterizada sob o foco da submissão, vulnerabilidade e incapacidade enunciativa, como visto, por exemplo, em romances como *Inocência*, de 1872, de Visconde de Taunay, para darmos um exemplo emblemático. Assim, como evidencia Regina Chicoski:

Sempre que se discutem questões relacionadas à mulher e ao seu comportamento, seja na literatura ou em quaisquer segmentos sociais, é bastante comum vê-la tratada, ao longo da história, como objeto de dominação masculina relegada à submissão e à inferioridade perante o poder do homem. É, portanto, como reprimida e obediente que a mulher é caracterizada, especialmente até o final do século XIX e início do século XX, quando surge o pensamento feminista e, conseqüentemente, uma lenta e gradativa mudança na maneira de se ver e considerar a mulher socialmente. (CHICOSKI, 2008, p.2).

Entretanto, este perfil dócil e submisso, sofre alterações desde a construção ambígua de personagens como *Helena*, em Machado de Assis ou *Aurélia*, em *Senhora*, de José de Alencar. Nesses casos – *Aurélia* e *Helena* –, o traço frágil e a submissão encontram caminhos questionadores, o que anteciparia uma visão mais tensiva diante da representação plácida da figura feminina, na literatura dos primeiros anos do século passado. Dessa forma, podemos entender que, a partir da literatura produzida no século XX, tanto a caracterização tradicional como a de resistência da figura feminina problematiza a fragilidade da situação do gênero na sociedade contemporânea, assim como, por conseguinte, sua situação na literatura.

Nesse sentido, a ficção ao longo do século XX, ao caracterizar de forma submissa a figura feminina, apresenta pontos de reflexão diante das representações desta mesma figura na sociedade brasileira. Conforme explica Vianna, percebemos como ocorre esse processo de reorganização da identidade do gênero feminino na literatura:

Se os textos literários são artefatos culturais, tecnologias discursivas, como consequência, eles não só produzem como também disseminam crenças e valores, e entre essas crenças e esses valores insere-se a questão de gênero, na medida em que, segundo Judith Butler, “o gênero é culturalmente construído”. Como artefato cultural a literatura cria identidades através do domínio da linguagem.

[...]

Interessa saber se esse discurso ventila possibilidades de mudança e de insubordinação do feminino face à organização social e ideológica, na qual a personagem se encontra inserida, ou se esse discurso é um discurso autoritário, comprometido com os paradigmas que engendram formas de silenciamento do ser mulher. (VIANNA, 2007, p.1).

Outro ponto em questão, envolvendo a relação entre literatura e sociedade, é o conceito de representação, uma vez que é por meio dela que vemos a confirmação de certa reciprocidade, entre o literário e o social, e que torna este estudo possível, já que pretendemos aqui analisar o processo de caracterização da personagem feminina, que podemos entender desse modo, como a representação da condição da mulher na sociedade. Sobre o conceito de representação:

[...] deve ser entendida em termos dialéticos e não dicotômicos; o que significa que entre *representante* e *representado* existe uma relação de interdependência ativa, de tal modo que o primeiro constitui uma entidade mediadora capaz de concretizar uma solução discursiva que, no plano da expressão artística, se afirme como substituto do segundo que, entretanto, continua *ausente* [...]. (REIS; LOPES, 1988, p.88).

Assim, compreendendo que na ficção faz-se necessário destacar a existência de um contexto forjado objetivamente na construção e leitura do texto literário, é na mediação leitor e texto que as relações sociais são evocadas e, com isso, a ficção adquire aspecto de realidade, porém, ficcional.

[...] a aparência da realidade não renega o seu caráter de aparência. Não se produzirá, na “verdadeira ficção”, a decepção da mentira ou da fraude. Trata-se de um “verdadeiro ser aparential” (Julian Matias), baseado na convivência entre autor e leitor. O leitor, parceiro da empresa lúdica, entra no jogo e participa da “não-seriedade dos quase-juízos e do “fazer de conta”. (CANDIDO, 1968, p.17).

Nessa perspectiva, a representação da personagem de ficção, por meio de sua linguagem marcada e intencional, faz com que o leitor participe de sua realidade transportada em ações específicas dentro do enredo. Ainda que os limites entre ficção e realidade sejam demarcados de forma clara, no enredo, a apropriação alegórica e metafórica contribui para o diálogo entre o texto ficcional e a realidade da qual este texto emana. Também, é na linguagem da personagem de ficção que se identificam aspectos sociais, porque de forma indireta é na linguagem da personagem ficcional que se faz referência ao real.

[...] como indicadora mais manifesta da ficção é por isso bem mais marcante a função da personagem na literatura narrativa (épica). Há numerosos romances que se iniciam com a descrição de um ambiente ou paisagem. Como tal poderiam possivelmente constar de uma carta, um diário, uma obra histórica. É geralmente com o surgir de um ser humano que se declara o caráter fictício (ou não-fictício) do texto, por resultar daí a totalidade de uma situação concreta em que o acréscimo de qualquer detalhe pode revelar a elaboração imaginária. (CANDIDO, 1968, p.19).

No que se refere à personagem de ficção feminina, observamos que esse tipo de personagem tem sido analisado, frequentemente, por meio de aspectos sociais, que lhe são tradicionalmente (e de modo cultural) impostos como, por exemplo, a fragilidade, a submissão, entre outros aspectos. No entanto, entendemos que esses mesmos aspectos, agora (momento atual da sociedade e literatura contemporânea), devem ser entendidos como características que polemizam a situação da figura feminina, no interior da obra literária.

Dito de outra maneira, consideramos que essa forma de representar a mulher, no mínimo cria questionamentos em torno da construção dessas personagens que, agora, se apropriam dessas características como forma de resistência e não de vulnerabilidade, isso tudo para se tornarem personagens legítimas e não vítimas no interior da representação literária. Nas palavras de Cristina Bruschini, percebemos como elementos sociais influenciam na criação da personagem feminina e, também, como tais elementos funcionam como forma de expressão social, por meio da literatura:

[...] por um lado a ênfase na opressão, na subordinação, na discriminação, nas injustiças e na violência de que as mulheres eram alvo cristalizou um estatuto de vítimas permanentes, por outro a busca encarnizada da contribuição do sexo feminino à humanidade tendeu a transformar as mulheres em protagonistas permanentes da cena social, embora mais uma vez e mesmo assim, vítimas do esquecimento ou do deliberado ocultamento. (BRUSCHINI, 1989, p.10).

É, portanto, compreendendo a complexidade da materialidade da representação da figura feminina no romance *Ópera dos mortos*, que delimita traços do posicionamento do gênero feminino, na primeira metade do século XX, em Minas Gerais, que focalizaremos, neste estudo, o processo de construção da personagem Rosalina, porque entendemos que a caracterização da personagem é importante para o estabelecimento de uma tensão entre um discurso de submissão da figura feminina, vinculado à sociedade patriarcal, ao final do século XIX e sua reorganização, a partir da segunda metade do século XX.

## CAPÍTULO II

### A FORMA DE REPRESENTAR A MULHER NA LITERATURA

É evidente como o gênero feminino tem sido visto ou mesmo representado na sociedade contemporânea ainda de uma forma secundária, de maneira que não é possível enxergar o gênero feminino como um ser social que seja equivalente ao gênero oposto (assim se pensarmos no senso comum como forma predominante de pensamento), o masculino. Mesmo quando o gênero feminino está situado no papel de protagonista em algum momento da cena social, esse gênero é representado ou como símbolo de submissão ou como símbolo de resistência.

Nesse sentido, caminhamos para a reflexão de como surgiu esse pensamento quase cristalizado da forma como a mulher é percebida na sociedade. Entendemos que há muito tempo as manifestações do pensamento humano, de forma coletiva, vêm estabelecendo um modo de enxergar e de representar o gênero feminino nas relações sociais, de maneira que esse gênero tem sido definido muitas vezes por meio de estereótipos, que de alguma forma conduzem o feminino para uma importância periférica. Assim, vemos como os padrões de comportamento estabelecidos, as crenças, as instituições criadas, entre outros aspectos existentes em sociedade, influenciam na forma como as manifestações de pensamento são construídas, e, sob essa perspectiva, concordamos com as palavras de Vera Paiva:

A história e a cultura são uma limitação evidente à constituição das nossas expressões simbólicas. Ao mesmo tempo, cada cultura e cada sociedade são também uma manifestação da psique humana e não têm existência independente dela: toda experiência humana requer alguma predisposição subjetiva, algum tipo de estrutura potencial permeável a essa experiência. Aliás, até o mais “desumano” dos comportamentos tem suas raízes no potencial universal e nas virtualidades que nos definem como humanidade. (PAIVA, 1990, p.53).

Com isso, conseguimos entender que de alguma forma o pensamento coletivo e individual é construído por meio das relações estabelecidas em sociedade, tornando-se cada um, aspecto intrínseco ao outro. Nessa mesma perspectiva, Paiva desenvolve um estudo que pretende apontar de que maneira o gênero feminino tem se configurado na tradição judaico-cristã, de maneira que essa tradição exerce influência na construção do pensamento de boa parte das pessoas, considerando o grande predomínio dessa tradição

na sociedade ocidental. O estudo de Paiva tem grande relevância nesta pesquisa, no sentido de que explica como o pensamento em torno do gênero feminino é construído não só na tradição judaico-cristã, mas também na sociedade em geral, assim se considerarmos possível estender esse método de análise para outros tipos de relações existentes no âmbito da sociedade.

Através do estudo dos símbolos individuais presentes em sonhos, por exemplo, ou do estudo dos mitos, ritos, religiões, lendas de uma cultura, pode-se tentar apreender o mistério de seu fundo emocional e de seu conteúdo irracional, origem e sustentação dos sentimentos e inquietações virtualmente comuns à natureza humana. Podemos tentar entender o problema pessoal de um indivíduo por meio de imagens coletivas em seu sonho. Podemos ainda tentar apreender algo a respeito da realidade interior subjacente à vida de um grupo a partir do material psicológico reunido em mitos e rituais que representam a fantasia do grupo. (PAIVA, 1990, p.54).

Desse modo, as “personagens femininas” do mundo cristão, representadas pelo mito de Lilith (provável primeira esposa de Adão), Eva e Maria, são personagens bases de análise para entendermos de que forma o gênero feminino está sendo representado há bastante tempo. Segundo Paiva, Lilith:

É o mito da exclusão da primeira mulher de Adão, igual a ele e não pedaço de sua costela, que se reivindica igual para exercer seu prazer na relação com o homem, que quer manter a relação de igual para igual com o outro-diferente. (PAIVA, 1990, p.59).

Nesse sentido, Lilith é vista como o primeiro símbolo de desobediência e de rebeldia entre as mulheres, porque reclama a paridade de direitos na relação estabelecida com Adão. Eva é a “personagem” que está em uma posição intermediária entre Lilith e Maria porque carrega um pouco de cada uma, no sentido de que ao mesmo tempo em que é submissa a Adão, também, é desobediente porque deseja aquilo que é proibido, assim como nos explica Paiva: “[...] segue-se a criação de Eva – garantia maior de submissão ao Pai e ao homem. Mas Lilith é e permanece sendo pedaço de Eva, pressentida já na primeira versão da criação” (PAIVA, 1990, p.59). Assim, é possível estabelecer a maneira como a mulher representada na tradição judaico-cristã vai sendo moldada a partir de aspectos de inferioridade e como um ser de pouca virtude, posto que jamais se admite qualquer uniformidade de direitos e deveres entre os gêneros feminino e masculino, no que diz respeito à tradição judaico-cristã.

Nesse momento de implantação patriarcal, a mulher representa a sombra, um pedaço do ser humano original a ser submetido, despontencializado de seu primordial valor, tornado uma impureza e

mal necessário: poluída é a menstruação, a fragilidade cíclica do corpo (e do tempo, do ciclo vegetal), desvalorizada a fertilidade misteriosa e finita do gerar do ventre (e da terra) e a fonte de alimento primordial, a nutrição protetora presente na amamentação (da sobrevivência provida pela mãe Natureza). Pedaco da hegemonia de Adão, Eva é antes impura, inferior e submissa, depois companheira. (PAIVA, 1990, p.64-65).

Cabe ressaltar que a proposta de discussão feita até o momento, sobre a forma como o gênero feminino tem sido representado na sociedade, busca evidências basicamente na literatura, todavia, queremos nessa perspectiva, apontar de que modo a literatura atua no social real que, por sua vez, atua de maneira recíproca na literatura. Dessa maneira, entendemos como as expressões simbólicas determinam a história e a cultura de um povo, assim como a psique humana se envolve nesse processo, na medida em que as pessoas passam a eleger certos paradigmas que envolvem o processo de construção das concepções atribuídas, neste caso mais especificamente, ao gênero feminino.

Desse modo, ainda, sobre os mitos judaico-cristãos, Paiva aponta para os aspectos negativos relacionados às mulheres até os dias de hoje, aspectos que foram construídos historicamente, na maior parte, por meio dessa tradição e que dificultam a plena liberdade de escolhas pelas mulheres, que sofrem o preconceito às vezes velado, outras vezes de forma direta pela sociedade. Dito de outro modo, de maneira simples, a mulher que foge aos padrões de conduta considerados como “corretos” para o seu gênero, então, teria sua imagem ligada ao mito de Lilith e ao mito de Eva, uma imagem negativa de rebeldia e impureza.

Nas duas (Eva e Lilith) encontramos a insubmissão, mas também a articulação com a Lei do Pai. Lilith quer ser igual, Eva não pensa na punição ao desejar a sabedoria proibida. Lilith desobedece à supremacia de Adão, Eva desobedece à proibição. Mas Lilith vai ser “o chicote de Deus”, Eva o seu modelo de inferioridade. Lilith é o demônio puro, Eva é a porta da impureza que exclui do Paraíso. (PAIVA, 1990, p.65).

A partir de Maria, o gênero feminino passa a ter uma sutil valorização na tradição judaico-cristã, se pensarmos que na nova literatura bíblica, Maria é a figura responsável pela concepção de Jesus Cristo e, desse modo, dá vida ao divino e, portanto, adquire parte dessa divindade, assim como defende o teólogo Leonardo Boff, ao qual Paiva faz referência em seu estudo, com isso: “[...] Maria não se encontra abaixo de Jesus, mas ao lado dele, e juntos traduzem de forma absoluta o que significa a humanidade ser a imagem de Deus.” (PAIVA, 1990, p.72). No entanto, fica evidente

que de fato a valorização da mulher, na nova escritura bíblica, indica um reconhecimento do valor feminino que é praticamente imperceptível, assim como destaca Paiva:

Mas a partir dos quatro Evangelhos apresentados no Novo Testamento só é possível sonhar com alguma valorização do feminino ou da mulher. São Paulo modela as relações entre homem e mulher no casamento: “As mulheres casadas sejam submissas aos maridos como o são ao Senhor. Pois o marido é a cabeça da mulher, como Cristo é a cabeça da Igreja. Ora, assim como a Igreja é submissa a Cristo, assim também o sejam as mulheres submissas em tudo a seus maridos” (5, 22-24). Paulo diz ainda que não é o varão que procede da mulher, mas ela dele (1º Cor. 11,7-9). Por essa razão, deduziu-se que a mulher não é propriamente a imagem e semelhança de Deus. (PAIVA, 1990, p.70-71).

