

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

ALINE DE JESUS SENA

**DA SUBMISSÃO À DOMINAÇÃO:
AS MULHERES NA OBRA DE
LUIZ VILELA**

**Campo Grande – MS
Março – 2011**

ALINE DE JESUS SENA

**DA SUBMISSÃO À DOMINAÇÃO:
AS MULHERES NA OBRA DE
LUIZ VILELA**

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, sob a orientação do Prof. Dr. Rauer Ribeiro Rodrigues.

Área de Concentração: Teoria Literária e Estudos Comparados.

Campo Grande – MS
Março – 2011

ALINE DE JESUS SENA

**DA SUBMISSÃO À DOMINAÇÃO: AS MULHERES
NA OBRA DE LUIZ VILELA**

APROVADA POR:

RAUER RIBEIRO RODRIGUES, DOUTOR (UFMS – CPAN)

MARIA EMÍLIA BORGES DANIEL, DOUTORA (UFMS)

ROBERTO ACÍZELO QUELHA DE SOUZA, DOUTOR (UERJ)

Campo Grande - MS em 23 de Março de 2011

AGRADECIMENTOS

Agradecer é sempre uma tarefa muito difícil. Nesses momentos, corremos o risco de cometermos injustiças ao sermos traídos por nossa falha memória. Mesmo sabendo de todos os riscos, não me furtarei ao dever de agradecer às pessoas que fizeram parte de mais essa etapa da minha vida. Minha sincera gratidão é estendida:

Aos meus pais, Maria Laura e José, que sempre me apoiaram incondicionalmente, mesmo não entendendo meus projetos;

Aos meus irmãos, Ivone, Sérgio e Vagner, que se fizeram presentes mesmo estando longe;

Aos amigos que se fizeram família, Luciano Gonçalves e Eder Ahmad, que me apoiaram nos mais diversos momentos;

À amiga, Oziélia Marques, que me apoiou mesmo quando, pela ausência de tempo, negligenciei o seu afeto;

Ao meu orientador, Rauer, mais que um orientador um amigo com quem pude contar durante toda a realização deste trabalho.

Encontrou-se, em Susa, a mais antiga túnica e cabeleira alta, que outras estátuas mostram-nos coroada de torres; as escavações de Creta oferecem-nos várias efígies. Ora ela é esteatopígica e está acocorada, ora é mais esbelta e está de pé, por vezes vestida e por vezes nua, cruzando os braços sob os seios túmidos. É a rainha do céu; uma pomba representa-a; é também imperatriz do inferno, de onde sai de rasto, e uma serpente a simboliza. Manifesta-se nas montanhas, nas florestas, no mar, nas fontes. Por toda parte, ela cria a vida; se mata, ressuscita. Caprichosa, luxuriante, cruel como a natureza, a um tempo propícia e temível, [...]. Ídolo supremo nas regiões longínquas do céu e do inferno, a mulher acha-se, em terra, cercada de tabus como todos os seres sagrados; ela própria é tabu. (BEAUVOIR, 1986, p. 98).

SENA, Aline de Jesus. **Da submissão à dominação**: As mulheres na obra de Luiz Vilela. Campo Grande, 2010, 149 fls.. Dissertação (Mestrado, Estudos de Linguagens) — PPGMEL, UFMS.

RESUMO:

Este estudo analisa a obra ***Te amo sobre todas as coisas***, uma novela de 1994, do escritor mineiro Luiz Vilela. A partir dos estudos de Simone de Beauvoir sobre a condição feminina na sociedade ocidental, voltamo-nos para as concepções do feminino e os modos pelos quais o contexto sócio-histórico conforma o que é ser mulher. Visamos apresentar as particularidades das personagens femininas de diversos contos de Vilela a partir da proposição de que Edna, personagem central da novela ***Te amo sobre todas as coisas***, surge como amálgama das facetas das demais personagens femininas do ficcionista – da submissão à dominação.

PALAVRAS –CHAVE: Feminino; Literatura; Personagem.

SENA, Aline de Jesus. **Da submissão à dominação**: As mulheres na obra de Luiz Vilela. Campo Grande, 2010, 149 fls. Dissertação (Mestrado, Estudos de Linguagens) — PPGMEL, UFMS.

ABSTRACT:

This work analyses the book *Te amo sobre todas as coisas*, a Luiz Vilela's novelette, of 1994. From the Simone Beauvoir's studies about the feminine condition in the western society, we came back of to the female conceptions and for the ways that the social-historic context constructs what is being a woman. We aim present the particularities of the feminine characters from different works of Vilela. We begin from the proposition that Edna, central personage of the novelette **Te amo sobre todas as coisas**, emerges as an amalgam of other facets of the female characters, in the work of the fictionist – from submission to domination.

KEYWORDS: Feminine; Literature; Personage.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 A MULHER, DA HISTÓRIA PARA O LITERÁRIO	16
1.1 A mulher no mundo ocidental.....	17
1.1.1 O que se diz sobre elas	19
1.1.2 Reposicionando as peças.....	31
1.2 A mulher pós anos 1960.....	36
1.3 A mulher nas obras literárias.....	46
2 UM SÓ HOMEM E SUAS MÚLTIPLAS MULHERES	58
2.1 O valor de Nosso dia.....	59
2.2 Vazio: Um trágico silêncio	65
2.3 A sustentável leveza de Françoise.....	75
2.4 Cadela: O submisso domínio de uma mulher.....	84
3 EDNA: UM RECEPTÁCULO DO FEMININO	95
CONCLUSÕES	116
REFERÊNCIAS	122
ANEXOS	126

INTRODUÇÃO

Neste trabalho, temos como proposição central a ideia de que a personagem Edna, da novela **Te amo sobre todas as coisas**, de 1994, de Luiz Vilela, emerge como um amálgama das personagens femininas do ficcionista mineiro. Trata-se de uma síntese que reúne, em uma só personagem, características de várias mulheres que transitam nas demais obras do escritor.

A escolha pelo autor e sua obra se deve ao percurso do feminino, que se coaduna com a nossa preocupação de estudo dessa questão. Soma-se a isso a grande receptividade dada a Vilela pela crítica desde seu primeiro livro. Trata-se de um escritor que figura, segundo críticos como Temístocles Linhares (1973), Assis Brasil (1975) e Hélio Pólvora (1971), como um dos mais brilhantes ficcionistas de sua geração. Luiz Vilela consegue, em sua obra (contos, novelas e romances), condensar, na Edna de **Te amo sobre todas as coisas**, suas múltiplas mulheres em uma só personagem feminina.

A personagem e os vários discursos presentes em **Te amo sobre todas as coisas** evidenciam características semelhantes a de outras mulheres escritas por Vilela, mas corroboraram para a criação de uma personagem ímpar: Edna é uma mulher completa, reunindo e consolidando muitas das faces das mulheres presentes nas demais obras do ficcionista. A personagem posiciona-se desde a submissão absoluta até uma imposição de vontades que a coloca em uma postura de dominação diante do homem.

Devido a gama de personagens femininas de Luiz Vilela, optamos por trabalhar as características de quatro mulheres que consideramos paradigmáticas – quatro protagonistas de contos distintos¹: “Nosso dia” e “Vazio”, da coletânea **Tremor de terra**, de 1967; “Françoise”, do livro **Tarde da noite**, de 1970; e “Cadela”, de **O fim de tudo**, de 1973. Os dois primeiros contos se encontram no

¹ Todos os contos analisados estão disponibilizados nos anexos deste trabalho.

primeiro livro de Vilela. “Nosso dia” apresenta uma esposa questionadora que assume postura submissa quando contrariada. Desse modo, temos um dos perfis de nossa pesquisa. “Vazio”, ainda que publicado no mesmo livro, é um contraponto do primeiro conto, uma esposa questionadora que, ao ser contrariada, mata — ainda que acidentalmente — o marido. Após esses comportamentos extremos, nosso trabalho se volta para Françoise, do conto homônimo; trata-se de uma jovem solteira de dezessete anos que transmite fragilidade e mistério. Já o conto “Cadela” apresenta uma mulher longe da pureza e meiguice de Françoise; a protagonista é uma mulher que, mesmo se submetendo ao jugo do homem, possui domínio absoluto sobre ele.

A disposição dos contos nos possibilita seguir a trajetória das muitas posturas do feminino, apresentadas na obra de Luiz Vilela, para verificar a composição da personagem Edna, objeto central de nossa pesquisa.

Nosso estudo está estruturada em três capítulos:

- 1º. Apresentamos teorias do feminino, a partir de Simone de Beauvoir e sua obra **O segundo sexo**, de 1949, com uma trajetória da situação da mulher na história ocidental. Observamos como algumas culturas tratam a mulher, tendo por referencial diversas teorias: biológicas, psicológicas, religiosas e sociais. Seguimos até o período pós anos 1960, quando ocorreram diversas modificações quanto a visão social a respeito da mulher. Ao fechar o capítulo, elencamos os textos de Luiz Vilela trabalhados por estudiosos como Paula Vaz em **Configurações do amar: as afetividades em Luiz Vilela** (2008), Wania Majadas em **O diálogo da compaixão na obra de Luiz Vilela** (2000), e Rauer, em **Faces do Conto de Luiz Vilela** (2006). Essas obras tratam de figuras femininas na literatura, voltando-se, em especial, para a obra de Luiz Vilela.
- 2º. Analisamos quatro personagens de narrativas curtas, do ficcionista mineiro, presentes nos contos “Nosso dia”; “Vazio”; “Françoise” e

“Cadela”. Privilegiamos o contexto sócio-cultural-econômico e a conformação psicológica dessas personagens para apresentar a pluralidade da figuração ficcional na obra de Luiz Vilela.