Dessa maneira, Paiva reafirma que, mesmo com os esforços do teólogo Boff em analisar a situação da mulher a partir de uma visão bastante otimista, acreditando em uma possível valorização do gênero no Novo Testamento, é notável a prevalência de uma tensão entre a cultura de submissão imposta à mulher, com o desejo da igualdade (entre os gêneros) dentro da tradição judaico-cristã.

A revalorização do feminino foi, de qualquer maneira, impondo-se na tradição cristã. Em 431 d.C. o Concílio de Éfeso definiu a maternidade divina de Maria. Eva é “a mãe de todos os viventes”, mas Maria é “a mãe de todos os viventes do novo começo da criação purificada”, diz Boff, que faz o inventário dos símbolos marianos: terra e água, a moradia, o templo, o tabernáculo e a arca, as flores e os animais (a pomba, o elefante, o lírio, o jasmim), o tema da Virgem-mãe que protege o filho com o manto. Os símbolos de Maria estão estruturalmente ligados aos da terra (*magna mater*) e da água (princípio vital por excelência). (PAIVA, 1990, p.72-73).

A partir das considerações que a autora faz sobre as figuras femininas mais representativas da tradição judaico-cristã, o estudo feito passa a considerar de que maneira essa tradição estimula uma provável interferência no processo de construção da posição ambígua assumida por muitas mulheres na sociedade atual. Ao mesmo tempo em que vive a submissão, porque ainda vive em uma sociedade patriarcal e preconceituosa, por outro lado, também, constitui certa resistência ao que lhe é imposto como apropriado ao seu sexo.

Como as mulheres vivem isso? Impossível generalizar. [...]. Passando pelo feminismo, descobrem tardiamente os prazeres encontráveis na gravidez, no parto e na amamentação; têm seu corpo natural tornado “doença”, e medicalizados sua menstruação, a contracepção, a gestação e o parto... Desejam o regresso, impossível, ao tempo “mais



claramente definido” das avós... Permanecem numa perigosa “zona intermediária” entre a pureza e o perigo, como diz Mary Douglas. Zona intermediária que provoca em todas um sentimento de “inadequação permanente”.

[...]

As pessoas dessa zona intermediária têm um status indefinível, são ambíguas, estão em transição entre um estado e outro, sentem-se elas próprias em perigo e emanam isso aos outros. (PAIVA, 1990, p. 74-75).

Nesse sentido, portanto, entendemos que as mulheres da realidade atual, conseguiram alcançar vitórias no processo que anseia a igualdade entre os gêneros, mas não obstante, ainda sofrem o peso de uma grande desigualdade. Nesse ponto, de acordo com Paiva, a ambiguidade se faz presente na personalidade da mulher atual, se considerarmos que o gênero feminino, por vezes, encontra-se inserido nessa zona fronteira, entre submissão e resistência aos moldes impostos.

Com isso, entendemos que as colocações feitas no estudo desenvolvido por Paiva, são relevantes para que haja uma discussão mais ampla sobre o tema. As discussões sobre as influências da tradição judaico-cristã, na situação da mulher no mundo contemporâneo, contribuem de forma significativa para a aceleração do processo de igualdade entre mulheres e homens, como, também, ressignificam a importância da mulher na sociedade, afinal, sabemos que a relevância da mulher não está somente presente na maternidade ou a assuntos ligados aos cuidados da família, mas entre muitos outros fatores da vida em sociedade. A redefinição do papel feminino está presente justamente na resistência adquirida com relação às imposições que o gênero sofre, o que de fato é um traço positivo no enfrentamento aos modelos arcaicos de percepção do gênero feminino na sociedade contemporânea.

Assim, entendemos como muito relevante tratar nesta pesquisa, sobre questões relacionadas à crítica feminista no que diz respeito à representação feminina na literatura, posto que essa vertente colabora e atualiza a maneira de analisar a presença feminina no contexto literário.

## **2.1 O princípio da crítica literária feminista e a análise de personagens femininas**

O elemento social, por vezes, é utilizado como componente de criação da obra literária, com isso, entendemos que, também, a construção de personagens femininas, sobretudo, a personagem Rosalina de *Ópera dos mortos* é um indicador do componente

social que delimita traços do posicionamento do gênero feminino, no universo literário. Nessa perspectiva, entendemos que a representação das personagens femininas, na literatura, é importante para o estabelecimento de uma tensão entre um discurso de submissão da figura feminina, vinculado a uma sociedade de visão patriarcal e a reorganização desse discurso, a partir das novas concepções atribuídas às personagens femininas na literatura moderna.

Desse modo, acreditamos ser relevante refletir sobre a crítica literária feminista, fator determinante e bastante presente nos métodos de análise das obras literárias que trazem personagens femininas. Sabemos que estudos e críticas acerca do assunto estão presentes no universo literário, de forma mais incisiva, a partir dos anos de 1970. Tanto nesses estudos, como também com a crítica desenvolvida, as pretensões são, primeiramente, a de avaliar a situação do gênero feminino, como, em segundo lugar, também, pôr em evidência a propensa desconstrução na forma como a mulher é representada para a sociedade. Nesse sentido, a crítica feminista busca a suspensão do pensamento fixo gerado em torno da figura feminina que, ainda, se apresenta à margem, no contexto social.

[...] uma série de críticos (as) feministas, principalmente na França e nos Estados Unidos, tem promovido, desde a década de 1970, debates acerca do espaço relegado à mulher na sociedade, bem como das conseqüências, ou dos reflexos daí advindos, para o âmbito literário. O objetivo desses debates, se os contemplarmos de modo amplo, é a transformação da condição de subjugada da mulher. Trata-se de tentar romper com os discursos sacralizados pela tradição, nos quais a mulher ocupa, à sua revelia, um lugar secundário em relação ao ocupado pelo homem, marcado pela marginalidade, pela submissão e pela resignação. Tais discursos não só interferem no cotidiano feminino, mas também acabam por fundamentar os cânones críticos e teóricos tradicionais e masculinos que regem o saber sobre a literatura. (ZOLIN, 2011, p.219-220).

Vemos, portanto, que, a partir da década de 1970, a crítica literária feminista passa a ganhar mais fôlego, porque, também, outras questões estão sendo discutidas e debatidas, no que diz respeito ao que está sendo entendido como “centro” e aquilo que está sendo entendido como “periférico”, nas relações estabelecidas em sociedade. Dessa maneira, questões raciais, de etnia, dos homossexuais e das mulheres, entre outros grupos sociais historicamente marginalizados, ganham destaque e relevância, de maneira que os debates relativos a esses temas se intensificam e apontam de que forma essa nova visão do indivíduo influencia no modo como este é percebido e situado na sociedade.

Conforme vemos, as reformulações na perspectiva histórica do mundo e da humanidade possibilitam, de certo modo, uma “identificação” das chamadas “minorias”, até então ignoradas pelo discurso logocêntrico. Incluídas neste contexto, damos destaque às mulheres, cuja palavra vem assinalando, lenta, mas obstinadamente, sua presença na história, sobretudo através de uma criação literária bastante expressiva. (MENDONÇA, 1999, p.58).

Assim, a corrente crítica feminina surge em meio a muitos questionamentos, no que concerne aos paradigmas constituídos por meio das situações sócio-históricas bem como, igualmente, surge aliada a tantas outras correntes críticas que buscam justamente o rompimento das formas tradicionais de conduzir as relações sociais. A partir disso, compreendemos que a crítica literária feminista demonstra bastante engajamento, no sentido de pôr em evidência a condição da mulher no meio social e, mais precisamente, no meio literário, se tomarmos como referência o termo crítica literária.

É nesse contexto, que a mulher, tomada como o “outro”, em relação ao homem – sua cultura, seus pressupostos estéticos e ideológicos – que é considerado o “mesmo”, ou o “centro”, passa a atrair para si olhares interessados em desnudar-lhe os mecanismos que lhe constituem o modo de ser, de estar na sociedade e de se fazer representar, seja na série social, com o movimento feminista, seja na literária, um pouco mais tarde, com a crítica literária feminista. (ZOLIN, 2011, p.220).

Nesse sentido, a origem daquilo que realmente podemos considerar como crítica feminista toma como base um posicionamento profundamente político, de forma que essa corrente crítica contesta a condição marginalizada do gênero feminino, que relega a importância da mulher enquanto ser social. Dito de outra maneira, as formas tradicionais de composição literária, no que diz respeito ao papel atribuído às personagens femininas no interior das obras, geraram, a partir do surgimento da corrente crítica feminista, fortes críticas a esses modelos habituais de representação do feminino. Com efeito, vale dizer, que esse modelo habitual de representação conferia ao feminino uma neutralidade, ou quase inexistência, no papel desenvolvido por este gênero dentro do universo literário, que, por conseguinte, sabemos que se trata de alguma forma de um reflexo da sociedade.

Diante do cenário potencialmente favorável aos questionamentos dos padrões tradicionais de representação da mulher na literatura, Kate Millet, importante escritora feminista, publica no ano de 1970, *Sexual Politics*. Nesse livro, desenvolve uma análise sobre as relações que se estabelecem a partir do conceito de patriarcado em que o masculino se sobrepõe ao feminino, de maneira que o papel da mulher é constituído sob

o foco da submissão e sob aspectos de inferioridade na literatura, mas que de alguma forma acaba por definir a posição da mulher, também, na sociedade.

[...] quando em 1970 Kate Millet publica *Sexual politics*, vem-se discutindo o modo de representação das relações de gênero no universo literário. Como já antecipa o título, a obra dessa pioneira do feminismo crítico suplanta o aspecto puramente literário e, com uma aguçada consciência política, traz à tona discussões acerca da posição secundária ocupada pelas heroínas dos romances dos grandes ícones da literatura canônica, como também pelas escritoras e críticas literárias. (ZOLIN, 2011, p.221).

Contudo, importante ressaltar que o modo cristalizado de perceber o papel da mulher no meio social, isto é, um modo carregado de estereótipos que entendemos terem sido constituídos, historicamente, a partir dos vínculos fundamentados em um complexo sistema social que persiste em conferir a cada gênero um grau de importância de maneira desequilibrada, que sempre submete a mulher ao homem, não é necessariamente a forma que somente o sexo masculino atribui ao feminino. De modo similar, as mulheres, por vezes, atribuem a si mesmas (e, com isso, naturalizam o machismo bem como a misoginia) essa maneira de ser como algo natural, uma vez que foram educadas sob a égide do patriarcado. Para tanto, a crítica literária feminista manifesta-se no sentido de combater a forma com que, culturalmente, o gênero feminino tem sido concebido e retratado.

A emergência da categoria do gênero no final da década de 80, trouxe uma perspectiva teórica e temática instigante e inovadora, em termos de suas possibilidades interpretativas na literatura. Inicialmente, porque o conceito, por ser relacional, substitui a noção de identidade e sobreleva a problemática de se pensar a categoria mulher tanto na esfera separada do mundo feminino, quanto dentro de um binarismo que universaliza a diferença por pressupor a relação de imanência entre gêneros feminino/masculino e sexo biológico. (SCHMIDT, 1999, p.33).

Entendemos, todavia, que a crítica literária feminista surge como corrente crítica não somente para agir de modo a contestar a forma como o feminino é retratado no universo literário, mas surge, também, com o anseio de pôr em evidência o trabalho desenvolvido pela mulher no âmbito literário. As obras literárias de autoria feminina, a própria corrente crítica que se desenvolve, as novas formas de caracterizar o papel feminino na literatura, entre tantos outros fatores, são conquistas desse movimento crítico que, também, de alguma forma é carregado de uma acepção antropológica do gênero, e apesar de esta pesquisa ter relação imediata com um romance de autoria

masculina, compreendemos que, quando conveniente e de forma limitada, possamos por em evidência o papel do feminino em relação a outras questões e não somente no que se refere a sua representação no contexto literário.

Uma das grandes conquistas empreendidas pela Crítica Feminista desde a sua origem em 1970 foi a de fazer emergir uma tradição literária de autoria feminina até então ignorada pela História da Literatura. Tomando como elemento norteador a bandeira do feminismo e, portanto, a ótica da alteridade e da diferença, muitos/as historiadores/as literários/as começaram a resgatar e a reinterpretar a produção literária feita por mulheres, numa atitude de historicização que se constitui como resistência à ideologia que historicamente vinha regulando o saber sobre a literatura. Trata-se de promover o questionamento e a conseqüente desconstrução de paradigmas estabelecidos e saberes instituídos [...].

[...]

O resultado do questionamento dessas práticas determinantes da invisibilidade histórica da mulher aponta para sua territorialização como sujeito de uma vasta produção literária, crítica e teórica, tradicionalmente entendida como sendo exclusivamente da alçada masculina. (ZOLIN, 2011, p.223-224).

Dessa maneira, vemos, portanto, surgirem muitos trabalhos de teoria, de crítica e, igualmente, de obras literárias desenvolvidas por mulheres, sendo que antes dessa corrente crítica, poucas eram as mulheres que tinham seus trabalhos reconhecidos. Assim, a vertente literária feminista deu mais visibilidade a muitas críticas literárias e escritoras que ainda não tinham suas produções reconhecidas, de maneira que a condição da mulher no ambiente literário se renova, e permite que a representação feminina também se reinvente e ultrapasse os limites de uma referência previsível, ou que no mínimo a maneira de analisar a presença feminina na literatura consiga se renovar.

O novo lugar que a mulher passa a ocupar na sociedade em decorrência do feminismo fez-se refletir (e não poderia ser diferente) neste *status quo*. De um lado, a crítica literária, antes de domínio quase exclusivamente masculino, passou a ser praticada por mulheres; de outro, as mulheres passaram a escrever literatura, livres dos temores da rejeição e do escândalo.

[...]

Trata-se de escritoras que, tendo em vista a mudança de mentalidade descortinada pelo feminismo em relação à condição social da mulher, lançam-se no mundo da ficção, até então genuinamente masculino, engendrando narrativas povoadas de personagens femininas conscientes do estado de dependência e submissão a que a ideologia patriarcal relegou a mulher. (ZOLIN, 2011, p.224-225).

Nesse sentido, várias vozes femininas, hoje com notável reconhecimento na literatura brasileira, ganharam maior evidência nesse momento em que uma corrente crítica/teórica foi especialmente pensada para atender às pretensões do gênero feminino, em um ambiente de grande predomínio masculino. Clarice Lispector (1920-1977) pode ser considerada uma das escritoras que revelou a literatura de autoria feminina, em tempos mais modernos da literatura brasileira. Teve tanto destaque em sua produção literária que, por conta disso, acabou por abrir caminho para muitas outras escritoras como Hilda Hilst (1930-2004), Adélia Prado, Lya Luft, Nélide Piñon, Lygia Fagundes Telles, entre tantas outras escritoras brasileiras.

Desse modo, a partir das considerações feitas sobre a vertente literária feminista, compreendemos que essa corrente crítica quer tanto, de um lado, posicionar o gênero feminino, em uma condição legítima de representação no universo literário assim como, por outro lado, pretende inserir cada vez mais a mulher como autora de produções literárias bem como de crítica literária. Assim, mesmo considerando que a personagem feminina que nos dispomos a analisar neste estudo não seja uma personagem de ficção de autoria feminina, entendemos que ponderar sobre questões que envolvem o gênero feminino na literatura, seja a partir da sua representação ou de sua atuação como autora de ficção literária ou mesmo crítica, torna-se pertinente para enriquecimento deste estudo, uma vez que põe em destaque várias questões que fazem referência ao universo feminino dentro da literatura, se considerarmos que somente com a crescente presença feminina no ambiente literário, ampliou-se as perspectivas de análise das personagens femininas de obras anteriores e mesmo posteriores ao surgimento da vertente literária feminista.

## **2.2 A representação da mulher na literatura: questões de teoria e cânone**

No universo literário, muitas são as vertentes existentes que se tornam responsáveis por desenvolver a crítica, uma dessas vertentes, a crítica feminista é pouco reconhecida porque, muitas vezes, é vista como uma corrente crítica com pouca base teórica. Entretanto, os (as) responsáveis por desenvolver essa crítica, não têm a preocupação de apenas discutir um tema, neste caso o papel da mulher na literatura, mas estão realmente engajados em estabelecer posicionamentos críticos e fundamentados na

prática social que sirvam de base para discussão da condição do gênero feminino no meio literário e, portanto, nessa perspectiva deve ser reconhecida como corrente crítica legítima, que colabora fazendo a leitura da presença feminina na literatura.

[...] confrontamos o mundo real, isto é, o poder institucional e social da instituição que é a literatura, pelo caminho da intervenção na autoridade interpretativa que sempre garantiu a coerência da disciplina e o alinhamento de seus saberes e práticas, com os valores da cultura patriarcal. Assim, ao assumirmos a posição de sujeitos cognoscentes, investidos do poder da interpretação nas condições públicas de um discurso declaradamente comprometido com a reconstrução da subjetividade feminina – nossa subjetividade, portanto – desestabilizamos os arranjos constitutivos da instituição acadêmico-literária e transformamos a disciplina num campo de forças. (SCHMIDT, 1999, p.26).

Devemos reconhecer que a crítica literária feminista, muito já conseguiu desenvolver sobre a situação do feminino, no âmbito da literatura, e que revela ser um suporte teórico bastante relevante, na análise literária. No Brasil, o acolhimento das teorias feministas produzidas no exterior (Estados Unidos, França, Inglaterra), em seus primeiros anos, contribuiu para que, nos dias atuais, da mesma forma, possamos criar nosso próprio suporte teórico acerca do assunto. O questionamento, no entanto, nos dias atuais é de que maneira essa corrente crítica/teórica construiu esse conhecimento relativo ao gênero feminino e qual a importância de dar prestígio a esse movimento. Essas questões estão presentes na recepção que é feita da crítica literária feminista.

O campo intelectual, nesse final de século, e de milênio, vive os efeitos das desestabilizações decorrentes de desenvolvimentos teórico-críticos que, nas últimas três décadas, principalmente, processaram abalos irreversíveis nos alicerces de formas hegemônicas de pensar a realidade e constituí-la como verdade. Até recentemente, poucos percebiam como impositivos e hierarquizantes, os processos totalizadores e universalizantes que sustentam a base epistêmica do sistema de representação, significado e valor de nossa cultura. O feminismo ocidental, em suas diversas taxonomias [...] se engaja na crítica cultural, teórica e epistemológica em curso, a partir da passagem dos sujeitos sociais femininos construídos no campo da experiência histórica, para o âmbito dos processos de produção de conhecimento, nas diversas áreas, notadamente na Filosofia, Ciências Sociais e Humanas. (SCHMIDT, 1999, p.29).

Dentro dessa perspectiva, entendemos que os anseios de maior visibilidade por parte do gênero feminino, enquanto ser social despontou em um momento de reconstituição das formas de pensar predominante. Com isso, nesse sentido, também, o

espaço teórico tratou de se renovar e aperfeiçoar aquilo que já estava posto como recepção crítica do gênero feminino na literatura.

A crítica feminista é um dentre os discursos teórico-críticos contemporâneos que opera um deslocamento radical de perspectiva na leitura da representação dos objetos da cultura e seus processos de significação ao assumir, como ponto de partida de seus pressupostos, a articulação da concepção normativa de cultura com determinações históricas e políticas responsáveis pela institucionalização de códigos lingüísticos, ideológicos e teóricos que construíram a autoridade epistêmica do falocentrismo. Sua legitimidade advém justamente de sua força de intervenção nas representações e discursos hegemônicos que usurparam das mulheres, suas funções de significação como sujeitos da história, do saber e da produção cultural. (SCHMIDT, 1999, p.31-32).

Desse modo, a iniciativa teórica da vertente feminista busca, de alguma forma, evidenciar novas formas de representação do gênero feminino, porém, muito mais do que isso, e agora também com relação ao que é considerado cânone literário, buscam maneiras de repensar e desconstruir o que já estava anteriormente estabelecido como forma de representação. A partir das teorias pós-estruturalistas e pós-coloniais, que visam justamente romper com os códigos pré-estabelecidos de formas do conhecimento, abriu-se margem para a discussão das diferenças, no sentido de pôr em prática a alteridade necessária para compreensão do outro. Com isso, a crítica literária feminista tomou para si o comprometimento na reflexão das formas habituais de representação do gênero, de maneira que possa posteriormente fundamentar sua crítica sobre as concepções ideológicas e predominantes que determinam de forma arbitrária as diferenças entre os mesmos gêneros.

Acompanhando a tendência crescente de historicizar os produtos e os valores da cultura sob a ótica da alteridade e da diferença e sua articulação em relação aos sistemas de produção, circulação e recepção da literatura, nosso fazer constitui um movimento de resistência ao paradigma de essencialismo, homogeneização e universalismo que sustenta a institucionalização da literatura e que subjaz às noções vigentes de tradição e cânone literário, ao discurso crítico da historiografia literária, às estratégias interpretativas e critérios de valoração herdados e legitimados na cultura patriarcal. (SCHMIDT, 1999, p.36).

A crítica literária feminista quer, portanto, por meio da experiência histórica, que pode ser entendida pelas relações sociais instituídas historicamente pela sociedade, desenvolver sua crítica apoiando-se na hipótese de que haja uma relação imanente entre o que está posto no registro literário e o contexto social. Dessa maneira, a relação de



correspondência que se desenvolve entre literatura e a realidade social promovem um discurso que marca o modo de representar o gênero feminino, de maneira que justifica o método de analisar a representação a partir do contexto sócio-histórico para, subsequentemente, aliar os aspectos sócio-históricos aos aspectos formais e estéticos de representação ao qual o feminino tem sido submetido.

A elaboração discursiva do universo humano produz, em cada época, a imagem de mundo estruturada, no âmbito da qual o ser humano realiza sua experiência histórica.

[...]

A literatura, como toda criação humana, insere em seu percurso a trajetória do próprio homem. Ela nasce no seio de uma cultura que a modela, por isso, embora liberando-se das coordenadas espaciais e temporais, por força da universalidade das formas artísticas, será sempre expressão do projeto cultural originário que a realiza. (SILVA, 1999, p.134).

Com isso, entendemos que a partir da experiência social, a crítica literária feminista abriu espaço para duas principais formas de analisar a condição do gênero feminino no campo literário. Primeiramente, uma forma sob a perspectiva da positividade, evidenciando como o papel da mulher é fundamental para o estabelecimento de novas configurações no âmbito da prática social, considerando a tendência empreendedora de modificar o posicionamento da mulher enquanto autora, crítica e referência literária. A outra forma, em segundo lugar, sob a perspectiva da negatividade que se fundamenta na exclusão do gênero feminino enquanto ser social de relevância, no que se refere à representação conferida ao feminino na tradição literária.

Dentro dessa perspectiva de discutir a presença do gênero feminino na tradição literária, ou seja, dentro do cânone literário, a crítica literária feminista se manifesta como uma corrente crítica de resistência, com relação àquilo que é entendido como um referencial literário, no que diz respeito ao modo como essa tradição recebe o gênero feminino na literatura e, de outro modo, também, como permite a presença do gênero feminino, de maneira que o feminino está quase sempre representado pelo viés da submissão. Isso tudo porque a crítica feminista entende que o percurso trilhado pela tradição literária, por vezes, opta por estratégias de seleção que cedem maior espaço para discursos hegemônicos no modo como estabelecem essa representação que, por si, limitam o processo de valorização da mulher dentro da tradição como, também, o processo de revisão do cânone, no interior da historiografia literária.

Entretanto, não é objetivo deste estudo discutir a legitimidade dos métodos de seleção eleitos pelo cânone literário, mas discutir o modo habitual de representar a

mulher nesse mesmo cânone. Igualmente, assim, é importante ressaltar que a crítica feminista cria um modo singular de seleção para o que considera um referencial da literatura, no que concerne à recepção do gênero feminino, mas ainda assim não se trata de um processo imóvel, senão, antes, de um processo que está em constante movimento como a criação literária.

Os estudos feministas podem ser compreendidos na linha do aprofundamento da relação entre cânone e história literária falocêntrica na perspectiva de uma revisão que parte de pressupostos da Estética da Recepção: 1) a história é qualificada a partir de um olhar que retrocede no tempo de forma seletiva. 2) Ela não é estática, não ratifica ou coleciona o já dado, numa tradição canônica, mas se altera constantemente, numa revisão fenomenológica. 3) Ela se constitui de narrativas que a todo momento compõem novos conjuntos literários e de interpretação narrativa e historiográfica (que analisa a própria história). Assim, o cânone se enriquece e se desvia a cada época, a partir de releituras críticas e sedimentações temporais que ocorrem em função de acontecimentos políticos, mudanças sociológicas, mas, principalmente, de mudanças de mentalidades. (LOBO, 1999, p.45).

Assim, o trabalho que a crítica literária feminista pretende, com relação ao cânone literário, é de visitar obras produzidas antes do surgimento dessa corrente crítica para dar sua contribuição no sentido de problematizar a forma clássica de representar a mulher. De igual modo, é seu objetivo, também, contestar o pouco espaço que o cânone disponibiliza para a produção de autoria feminina. Desse modo, a crítica literária feminista evidencia a forma, por vezes, preconceituosa de o cânone selecionar seu referencial, visto que amplia a condição alienante do gênero feminino no meio literário porque proporciona mais espaço para obras de autoria masculina. Nesse sentido, também, a forma de representar a mulher, mais uma vez, é embasada no conceito patriarcal de representação. Assim, vemos como o ato de representar é complexo de maneira que determina estereótipos e transparece, de alguma forma, o contexto social no qual se baseia.

Toda representação faz parte de um código simbólico, um sistema de signos que estrutura e materializa a realidade, produzindo um regime de verdade. A representação é o fulcro de toda a prática discursiva. Estamos na representação e somos gerados por ela. E é exatamente por ser a representação tão poderosa em criar realidades e moldar o sentido dessas realidades, articulando uma verdadeira gramática do sistema de uma cultura, que o controle ideológico de seus mecanismos de organização e significação sempre foi a forma mais eficaz de manutenção do poder. (SCHMIDT, 1999, p.37).

Diante desse processo de representação marcado pelo movimento ideológico de uma sociedade alicerçada na cultura patriarcal, a tradição literária, também, por sua vez, é influenciada por esse sistema de representação que transparece no contexto ficcional por meio de uma interpretação do contexto social real. Dentro dessa perspectiva, a crítica literária feminista atua no sentido de tornar possível o processo de desconstrução dessas representações quase consolidadas da mulher na literatura e, desse modo, pretende evitar que os jogos de poder baseados nas práticas sociais hegemônicas se renovem, a partir da desvalorização do gênero feminino.

[...] os conceitos operatórios fornecidos pela crítica feminista implicam, de um lado, investigar o modo pelo qual tal texto está marcado pela diferença de gênero, num processo de desnudamento que visa despertar o senso crítico e promover mudanças de mentalidades; por outro lado, implicam divulgar posturas críticas, de subversão ou de deslocamento por parte dos (as) escritores (as) em relação às convenções sociais que, historicamente, têm aprisionado a mulher e tolhido seus movimentos. (ZOLIN, 2011, p.219).

Nesse sentido, a crítica literária feminista ao fazer emergir literaturas de autoria feminina, ou mesmo o modo tradicional de representar a mulher na literatura, propicia uma mudança na maneira de interpretar a condição da mulher no âmbito literário e, assim, retifica os instrumentos de análise que justificavam a forma marginalizada de representação do gênero. Assim, a crítica reinterpreta produções literárias em que, de alguma maneira, a mulher está inserida e aponta para uma realidade que sempre existiu no sistema literário, mas que, por muito tempo, permaneceu em uma zona de neutralidade porque fora de alguma forma silenciada por produções masculinas que se valeram de um discurso patriarcal.

Com isso, a vertente feminista a partir do revisionismo literário que propõe, proporciona a criação de novos conceitos de representação e recepção do gênero feminino na historiografia literária. Desse modo, novos contextos de representação são construídos a partir dos esforços de uma corrente crítica/teórica que promove deslocamentos ideológicos em torno do gênero feminino e, com isso, consegue edificar uma literatura feminina. Todavia, que não se restringe apenas ao sexo biológico feminino e, dessa forma, evidencia a capacidade e as peculiaridades de um gênero que foi por muito tempo relegado.

Isso significa dizer que o estudo de textos literários de autoria de mulheres mobiliza uma visada crítica que considera a representação textual como parte de um sistema mais amplo de práticas textuais, cuja função e valor são produzidos em relação a contextos culturais e

sociais que são historicamente específicos. A medida em que a herança literária deixada por mulheres se torna visível e suas continuidades começam a se somar em direção ao mapeamento de uma outra cartografia simbólica, desarticula-se a visão canônica do passado literário e se instala a demanda pela reescritura da história literária. (SCHMIDT, 1999, p.37-38).

Diante desse posicionamento da vertente literária feminista, com relação à sua recepção, enquanto corrente crítica é possível reconhecer a incontestável relevância da sua produção crítica/teórica que contribui na medida em que aperfeiçoa os instrumentos teóricos que servem de base para a análise da situação do gênero feminino, na literatura construída a partir de uma realidade social. Com relação ao cânone literário, é importante considerar que de alguma forma esse meio de seleção institucionaliza a produção literária e a crítica, por conta disso, o meio literário tem o dever de propor sempre que necessário uma revisão no processo de seleção estabelecido por esse cânone. Nessa perspectiva, acreditamos que os métodos de seleção do referencial literário não devam ser determinados a partir de práticas discursivas predominantes que, historicamente, subalternizam a importância do feminino.

### **2.3 As perspectivas de análise do gênero feminino**

Sempre que pensamos sobre o gênero feminino na literatura, as discussões sobre o tema se baseiam, na maior parte das vezes, na produção literária desenvolvida por mulheres, isto é, a literatura de autoria feminina, ou as discussões se voltam para a crítica literária feita por mulheres sobre literaturas produzidas por mulheres. Dessa maneira, vemos que de alguma forma criou-se um círculo quase vicioso em que para a mulher poder afirmar sua identidade, no âmbito literário, fosse necessário que mulheres falassem de si próprias, que criassem seu próprio grupo literário, no sentido de posicionar o gênero feminino como independente e capaz de exprimir, de forma autônoma, sua forma de pensar, agir, desejar, entre outros aspectos.

Assim, entendemos que essa posição assumida pela mulher na literatura foi algo determinante para obter espaço enquanto referencial literário (a personagem feminina) e consolidar sua crítica, em um meio em que homens tinham o predomínio. Contudo, acreditamos que a crítica feminista, deva voltar-se para trabalhos produzidos por homens em que o papel da mulher está em destaque porque, nesse sentido, o gênero feminino de alguma maneira legitima sua posição no âmbito literário, posto que não

será somente mulheres falando de mulheres, mas haverá uma relação de reciprocidade entre os gêneros, que faz enriquecer a produção literária, assim como a recepção crítica.