3º. Analisamos a novela **Te amo sobre todas as coisas**, procedendo ao cruzamento das características principais das personagens apresentadas no segundo capítulo com a personagem Edna, de **Te amo sobre todas as coisas**. Tal procedimento é utilizado para verificação de nossa hipótese de que a personagem Edna é amálgama das demais personagens femininas de Vilela.

Apresentamos, na Conclusão, o resultado que nossa pesquisa nos proporcionou. Neste ponto, cremos evidenciar a hipótese de que a personagem Edna, de **Te amo sobre todas as coisas**, é uma convergência de todas as personagens femininas anteriores da obra de Vilela, com o que nossa pesquisa se apresenta como contribuição às questões de gênero na obra de Luiz Vilela.

Quanto a isso, nosso trabalho complementa a dissertação de Paula Vaz, que aborda a figura feminina diante, apenas, de situações amorosas. Nossa pesquisa leva a análise dos sentimentos femininos a um patamar além da fronteira dos relacionamentos amorosos.

Por seu lado, a tese de doutoramento de Wania Majadas atribui à personagem Graça, do romance homônimo, uma postura unilateral, de submissão e ingenuidade absolutas. Contudo, nosso trabalho defende a possibilidade de diversos sentimentos e comportamentos povoarem a mesma personagem na obra de Luiz Vilela, sem que, necessariamente, uma característica única prevaleça.

A discussão sobre gênero se repete na tese de Rauer; no entanto, sua abordagem se limita, também, às relações afetivas entre homens e mulheres que possuem uma relação amorosa explícita e tradicional. Assim, os estudos de Vaz, Majadas e Rauer não se propõem a discutir as faces do feminino como foco central. Desse modo, nosso trabalho surge como uma condensação e ampliação dessas pesquisas.

CAPÍTULO I

A mulher, da história para o literário

Simone de Beauvoir é uma forte referência no que diz respeito aos estudos do feminino. Durante muitas décadas, ela apresentou suas teorias e proposições de forma muito oportuna e coerente, no que diz respeito a figura da mulher. Mesmo tendo publicações desde a primeira metade do século XX, podemos considerar seus trabalhos com verdadeiros retratos do feminino da atualidade.

Ainda no fim dos anos 1940, ao escrever seu livro **O segundo sexo: fatos e mitos**, publicado em 1949, Simone de Beauvoir² já afirmava que falar sobre a mulher era algo que lhe provocava grande inquietação. Contudo, mesmo sendo exaustivamente repetida, essa temática não deixa de suscitar indagações a cada novo registro publicado, afinal, com o passar dos anos, vemos a reconfiguração dos mais variados contextos. A partir do momento em que a sociedade sofre mudanças, há reposicionamentos e reconfigurações nos mais diversos meios sociais. É esse tema, a mulher, que encontra nas artes literárias um fértil campo para discussões, que nos propomos a trabalhar. Não partimos de um modelo pronto, mas de sua constituição histórico-social, os trajetos seguidos para que tivéssemos a imagem de mulher que observamos hoje e de como tal figura foi transmutada para a literatura.

² Neste trabalho, tanto as referências históricas quanto os juízos críticos que não forem atribuídos a outros estudiosos através da devida marcação, (nome, ano, página da obra), serão parte dos estudos realizados por Simone de Beauvoir em seus livros.

1.1 O feminino no mundo ocidental

Em seu livro, **O segundo sexo: mitos e fatos**, Beauvoir problematiza a existência ou não da figura **mulher** durante o período patriarcal, como a mulher se fez ou como se permite moldar.

Dessa forma, escreve que “todo ser humano do sexo feminino não é, portanto, necessariamente mulher; cumpre-lhe participar dessa realidade misteriosa e ameaçada que é a feminilidade” (BEAUVOIR, 1986, p. 11).

A autora não faz a afirmação da existência de um modelo feminino pronto, separado do meio em que vive. Mas se sabe que, se não os estudos científicos, a literatura tenta ao máximo trabalhar essa ideia de **ser mulher**, para isso se utiliza de arquétipos históricos, criando diversas faces, para todas as personagens de seus enredos.

A expressão “ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (BEAUVOIR, 1980, p. 9), nos leva de volta ao questionamento sobre a existência ou não de um ser mulher pré-estabelecido. A necessidade de uma configuração baseada no meio em que está inserida trouxe muitas dificuldades para a figura feminina, pois sua existência, enquanto mulher dependia de sua conduta em meio ao mundo essencialmente masculino:

[...] No momento em que as mulheres começam a tomar parte na elaboração do mundo, esse mundo é ainda um mundo que pertence aos homens. Eles bem sabem, elas mal duvidam. Recusar ser o Outro, recusar a cumplicidade com o homem seria para elas renunciar a todas as vantagens que a aliança com a casta superior pode conferir-lhes. O homem suserano protegerá materialmente a mulher vassala e se encarregará de lhe justificar a existência [...]. (BEAUVOIR, 1986, p. 19).

A mulher faz parte de um mundo que não é considerado seu, todos os códigos e estruturas são criados e trabalhados pelos homens. Assim, ao ser inserida na sociedade não consegue entrar em nível de igualdade. Em séculos

mais remotos, a mulher chegou ser objeto de adoração, contudo, tal adoração se devia ao fato de que aquelas comunidades temiam o desconhecido, nesse caso, a natureza.

Para determinados povos, a mulher representava a ligação do homem comum a essa misteriosa força mística, a natureza. A terra tão misteriosa e assustadora, para o homem, proporcionou à mulher o posto de divindade durante algum tempo: “não se tem ainda os meios práticos de dominar a Mãe-Terra, não ousa ainda erguer-se contra ela; mas já procura desprender-se dela” (BEAUVOIR, 1986, p. 102). Ou seja, “a mulher só era venerada na medida em que o homem se fazia escravo de seus próprios temores, cúmplice de sua própria impotência” (BEAUVOIR, 1986, p. 104-105).

Mesmo que se registre que algumas comunidades endeusavam a mulher por entendê-la como conexão com a terra, conseqüentemente, responsável pelas colheitas, a mulher não foi nivelada ao homem. Ao ser entendida como deusa, estaria em um plano distinto do homem, não existiria nenhuma relação de reciprocidade, haja vista que os dois eram postos em realidades distintas: a mulher, no divino e místico; o homem, no terreno e real.

Quando o homem passou a superar seus medos relacionados a figura feminina e buscar a ampliação de terras, fato que se acentuou com o regime patriarcal, a posição deificada dada à mulher foi retirada e a ela foi imposta a submissão absoluta.

Tais fatos não aconteceram de uma forma rápida e desordenada. Naquela época, existiam estudos biológicos, psicanalíticos e doutrinas religiosas que eram utilizados como códigos e leis a favor dos desejos dos homens. Devido a essas condições, o patriarcado não encontrou resistência, por parte da mulher, para que exercesse domínio sobre ela.

1.1.1 O que se diz sobre elas

Diversas ciências tentaram explicar a figura feminina no decorrer de toda a história. Muitas delas deixaram suas contribuições, ora aceitáveis, ora equivocadas. Dentre elas, podemos destacar os estudos biológicos e psicológicos.

A biologia tenta explicar a mulher a partir da constituição de seu corpo, um de seus maiores carrascos. A natureza é o que realmente impera. Utilizando-se dessa ciência, filósofos como Aristóteles, em **Política**, apresentam a teoria de que a própria natureza impõe a necessidade de alguns seres assumirem a liderança e outros obedecerem a esta. Assim,

se vê imediatamente nas faculdades da alma. Dentre estas, uma há que por sua natureza comanda – é aquela que participa da razão – e outras que obedecem: são as que não participam dela. Cada um tem um tipo de virtude que lhe é próprio. (ARISTÓTELES, 1985, p. 28).

Depois de apresentar essa pré-disposição de forma generalizada, o filósofo fecha sua teoria afirmando que tanto a mulher, quanto o homem, devem possuir virtudes distintas adequando-se ao papel que lhe é atribuído biologicamente: “a força de um homem consiste em se impor; a de uma mulher, em vencer a dificuldade de obedecer. O mesmo ocorre com as demais virtudes” (ARISTÓTELES, 1985, p. 29)

Em seguida, o filósofo continua alertando ao homem para que não se esqueça de sua posição, pois “quanto ao sexo a diferença é indelével: qualquer que seja a idade da mulher, o homem deve conservar sua superioridade” (ARISTÓTELES, 1985, p. 27).