Atualmente, vemos como tem se expandido essa forma de analisar o gênero feminino na literatura, de maneira em que ocorre o reconhecimento de que o homem, também, pode dar voz ao gênero feminino e não apenas silenciá-la, na forma clássica de representação do gênero. Isso se torna bastante interessante porque desconstrói um pensamento de que cada gênero tem seu próprio lado, o que pode criar novamente um jogo de poderes e valores atribuídos a cada gênero. Essa não deve ser a intenção, acreditamos, porque é necessário entender que a crítica feminista já está consolidada e que, nesse momento, há uma nova perspectiva de análise da mulher na literatura.

Dessa maneira, é o que pretendemos nesta pesquisa, vale dizer, analisar a forma de representação da personagem feminina em uma obra literária produzida por um homem e, sob essa perspectiva, identificar na representação da personagem feminina Rosalina, de *Ópera dos mortos*, a capacidade do narrador de expor a situação do gênero como referência literária. Tudo isso, nunca é demais lembrar, com base na crítica feminista que está preocupada em analisar a situação do gênero feminino, tanto na literatura como em todos os sentidos, independentemente do gênero de quem produz a literatura ou a crítica.

[...] é importante observar, sob a égide do “falocentrismo”, não poderia haver uma isenção total nos trabalhos sobre mulheres escritos por homens.

[...]

Esta, sem dúvida, seria a estruturação ideal para a escrita da história das mulheres inserida na história total, porque a “nova” história das mulheres, afinal, não pode se realizar com a intenção de instaurar uma nova oposição, resvalando para a mesma problemática dicotômica do superior/inferior; seria manter o mesmo sentido antagônico de antes, apenas com a troca dos papéis na detenção do “poder”. (MENDONÇA, 1999, p.57-58).

Nessa perspectiva, entendemos tanto a necessidade de revisar-se o papel da crítica como detentora da análise como, igualmente, é preciso que não mais nos apoiemos na diferença biológica dos gêneros, mas sim, buscar sob o ponto de vista cultural a maneira de representar o gênero feminino. Observar que a forma de representação da mulher, na literatura, não está totalmente ligada à identidade biológica, mas que está, sim, ligada à maneira como o meio social, ou mesmo cultural, influencia o produtor da representação, também deve ser nossa preocupação. Nesse sentido, entendemos que a crítica feminista tende a analisar o papel da mulher na literatura sob

uma perspectiva mediada no meio cultural que irradia uma nova forma de representar o gênero feminino. Tal assertiva proporciona a possibilidade de uma correlação entre os gêneros, de maneira que mascara o discurso feminino quando esse discurso é construído, a partir do pensamento masculino influenciado pelo meio social em que vivemos na contemporaneidade e não o adultera enquanto discurso feminino de autoafirmação.

A “questão feminista”, embora fundada na diferença biológica dos gêneros, está vinculada diretamente, em sua elaboração discursiva, à organização social, aos costumes, às crenças e ao comportamento, devendo ser formulada, portanto, no âmbito da antropologia cultural. (SILVA, 1999, p.133).

Dentro dessa perspectiva de análise do gênero feminino, e sobre a definição daquilo que pode ser considerado escrita feminina, Lucia Castello Branco desenvolve um estudo em que polemiza o adjetivo dado ao tipo de escrita, como “escrita feminina”, e tenta estabelecer aspectos que caracterizam esse tipo de escrita. Todavia, tais aspectos não caracterizariam necessariamente uma escrita apenas produzida por mulheres. Dessa maneira, compreendemos que o objetivo de Castello Branco é delimitar algumas peculiaridades em torno da escrita feminina como o tom, o ritmo, entre outros aspectos, porque entende que o adjetivo feminino, apesar de muitas vezes restrito ao sexo feminino, quando se trata de escrita é possível entender o termo como relativo às mulheres, mas não restrito às mulheres, de modo que essas características, também, podem ser encontradas na escrita produzida por homens. Com isso, compreendemos mais uma possibilidade de análise do gênero feminino na literatura, a partir de uma correlação que se estabelece entre os gêneros, assim como nos indica Castello Branco:

[...] como toda relação de *diferença* pressupõe uma relação de *semelhança*, como não é possível se pensar de maneira abstrata o diferentemente diferente, não se pode afirmar que a escrita feminina seja sempre o que se opõe à escrita oficial, ou masculina. Talvez só se possa afirmar que a escrita feminina se define pelo que *não é* a escrita masculina, mas esse *não é* compõe um vasto território em que as marcas do feminino nem sempre assinalam o oposto ao masculino. Ao contrário: às vezes essas marcas até mesmo se misturam, até mesmo se tocam, embora não sejam idênticas. (CASTELLO BRANCO, 1991, p.218).

Assim, vemos que as questões em torno da escrita feminina estão repletas de indicadores que, da mesma forma que nos levam aos trabalhos desenvolvidos por mulheres, nos levam até os trabalhos desenvolvidos por homens sobre as mulheres. Tal fato confirma a necessidade, não somente de reconhecimento de que, também, o

masculino é capaz de dar voz ao feminino, mas que também se trata de um campo de análise muito relevante para o gênero feminino, porque amplifica as possibilidades de atuação da mulher no contexto literário.

Toda essa discussão me parece fundamental para se introduzir uma importante reflexão que a escrita feminina traz em seu bojo: o feminino, embora se defina como o não-masculino, nem sempre consiste numa oposição ao masculino.

[...]

Sugere-se que o *feminino* não é a *mulher*, mas a ela se relaciona. Sugere-se que o *feminino* é o *não-masculino*, mas a ele não se opõe. (CASTELLO BRANCO, 1991, p.219).

Diante desse enfoque de pesquisa, vemos como a presença da mulher na literatura produzida por homens é bastante forte, e em muitos casos põe em evidência um discurso que não é de todo feminino, porém, o interpreta de forma que compreende a necessidade feminina de representação, no momento em que as vozes envolvidas na elaboração do discurso se confundem na voz do narrador. Entretanto, sabemos que no limiar da representação feminina no universo literário, a mulher toma para si um discurso de submissão em razão de ser um discurso impregnado da concepção masculina de representação. Todavia, Anazildo Vasconcelos da Silva reconhece em escritores do século XX a vontade de exprimir vozes reprimidas pela sociedade e usa a expressão “vozes travestidas” para se referir a esses escritores, assim como para se referir às obras literárias de autoria masculina, em que o discurso do narrador ou mesmo do eu-lírico está sujeito à condição feminina, para em tom de denúncia expor a situação do gênero feminino, ou ainda, para legitimar sua representação.

A presença da mulher na literatura ocorre, primeiramente, através de uma *persona* literária feminina recortada diretamente do imaginário masculino, portadora de um discurso emprestado, construída na ambivalência do jogo reflexo da alteridade. Daí até a autodeterminação discursiva, com a conquista da individualização e a construção do seu próprio imaginário, a *persona* feminina assume diferentes falas e formas de expressão, definindo-se, no jogo institucionalizado dos papéis sociais, como uma voz travestida. (SILVA, 1999, p.135).

Nesse sentido, vemos como as representações do gênero feminino tem se reinventado no contexto literário, a partir da recepção consolidada que o gênero já adquiriu, enquanto referência literária e produtora da própria literatura. Com isso, entendemos que mesmo não havendo justiça social entre as partes que compõem a sociedade, a mudança de pensamento do mundo contemporâneo em relação a

representação feminina, nos possibilita reconhecer que, de fato há maior liberdade de repensar a posição daquele que está à margem. Com esta atitude, abre-se espaço para novas perspectivas de construção das representações e, por conseguinte, atualizam o papel da análise e da crítica em torno da presença da mulher na literatura.

Integrando [...] o coro de vozes travestidas das minorias marginalizadas, a voz feminina insere a condição sociocultural da mulher no âmbito da problemática humano-existencial. [...]. O recurso poético da voz travestida não constitui em si nenhuma novidade, nem mesmo quando assume a instância de enunciação lírica [...]. A novidade está na retomada [...] do processo em pleno século XX, quando a conquista e o reconhecimento da autoria feminina é uma garantia para a construção de uma *persona* literária feminina, seja na condição enunciatória de narrador ou de eu-lírico, portadora de um discurso próprio, fundador de sua identidade social. A resposta pode ser dada a partir da concepção literária modernista, da situação peculiar da problemática humana, da condição política da mulher na sociedade, e assim por diante [...]. (SILVA, 1999, p.136).

Dentro dessa perspectiva de trabalho, compreendemos a necessidade de expor as várias possibilidades de atuação do feminino na literatura, mas principalmente do feminino como referência de representação literária, de maneira que é necessário que o trabalho de pesquisa em torno do gênero feminino, compreenda novas perspectivas de interpretação.

Portanto, diante do que foi exposto, consideramos ter um suporte teórico bastante relevante que permite desenvolver um trabalho de análise que consegue revelar no romance *Ópera dos mortos*, por meio da personagem Rosalina, a necessidade que o feminino tem de exprimir sua condição de representação na literatura, antes, mais, como contestação de um espaço de submissão à tradição do que como a sua superação.



## CAPÍTULO III

### TENSÕES DO FEMININO EM *ÓPERA DOS MORTOS*

#### 3.1 A personagem feminina Rosalina em *Ópera dos mortos*

O meio literário sempre foi um universo em que os homens tiveram maior predomínio, pelo menos até meados do século XX, quando começa a despontar, no Brasil, um número grande de obras literárias de autoria feminina. No entanto, as mulheres sempre foram uma referência de representação literária muito presentes, nesse universo, e essas representações foram, ao longo do tempo, transformando-se e reinventando-se, mesmo a partir do olhar masculino sobre personagens femininas. Nesse sentido, o romance *Ópera dos mortos*, de Autran Dourado, publicado em 1967, apresenta a personagem feminina Rosalina que, *per si*, figura uma das formas mais contemporâneas e inovadoras de representação do feminino, na literatura brasileira. Tal personagem, bastante complexa, traz, na sua personalidade, a ambiguidade como característica marcante e que, portanto, delimita a percepção moderna de personagem feminina.

Na narrativa de Dourado, Rosalina é integrante de uma família muito tradicional da cidade fictícia de Duas Pontes, no interior de Minas Gerais. A família tem como principais referências, as figuras do avô de Rosalina, Lucas Procópio, e do pai dela, João Caspistrano, dois personagens bastante diferentes, porém, que uniram suas personalidades em Rosalina, a última descendente da família. Lucas Procópio era um homem prepotente e arrogante que tirava proveito das pessoas simples da cidade e que, desse modo, é descrito pelo narrador: “Aquele tinha partes com o demo [...]. Aquele outro, Lucas Procópio Honório Cota: respeito à gente tinha, e muito, mas era mais de medo, pelas partes que ele fazia. Era um respeito mandado em sigilo não consentido [...]” (DOURADO, 1999, p.20). João Caspistrano, todavia, era muito diferente do pai, pois, tratava-se de um homem sério e respeitador, conforme, também, descreve o narrador: “Não, João Caspistrano não era do mesmo feitio do pai. [...]. Desde menino João Caspistrano fora homem sério, nunca se misturava, mantinha sempre uma distância respeitosa.” (DOURADO, 1999, p.21).

Com as mortes que se sucedem na família, primeiro a da mãe de Rosalina, Dona Genu, depois, a do pai, o Coronel João Capistrano que, antes de morrer sofre um insucesso político e procura isolar-se das pessoas da cidade, porque entende que foi traído o que impulsiona Rosalina a afastar-se, também, leva ao fim das emoções e delinea a “marca” (DOURADO, 1999, p.47) da família Honório Cota, ou seja, o sofrimento. Sozinha, Rosalina enxerga a possibilidade de seguir adiante com a história da família, ao isolar-se no sobrado construído pelo avô e pelo pai. Dessa maneira, a personagem pretende seguir os mesmos passos que seus antecedentes para “se mostrar dura e fria” (DOURADO, 1999, p.47).

A presença dos predecessores de Rosalina é constante na narrativa e isso influencia negativamente a trajetória da personagem. A presença desses predecessores significa a improvável emancipação de Rosalina diante da identidade imposta a ela e que, por sua vez, foi construída a partir das personalidades do pai e do avô. A personagem não teme o passado, no entanto, esse passado a perturba, uma vez que lhe provoca sentimentos de incerteza e incapacidade para enfrentar o que está à sua volta.

Mas as coisas naquela casa não eram frias e silenciosas, um pulso batia no seu corpo, ecoava estranhos ruídos, como se de noite acordada tinha sempre uma porta batendo. Agora ele desce a escada, os tacos de sua bota vibravam no corredor. O pai ou vovô Lucas Procópio? [...]. Mas ela não tinha nenhum medo, os fantasmas familiares, queria que eles aparecessem para que sua vida ficasse povoada. A casa vivia de noite, ou de dia naquele oco de silêncio que ensombrecia como se fosse de noite, como se ouvisse, como se fosse um coração batendo a sua pêndula. Coração de quem? Da mãe, do pai, de Lucas Procópio? Nunca a gente sabia. (DOURADO, 1999, p.52).

Por conta disso, Rosalina herdará do avô e do pai duas personalidades muito diferentes, tornando seu próprio caráter ambíguo e oscilante. Dessa maneira, a personagem representa e apresenta a ambiguidade da mulher moderna que, por um lado, carrega consigo as limitações impostas historicamente e culturalmente a elas mas, por outro lado, também, traz o mesmo desejo de extrapolar esses limites. Vera Paiva, em um estudo sobre a representação feminina, indica que a mulher moderna está na “ ‘zona intermediária’ entre a pureza e o perigo [...]. Zona intermediária que provoca em todas um sentimento de ‘inadequação permanente’.” (PAIVA, 1990, p.75). Rosalina está exatamente nessa “zona intermediária”, ou seja, está no limiar das personalidades do avô e do pai mas não se inclina para nenhuma dessas personalidades. Ao contrário, por isso, exerce as duas, em um jogo de resistência consigo própria.

Um fator importante que deve ser observado na ambiguidade percebida em Rosalina, conforme já apontamos, é o fato de ela ter uma identidade assentada, com base nas personalidades masculinas de sua família. Nesse sentido, entendemos que o sentimento de incompreensão por parte da personagem, com relação a sua própria identidade, está ligado a essa presença masculina bem como a resistência da personagem, também, se faz presente a partir dessa limitação. No romance, existem outras personagens femininas que o narrador faz questão de apresentar como personagens fortes, no entanto, ainda assim, não são capazes de influenciar a personalidade de Rosalina.

Nessa perspectiva, compreendemos como relevante essa forma de representar a personagem feminina, de maneira que provoca inquietações em torno dessa representação, no sentido de questionar o processo de construção da identidade da personagem. Isso posto, concordamos com a crítica literária feminista que estende sua análise sobre o papel dessas representações e que compreende a importância de “despertar o senso crítico e promover mudanças de mentalidades” (ZOLIN, 2011, p.219), na recepção do feminino na literatura e que, também, “implica divulgar posturas críticas por parte dos (as) escritores (as)” (ZOLIN, 2011, p.219). O romance *Ópera dos mortos* tanto nos apresenta uma personagem que desperta o incômodo, pela identidade feminina incerta da mulher, baseada nas referências familiares masculinas, segundo já anotamos, quanto, também, a desconfortável incapacidade tranquila que, por muito tempo, foi uma característica que marcou a presença feminina na literatura.

Com isso, ao entendermos que Rosalina demonstra, nas suas atitudes, seguir o mesmo caminho de seu avô e do seu pai, isto é, continuar com a postura de superioridade construída por eles, nesse sentido, ela acaba, do mesmo modo, por encontrar no isolamento social uma vez que apenas ela e sua empregada Quiquina moram no sobrado, um amparo diante da insuficiente capacidade para enfrentar a cobrança do seu próprio ego. A tradição patriarcal, presente na família de Rosalina, não permite que a personagem organize suas referências e que, desse modo, para ela, se tornem referências confusas. Contudo, ela compreende ser seu destino e, assim, alimenta essas personalidades antagônicas, sem conseguir estabelecer sua própria identidade feminina.

Nada de especial, um dia como os outros. Aqueles dias vazios e compridos, que ela enchia com suas flores. As horas lentas, paradas. O relógio-armário parado nas três horas. O pai, o gesto mais lento e

medido do que nunca, as mãos trêmulas, parou o pêndulo, os ponteiros direitinho em 3 e 12. Logo depois o enterro saiu, mamãe se indo pra sempre. Depois ela ia repetir o gesto, feito uma missa. O relógio de ouro no prego da parede, do lado daquele outro de prata, que foi o primeiro. [...] Tinha de se mostrar dura e fria, sem nenhuma emoção, feito o pai com o relógio-armário, três horas. É a nossa marca, a marca dos Honório Cota, dizia com orgulho. (DOURADO, 1999, p.47).

Diante da desordem entre as referências familiares que perpassam a trajetória de Rosalina, no romance, identificamos, todavia, uma busca por afirmação da identidade da personagem como descendente dos Honório Cota. O passado está presente nas ruínas do sobrado que a personagem habita assim como sua decadência física é mesclada, também, à decadência da personagem. Nesse sentido, procuramos no próximo tópico da pesquisa estabelecer a relação de Rosalina com o espaço que a cerca, uma relação que externa o desejo de encontrar no passado os traços que identificam sua personalidade, em um processo de contínuo questionamento.

### **3.2 O espaço em *Ópera dos mortos* e a personagem feminina: elo de linguagem**

O espaço em *Ópera dos mortos* é aspecto fundamental e determinante para o desenvolvimento da narrativa, sobretudo, para a forma como a personagem Rosalina é caracterizada. Após a morte de seu pai, João Capistrano, Rosalina se isola no sobrado construído por seu pai e pelo avô, Lucas Procópio, e, a partir disso, vemos como o sobrado tem relação imediata, por meio de suas características, com a ascensão e a queda da família Honório Cota. Da mesma forma, como tem relação com a maneira com que a personagem Rosalina se desenvolve ao longo da narrativa, uma vez que é possível observar, no tom irônico do narrador, uma referência esvaziada ao passado grandioso, ao longínquo tempo de glórias que ocupa espaço memorialístico face à inevitável ruína do tempo presente.

Casa de gente de casta, segundo eles antigamente. Ainda conserva a imponência e o porte senhorial, o ar solarengo que o tempo de todo não comeu. As cores das janelas e da porta estão lavadas de velhas, o reboco caído em alguns trechos como grandes placas de ferida mostra mesmo as pedras e os tijolos e as taipas de sua carne e ossos, feitos para durar toda a vida; vidros quebrados nas vidraças [...]. (DOURADO, 1999, p.11).

Outro espaço importante da narrativa, a pequena cidade fictícia de Duas Pontes, que seria uma cidade do interior de Minas Gerais, é um ambiente repleto de características que marcam a cidade, como um espaço que proporciona para a imagem da família Honório Cota um lugar de superioridade. Para isso, devemos considerar que se trata de uma cidadezinha, provinciana, à moda do coronelismo, em que os patriarcas da família de Rosalina eram os detentores do poder e, por conta disso, a família Honório Cota representaria a antiga sociedade mineira aristocrática e ruralista. Uma sociedade decadente, como vemos, que já demonstra tal fato no insucesso político do pai de Rosalina, mas que ao chegar à sua geração, agora, uma representante feminina da família no comando, não descobre mais forças para reerguer-se.

Para além de provinciana, a cidadezinha, também, representa um lugar esquecido, um lugar perdido no tempo, uma cidade que está envolta pelas voçorocas, ou seja, pelas grandes erosões geológicas. Nesse sentido, a atitude de Rosalina de isolar-se no sobrado é, na verdade, uma grande hipocrisia e fuga, visto que a superioridade da sua família não existe mais, ela, também, por seu turno, está esquecida, isolada de todo o resto e envolta na própria soberba. Assim, a personagem tanto não consegue manter uma relação com a sociedade que a cerca como não suporta o fato de estar sozinha nesse lugar sem as referências familiares que a sustentavam e a mantinham como superior. Diante, contudo, da sua solidão, Rosalina se torna incapaz de continuar a história de sua família.

Que é aquilo, Seu Silvino? quase gritou, disse espantado José Feliciano apontando o buracão enorme como o leito de um grande rio seco, que ia desde a margem da estrada até se perder de vista, se confundindo com o vale, vermelho e negro. Ah, disse seu Silvino, o senhor nunca viu uma voçoroca? Já vi aluvião, erosão virar voçoroca, disse José Feliciano, mas deste tamanho, nunca na minha vida!

Desta vez não mentia, não exagerava no elogio. Tinha até medo de olhar aquelas goelas de gengivas vermelhas e escuras, onde no fundo umas arvoretinhas cresciam, um riachinho começava a correr. Que coisa mais medonha, Seu Silvino. Parece que não acaba mais esta começão de terra. Coisa do diabo, mais parece esta fome toda de terra. A gente da cidade não tem medo que um dia chegue lá? Acaba comendo as ruas e as casas, engolindo tudo. (DOURADO, 1999, p.76-77).

Nessa perspectiva, entendemos que, também, o espaço regional criado por Autran Dourado é decisivo no estabelecimento das características de Rosalina porque, a partir de um espaço geográfico criado, vemos sua influência sobre a representação feminina dentro da narrativa. Diante disso, conseguimos enxergar, no romance, no que

diz respeito à relação que se estabelece entre personagem e espaço, uma relação de reciprocidade que desencadeia um sentido de universalidade na obra, no sentido de que ultrapassa os limites daquilo que se espera da relação do indivíduo com o ambiente. A partir desse contexto espacial, forjado convenientemente e que favorece sentidos amplificados dentro do texto, a personagem passa a viver o espaço e, da mesma forma, o espaço passa a viver a personagem.

Dessa maneira, se falarmos em espaço dentro de uma obra literária, do mesmo modo, estamos falando de regionalismo e, aqui, utilizamos esse termo como o espaço criado objetivamente para estabelecer sentidos de correspondência com os componentes da obra. Nesse seguimento, Chiappini nos explica como o regionalismo interfere na relação personagem e espaço, até obtermos um sentido universal, por meio dessa relação:

[...] é o seu espaço histórico-geográfico, entranhado e vivenciado pela consciência das personagens, que permite concretizar o universal. [...] por menor que seja a região, por mais provinciana que seja a vida nela, haverá grandeza, o espaço se alargará no mundo e o tempo finito na eternidade, porque o beco se transfigurará no belo e o belo se exprimirá no beco. (CHIAPPINI, 1995, p.157).

Nessa perspectiva, entendemos que, assim como nos fala Chiappini da vivência do espaço por parte das personagens, Rosalina é exatamente isso, tendo em vista se confunde com o espaço. Da mesma maneira que o lugar que a cerca, tanto o sobrado como a cidade de Duas Pontes, não progridem no tempo, são estáticos, assim é Rosalina, e, nesse momento, é que vemos a representação do feminino em *Ópera dos mortos*, ganhar forma. A representação de incapacidade do feminino, diante da sociedade de que falamos, em outro momento anterior, na pesquisa, se materializa dentro romance não somente na figura de Rosalina mas, também, no espaço que a cerca. Essa representação do espaço que, como já dissemos, também, pertence à Rosalina, carrega uma tranquilidade que incomoda, no entanto, entendemos, antes, essa calma mais como um traço de resistência na representação. No trecho a seguir, vemos como as características da cidadezinha e de Rosalina se tornam um emaranhado de aspectos que aproximam a personagem ao espaço, de maneira que esses componentes da narrativa se completam, ou seja, em outras palavras, parecem ser a mesma coisa.

(Rosalina conhecia o Largo do Carmo palmo a palmo, desde sempre olhando detrás das cortinas a igreja, as casas fronteiras, a Escola Normal, a estrada. Os olhos vazios e mornos miravam o silêncio coalhado da praça, a solidão do descampado às três horas da tarde, o

céu de verão sem nuvens, o sol estorricando a terra, reverberando nas paredes brancas, os burricos peados junto ao cruzeiro, os jacás vazios, esperando os donos – eles eram lerdos e cansados, pastavam com focinhos duros, disputavam uma ou outra cabeleira de capim que teimava em brotar daquele chão duro – alguém que entrava no Largo, os passos lentos, se protegendo do sol, e ela o seguia com a vista, a atenção neutra dos desocupados, até que dobrava a esquina ou se perdia de vista no fim da rua.). (DOURADO, 1999, p.13-14).

O sobrado, espaço onde Rosalina vive reclusa da vida em sociedade, ocupa função muito relevante e, dessa maneira, é que o romance começa, tendo o primeiro capítulo dedicado a ele. A construção secular da família é representada em uma exposição de “carne e ossos” (DOURADO, 1999, p.11). A imagem construída do sobrado aponta para seu formato, em tempos de prestígio, porém, as lembranças destacadas pelo narrador alertam, por meio dos “avisos surdos das ruínas” (DOURADO, 1999, p.12), que a plenitude não é mais possível.

Desse modo, esse espaço que limita Rosalina, vivendo uma vida de silêncio em meio às lembranças do passado, é, também, um elemento castrador, nas próprias palavras do narrador, “castradora” (DOURADO, 1999, p.12). Tal ambiente não só limita como, igualmente, retira todas as possibilidades de reorganização da identidade concebida pela personagem. Ela é a última na linhagem da família e, ao personificar aquilo que é matéria de destruição na construção secular do prédio, Rosalina é, também, por isso, ela mesma, uma imagem decadente a perambular pelo sobrado.

Um recuo no tempo, pode se tentar. Veja a casa como era e não como é ou foi agora. Ponha tento na construção, pense no barroco e nas suas mudanças, na feição do sobrado, na sua aparência inteira, apartada, suspensa (não, oh tempo, pare as suas engrenagens e areias, deixe a casa como é, foi ou era, só pra gente ver, a gente carece de ver; impossível com a sua mediação destruidora, que cimenta, castradora); esqueça por um momento os sinais, os avisos surdos das ruínas, dos desastres, do destino. (DOURADO, 1999, p.12).

No romance, a descrição do espaço indica um percurso decadente relacionado à família de Rosalina e, metaforicamente, indica a junção de características do passado ligado às figuras masculinas, como o avô, Lucas Procópio, e o pai, João Capistrano. Por esse ângulo, vemos as personalidades dos antepassados de Rosalina, sobrepostas no sobrado, determinarem a personalidade ambígua da personagem protagonista. Na narrativa, Rosalina fica dividida entre a personalidade de seu avô que era um homem de caráter duro e prepotente e a de seu pai, um homem sério e cheio de orgulho. No fragmento a seguir, fica claro que o sobrado traz em seus traços, duas construções e

duas personalidades e, nesse ponto de vista, Rosalina é fadada a seguir os passos do avô e do pai, como se não existissem mais espaço e tempo para ela construir sua própria identidade

O sobrado ficou pronto. À primeira vista ninguém diz – o senhor mesmo só agora repara, depois que eu falei – que aquela casa nasceu de outra casa. Mas se atentar bem pode ver numa só casa, numa só pessoa, os traços de duas pessoas distintas: Lucas Procópio e João Capistrano Honório Cota. Eu e ele juntos pra sempre, dizia a toada do mestre, a caminho de sua terra. (DOURADO, 1999, p.16).

Desse modo, vemos como o autor consegue, por meio do espaço que ele cria, intercalar a maneira como a personagem Rosalina se revela porque, se de um lado, a cidade de Duas Pontes está ligada à personalidade carregada de superioridade de Rosalina, por outro lado, também, a personagem, por sua vez, está ligada ao aspecto inerte da cidade. O sobrado, ao seu turno, da mesma forma, exprime a personalidade soberba de Rosalina porque funciona como uma espécie de fortaleza diante das pessoas da cidade, assim como, também representa a personalidade submissa de Rosalina uma vez que, igualmente, é um refúgio para realidade que a personagem deveria enfrentar.

Dito de outro modo é por meio do espaço que se cria uma personagem ambígua e que apresenta traços de resistência quanto à forma clássica de representação do gênero feminino, considerando que tanto o orgulho quanto a incapacidade de Rosalina não são características plácidas. Ao contrário, são características que questionam a maneira de viver da personagem. Dentro dessa perspectiva, compreendemos como, a partir de características regionais da cidade de Duas Pontes e do espaço do sobrado, o escritor chega a um grau de universalidade de sentidos que superam as formas clássicas de representação do regionalismo bem como a representação moderna do feminino em obras literárias.

O importante é ver como o universal se realiza no particular, superando-se como abstração na concretude deste e permitindo a este superar-se como concreto na generalidade daquele. Desse modo, as “peculiaridades regionais” alcançam uma existência que as transcende. Assim, espaço fechado e mundo, ao mesmo tempo objetivos e subjetivos, não necessitam perder sua amplitude simbólica. (CHIAPPINI, 1995, p.158).

Dessa maneira, compreendemos que o espaço é decisivo no romance, nas relações que se estabelecem dentro dele, mas, sobretudo, no desenvolvimento da personagem Rosalina que, a princípio, sustenta uma conduta ativa, porém, ao fim da narrativa, se entrega à loucura. Tudo isso, cremos, é decorrente da personalidade



ambígua que a personagem adquire, por meio das características espaciais descritas que são, a saber, uma alusão aos patriarcas da família Honório Cota. Desse modo, Rosalina tem, à sua volta, a presença constante das referências masculinas de sua família e, por esse motivo, não consegue desenvolver sua própria identidade. Assim, entendemos que o sobrado aprisiona Rosalina, todavia, sua prisão não está ligada apenas ao aspecto físico da construção, senão, ao que ele representa, ou seja, o passado de sua família e, portanto, sua destruição.

Nessa perspectiva, consideramos relevante a breve discussão sobre o espaço, em *Ópera dos mortos*, posto que entendemos o espaço como um dos fatores determinantes na construção da personagem Rosalina, na medida em que ela carrega consigo várias características relacionadas ao sobrado e à cidade Duas Pontes. Dessa maneira, o romance anuncia o espaço como uma alegoria dos aspectos negativos dos antepassados da personagem. Tal presença, dos fantasmas dos Honório Cota, nesse sentido, é uma forma de problematizar o lugar de submissão da personagem feminina que, ironicamente, encontra no passado, isto é, no sobrado e na cidade, um espaço tenso. Esta tensão, por fim, assume perspectivas ampliadas no romance, todavia, que parece proporcionar uma reflexão sobre a dificuldade de superação dos valores tradicionais, em uma sociedade pouco propensa às mudanças de paradigmas.