O professor José Eustáquio Diniz Alves, em um artigo, “O discurso da dominação masculina” de 2001, faz uma breve descrição dos órgãos sexuais, tanto do homem, quanto da mulher. Sua fala nos mostra como a anatomia masculina tende a se evidenciar diante da feminina. Os órgãos sexuais, que se põem em evidência no homem, são tidos muito discretos quando apresentado na mulher:

No campo da sexualidade isto ocorre de muitas maneiras. O pênis, órgão sexual externo e bastante visível penetra a vagina, órgão sexual interno e quase invisível. Daí existir uma associação da penetração como sendo um ato ativo e o “ser penetrado” como um ato passivo. Mas ativo é definido pelos dicionários como aquilo que exerce ação, que funciona, que trabalha, que se move. Por exemplo, as pessoas que estão no mercado de trabalho fazem parte da população economicamente ativa e os aposentados são inativos. O ativo também significa atuante, intenso, vivo, ágil e enérgico. Em contabilidade, ativo quer dizer bens e direitos a receber. Passivo é o contrário de tudo isto: é quem ou o que recebe uma ação, que não atua, inerte, indiferente, apático e, em termos contábeis, significa dívidas e obrigações a pagar. Mesmo considerando que no ato sexual existe ação de ambas as partes, o sexismo consiste exatamente em identificar o ativo com a ação masculina e o passivo com a ação feminina, uma vez que o senso comum associa a ereção do pênis com rigidez, energia, ação e potência, que são associadas ao ativo e não ao passivo. (ALVES, 2001, p. 3).

Além da passividade e submissão, que são virtudes que a mulher deve possuir, haverá o encarceramento da mesma, feito pela natureza, na condição de fêmea da espécie. Tal atribuição lhe retira a condição de ser humano e a remete ao posto de procriadora do homem. Para a escritora Dina Maria Martins Ferreira, a terminologia **fêmea** não dá à mulher uma condição feminina, pois, para a autora, “fêmea seria uma construção de base biológica, que não garante a existência da feminilidade” (FERREIRA, 2009, p. 117).

Ser fêmea trata-se de uma construção a partir de padrões culturais que se baseiam em arquétipos patriarcais.

A condição de “fêmea” faz com que a mulher se apresente como ser racional, mas um elemento necessário para ser fecundado e servir como receptáculo do homem, biologicamente detentor ativo do poder da perpetuação da espécie:

Por provocante ou tolerante que seja, é o macho, de qualquer modo, quem *possui*: ela é *possuída*; ele pega, ela é *pegada*, e a palavra tem, por vezes, um sentido muito preciso: ou porque tem órgãos adaptados, ou porque é mais forte, o macho segura-a, imobiliza-a; efetua ativamente os movimentos do coito. Entre muitos insetos, entre os pássaros e os mamíferos, ele a penetra. Em virtude disso, a fêmea apresenta-se com

uma interioridade violentada. Não é a espécie que o macho violenta, porquanto esta só se perpetua renovando-se; pereceria se os óvulos e os espermatozoides não se encontrassem; só que a fêmea, encarregada de proteger o ovo, encerra-o dentro de si própria, e seu corpo, que constitui para o óvulo um abrigo, subtrai-o também à ação fecundante do macho. (BEAUVOIR, 1986, p. 48. grifos no original).

Ao perceber a mulher como um ser vazio, com uma função de submissão absoluta no caráter biológico, se teve por parte do homem uma postura mais dura quando se dizia respeito aos direitos de ambos. Para o homem, assim como para alguns filósofos, “a relação do macho face à fêmea é naturalmente, a do superior para o inferior; o macho é governante, a fêmea, o súdito”³, (Viezzler *apud* ALVES, 2001, p. 2).

Assim, essa crença se refletiu na maioria dos casamentos, na maior parte das sociedades existentes:

O marido possuía tanto a sua pessoa como os seus serviços, podia alugá-la (e alugou-a) de qualquer modo que lhe aprouvesse e guardar o lucro. Era-lhe permitido processar alguém por dinheiro a ela devido, e confiscá-lo. Tudo o que a mulher adquirisse pelo seu trabalho ou herdasse sob tutela tornava-se propriedade legal do marido. Com exceção do direito de propriedade, as mulheres solteiras tinham quase tão poucos direitos legais como as casadas. O princípio tutelar, frequente na jurisprudência ocidental, colocava a mulher casada numa condição de objecto durante toda a vida. O marido passava a ser uma espécie de tutor legal, como se com o casamento ela passasse a fazer parte da categoria dos loucos e atrasados mentais, que, de um ponto de vista legal, eram também considerados como «mortos aos olhos da lei». (MILLETT, 1975, p. 15, grifos no original).

Com os códigos estabelecidos pelo homem, à mulher é dada uma condição animalesca que contrasta com a posição de pessoa racional, passível de erros, que o homem assumia. Devido a essa diferença apresentada, entre os dois, ao homem era permitida a posse da mulher. Assim, “o macho só é macho em certos momentos e a fêmea é fêmea durante toda a sua vida” (BADINTER, 1993, p.3).

³ VIEZZER, Moema. *O problema não está na mulher*. São Paulo: Cortez, 1989, p. 97.

Essa condição de procriadora é reforçada também por algumas religiões, que utilizam, principalmente, a bíblia como seu manual de conduta. No primeiro livro da **Bíblia**, Gênesis, como punição a Eva, por ter comido do fruto proibido e, posteriormente, o ter oferecido ao homem, Adão, é dada uma limitação à sexualidade da mulher. Essa limitação baseia-se em se subordinar ao homem e ter dolorosos partos: “E à mulher disse: multiplicarei grandemente a tua dor, e a tua concepção; com dor terás filhos; e o teu desejo será para o teu marido, e ele a dominará” (Gn. 3, 16).

Mesmo com o princípio biológico e o bíblico afirmando a submissão da mulher como questão natural, que deve ser seguida sem questionamentos mais profundos, Beauvoir apresenta, pelo menos, dois pontos dissonantes dessa teoria. Nesse momento, a autora não se detém na questão religiosa, apega-se tão somente às anatomias da mulher e do homem. Para que se possa negar tanto a condição de passividade da mulher, até então dita fêmea, ou seja, desprovida de racionalidade e feminilidade, quanto a de permanência da espécie, a autora diz:

Há portanto dois preconceitos muito comuns que – pelo menos nesse nível biológico fundamental – se evidenciam falsos: o primeiro é o da passividade da fêmea; a fêmea viva não se acha encerrada em nenhum dos dois gametas: desprende-se do encontro deles. O núcleo do óvulo é um princípio vital exatamente simétrico ao do espermatozóide. O segundo preconceito contradiz o primeiro, o que não impede que muitas vezes coexistam: o de que a permanência da espécie é assegurada pela fêmea, tendo o princípio masculino uma existência explosiva e fugaz. Na realidade, o embrião perpetua o germe do pai tanto quanto o da mãe e os retransmite juntos aos descendentes, ora sob a forma masculina, ora sob a feminina. É, por assim dizer, um germe andrógino que, de geração em geração, sobrevive aos avatares individuais do soma. (BEAUVOIR, 1986, p. 38).

A própria psicanálise discute esse conceito de fêmea que é dado à mulher. Freud afirma a impossibilidade de a natureza definir a condição da mulher. Beauvoir, fazendo leitura da teoria freudiana, escreve que a mulher só será uma

fêmea se assim decidir que seja, “não é a natureza que define a mulher: esta é que se define retomando a natureza em sua afetividade” (BEAUVOIR, 1986, p. 65).

Mesmo que exista esse questionamento quanto às concepções biológicas, a psicanálise, nesse caso Sigmund Freud, não irá trabalhar com a mulher em si, mas sua análise parte da mulher em relação ao homem. Ainda que tenha sido admitido pelo psicanalista que a sexualidade da mulher é tão evoluída quanto a do homem, a autora faz questão de salientar que “Freud não se preocupou muito com o destino da mulher; é claro que calcou a descrição do destino feminino sobre o masculino, restringindo-se a modificar alguns traços” (BEAUVOIR, 1986, p. 66).

Ao seguir com sua análise, Freud apresenta a teoria de que a mulher não se sente completa. Segundo o estudioso, ela se vê como um homem mutilado por não possuir um pênis. Para que possamos entender essa afirmação freudiana, é necessário que conheçamos um pouco dos complexos que povoam a infância tanto do homem, quanto da mulher.

Segundo Freud, durante a primeira infância, a criança do sexo masculino desenvolve um amor por sua mãe, estimulado pela amamentação e proximidade com a mesma. Essa ligação se deve ao fato da mãe ser a pessoa mais próxima ao bebê. Ao alimentar e cuidar da criança, a mulher desperta diversas sensações, ora agradáveis, ora indesejáveis devido à proximidade dos dois. Assim, o toque materno agirá como o primeiro sedutor do infante, tanto do sexo masculino, quanto do feminino.

Através dos cuidados com o corpo da criança, ela [a mãe] se torna seu primeiro sedutor. Nessas duas relações reside a raiz da importância única, sem paralelo, de uma mãe, estabelecida inalteravelmente para toda a vida como o primeiro e mais forte objeto amoroso e como protótipo de todas as relações amorosas posteriores — para ambos os sexos. (FREUD, 1996, p. 202).

Esse amor, quando se trata de crianças do sexo masculino, segundo Freud, é de mais claro entendimento, pois o menino desenvolverá um grande ciúme do pai

com relação a mãe. Em casos extremos, a figura paterna irá configurar um rival que deve ser eliminado. Para seduzir a mãe, o menino mostra seu órgão sexual, motivo de orgulho para ele. Contudo, com o passar do tempo a mãe passa a ameaçar corta-lhe o órgão o que lhe provoca medo, principalmente quando o dever de assustar o garoto é legado ao seu maior rival, seu pai:

Em si própria, parece inconcebível demais para o menino que tal coisa possa acontecer. Entretanto, se na ocasião da ameaça ele pode recordar a aparência dos órgãos genitais femininos ou se pouco depois tem uma visão deles — de órgãos genitais, equivale a dizer, a que falta realmente essa parte supremamente valorizada, então ele toma a sério que ouviu e, caindo sob a influência do complexo de castração, experimenta o trauma mais sério de sua vida em início. (FREUD, 1996, p. 203).