### **3.3 Rosalina: transgressão e submissão**

O cerne diegético do romance é a chegada de um viajante chamado José Feliciano que, também, tem por apelido, Juca Passarinho. A partir da chegada desse viajante a cidade de Duas Pontes e, com isso, ao sobrado, na medida em que ele se aproxima de Rosalina, o narrador passa a evidenciar o lado psicológico da personagem. Melhor dizendo, o condutor do discurso deter-se-á na maneira como Rosalina se comporta e, até mesmo, nos seus pensamentos com relação à presença de José Feliciano que passa a habitar o refúgio dela, o sobrado. Nesse sentido, sentimentos adormecidos em Rosalina são despertados, trazendo à tona um impasse para a personagem: resistir ou não aos seus sentimentos. A personalidade ambígua de Rosalina, dessa maneira, começa a florescer de forma intensa.

Após a morte de seu pai, o coronel João Capistrano Honório Cota, e por isolar-se no sobrado, Rosalina permite o acesso ao sobrado somente para algumas pessoas: a Quiquina, empregada da casa que, também, é muda; a Emanuel, filho do melhor amigo do seu pai, Quincas Ciríaco e, por fim, a José Feliciano, o viajante que se tornará empregado da casa e, posteriormente, amante de Rosalina. No entanto, antes que José Feliciano se torne íntimo de Rosalina, a personagem demonstra guardar sentimentos por outra personagem. Tal fato já anuncia a maneira como a personagem esconde seus desejos e vontades o que, por si, pode ser lido como uma forma clássica de representação do feminino. Dito de outra maneira, o fato de Rosalina esconder seus sentimentos próprios de mulher nos indica um traço de submissão e, nesse ponto, concordamos com Schmidt (1999) que comenta a naturalização da representação feminina, a partir de construções ideológicas que têm como base a diferença sexual que são “[...] articuladas pela racionalidade da cultura patriarcal.” (SCHMIDT, 1999, p.30).

A personagem por quem Rosalina guarda afeição é Emanuel e, por essa perspectiva, vemos como antes mesmo da chegada do viajante José Feliciano, Rosalina é “perturbada” por suas emoções, no entanto, de uma maneira mais contida, uma vez que sua relação amorosa com Emanuel se passa, apenas, em seus pensamentos.

Queria agora fazer uma rosa bem grande, bem armada, de organdi, bem vaporosa, pra quando chegar algum viajante querendo. Ou se ficava mais bonita que de costume, guardava na gaveta da cômoda, prendia no cabelo. Se olhava no espelho remedando uma mulher muito elegante e bonita saindo de braço dado com o marido para uma festa no Rio de Janeiro. Quiquina não devia ver. [...]. Meio envergonhada, como se fizesse um pecado escondido, faceirosa. Não era mais menina para aquelas coisas. [...]. Como a senhora está bonita, dizia ele num carinho alisando-lhe os cabelos, os braços. De braço dado com Emanuel, ele todo compenetrado, sisudo. Ela também era bonita, bastava querer se arrumar melhor [...]. Também não precisava, não saía mais de casa, sempre ali na janela, sempre cuidando das suas flores. Pra Quiquina não pagava a pena se arrumar, se embonecar, ela ia até estranhar. Só quando vinha Emanuel. (DOURADO, 1999, p.49).

É preciso dar destaque ao excerto em que Rosalina pensa em “[...] fazer uma rosa bem grande, bem armada, de organdi, bem vaporosa, pra quando chegar algum viajante querendo” (DOURADO, 1999, p.49) porque, nessa passagem, é possível identificar um duplo sentido na atitude da personagem. Dito de outro modo, a chegada de um viajante até a cidade ou, até mesmo, ao sobrado, não se trate de algo novo e, dessa maneira, fica implícito, na narrativa, se talvez Rosalina já passasse pela experiência de experimentar a presença de alguém desconhecido. Todavia, com relação

a Emanuel, vemos como Rosalina, por meio de sua expressão austera, oculta os sentimentos que sente por ele e, tomada pelo seu orgulho e soberba, herdados de seus patriarcas, não se permite envolver em uma relação amorosa. Pelo menos, não com alguém que conheça seu passado assim como o passado de sua família.

Não, de jeito nenhum ela pensava em casar. Emanuel bem que quis. O pai. Você não deve de olhar pra nenhum rapaz, não deve dar confiança pra essa gatinha. Depois do que aconteceu. Esta gente não presta. A gente também deve ter um pouco de orgulho. Quem se rebaixa demais, arrasta a bunda no chão. [...]. Ninguém vai pisar no orgulho da gente. Eles vão ver. (DOURADO, 1999, p.50).

Entretanto, compreendemos que a personalidade ambígua de Rosalina que, por isso, a ambiguidade, também, deixa transparecer seus desejos em ter alguém por perto, uma presença que não seja a de Quiquina, anuncia um traço de resistência da personagem, com relação à forma clássica (e submissa) de representação do feminino. Para Rosalina, Quiquina representa a continuação da vida: “Mesmo no seu silêncio Quiquina fazia falta. A presença de Quiquina mexendo pela casa, ocupada na cozinha, na horta, ajudava nas flores, era um sinal de vida, de tempo.” (DOURADO, 1999, p.51). No entanto, Rosalina, também, é mulher com desejos físicos e não consegue mais viver imersa no remanso do sobrado e, por isso, precisa de alguém desconhecido, alguém que desconheça seu passado. Somente, dessa maneira, ela poderá libertar-se de si mesma.

Agora os olhos passeavam pelas paredes, viam as manchas, os estragos que ela nunca se lembrava de mandar consertar (não queria gente dentro de casa, bem que carecia de um homem empregado dentro de casa, pra limpar a horta – um matagal, Quiquina é que tem de capinar; pra espantar os meninos que pulam o muro e jogam pedra, esses serviços, mas não podia ser dali, só o homem vindo de outra cidade) [...].” (DOURADO, 1999, p.53).

Nesse sentido, vemos como a personagem Rosalina transita pelas personalidades antagônicas que adquiriu por meio da influência de seu pai e de seu avô. O pai de Rosalina, por um lado, seria a personalidade contida e cheia de orgulho da personagem, já, o avô, por outro lado, seria a personalidade que ambiciona entregar-se aos desejos ocultos da personagem. Tais desejos valem a pena repetir, devem permanecer em segredo para que ela possa manter o ar de superioridade assim como era o avô que agia da maneira que queria com as pessoas mas que nem por isso perdia sua postura de superior, diante das pessoas da cidade. No fragmento a seguir, vemos o próprio retrato de Rosalina e entendemos isso porque vemos nas indagações da passagem descrita, os

questionamentos que a assombram. Finalmente, também, nesse momento do romance, é que vemos o anúncio da chegada de alguém à cidade de Duas Pontes.

De novo o largo. O burrinho não fugiu, não era que nem o Vagalume, pastava um capim que não havia. Ele bem que podia ir pra junto da igreja, pastar naquela sombra, era tão melhor, comer as flores amarelas. Por que o burrinho teimava em ficar naquele sol queimando em vez de ficar agasalhado na sombra? Parou, esticou os ouvidos. Um zumbido muito longe, longe demais da conta. O zumbido crescia, agora mais perto, chegando. Principinho de cantilena. Olhou a rua que virava estrada e passava pelo cemitério. Uma nuvem de poeira, a cantilena já bem nítida no ar. O canto nasalado vindo de longe. Um carro-de-bois vinha chegando na cidade. (DOURADO, 1999, p.56).

O burrinho e o Vagalume (um cavalo de pequeno porte que Rosalina tinha na infância), também, podem ser lidos como representações das personalidades de Rosalina. O Vagalume é a representação da liberdade para a personagem, pois, ela se lembra quando Vagalume fugiu, certa ocasião: “Foi, Vagalume fugiu, ela chorava pensando que Vagalume não ia voltar nunca mais.” (DOURADO, 1999, p.48). O burrinho, por sua vez, é a imagem da relutância, da sua personalidade que insiste no orgulho mas que é um orgulho hipócrita: “O burrinho raspava com o focinho o chão duro, achou um matinho qualquer.” (DOURADO, 1999, p.48).

A chegada, contudo, de José Feliciano à cidade e ao sobrado irá despertar a ambiguidade em Rosalina, uma vez que ela encontrar-se-á na “zona intermediária” (PAIVA, 1993, p. 75). Para tal conceito, Paiva (1993) nos mostra como o local em que muitas mulheres transitam, onde se sentem em “permanente inadequação” (PAIVA, 1993, p.75). Essa “permanente inadequação”, desenvolvida pela estudiosa no seu texto, será o estado de Rosalina durante o desenvolvimento da narrativa, sempre vagando pelas personalidades que herdou dos patriarcas o que, com isso, a levará à loucura.

Antes, porém, é preciso anunciar como foi a chegada de José Feliciano à cidade, e de que maneira Rosalina reagiu:

Segurou na aldrava, bateu. Ninguém veio atender. Cuidou ver uma cortina se mexer, alguém atrás da cortina. Ôi de casa, gritou na janela. Ninguém vinha, melhor ir embora, por que cismou com aquela casa? [...]. Já se dispunha a ir embora quando a porta se abriu. Uma preta gorda, baixotinha, velha, com uns fios brancos de barba no queixo, ali parada, olhando firme nos olhos dele. Boa-tarde, minha tia, disse ele. Estou vindo de longe, sou de fora, daqui não. (DOURADO, 1999, p.83).

O olhar duro de Quiquina para José Feliciano nos mostra que a empregada não quer a presença de um homem na casa, ainda mais sendo alguém de fora da cidade,

Quiquina não vê como isso pode dar certo. Quiquina conhece muito bem Rosalina, mas a empregada, também, é muda. Assim, novamente, fica implícito, na narrativa, se Rosalina já teria passado por essa experiência de desfrutar a presença de um desconhecido e, por isso, a frieza de Quiquina? Talvez.

Eu peço, eu queria pedir, será que a senhora não podia perguntar pra dona da casa se não tem aí nenhum servicinho pra mim fazer. [...]. Eu posso ajudar na cozinha, na limpeza eu digo, as panelas que eu areio ficam lumiando. Acostumado com dona Vivinha, lá no Paracatu, de onde eu sou. Qualquer coisa me agrada, não enjeito serviço...

Não valia a pena continuar, era inútil, o mesmo que falar com pedra. A preta fez um sinal com a mão, que ele fosse embora. [...]. Vou me indo, disse. Se não me querem, não fico, Não está mais aqui quem falou.

Já se afastava quando uma voz chamou, ôi moço, chega aqui. Uma voz clara, bonita, não podia ser da preta, velha não fala assim.

Era Rosalina, da janela. Protegida pela cortina, ouvira interessada todo o discurso do homem. Pelo menos este não é daqui, pensou. Foi o que ele disse. De Paracatu, se ouviu bem. (DOURADO, 1999, p.84-85).

Com base na atitude de Rosalina em chamar José Feliciano, em refletir sobre suas qualidades e sobre ele (também) não ser da cidade, podemos entender que ela quer que ele fique, visto que era o “homem empregado” (DOURADO, 1999, p. 53), ou seja, de que precisava. Nesse momento, Rosalina ensaia despertar para a vida, todavia, seu passado a persegue e seu ego não lhe permitem a liberdade como meio de vida, senão, permitem, somente, a submissão às figuras masculinas de seu passado e, por conta disso, o traço de resistência, nas suas emoções e sentimentos, que devem permanecer em segredo. Entretanto, para que tudo isso permanecesse oculto, Rosalina tinha que mostrar para José Feliciano quem era ela, quem era sua família e quais eram suas condições para ele ficar. Vejamos:

Serviço de um dia, ou quer ficar de vez, trabalhando na casa, perguntou ela. Eu podendo, a senhora querendo, eu ficava trabalhando aqui de vez, pra sempre, agradando.

[...]. Pode deixar por minha conta, dona Rosalina. [...]. Como é que o senhor sabe o meu nome, perguntou ela intrigada, já querendo voltar atrás. Como ele viu Rosalina indecisa, disse que foi o carreiro. [...]. Disse mais nada não, é um homem direito, que nem eu, não gosto de me meter na vida dos outros. Não importa, disse ela, não me interessa o que dizem de mim, de meu pai, de meu avô. Se o senhor quer ficar aqui, não me venha com conversa de rua, de gatinha, de gente sem honra nem palavra. Não quero saber nada do que se passa nesta cidade!

Vendo a exaltação de Rosalina, ele corrigiu: dona Rosalina, não me leve a mal, não disse nada não, nem de longe quis ofender.

Basta, disse ela se recompondo. [...]. A propósito, como é a sua graça? Me chamo José Feliciano. [...]. Agora, o serviço... O senhor entra, disse ela, a gente conversa.

E como José Feliciano se dirigisse para a porta que Quiquina deixara entreaberta, Rosalina interrompeu-o. Por aí não. Pelo portão do quintal, ali no muro. (DOURADO, 1999, p.86-87).

A partir do quinto capítulo, intitulado “Os dentes da engrenagem”, Rosalina e José Feliciano “engrenam” sua relação, assim como sugere o mesmo do capítulo. Os dentes da engrenagem podem ser lidos como o começo do imperfeito encaixe entre Rosalina e José Feliciano, isto é, como uma máquina que inicia seu movimento. Todavia, que precisa ser desligada porque apresenta problemas, talvez, a própria Rosalina a desligue mas não agora. Rosalina, paradoxalmente, por conta disso, precisa sentir a presença de José Feliciano não muito próximo mas presente.

No princípio da relação, Rosalina resiste à aproximação e à curiosidade de José Feliciano. Tal posição de superioridade, no entanto, esbarra na curiosidade de José Feliciano que, aos poucos, invade o passado de Rosalina perguntando-lhe “coisas”, investigando o seu passado. Atenção ao excerto:

Queria estabelecer distância, se dar ao respeito. Desde logo viu que José Feliciano não era nada daquilo que dizia de si, muito enxerido e perguntador é que ele era. Nos primeiros dias até pensou em mandá-lo embora, tanto ele perguntava, tanto ele queria saber coisas. Não ficava nas perguntas corriqueiras, ela até gostaria; volta e meia lá vinha ele com perguntas de ordem geral, deitando uma ponte; de sua vida, até de seus parentes ele queria saber. Precisava cortar-lhe as asas, ele devia conhecer o seu lugar: ela era a dona da casa, ele um mero empregado. (DOURADO, 1999, p.88).

Entretanto, a chegada de José Feliciano ao sobrado apresenta à Rosalina uma nova perspectiva de vida, naquele ambiente opressor. Rosalina se permite, ainda que temporariamente, experimentar a presença de alguém diferente naquele sobrado, alguém que desconhece seu passado e, portanto, tampouco compreende seu presente mas que lhe desperta questões que antes estavam ocultas, apenas adormecidas. A personagem experimenta um pouco de vida, lembra-se de que está continua viva que, por conseguinte, ainda não faz parte da “ópera dos mortos”.

Rosalina ouvia José Feliciano. A voz de José Feliciano veio dar vida ao sobrado, encheu de música o oco do casarão, afugentou para longe as sombras pesadas em que ela, sem dar muita conta, vivia. Agora ela pensava: como foi possível viver tanto tempo sem ouvir voz humana [...]? Ouvindo a própria voz. Mas a gente nunca pega no ar, com o ouvido, a própria voz. É no corpo, no porão da alma que ela ressoa

como um rumor de chão. Veja-se o disco, a fala do próprio gravada, ninguém se reconhece.

[...]

E a voz, que a princípio chegava a doer-lhe nos ouvidos, alta demais, acordou-a para a claridade, para a luz das coisas, para a vida. (DOURADO, 1999, p.90-91).