Esse Complexo de Castração que, segundo o psicanalista, se inicia no menino a partir do Complexo de Édipo, na menina, terá o efeito contrário. A garota não vai reecer pela perda do pênis, mas a ausência do mesmo. Partindo dessa **castração**, a mulher sempre se sentirá como um homem incompleto. Ao sentir essa ausência, buscará refúgio no possuidor de tal órgão, neste caso, a figura paterna será a personagem mais próxima.

Embora de maneira diferente, a menina também enfrentaria o mesmo O Complexo de Édipo, segundo Freud. Em 1913, Carl Gustav Jung, desagradando a Freud, atribui o nome de Complexo de Electra, à essa fase enfrentada pelas meninas. Seria o equivalente ao Complexo de Édipo feminino. Para essa definição Jung utiliza-se do mito grego em que Electra, para vingar-se da morte de seu pai Agamêmnon, faz com que seu irmão mate a mãe de ambos Clytemnestra.

Ao passar por essa fase, a menina, não sofrendo problemas de aceitação dessa castração, pode, segundo Freud, em casos extremos, vir a desenvolver a homossexualidade:

[...] escolherá o marido pelas características paternas dele e estará pronta a reconhecer a sua autoridade. O seu anseio de possuir um pênis, que é, na realidade, insaciável, pode encontrar satisfação se ela for bem-

sucedida em completar o seu amor pelo órgão estendendo-o ao portador do órgão, tal como aconteceu anteriormente, quando progrediu do seio da mãe para a mãe como uma pessoa completa. (FREUD, 1996, p. 206).

Com suas teorias, a psicanálise não irá limitar a mulher a um ser instintivo, como a maioria das fêmeas do reino animal. Essa ciência analisará, a partir de suas percepções e sensibilidades, seu processo de desenvolvimento. “Não basta dizer que a mulher é uma fêmea, não se pode defini-la pela consciência que tem de sua feminilidade; toda consciência desta no seio da sociedade de que é membro” (BEAUVOIR, 1986, p. 75). Mesmo diante de todas as suas teorias, partindo desde a infância tanto do homem, quanto da mulher, Freud não consegue afirmar onde se iniciou esse processo de desigualdade que perpetuou através dos séculos.

Quando observamos a fragilidade das duas ciências, a biológica e a psicanalítica, não podemos esperar que estas possam trabalhar de forma isolada. Com o materialismo histórico, segundo Beauvoir, faz-se o uso dessas duas perspectivas, além de somar a religiosa.

O regime patriarcal foi um período em que a tendência era a de o homem se diferenciar da mulher, principalmente, pela força física, intelectual e moralidade religiosa. Com a mudança do regime comunitário para a propriedade privada, o homem sentiu necessidade de transcender sua condição de extrema dependência da natureza e tomar para si o domínio dos elementos naturais.

Com o domínio do cobre e criação de ferramentas mais pesadas, o homem passou a afastar a mulher cada vez mais das funções sociais da comunidade. Utilizando-se das teorias biológicas, o homem fez com que a ação da mulher se restringisse ao lar. A ela, foram dadas funções bem específicas: obedecer ao marido e ter filhos.

O primeiro argumento do qual o homem se apoderou para que pudesse afastar a mulher de qualquer papel social ativo foi sua fragilidade corpórea. Mesmo não se tratando de um impedimento real, haja vista que sua fragilidade, mediante as ferramentas de bronze e ferro, não era concreta, o homem soube utilizar o momento para manter a mulher dentro de casa:

O fato de a mulher ser fraca e com capacidade interior de produção não explica a exclusão. Nela o homem não reconheceu um semelhante porque ela não partilhava sua maneira de trabalhar e de pensar, porque continuava escravizada aos mistérios da vida. (BEAUVOIR, 1986, p. 106).

A mulher, assim como suas terras e seus filhos, passa a ser uma propriedade do marido. Com a busca pela expansão de terras, e a ideia de que a mulher é fisicamente incapaz de sair em missões de conquistas, a ela é atribuída a missão de procriar. Ao homem, é mais importante que a mulher fique em casa e tenha filhos, aumentando sua família, que lhe pertence, assim como suas terras, do que segui-lo em missões para as quais são consideradas inaptas.

Diante das restrições impostas pelo marido, ela se vê obrigada a assumir o papel que a biologia lhe atribuiu, a procriação. A própria Beauvoir afirma a impossibilidade de o homem obrigar a mulher a ter filhos, mas ao “encerrá-la dentro de situações em que a maternidade é a única saída; a lei ou os costumes impõem-lhe o casamento, proibem as medidas anticoncepcionais, o aborto e o divórcio” (BEAUVOIR, 1986, p. 85).

Estando constantemente em estado de gestação, a mulher se anula do resto da comunidade, aprisionando-se, cada vez mais, em sua casa. Além de se isolar socialmente, na maioria das sociedades patriarcais é retirado da mulher o direito de administrar seus próprios bens. A ela, sempre será dado um tutor do sexo masculino, pai, irmão ou marido.

Alegava-se que uma mulher seria incapaz de administrar corretamente seus bens, pois se trata de uma criatura muito instável. Além da condição biológica da mulher lhe conceder alguns dias de instabilidade emocional todos os meses, o discurso religioso expõe a mulher como iniciadora do pecado; assim, não pode ser merecedora de qualquer tipo de confiança em qualquer área.

Quando ao desequilíbrio emocional provocado por sua composição biológica, Beauvoir faz uma breve explanação sobre efeitos possíveis durante o período menstrual de cada mulher:

[...] A mulher torna-se mais emotiva, mais nervosa, mais irritável que de costume e pode apresentar perturbações psíquicas graves. É nesse período que ela sente mais penosamente seu corpo como uma coisa opaca alienada; esse corpo é presa de uma vida obstinada e alheia que cada mês faz e desfaz dentro dele um berço, cada mês, uma criança prepara-se para nascer e aborta no dismantelamento das rendas vermelhas; a mulher, como o homem, é seu corpo, mas seu corpo não é ela, é outra coisa. (BEAUVOIR, 1986, p. 55).

Além dos transtornos biológicos provocados por este período, à mulher, é dado um caráter impuro. Algumas religiões acreditam que a mulher que está tendo esse fluxo de sangue deve ser isolada dos demais para que não contamine ninguém com sua impureza. O livro bíblico Levítico afirma que:

[...] se a sua carne vasa o seu fluxo, ou se a sua carne estanca o seu fluxo, esta é a sua imundícia. Toda a cama, em que se deitar o que tiver fluxo, será imunda; e toda a cousa, sobre o que se assentar, será imunda. E qualquer que tocar a sua cama, lavará os seus vestidos, e se banhará em água, e será imundo até à tarde. (Lev. 15, 3-5).

O pensamento bíblico foi observado por Émile Durkheim, em sua **As formas elementares da vida religiosa**: “[a] Bíblia, por exemplo, ordena à mulher viver isolada todo mês durante um período determinado; obriga-a a um isolamento análogo durante o parto; proíbe atrelar juntos o jumento e o cavalo, usar um vestuário em que o cânhamo se misture com o linho [...]” (DURKHEIM, 2003, p. 20). Contudo, deixou claro que não é só a Bíblia que pede esse isolamento feminino, também, algumas tribos aborígenes da Austrália, adotam essa postura de separar a mulher do restante do grupo durante rituais sagrados: “O que as cerimônias propriamente religiosas têm de característico é que devem ser celebradas num local consagrado do qual as mulheres e os não-iniciados são excluídos” (DURKHEIM, 2003, p. 414).

Não é somente o período menstrual ou o da gestão que foram utilizados como argumento para distanciar a mulher, tanto da vida pública, quanto da administração de seus bens. Juntamente com a instabilidade emocional, afirmou-se que, ao se permitir o poder em mãos femininas, dar-se-ia espaço para a ruína da

comunidade. Aristóteles, em **Política**, explana sobre a administração de Lacônia, para ele um perfeito caos. O filósofo afirma que a condição da cidade se deve ao fato de terem permitido à mulher dominar seus dotes e suas vidas. Para o filósofo, “[...] Se as mulheres são indisciplinadas, trata-se, repito, não somente de uma indecência para o Estado, mas também de um germe de cobiça e de corrupção” (ARISTÓTELES, 1985, p. 194-195).

O que é chamado de indisciplina, pela visão aristotélica é, na verdade, a ausência da absoluta submissão feminina requerida pelo mesmo em nome do Estado:

Estando a Lacônia dividida em cinco partes ou tribos, duas delas passaram quase que inteiramente para as mulheres, através das heranças que lhes couberam, além dos ricos dotes que lhes deram. Seria melhor ou proibir inteiramente estes últimos ou só permiti-los quando forem muito módicos ou no máximo medíocres. Atualmente, é permitido dar tudo o que se tem a que se quiser por testamento, e até entre vivos, se que se precise instituir herdeiro. [...] A experiência tornou evidente o vício do regime atual. Reduzido a esta escassez de homens, o Estado desde então não pode evitar nenhum fracasso, nem sua total ruína. (ARISTÓTELES, 1985, p. 195).

Diante de recomendações tão claras, propagadas durante séculos, os patriarcas não se abstiveram de seguir tais instruções. Com essa perspectiva, a mulher passou a ser o objeto sexual do homem onde ele buscava a si mesmo. Trata-se de uma visão do **Um** (o homem) sobre o **Outro** (a mulher). O último se tratava de uma mera força reprodutora, conveniente à comunidade onde se encontrava inserida.

A mulher é uma propriedade que é passada do pai para o marido. A conduta patriarcal era endossada por muitas religiões. Dentre essas, destacava-se o cristianismo, que declarava a mulher como origem do pecado. Juntamente com essa visão, foi dado à mulher um estigma, não apenas de inferior, mas de possível propagadora do mal. Caso não estivesse sob supervisão masculina, poderia causar problemas para o restante da sociedade.

No livro bíblico de Gênesis, é dada à mulher, Eva, a responsabilidade pelo primeiro pecado, segundo a fé cristã: “e vendo a mulher que aquela árvore era boa para se comer, e agradável aos olhos, e árvore desejável para dar entendimento, tomou do seu fruto, e comeu, e deu também a seu marido, e ele comeu com ela” (Gn. 3, 5).

Após a “criação” da mulher, essa é a primeira ação da qual ela se encarrega: a desobediência. Atualmente, diversos historiadores se cercam de estudos sobre a presença da mulher nas histórias bíblicas para caracterizar a forma como são retratadas pelo manual de conduta cristão. Eis um exemplo desses estudos:

Há cerca de 200 mulheres mencionadas pelo nome, além de outras 100 anônimas, contabiliza a historiadora e pastora metodista Margarida Ribeiro. Pior: elas são frequentemente associadas a ações ruins, como no caso de Eva, a responsável pelo ‘pecado original’. Sara, a mulher de Abraão, é estéril e sofre de inveja da escrava Hagar, escolhida para conceber o filho que dará prosseguimento à linhagem. Outra passagem acontece em Sodoma, cidade onde reinava a devassidão, como na vizinha Gomorra: Lot oferece suas duas filhas virgens aos homens que queriam invadir sua casa para estuprar dois anjos que ali estavam. Os anjos matam os agressores e poupam as meninas, que, mais tarde, liberam sua porção perversa ao embebedar o pai para ter relações sexuais com ele. (Ribeiro *apud* GONÇALVES, 2005, p. 44)⁴.

A Bíblia não foi o único instrumento religioso utilizado para condenar a mulher ao seu estado de alienação. Outras religiões, adeptas de outros códigos de conduta, a exemplo do **Código Manu**⁵, da Índia, em

⁴ RIBEIRO, Margarida de Fátima S. **Rastros e rostos do protestantismo brasileiro: uma historiografia de mulheres metodistas**. São Bernardo do Campo, 2008. 1v. 221p. Tese (Doutorado em Ciências da Religião – Teologia e História) — Faculdade de Filosofia e Ciências da Religião, Universidade Metodista de São Paulo (Umesp), São Bernardo do Campo, 2008. Disponível em: <http://ibict.metodista.br/tedeSimplificado/tde_busca

/arquivo.php?codArquivo=1953>. Acesso em: 20 Jun. 2010.

⁵ *Manu*: Personagem mítico constantemente citado e altamente honrado não somente como o sumo legislador, mas também excelente em outras obras abrangendo todo o gênero da literatura indiana. É frequentemente envolvido na lenda, assumindo ora a figura de um antigo sábio, de um rei, de um legislador, ora como o único ser sobrevivente após a catástrofe do dilúvio. *Manu*, progênie de *Brahma*, pode ser considerado como o mais antigo legislador do mundo; a data de promulgação de seu código não é certa, alguns estudiosos calculam que seja aproximadamente entre os anos 1300 e 800 a.C. Contudo o Código de *Hamurabi*, mais antigo que o de *Manu* em pelo menos 1500 anos. Introdução completa ao código está disponível em

seu nono livro, exigia que se observasse a conduta feminina para que não pudessem ser registradas falhas que pudessem trazer desonra à comunidade.

Art. 419º Dia e noite, as mulheres devem ser mantidas num estado de dependência por seus protetores; e mesmo quando elas têm demasiada inclinação por prazeres inocentes e legítimos, devem ser submetidas por aqueles de quem dependem à sua autoridade.

Art. 420º Uma mulher está sob a guarda de seu pai, durante a infância, sob a guarda de seu marido durante a juventude, sob a guarda de seus filhos em sua velhice; ela não deve jamais se conduzir à sua vontade. (CÓDIGO MANU, 2010).

A título de nota, podemos citar o romano, as leis de Sólon, o Corão, dentre outros levantados por Beauvoir, que tratam a mulher com demasiado desprezo. Segundo a autora francesa, todos esses códigos estão em harmonia com o pensamento de Pitágoras que afirmava existir o bom princípio responsável pela ordem, a luz e o homem e o princípio ruim, que deu origem ao caos, às trevas e à mulher (BEAUVOIR, 1986, p. 109).

Algumas religiões atribuem à mulher uma proximidade simbólica com o mal. Dentre as características psicológicas e emocionais que a elas são dadas, se destacam a inconstância, que lhe retira toda e qualquer credibilidade dentro da comunidade. A biologia auxilia na visão de inferioridade feminina, propagada pela religião, afirmando que a própria constituição óssea feminina a impedia de se tornar um ser útil à sociedade. Os códigos religiosos ainda definiam o homem como racional e, à mulher, era legada a função de procriadora. Essa atribuição impossibilitava ao homem negar a necessidade da presença da mulher, mesmo como subalterno.

1.1.2 Reposicionando as peças

Mesmo sendo, historicamente, submetida aos homens, a mulher não hesitou em agarrar as oportunidades que lhe foram ofertadas. Com a queda do regime patriarcal e a chegada da industrialização, abriu-se um novo cenário para a sociedade de um modo geral.

A partir da nova configuração apresentada, a estrutura patriarcal familiar foi, aos poucos, se dissolvendo. O homem deixava de ser o provedor absoluto da família e não cabiam à mulher os papéis exclusivos de dona de casa, mãe e esposa dedicadas. Um novo mundo pedia novas dimensões e inovações sociais.

O fato de uma revolução exigir novos horizontes não significa que a conquista de espaço pela mulher tenha sido fácil. Esses movimentos não trouxeram necessariamente um quadro favorável à tomada de espaço pela mulher. Acreditar que a Revolução Industrial, no século XIX, foi a engrenagem que transformou o destino da mulher é um engano, pois; “essa revolução burguesa mostrou-se respeitosa das instituições e dos valores burgueses; foi feita quase exclusivamente pelos homens” (BEAUVOIR, 1986, p. 150).

Beauvoir afirma que a chegada ao poder, pelo regime patriarcal, foi lento. Dessa forma, não se poderia acreditar que, a mulher, que tinha sua condição imposta pelos homens, há tantas décadas, pudesse ascender à melhores condições com facilidade.

O homem acreditava em seu direito de ser o **Um** e consolidou esse posto, com o consentimento da mulher durante séculos:

Nenhum sujeito se coloca imediata e espontaneamente como inessencial; não é o Outro que definindo-se como Outro define o Um; ele é posto como Outro pelo Um definindo-se como o Um. Mas para que o Outro não se transforme no Um é preciso que se sujeite a esse ponto de vista alheio. (BEAUVOIR, 1986, p. 16).

Dessa forma, mesmo não se tratando de uma minoria, a mulher se permitiu subjugar pelo homem. Com o passar do tempo, também, se deu conta de que, ao abrir mão de sua condição de ser subalterno, poderia perder alguns favorecimentos que lhe eram ofertados, por exemplo, ao homem cabia ser o provedor material de sua vassala. Um dos motivos de não haver briga por sua condição durante o patriarcado se deve ao fato de que ela “[...] muitas vezes, se compraz no seu papel de *Outro*” (BEAUVOIR, 1986, p. 19, grifo no original).

Mesmo com essa consolidação masculina, com as revoluções e modernizações, a condição estrita de vassala, dada à mulher, é comprometida. Com as novas condições sociais, o trabalho feminino torna-se uma necessidade e lhes é exigido mostrar que

nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto, intermediário entre o macho e o castrado que qualificam o feminino. (BEAUVOIR, 1980, p. 9).

A mulher passa a buscar sua emancipação, tenta se desvencilhar do laço opressor que só lhe permite o casamento como recurso digno, enquanto mulher. A busca por sua liberdade acentua sua condição diante do homem que já a caracterizou como ser instável e inferior.

As vitórias da mulher são lentas e gradativas. A conquistar o direito de sair de sua casa, pode ser considerada uma evolução significativa, considerando que, no passado, sua responsabilidade se limitava a procriação.

Ao ingressar no mercado de trabalho, a mulher vai se deparar com novos obstáculos. O homem não vê com bons olhos a tomada de espaço pela mulher; assim, tenta, de todas as formas, dificultar sua ascensão. Passamos a ter, novamente, uma dominação em forma de cuidados que tem como objetivo dificultar a chegada da mulher à independência. Tal assertiva se deve ao fato de que, “[...] mesmo dentro da classe operária os homens tentaram frear essa libertação, porque

as mulheres são encaradas como perigosas concorrentes, habituadas que estavam a trabalhar por salários mais baixos” (BEAUVOIR, 1986, p. 21).

Com os obstáculos que são impostos como forma de dificultar a contratação da mulher ao invés da contratação do homem, a exemplo de diminuição de carga horária, liberação de trabalho a noite, pois a maioria é mãe de família, e repouso quando a operária estiver grávida, a mulher só pode contar com um recurso para concorrer com os homens: a mão de obra mais barata.