Aos poucos, Rosalina entende que está despertando-se do corpo e que, por isso, ainda pode ter uma vida, como qualquer outra mulher, e que tem tempo para começar uma relação, talvez: “Sim, ainda sou bonita, sou moça. [...]. Um amor, uma flor sem ninguém para colher.” (DOURADO, 1999, p.91). As coisas no sobrado começam a mudar e, com isso, sinais de vida surgem naquele espaço dominado pelo patriarcado, isto é, pelos fantasmas do seu pai e do seu avô.

Nesse sentido, a narrativa apresenta claramente a personalidade ambígua de Rosalina que confunde e até mesmo incomoda José Feliciano, porém, justamente, por ser inexata, também, incita-o a descobrir, cada vez mais, a personagem protagonista. Por conta disso, como já apontamos, ela se mostra complexa e incerta, sempre confusa entre suas personalidades.

Que pessoa estranha, dona Rosalina. Ela o deixava desconcertado não apenas pela ambivalência de sua conduta mas pelo mistério mesmo do seu ser. Como é que uma pessoa era assim? Ele não entendia, por mais que verrumasse a cabeça não conseguia entender. Ela lhe dava a impressão de duas numa só: quando ele pensava conhecer uma, via que se enganara, era outra que estava falando. Às vezes mais de uma, tão imprevisível nos modos, nos jeitos de parecer. Um ajuntamento confuso de Rosalinas numa só Rosalina. (DOURADO, 1999, p.120).

A personagem guardava muitos segredos como, por exemplo, o ritual de todas as noites. Sentada, na sala do sobrado, ela se entregava à bebida: ao vinho Madeira, às vezes, ao vinho de laranja. A bebida era para Rosalina, também, uma espécie de refúgio, ou seja, uma maneira de fugir do ar pesado do sobrado. Esse costume de beber todas as noites, não era apenas “[...] pra dar lerdeza, pra dar sono.” (DOURADO, 1999, p.126), como ela dizia. Antes, ao contrário, esse era o momento em que Rosalina se sentia livre e capaz de todas as coisas, como uma mulher que faz suas próprias escolhas.

Não obstante, a bebida, também, era a ilusão de Rosalina porque sabia que a leveza que sentia era temporária e, por essa razão, não transformaria a vida que ela construiu, baseadas na conduta do pai e do avô. A bebida que era refúgio, conquanto, igualmente, era ilusão, pois, aproximou José Feliciano à Rosalina, nesse sentido, podemos pensar na bebida, como uma forma de resistência às condições de sua vida. Na

bebida, Rosalina encontra uma espécie de libertação e leveza, o que flexibiliza a realidade opressora que assola a personagem.

O cálice vazio na mão, um restinho de vinho no fundo, uma borra. Podia quebrar o cálice entre os dedos, ferir-se, o sangue nas mãos. O pai bebia só em ocasiões muito raras. Aquele vinho madeira, o que ele mais gostava. Eu, João Capistrano Honório Cota. Achou graça, começou a rir. Riu alto, que Quiquina ouvisse. [...]. Riu mais alto, imaginando Quiquina, muda, bêbada. Riu tanto que os olhos se encheram de lágrimas. Deixou cair a cabeça entre os braços, o rosto molhado de lágrimas.

Assim ficou algum tempo, sem pensar no que fazia. Os olhos cheios de lágrimas, nem mesmo dava conta de que chorava. (DOURADO, 1999, p.133).

Desse modo, em uma dessas noites em que Rosalina está entregue à bebida, José Feliciano rompe a barreira criada por Quiquina que, durante as noites, não lhe permite a entrada no sobrado, como se já previsse a possível aproximação entre os dois. Atenção à passagem:

Ah, ali, ela. Como costumava vê-la da janela. Junto da mesa as mãos cruzadas sobre o livro. Empinada, dura, quieta. Nenhum movimento, de cera, sem vida. A cara de uma brancura lívida, de louça. Não pensava nada, os olhos fixos, o mínimo sopro de vida. [...].

O que ia acontecer. Ele avançou mais, sentiu a tábua do assoalho ranger. Agora ela sabia alguém ali, ia gritar. Mas estranhamente não gritou não fez nenhum gesto. Apenas moveu vagarosamente a cabeça na sua direção. Os olhos muito abertos, vidrados, em cima dele. [...].

[...]

Eu, dona Rosalina, disse de novo depois de um tempo infinito. [...].

Ela abaixou os olhos, as pálpebras tremiam levemente. Porém nenhum movimento de surpresa, nenhum susto, como esperasse pela sua chegada. Ah, você, disse ela mansa, a voz crespada. (DOURADO, 1999, p.144-145).

O encontro de Rosalina e de José Feliciano, naquela sala, durante a noite, quando a protagonista se desligava da Rosalina diurna (superior, indiferente, austera) e se abria para os desejos ocultos, como se o efeito da bebida trouxesse à tona seus sentimentos adormecidos, faz com que, com isso, ela pudesse revelar-se como uma mulher diferente daquela que existia durante o dia, isto é, uma mulher que se permite às suas vontades próprias. O relacionamento de Rosalina e José Feliciano, conseqüentemente, passa ao contato íntimo e, com isso, um novo conflito surge, agora, provocado pelo desejo carnal.

Ele esperava que o primeiro movimento partisse dela. [...]. Não podia querer que ela o servisse, era demais. Levou a mão à garrafa. Quando



a sua mão chegou à garrafa, lá estava a mão dela primeiro. As mãos se tocaram, ele ficou segurando a mão dela em volta da garrafa. [...].

[...]

Bem junto dela, ele sentia agora o cheiro quente de seu corpo, o cheiro macio de seu cabelo. O cabelo que ele mentalmente tocava, mentalmente despenteava. Os cabelos soltos sobre os ombros, o cabelo em ondas. [...]. Nunca tinha visto uma mulher assim, todas as mulheres de sua vida eram seres pequenos e miúdos, pálidos diante de tamanha luz, de tanta grandeza. Deus, foi o que ele pensou sem saber por que dizia Deus, apenas Deus. Como se quisesse significar que aquele era um prazer dos céus, a alegria única dos deuses. [...].

A sensação boa da bebida, no peito um calor demorado. A felicidade sem alegria, a felicidade séria, feita de aflição e espera, pela primeira vez ele sentia. (DOURADO, 1999, p.150-151).

Rosalina, a partir disso, se desperta do corpo, assumindo uma identidade ambígua que durante o dia a mantém como superior a José Feliciano, mas, à noite, no silêncio do sobrado e no calor de seu quarto, os iguala. Surge, então, o contato físico e Feliciano, agora, é seu amante. Nesse sentido, o dilema da personagem é perambular pela imagem do passado aliadas, no entanto, com a presença dos desejos humanos, no presente. A relação de Rosalina e José Feliciano, por conta disso, se desenvolve de forma intensa. O rubor do sexo “vermelho do rosto” (e noturno) é constratado pela contenção, pelo “rosto parado” e diurno.

A relação, todavia, da protagonista com José Feliciano não encontrará obstáculos, apenas, na presença constante do passado da personagem. Quiquina será uma barreira para os dois, uma vez que ela é a presença viva do passado de Rosalina. A personagem está cercada, portanto, sempre cercada de algum modo pelo seu passado que somente lhe dá a chance de uma personalidade ambígua, como um mecanismo de defesa. Nada mais ela pode fazer por sua própria vida e Quiquina, no seu silêncio mudo, irá julgar as atitudes de Rosalina, os seus desejos, as suas emoções, reprimindo tudo isso que estava vivo nela.

E então os olhos se encontraram, sem se moverem os olhos se encontraram e se falaram. E Rosalina viu, sem que Quiquina fizesse um só gesto, um só repuxar de lábios, um só tremor de músculos, um só mover de olhos, Rosalina viu que ela tinha visto tudo, ela queria dizer vi tudo ontem. Sem um gesto ela disse que sabia, tinha visto tudo. E Rosalina agora sabia tudo terrivelmente verdadeiro: era ela no vão da porta. [...]. Sabiam, era terrível. [...]. Agora não podiam nunca mais ser as mesmas, uma barreira entre elas. Porque sabiam. (DOURADO, 1999, p.170).

Dessa maneira, nem mesmo a liberdade que a bebida proporciona à Rosalina, todas as noites, que agora são compartilhadas com José Feliciano, permite-lhe que se

desvencilhe do discurso patriarcal que foi imposto a ela, determinando sua conduta de vida. A partir daí, surgem às impossibilidades na trajetória da personagem protagonista. Há, em Rosalina, a preocupação pelo julgamento e Quiquina, sempre à espreita, ocupa, ao lado dos retratos dos Honório Cota, o papel de julgadores. Assim, a personagem, durante o dia, se torna uma mulher que é dura e fria, mas que, durante a noite, no segredo do quarto, se entrega às suas vontades, de maneira que a ambiguidade impulsiona as atitudes da personagem.

De repente ela ergueu os olhos para ele. Os olhos eram frios e vagos. O vermelho do rosto desaparecera para dar lugar à mesma brancura de sempre. O rosto parado, nenhum tremor. Ela era dura, sabia se dominar, não era como ele. Os olhos agora espantados estranhavam a sua presença. Os olhos de antigamente, não os de ontem à noite: os olhos diurnos. Será que ela queria voltar ao que era antes? Será que ela pensa que tudo pode ser esquecido? Quem sabe não era a presença de Quiquina atrás dele? (DOURADO, 1999, p.188).

Seu relacionamento com José Feliciano e a vigilância de Quiquina encontram, no entanto, na hierarquia, um ponto de equilíbrio, uma vez que Rosalina entende que é preciso manter a condição de mando, honrar o passado na figura do pai e do avô. Entendemos, contudo, que isso é a maneira que a personagem encontra para defender-se do seu ego dúbio que resiste à submissão que deseja impor-se a si própria, posto que isso significa respeito ao seu passado e à sua família.

Nessa perspectiva, a narrativa caminha para uma caracterização cada vez mais disfórica de Rosalina, em relação às possibilidades de reorganização de seu papel de mulher, diante da sociedade que a cerca, a quem ela se referia como “gentinha” (cf. DOURADO, 1999, p.86). A personagem, por conta disso, não enxerga na liberdade, nesse sentido, o seu relacionamento com José Feliciano que lhe proporcionava ser alguém com propriedade em suas escolhas, isto é, uma possibilidade de alteração de sua vida. Rosalina vive o presente como se estivesse no passado e não podia libertar-se disso, pois, ela própria havia construído seu destino, assombrada pelas ideologias de seus antepassados.

Deixou cair os braços, de nada valia a ira contra os relógios. Não podia destruir o que ficou para trás, na sementeira dos dias. Eram uma parte de sua vida, da vida que conscientemente mesmo sem querer construía, pacientemente construía com a mesma meticulosidade do pai. Aquela era a sua vida, a sua claridade; aquele, o seu dever, o seu silêncio. Não a nebulosa informe da noite passada, a força sombria que a arrastou para o redemoinho de águas lodosas. Não as águas enganosas, tanto tempo soterradas. (DOURADO, 1999, p.167).

A personagem, desse modo, sente a necessidade de permanecer em detrimento das “águas lodosas” e, com isso, opta por desligar-se de suas emoções, para dar vida à sua ambiguidade, vale dizer, a personalidade sempre presa ao passado.

A ambiguidade que caracteriza Rosalina, a opção de ser uma pessoa durante o dia e, outra, durante a noite, é o que descaracteriza a possibilidade de mudança, de alteração da relação da personagem com o novo. Quiquina, a outra figura feminina da narrativa, ao lado do sobrado e dos “fantasmas” que o assombram, é quem, metaforicamente, representa o papel do corpo social. Tal corpo social que, historicamente, oprime o gênero feminino, aqui, representado por Rosalina, uma personagem feminina que se submete, mas que, conforme vimos argumentando, também, às avessas, carrega traços de resistência na ambiguidade manifestada.

Como pode, como pode? pensava quando de dia ela o olhava mansamente como se nada de noite se passasse entre eles. Não é fingimento, se dizia. Ela não está fingindo, uma pessoa que finge não tem os olhos assim. Porque em nenhum momento ela vacilava, em nenhum momento tremia, em nenhum momento parecia reconhecer nele o homem que de noite a visitava com outras roupagens. Como ela desligava os olhos e a alma do corpo, assim vivia de noite uma vida, de dia outra. (DOURADO, 1999, p.201).

Nesse momento, a narrativa anuncia que algo de diferente está acontecendo com Rosalina:

Porque às vezes de dia dona Rosalina tinha umas ânsias de vômito muito esquisitas que ele não compreendia, ela sempre tivera uma saúde tão boa, e pálida, alvacentas, saía correndo à procura de um lugar onde se aliviar, e ele ficava pensando será que ela vai adoecer, e eles como iam se arranjar [...], não, ela não estava doente, se estivesse doente Quiquina ficava logo preocupada, Quiquina nunca ligava para aqueles vômitos, ele não entendia por que ela não preparava um regime ou fazia uns chás, ao contrário vivia sempre fazendo quitutes e petiscos para ela (ela agora comia vorazmente, comia escondido de Quiquina, vivia sempre comendo) [...].

... e então súbito ele passou a encontrar seguidamente a luz da sala apagada. A porta da sala trancada, por mais que ele batia ela não vinha abrir.

E ele ficou no meio do Largo a olhar perdidamente a janela do quarto acesa, até que finalmente a luz se apagou e tudo era noite e silêncio. (DOURADO, 1999, p.211-212).

É preciso atentar para o nome do capítulo em que ocorre essa mudança, “A semente no corpo, na terra” (oitavo capítulo), assim, como é de fácil suposição, entendemos que Rosalina está grávida. Agora, mais um complicador na trajetória de Rosalina porque a personalidade ambígua da personagem apresenta apenas um traço de

resistência, porém, ela jamais assumiria o relacionamento com José Feliciano, não podia, talvez, até quisesse. No entanto, seu passado a impedia de qualquer atitude que fizesse desprender-se da tradição patriarcal que lhe foi imposta pelo pai e pelo avô.

Quiquina estava ali para lembrá-la de seu passado, era a presença viva, mas que “perdoava” (DOURADO, 1999, p.221), como se existisse algo para perdoar nas atitudes de Rosalina. Também, estava ali para ajudá-la, todavia, sua ajuda era para que a personagem continuasse a herança da família Honório Cota, isto é, o orgulho, o sofrimento e, com isso, também, o isolamento. Como a presença de Quiquina, na vida da personagem, é a de uma presença muda, silenciosa, da mesma forma, o silêncio também, se faz presente na dor do seu parto, uma vez que Rosalina é silenciada, mesmo, nesse momento. Vejamos:

Agora a dor veio mais forte, apertou. Como ela rilha os dentes. Não grita, está dando parte de forte. Na hora mesmo é que gente vê. Não grita pra não chamar atenção, da rua podem ouvir. Não grita pra não dar parte de fraca, coitadinha. Não carecia de esconder dela. Era só não gritar muito, pra não chamar atenção. Só o corpo é que gritava, a boca cerrada, os dentes rilhando. Os olhos vidrados. Parece que não está vendo. Mesmo a dor passando. Quando a dor passa, ela fecha os olhos pra não ver. (DOURADO, 1999, p.216).

A maternidade é o limite que Quiquina não podia tolerar, sua vigilância assume a função de proteção do passado, contudo, também, como ônus, a permanência da submissão e, por isso, precisava impedir qualquer movimento de mudança no destino de Rosalina. De igual modo que Rosalina, José Feliciano, também, acaba repreendido por Quiquina. A presença muda de Quiquina é a representação do passado que, ainda, continuava vivo no sobrado, sempre vigiando, observando e, quando necessário, “protegendo”.