O fato de ser uma mão de obra mais barata lhe permitia concorrer com o homem, contudo, abriu margem para mais um tipo de exploração:

No princípio do século XIX a mulher era explorada mais vergonhosamente ainda do que os trabalhadores do outro sexo. [...] apesar de ser um trabalho contínuo, a operária não ganhava o suficiente para atender às suas necessidades. (BEAUVOIR, 1986, p. 157).

A mulher se submetia a essas normas por necessidade, mas não deixava de brigar por melhores condições. Aos poucos, a mulher foi abrindo caminho por diversos campos e adquirindo espaços em empregos, normalmente, executados pelos homens. Mesmo trabalhando em troca de salários muito inferiores aos dos operários do sexo masculino, ali começavam a consolidar a ideia de que a diferença biológica entre os sexos era, especificamente, anatômica.

Essa reviravolta causou grande preocupação por parte da sociedade de um modo geral, haja vista que os homens eram advertidos de que uma mulher com instrução tornava-se um ser demasiadamente perigoso. O homem acreditava estar sempre correto, a mulher, nesse caso, seria o ser que estaria descaracterizando a natureza, que passava a ser nociva aos objetivos do homem.

Os homens temiam que a partir do momento que a mulher ganhasse espaço, os seus fossem reduzidos. Uma mulher na Academia que se graduasse como médica ou advogada, profissões tidas como nobres, até os dias de hoje, estaria, inevitavelmente, impedindo um homem de se titular “doutor”. Assim alerta Beauvoir: “a burguesia conservadora continua a ver na emancipação da mulher um perigo que lhe ameaça a moral e os interesses. Certos homens temem a

concorrência feminina” (BEAUVOIR, 1986, p. 22), o que seria um temor, no mínimo, curioso, uma vez que a mulher sempre foi citada como inferior tanto física quanto intelectualmente.

Contudo, o trabalho foi uma grande conquista para a mulher. Não se tratava, apenas, de deixar a clausura do lar e, conseqüentemente, do casamento e da extrema dependência do marido:

Foi pelo trabalho que a mulher cobriu em grande parte a distância que a separava do homem; só o trabalho pode assegurar-lhe uma liberdade concreta. Desde que ela deixe de ser uma parasita, o sistema baseado em sua dependência desmorona; entre o universo e ela não há mais necessidade de um mediador masculino. (BEAUVOIR, 1980, p. 449).

Além da dependência econômica, outros obstáculos teriam que ser superados pela mulher. O campo intelectual nunca lhe permitiu a entrada de forma fácil ou mesmo justa. Mesmo grandes obras literárias, se produzidas por uma mulher, sofriam rejeição, por se tratar de autoria feminina.

Mesmo sendo oprimida, a mulher deixou seu posto de musa das românticas histórias de amor, assim como se libertou da condição de ser maligno dado a ela por livros religiosos e tantos outros, e passou a figurar como dona da pena. Ao se aventurar em terreno tão instável, até mesmo para os homens, a mulher viu, na literatura e no letramento, uma forma de se defender e conquistar o espaço que lhe era negado. O campo intelectual é o terreno que será mais explorado pela mulher para que esta consiga os meios para se desvencilhar da opressão:

É essencialmente no terreno intelectual que as mulheres continuam a distinguir-se no século XVII; a vida mundana desenvolve-se e a cultura expande-se; o papel desempenhado pelas mulheres nos salões é considerável; não estando empenhadas na construção do mundo têm lazes para se dedicar à conversação, às artes, às letras; sua instrução não é organizada, mas através de reuniões, de leituras, do ensino de professores particulares, chegam a adquirir conhecimentos superiores aos de seus maridos. (BEAUVOIR, 1986, p. 143).

Ainda que tenha conseguido espaço no mercado de trabalho é com a utilização da pena que a mulher tanto se defende quanto ataca seus opressores. No século XV, Eustache Deschamps, (1328 -1415), poeta francês da idade média, escreve um longo poema sobre os infortúnios que sofre o homem por ter que se casar com uma mulher. Para o autor, é um ato de extremo sacrifício se juntar a um ser tão vil e nocivo. Depois de seu poema vê-se, pela primeira vez, uma mulher utilizar-se das letras para defender seu sexo:

[...] Christine de Pisan ataca vivamente os clérigos em *L'épître au dieu d'amour*. Alguns clérigos, imediatamente, se levantam para defender Jean de Meung; mas Gerson, guarda-selos da Universidade de Paris, apóia Christine; redige, em francês, seu tratado, a fim de alcançar um público mais amplo. (BEAUVOIR, 1986, p. 141).

Uma mulher instruída que tivesse um trabalho, conseqüentemente, alcançaria a liberdade, esse era o lema das mulheres suecas, que defendiam uma postura feminina mais radical durante a revolução industrial. Esse grupo, como muitos outros, tinham suas lutas dirigidas, principalmente pelas letradas. A mulher passou a se organizar para que, com isso, adquirisse poder e liberdade das condições, ainda, desfavoráveis.

O nível de instrução tido como adequado para a mulher durante a antiguidade estava sendo cruzado; antes,

[...] não se pretendia que a educação das mulheres fosse além de um certo grau elementar, bastava dar-se-lhes um verniz superficial. E, na maior parte dos casos, esta educação acentuava, de modo cínico e deliberado, a virtude — palavra que significava obediência, servilismo e inibição sexual, perigosamente próxima da frigidez. (MILLETT, 1975, p. 25).

Contudo, a mulher conseguiu ultrapassar mais uma das limitações impostas e seguir em busca de novos direitos. No decorrer de suas lutas, a mulher foi conquistando diversos direitos, de forma lenta e à custa de muitos protestos, prisões e conflitos.

Com o passar dos anos, em muitos países, a mulher pode ter o direito de decidir se queria ou não ser mãe, conquistou o direito ao aborto, ou seja, passa a

ser dona de seu próprio corpo. Como uma cidadã comum, também conseguiu que suas opiniões pudessem ser reconhecidas no meio político através do voto, além de inúmeras conquistas que se seguiram as primeiras manifestações e reivindicações femininas.

Mesmo a mulher obtendo muitas conquistas, não se pode esquecer que os códigos não foram forjados por elas, as leis lhe eram desfavoráveis em todas as instâncias. O homem criou os códigos, a mulher brigou em um mundo de homens criado para o sexo masculino, pelos próprios homens que ali estavam. “O lugar na sociedade é sempre eles [homens] que estabelecem. Em nenhuma época ela impôs sua própria lei” (BEAUVOIR, 1986, p. 106).

Segundo Simone de Beauvoir, a única solução para uma verdadeira liberdade é a aceitação da fraternidade entre os dois lados. A simples concessão de direitos, que a parte dominante julga conveniente permitir, não caracteriza uma relação de reciprocidade mútua. Para a autora, “Não há como dizer melhor. É dentro de um mundo dado que cabe ao homem fazer triunfar o reino da liberdade; para que, para ale, de suas diferenciações naturais, homens e mulheres afirmem sem equívoco sua fraternidade” (BEAUVOIR, 1980, p. 500).

Essa conquista pode não ter sido firmada até o momento, mas é inegável que a história se encarregou de apresentar a mulher a partir de diferentes perspectivas. A mulher foi se modificando na medida em que a sociedade se modificava; podemos, assim, dizer que durante os séculos ela passou por diversos moldes e foi se adaptando a todos eles.

1.2 O feminino pós anos 1960

Na segunda metade do século XX, sobretudo em alguns países da Europa, como França e Inglaterra, a mulher pôde vislumbrar um contexto mais favorável. Não se tratava, apenas, da perspectiva de uma independência financeira através

de seu trabalho. De fato, era inegável a necessidade de se afirmar socialmente tendo um emprego. Não ser financeiramente dependente era, para muitas mulheres, se desvincular do homem opressor. A mulher do século passado se orgulhar de não depender de ninguém, seja pai, marido, irmão etc.

Cobrir parte da lacuna de poder existente entre a mulher e o homem não significa que esses se tornaram iguais. Por se tratar de uma atividade necessária e inevitável, o trabalho era uma maneira de opressão para as classes menos abastadas. Beauvoir não perde de vista a existência de uma estrutura posta, esta criada pelos homens, e essa formação não se modifica com a entrada da mulher no mercado de trabalho, pelo contrário.

Ao ser negada à mulher condições adequadas para que possa exercer seu trabalho, ela se frustra. Ao conquistar seu emprego, quando casada, multiplica sua jornada. Trabalhar fora não a desobriga de cumprir as tarefas domésticas. Por conquistar esse espaço, normalmente, contra a vontade de seus maridos, muitas vezes, sofrem uma pressão ainda maior para que consigam realizar, a contento, as duas funções, a de operária e a de esposa. Em muitas famílias da França, os maridos usavam o argumento de que suas esposas estavam negligenciando seus lares por conta do novo ofício. Esse argumento, em alguns casos, as obrigava a deixar seus empregos.

Diversos países, não só na Europa Ocidental, apresentam algumas modificações na estrutura social a partir dos anos 1950. Essas transformações seguem timidamente nas décadas seguintes. Com essa evolução, algumas poucas mulheres conseguem, através de seu trabalho, se tornar autônomas social e economicamente. Essa conquista de espaço é significativa, mas não lhes garante uma condição igual a dos homens, pois, “a mulher que se liberta economicamente do homem nem por isso alcança uma situação moral, social e psicológica idêntica à do homem” (BEAUVOIR, 1980, p. 451).

Em meados dos anos 1960, algumas leis que inferiorizam a mulher, na França, como as que regem o matrimônio, começam a ser revistas. A rigidez apresentada pela família, onde o marido se apresenta como chefe e a esposa como

um ser dependente de sua autorização para exercer qualquer direito civil, sofre mudanças consideráveis a favor da mulher. Sua autonomia jurídica começa com “as leis de 1965 sobre os regimes matrimoniais e de 1970 sobre o pátrio poder⁶ que desaparece a inferioridade jurídica da mulher em relação ao marido” (PROST; VINCENT, 2006, p. 77).

Essa é apenas mais uma das diversas conquistas que se seguem nesse período. Durante muitas décadas, era dada às moças uma obrigatoriedade social muito específica, o casamento. As mudanças nos códigos civis na Europa, sobretudo na França, refletiram positivamente na vida daquelas que não queriam o casamento como uma opção. Àquelas que já haviam contraído matrimônio, foi permitido o direito de decidir se permaneceriam, ou não, com seus respectivos maridos através do divórcio:

A sanção jurídica do casamento se torna ao mesmo tempo mais frágil e mais rara. De um lado, a lei de 1975 introduz o divórcio por acordo mútuo. O número de divórcios, aliás, aumenta com vigor e rapidez, antes mesmo dessa lei: em 1960, são concedidos 28.600 divórcios; em 1970, 37.400; em 1975, 54.300; em 1980, 79.700. A frequência do divórcio nos primeiros anos de casamento aumenta visivelmente: não resta dúvida que o casamento se torna cada vez mais frágil. (PROST ; VINCENT, 2006, p. 92).

Durante esse período de reformulação das sociedades, em todo o mundo, as mulheres conseguiram abandonar casamentos que não lhes satisfaziam e optar pela sua liberdade sexual. As jovens não viam a união conjugal como única saída para se libertar dos cuidados dos pais ou irmãos. O casamento tradicional é substituído por uniões juvenis que, em alguns casos, culminavam na oficialização desses relacionamentos, mas, outras vezes, se mantinham por tempo indefinido sem a necessidade, por parte do casal, da formalização dos mesmos.

⁶ Inspirado, inicialmente, no direito Romano (*pater familias*). O patriarca possuía direito absoluto, não só sobre os filhos, mas toda a família, incluindo sua esposa. Com a lei de 04 de junho de 1970, houve a modificação dessa lei, chegando a modificar o nome do instituto de *puissance paternelle*, para denominá-lo *autorité parentale*. Cf.: ALONSO, Paulo Gimenes. *Do pátrio poder ao pátrio dever: Novas reflexões sobre um velho instituto*. Disponível em: < <http://www.pjpp.sp.gov.br/2004/artigos/1.pdf> >, acesso em: 29 maio 2010 às 12:40.

No Brasil, segundo June Hahner, (1978), não encontramos estudos consistentes que abordem a situação da mulher de forma factual. O que encontramos são estudos apresentados como:

Meros registros de impressões, mais do que de fatos, autos de fé quanto à natureza das mulheres ou rápidas biografias de brasileiras notáveis, mais reveladores sobre os preconceitos e a orientação dos autores do que sobre as mulheres propriamente ditas. (HAHNER, 1978, p. 9).

Mesmo após a modificação do código civil, que permitia que a mulher trabalhasse fora de suas casas, sem a prévia autorização de seu marido, foi necessária uma luta legal para que a lei fosse cumprida. O comércio continuava a exigir das mulheres uma permissão de seus esposos. Desse modo, a advogada Ruth Bueno, por exemplo, lutou por três anos na justiça para que conseguisse fazer valer o novo código civil no Brasil:

Para conseguir que o governo brasileiro fizesse valer a letra e a intenção da lei – uma luta igualmente ilustrativa das dificuldades em se manter a obediência à legislação destinada a garantir a igualdade de direitos para as mulheres. (HAHNER, 178, p. 162).

O projeto em que é exigido do jovem cada vez mais escolaridade serve de suporte para que a nova geração sinta maior liberdade para decisões que antes eram impostas de maneira rígida.

Na Europa, abria-se um novo panorama para a nova geração. As oportunidades apresentadas eram aproveitadas ao máximo por cada um que ansiava por uma vida diferente das gerações anteriores. Assim, convenções das décadas anteriores perdem o significado:

O casamento deixa gradativamente de ser uma instituição para se converter numa formalidade. Com a evolução educacional, os jovens conquistaram uma grande independência dentro da família: já não precisam casar para escapar ao poder dos pais. Mas também não é mais necessário casar para manter relações regulares com um parceiro do outro sexo, já que essas relações só terão alguma consequência se os parceiros assim quiserem. (PROST; VINCENT, 2006, p. 91).

Segundo Anthony Giddens, “anteriormente, deixar a casa significava para todas, com exceção de uma pequena proporção de mulheres, casar-se” (GIDDENS, 1993, p. 63). Com o passar dos anos, essa realidade foi se modificando gradativamente. Com a ampliação de possibilidades de trabalho e a busca por novos objetivos, as mulheres abrem mão da crença de que a única opção viável para a idade adulta seja um matrimônio eterno. As revoluções que se seguiram e o surgimento de métodos que evitavam o aprisionamento da mulher, em relações das quais não eram desejosas mudou radicalmente o cenário mundial.

Essa assertiva se refere ao surgimento da pílula como método contraceptivo. O primeiro passo foi dado no início dos anos 1950 nos Estados Unidos por meio das pesquisas desenvolvidas pelo cientista Gregory Pincus a pedido da feminista Margaret Sanger e sua amiga, milionária, Katherine McCormick. A partir daquele momento a mulher não dependia, apenas, da natureza para evitar uma gestação. Esse controle sobre a natureza foi considerado uma das maiores conquistas da segunda metade do século passado.

O método anticoncepcional é considerado uma vitória para as mulheres, pois o controle sobre a procriação dependia, em grande parte, dos homens, mesmo que os efeitos reais refletissem na mulher. Os jovens estavam convivendo com muitas mudanças naquele período, um misto de modernidade e tradição. Toleravam-se as relações sexuais antes do casamento, mas julgava-se de forma severa as mães solteiras. Assim, antes de existir um controle de seu corpo, as mulheres temiam o sexo sem perspectiva de casamento devido às sanções que poderiam aderir de tal prática.

Em um ritmo menos acelerado, as brasileiras, também, puderam gozar das mudanças de costumes dadas por aquele período. Mesmo que temendo a opinião dos pais, as jovens se permitiam alguns “desvios de conduta”, desde que estes não tivessem consequências permanentes. As jovens poderiam manter relações sexuais com seus respectivos noivos, contanto que houvesse a certeza de que

iriam se casar, antes que seus pais as descobrissem e as considerassem desonradas, expulsando-as da família:

Os modernos costumes, fustigados pela pílula e pela inseminação artificial, dissociam cada vez mais a sexualidade da reprodução. Eles acabarão por tornar social e cientificamente inútil o casal eterno, assim como a instituição do casamento enquanto necessidade social que assegura condições ótimas para a reprodução da espécie. (KRISTEVA, 1988, p. 261).

Uma das maiores preocupações das jovens era a possibilidade de se tornar mãe solteira. Em uma sociedade com costumes rígidos era, constantemente, ensinado para as filhas que um homem não respeitaria, tão pouco, casaria com uma mulher que não fosse virgem, e menos ainda, se fosse mãe solteira. Diante desse medo, as jovens preferiam se conservar virgens:

Eu tinha o maior medo de perder a virgindade, um tesão incrível, mas me segurava, para não perder a virgindade. [...] me ensinaram o seguinte: homem não vai gostar de mulher que perdeu a virgindade. Para você ser respeitada, ser uma mulher respeitada tem que casar virgem. Se eu não fosse respeitada, meu pai não ia dar a força que eu precisava. (VAITSMAN, 1994, p. 119).

Mesmo preocupadas em se manterem sob as regras sociais, as mulheres, entre as décadas de 1960 e 1970, no Brasil, já não desejavam seguir toda a tradição que fora imposta aos seus pais. No primeiro momento, elas concordavam em se casar, desde que não fosse necessário realizar uma cerimônia na igreja. A legalização judicial era mais que suficiente para essas jovens. No fim dos anos 1960, muitas jovens optavam por uma união estável, sem a necessidade de uma formalização social. Naquele período, muitas dessas uniões culminavam em casamentos formais, daí a tolerância de muitos pais diante dessa nova prática. Em outros casos, a formalização se dava por meio do interesse mútuo entre os casais e os pais. Os jovens queriam algo que os pais poderiam oferecer, mas só em troca da formalização da união:

Casei, porque a gente tinha juntado dinheiro e, na hora H, ficou faltando uma parte do dinheiro. Aí eu fui pedir esse dinheiro pro meu pai. Tomei coragem, rezei, fui pedir e ele disse que só dava se eu casasse. Aí eu me casei. (VAITSMAN, 1994, p. 118).

Não se preocupar com o casamento se torna cada vez mais comum para a geração que finda o século XX. Com o advento da pílula anticoncepcional, ainda que, formalmente, proibida, a mulher pôde ver o sexo com a finalidade única do prazer, totalmente desvinculado da reprodução:

Apesar do temor inicial relativo ao seu uso, a pílula anticoncepcional será um dos grandes detonadores da revolução sexual que proporcionará à sexualidade feminina a possibilidade de busca exclusiva do prazer, plenamente desvinculada da procriação. (CUNHA, 2001, p. 205-205).