De quarto em quarto de hora. Sabia, viu na pêndula quando foi lá embaixo buscar mais água quente. Ele olhou pra ela, ficou acompanhando ela de longe. Ela fez que não viu. Quiquina, ele disse. Ela fez que não ouviu. De repente ela se voltou para ele, fuzilou-o com os olhos. Pra ele saber que ela tinha ódio de morte no peito. Depois tudo acabando eles iam ajustar as contas. As velhas e as novas. Ele ia ver. Como um pai aflito, ele, o cachorro-caolho. Não ia ser pai de ninguém. O filho não era dele, de ninguém, não deixava. (DOURADO, 1999, p.223).

Quiquina resolve interromper aquilo que, talvez, pudesse trazer vida para Rosalina, não podia permitir tudo isso. Quiquina é a voz do patriarcado que ressoa na vida de Rosalina, mesmo sendo ela mulher, assim como a personagem protagonista.

Era só deixar ele sufocado, ele nascendo sufocado. Não nascendo sufocado, tinha de fazer outra coisa. Não sabia como ia se arranjar, tinha medo. Não de Rosalina ela não vai nem perceber. Era só falar assim com as mãos: ele nasceu morto. Rosalina será que chorava? Não, ela devia saber o que aquilo ia ser na sua vida. (DOURADO, 1999, p.227).

Quiquina, de maneira silenciosa, cessa com todas as possibilidades de Rosalina reinventar sua vida, impedindo que o seu bebê viva porque, para Quiquina, a vida que nascia dela era a marca condenável na vida da personagem e, por conta disso, ela tinha que impedir: “Trazia um embrulho debaixo do braço, como uma trouxa de roupa. [...]. Num instante viu o que era. O embrulho mais parecia um pernil, um rolo de mortadela costurado num saco.” (DOURADO, 1999, p.237). Dessa maneira, a narrativa revela para a personagem feminina Rosalina um destino que não pode ser alterado. A morte do bebê significa, por isso, que nenhum outro poderia dar continuidade à tradição da família Honório Cota. Como essa incumbência estava reservada, somente, à Rosalina, ela, por isso mesmo, representa o fim da família, a decadência, a última da linhagem, como se não bastasse, devemos aliar o fato de ser uma mulher.

Assim, a partir da ambiguidade adquirida por Rosalina, como forma para defender-se dos próprios desejos, mas, também, como traço de resistência porque sua personalidade ambígua permitia, duplamente, seus encontros todas às noites com José Feliciano, e da posterior morte de seu bebê, levam a personagem a um mundo que ela, talvez, não desconhecesse de todo. Tal domínio, porventura, lhe proporcionasse, igualmente, a possibilidade de ser ela mesma, deixando de lado toda hipocrisia que a cercava, por isso, a personagem é levada ao mundo da loucura.

De branco, o vestido comprido e rendado, uma rosa branca refohuda no cabelo, lá vinha ela. Lá vinha Rosalina descendo a escada de braço dado com Seu Emanuel. Desciam devagar, a passos medidos. Ele se voltava para ela numa atenção especial, como se tivesse medo de que de repente ela pudesse cair. A cabeça erguida, o porte empinado, hierático, ela mais parecia uma rainha descendo a escadaria dum palácio, uma noiva boiando no ar a caminho do céu.

[...]

A gente instintivamente se afastava, ia abrindo caminho para eles. Ela nos olhava, abaixava ligeiramente a cabeça, feito agradecendo tímida os nossos cumprimentos, que mal dávamos, calados, medrosos. Não eram para nós aqueles gestos, aquele olhar, no fundo do coração se sabia.

[...]

Emanuel abriu a porta do carro para ela entrar. [...].

[...]. Lá se ia Rosalina para longes terras. Lá se ia Rosalina, nosso espinho, nossa dor. (DOURADO, 1999, p.247-248).

Nessa perspectiva, a propensa loucura de Rosalina (e sua vida noturna) é a última nota de sua rebeldia, porém, sobre ela pesa a incompreensão dos outros, o que pode indicar uma permanência e a necessidade de reorganizar a representação da personagem feminina, na literatura. Desse modo, entendemos que é na presença da desordem noturna de Rosalina, posto que o último capítulo “Cantiga de Rosalina” nos indica que a personagem passa a caminhar pela cidade, durante as noites, cantando suas cantigas, e na vigilância de Quiquina, que o passado assombra a personagem, o que direciona o romance a uma problematização da situação da representação feminina, na literatura brasileira.

Nesse sentido, esse capítulo procurou apresentar a análise que fazemos da representação da personagem feminina em *Ópera dos mortos*, e que teve como base a crítica literária feminista que aponta a cultura do patriarcado sobre as representações femininas na literatura, bem como anuncia as representações modernas em torno do feminino. Tal fato, nesse ponto de vista, colabora na análise da personagem Rosalina, uma vez que em *Ópera dos mortos* a personagem feminina apresenta perspectivas ampliadas no processo de caracterização porque assume personalidades diferentes e, por isso, torna-se ambígua. Encontramos, por fim, como já vimos argumentando, portanto, nessas personalidades, traços de submissão e de resistência desempenhados pela protagonista, ainda que a identidade ambígua conferida à personagem feminina tenha sido herdada, a partir das personalidades do avô e do pai de Rosalina.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa, procuramos apresentar a forma moderna de representação da personagem feminina, sobretudo, no romance *Ópera dos mortos*, em que Autran Dourado construiu a personagem Rosalina como uma figura submissa, mas, também, de resistência. Entendemos que o fato de Rosalina adquirir as personalidades do avô e de seu pai faz com que a personagem se submeta a essas figuras masculinas como na cultura do patriarcado, todavia, ao largo, e de modo paradoxal, é algo que da mesma forma insiste na resistência contra essa forma clássica de representação. Dessa maneira, cremos, por isso, que a narrativa, por sua vez, define uma representação moderna do feminino que transita entre a resistência e a submissão, tendo a ambiguidade como característica predominante.

Antes que chegássemos à análise, contudo, apontamos características do Modernismo no Brasil, posto que entendemos Autran Dourado como um escritor integrante da terceira geração modernista, com forte apelo para tendências contemporâneas de criação literária. Dessa maneira, a fortuna crítica do escritor tem como marca na recepção, como uma obra de muita originalidade e que carrega, por isso, uma complexidade relevante e que moderniza sua escrita. Assim, entendemos relevante discutir aspectos que perpassam as relações entre literatura e sociedade, de maneira que vemos essa relação como fundamental no desenvolvimento da análise da representação feminina no romance *Ópera dos mortos* de Autran Dourado.

Verificamos o trabalho da crítica literária feminista que indica a cultura do patriarcado, como base de muitas representações femininas na literatura, no entanto, que reconhece, também, nas representações femininas mais contemporâneas uma reinvenção do gênero. Tal recriação não fica, somente, no plano da submissão, mas apresentam um caráter de resistência, assim como apontamos essas características na personagem Rosalina, que se por um lado se submetia a cultura do patriarcado que era o alicerce da sua vida reclusa da cidade de Duas Pontes, por outro lado, a resistência estava presente na sua personalidade ambígua, ainda que esta personalidade tenha sido adquirida por meio das figuras masculinas da sua família, porque é seguro dizer que de alguma maneira Rosalina não aceitava nenhuma dessas personalidades, mas tendo apenas elas como referência, transitava entre elas. Dessa maneira, acreditando na contribuição do trabalho feminino dentro do universo literário, a pesquisa também se preocupou em

expor os trabalhos de mulheres no meio literário, apresentou a condição da mulher escritora e de crítica literária, porém, de maneira limitada, posto que o autor de *Ópera dos mortos* é masculino, porque entendemos a presença da mulher na literatura, qualquer que seja sua posição, como um fator importante para o trabalho de análise da representação da personagem feminina.

Assim, para a análise da personagem feminina Rosalina, personagem protagonista de *Ópera dos mortos*, tendo como base a crítica literária feminista, primeiramente, apresentamos a personagem feminina de maneira panorâmica no romance bem como sua relação com as figuras masculinas do passado, mas que são presenças constantes na vida presente de Rosalina. Discutimos, também, a relação de Rosalina com o espaço ao ponto de que, por diversas vezes, a personagem se confunde com esse mesmo espaço. Com isso, constatamos a fragilidade e a força da personalidade ambígua da personagem, que movida por esse paradoxo delinea uma trajetória de fracasso do percurso feminino dentro da narrativa, e que desse modo, a partir de uma caracterização dúbia da personagem feminina, percebemos a problematização da situação feminina na literatura e que projeta a maneira moderna de apresentar a personagem feminina.

Outro ponto em questão, que foi brevemente citado nesta pesquisa, sobre a relação do romance *Ópera dos mortos* (1967) com outros dois romances de Dourado que são *Lucas Procópio* (1985) e *Um cavaleiro de antigamente* (1992), porque narram a história da família Honório Cota serão objetos de pesquisa para um projeto futuro de Doutorado, por acreditarmos na importância e conveniência de que esses três romances que formam uma trilogia criada por Dourado sejam estudados conjuntamente, buscando de que maneira a personagem feminina se encaixa nesses três momentos da trilogia.

Desse modo, as questões apresentadas no romance de Autran Dourado, principalmente, no que se referem à representação submissa e resistente da personagem feminina, proporcionam uma vasta reflexão sobre a presença da visão patriarcal nas convenções sociais que influenciam, por conta disso, o processo de representação feminina no século XX, como vimos, e que terá seus reflexos, também, nas representações contemporâneas. Assim, ao abordarmos a representação e caracterização da personagem feminina, entendemos, por fim, que *Ópera dos mortos* dialoga com tensões sociais ligadas a permanência da situação do feminino por um viés submisso como paradigma social, mas também de alguma forma com a provável superação da



visão patriarcal nas relações entre feminino e sociedade, posto que polemizar a situação da personagem feminina indica esse posicionamento.

## REFERÊNCIAS

- AVILA, A. *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- BAUDELAIRE, C. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Organizador e tradução de Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 37 ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BRITO, M. S. *História do Modernismo Brasileiro: Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- BRUSCHINI, C. (Orgs.). *Rebeldia e submissão: estudos sobre condição feminina*. São Paulo: Vértice, 1989.
- CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira*. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 2000.
- CANDIDO, A. (Org.). *A personagem de ficção*. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CANDIDO, A. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 4 ed. São Paulo: Editora Nacional, 1975.
- CANDIDO, A. A literatura e a formação do homem. In: *Ciência e cultura*. São Paulo: USP, 1972.
- CASTELLO BRANCO, L. Para além do sexo da escrita. In: VI Seminário Nacional – ANAIS – *Mulher e Literatura*. Niterói, Rio de Janeiro, 1991, p.211 – 221.
- CHIAPPINI, L. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. In: *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, v.8, n.15, 1995, p.153-159.
- CHICOSKI, R. A trajetória feminina entre os séculos XIX e XX na obra *Missa do Galo*: variações sobre o mesmo tema. In: Seminário Internacional – ANAIS - *Fazendo Gênero 8: Corpo, Violência e Poder*. Florianópolis, Santa Catarina, 2008, p.1-7.
- COELHO, N. N. Tendências atuais da literatura feminina no Brasil. In: COELHO, N. N. *Feminino singular*. São Paulo: GRD, 1989, p.4-13.
- D'ONOFRIO, S. *Teoria do texto I - prolegômenos e teoria da narrativa*. 2 ed. São Paulo: Editora Ática, 2006.
- DOURADO, A. *Ópera dos Mortos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- DOURADO, A. Proseando com Autran Dourado. In: SENRA, A. M. F. *Literatura comentada: Autran Dourado*. São Paulo: Abril educação, 1983.
- FABIANI, M. V. *A tradição poética de Autran Dourado em Ópera dos mortos*. 2011. 99 f. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas – Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.
- LAFETÁ, J. L. Uma fotografia na parede. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 2, p. 26-36, dec. 1997. ISSN 2237-1184. Disponível em:

<<http://www.revistas.usp.br/l/article/view/13265>>. Acesso em: 06 oct. 2016. doi: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i2p26-36>.

LEPECKI, Maria Lúcia. Ópera dos Mortos. *Minas Gerais*. Belo Horizonte, v.3, n.105, p.12, ago.1968. Suplemento Literário. Digitalização disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/websuplit/Lib/html/WebSupLit.htm>. Acesso em: 09 de dezembro de 2016.

LOBO, L. A dimensão histórica do feminismo atual. In: RAMALHO, C. (Org.). *Literatura e Feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999, p.41-50.

LOBO, L. Dez anos de literatura feminina brasileira (1975-1985). In: LOBO, L. *Crítica sem juízo*. Rio de Janeiro: Garamond, 2007, p.68 – 95.

LOBO, L. Discurso ensaístico e alteridade na literatura feminina. In: LOBO, L. *Crítica sem juízo*. Rio de Janeiro: Garamond, 2007, p.96 –107.

MENDONÇA, M. H. A literatura de autoria feminina: (Re)cortes de uma trajetória. In: RAMALHO, C. (Org.). *Literatura e Feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999, p.51-70.

PAIVA, V. Eva, Maria, Lilith. Purezas e impurezas. In: PAIVA, V. *Evas, Marias, Liliths: às voltas do feminino*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990, p.53 – 76.

REIS, C.; LOPES, A. C. M. *Dicionário de Teoria Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

RIBEIRO, A. G. G. *Mulheres de Duas Pontes: a gênese e as representações do feminino em O risco do bordado, no romance de Autran Dourado*. 2012. 114 f. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários/PPGL) – Universidade Estadual de Montes Claros – Unimontes, Montes Claros, 2012.

ROSENFELD, A. *Reflexões sobre o romance moderno*. In: \_\_\_\_ *Texto/contexto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973, p.75-97.

SANTIAGO, S. *Mineiro Autran Dourado produziu uma narrativa original e cosmopolita*. Outubro, 2012. Em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,mineiro-autran-dourado-produziu-uma-narrativa-original-e-cosmopolita,940804>>. Acesso em: 10 de julho de 2016.

SANTOS, L. C. *Autran Dourado em romance puxa romance ou ficção recorrente*. 2008. 213 f. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas – Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

SCHMIDT, R. T. Recortes de uma história: a construção de um fazer/saber. In: RAMALHO, C. (Org.). *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999, p.23-40.

SILVA, A. V. A lírica travestida: A voz feminina na poesia de Chico Buarque. In: RAMALHO, C. (Org.). *Literatura e Feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999, p.133-150.

SHOWALTER, E. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, H. B. (org). *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p.25-55.

VERÍSSIMO, J. *História da literatura brasileira*. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.

VIANNA, V. L. L. Rosalina: rosa viva/emudecida em Ópera dos mortos. In: XII Seminário Nacional e III Seminário Internacional – ANAIS – *Mulher e Literatura*. Ilhéus, Bahia, 2007, p.1-7.

VIEIRA, J. A. *A identidade da mulher na modernidade*. DELTA, 2005, vol.21, no. spe, p.207-238.

ZOLIN, L. O. Reflexões sobre a crítica literária feminista. In: RAPUCCI, C. A; CARLOS, A. M. (Org.). *Cultura e Representação - Ensaios*. Cultura e Representação. Assis: Triunfal Gráfica e Editora, 2011, p.219-230.