Esse temor se deveu as muitas dúvidas que esse método suscitava. Por não ser permitida a clara comercialização de qualquer produto que viesse a interromper ou impedir a gestação, o anticoncepcional era vendido como um regulador menstrual. Não havia uma discussão clara quanto a forma de utilização, período ou mesmo quais os efeitos que deveriam ser esperados pelo uso prolongado do produto. Assim, os métodos contraceptivos eram apresentados como medicação para finalidades distintas das originais; “as pílulas eram comercializadas como medicamentos para ‘regularizar a menstruação’, preservativos, como ‘protetor masculino’, cremes e geléias destinados a ‘higiene íntima da mulher’” (CUNHA 2001, p. 204, grifos no original).

Ainda que de forma demorada, os esclarecimentos acerca do uso da pílula chegaram. Juntamente com um medicamento, hoje tão comum, vieram muitas promessas de melhoria, mas algumas não chegaram a ser cumpridas. A contribuição para a liberdade sexual, feminina, não pode ser negada, mas ao chegar ao mercado, pelo menos no norte-americano, se propunha a modificações radicais na vida das pessoas que fariam uso daquele novo produto. Com sua comercialização liberada em 9 de maio de 1960, os médicos esperavam acabar com gestações indesejadas, diminuir o número de divórcios, além de exercer um

controle eficaz do crescimento populacional e o da pobreza. Tais expectativas não foram alcançadas a contento como apresenta a jornalista Andréa Murta, em seu artigo “Aos 50 anos, história da pílula é marcada por promessas quebradas”, de maio de 2010:

Até hoje, nada disso aconteceu. Há mais de 100 milhões de mulheres que tomam a pílula no mundo hoje; por outro lado, das 200 milhões de gestações anuais, um terço, ou 75 milhões, são não planejadas. As causas não estão relacionadas só ao acesso: nos EUA, onde é mais fácil adquirir a pílula do que na maior parte dos países em desenvolvimento, até 50% de todas as gestações não são planejadas. Segundo a Organização Mundial da Saúde, o uso da pílula ainda é impedido por crenças religiosas e pessoais, falta de informação e mesmo falta de controle da mulher sobre seus direitos reprodutivos. (MURTA, 2010, p. 1).

Simultaneamente a essa liberdade sexual, é buscado maior espaço nos mercados de trabalho e universidades. As mulheres querem, cada vez, mais prosseguir com seus estudos. Muitas jovens deixam de contentar-se em apenas concluir o ensino normal e lecionar para a educação primária. Os espaços, universitários passam a ser ocupados pelas mulheres. Mesmo adquirindo espaço em sua vasta maioria, as mulheres se limitam aos cursos ditos femininos, como enfermagem, pedagogia e letras, sendo o último a garantia de ingresso como professora secundarista.

Essas mulheres, que ingressaram nas universidades a partir da segunda metade de década de 1960, puderam presenciar diversas mudanças sociais. Não se tratava, apenas, de uma mudança individual, o país vivia um momento de reconfiguração política, econômica e comportamental no que dizia respeito ao gênero. Tratava-se da transição de uma história para um período totalmente novo:

A geração que entrou para as universidades a partir de meados dos anos 60 foi protagonista de um conjunto de mudanças econômicas, políticas, nos códigos de comportamentos e nas relações entre os gêneros, que sinalizavam o esgotamento de certos pressupostos dos anos dourados da modernização brasileira e a transição para um novo período. (VAITSMAN, 1994, p. 68).

Esse período foi de extrema importância, principalmente, pelo regime político que o Brasil enfrentava — a ditadura militar. Esse quadro foi marcado por diversos protestos e lutas por liberdade, sobretudo, por parte dos estudantes que enfrentaram o governo clamando por mudança. Devido aos enfrentamentos do regime militar, os estudantes que saíram das universidades estavam mais preparados para as discussões que se seguiram.

As mulheres já haviam conseguido níveis educacionais mais elevados do que as gerações que as precediam. Essas novas mulheres, que já haviam lutado, também, pela democracia de seu país, encontravam um campo mais favorável para discussões acerca da igualdade do gênero. Os grupos de debates eram formados, em geral, por mulheres que já haviam passado por universidades, tinham perspectivas de profissão e independência econômica. Muitas das mulheres envolvidas com o movimento feminista, que se iniciou em 1970, no Brasil, já eram advogadas, jornalistas, escritoras ou artistas independentes. Esse movimento auxiliou na instabilidade da visão predominantemente masculina.

As perspectivas femininas são modificadas. Cada mulher, a depender do meio em que vive, elabora seu próprio discurso, seus objetivos de vida. As mulheres que antes brigavam pelo direito de escolher a forma de casamento — religioso ou não, com ou sem formalização judicial — brigam, muitas vezes, pelo direito de permanecerem solteiras. Essa busca pelo estar solteira não se restringe às mulheres que já tiveram um casamento e se desfizeram dele; algumas optam pela não convivência marital por tempo indefinido:

Depois da separação, eu me fiz dona disso aqui. É muito do meu jeito, tem as crianças que têm o lugar delas (...). Eu já sinto esse espaço pequeno pra mim, então com uma outra pessoa aqui, eu acho que não dá mesmo'. (VAITSMAN, 1994, p. 153).

As mulheres que tinham uma profissão antes de se separar tiveram menos transtornos com o divórcio e chegavam a afirmar que a vida conjugal não lhes fazia falta:

As mulheres mais bem-sucedidas financeiramente em alguma atividade profissional enfrentaram menos transtornos econômicos do que as outras ao separarem-se. Duas afirmaram que a separação não lhes causou qualquer transtorno, pois bem empregadas, dispunham de renda suficiente para manter um padrão de vida satisfatório. (VAITSMAN, 1994, p. 139).

Esse poder de escolha e liberdade de espaço reflete o domínio que a mulher adquire sobre seu corpo. A sexualidade feminina passa a pertencer à mulher. A autonomia econômica lhe concede o direito de ser dona de si, de sua vida, e decidir como dispor desta.

A vida da mulher se modificou junto com a história, isso não significa que não existam mulheres do século XXI que se enquadrem aos moldes tradicionais do início do século XX. Contudo, a história apresentou uma mulher capaz de viver com suas pluralidades e, em alguns casos, viu-se a mesclagem da tradição e da modernidade em suas posturas. As mudanças sociais e a busca pela igualdade entre os gêneros permitiram a criação de mulheres multifacetadas.

Com as diversas modificações que se formularam com o passar dos anos e a forma como a mulher se moldou a essas transformações nos trouxe, na segunda metade do século XX, uma mulher com perfil diferenciado e independente. A nova mulher é vista, em muitos momentos, com muito preconceito, pois o **novο feminino** significa a necessidade de mudanças na postura masculina. Segundo Giddens, os homens: “Dizem que as mulheres “perderam a capacidade para a bondade”, que “não sabem mais como entrar em acordo” e que “as mulheres de hoje não querem ser esposas, querem esposas”. (GIDDENS, 1993, p. 21).

As mulheres das décadas mais recentes buscaram por mais que liberdade no campo profissional. As mulheres cada vez mais jovens optam por uma independência sexual que não se imaginava na sociedade brasileira há cem anos. Atualmente, “as garotas acham que têm o direito de se envolver na atividade sexual, incluindo a relação sexual, em qualquer idade que lhes pareça apropriada (GIDDENS, 1993, p. 19). Ainda que saibamos que a imagem de mulher imaculada não é algo completamente real para a nossa sociedade; “o estereótipo da mulher

que se mantém pura nunca foi universalmente válido. Na prática o comportamento variava de acordo com a classe” (HAHNER, 1978, p. 13). O passar das décadas provoca modificações na sociedade e conseqüentemente em seus integrantes. Vemos no poder de adaptação que a mulher tem no decorrer dos anos como um forte aliado para as conquistas observadas na atualidade.

O sexo feminino camufla diversos sentimentos ao mesmo tempo. Algumas mulheres jogam com as emoções e sentimentos enquanto outras, simplesmente, se revestem de um sentimento predominante e se permitem dominar por ele. Capaz de vivenciar simultaneamente ampla gama de emoções, a mulher figura tal riqueza na literatura, que se vale das múltiplas faces históricas do feminino. Essa caracterização plural — imortalizada por personagens das mais diversas obras literárias — resulta de períodos de aceitação ou revolução vivenciados pelas mulheres.

1. 3 A mulher nas obras literárias

As muitas posturas que a mulher assumiu no decorrer da história da humanidade, transitando entre o divino e o humano, mantendo uma linha tênue entre o profano e o sagrado, sendo filha, mãe, esposa, irmã, deusa, revolucionária, submissa etc. estão retratadas nas artes.

A mulher é, em muitos casos, idealizada pela produção literária de diversos países. No Brasil, não é diferente. Essas imagens de um ideal feminino se faziam presentes através da aura de pureza e divindade:

[...] a figura feminina na arte brasileira surge como uma imagem idealizada, da qual fazem parte atributos diversos, como beleza física, conformação saudável, formas generosas e maternais, um rosto meio sorridente, pureza que, quando não revelada pela composição pictórica, vinha inscrita nas faixas em latim que compunham os florões como

bandeiras de procissões. Recatadas, as imagens tinham os olhos baixos, quando não os dirigiam ao observador; majestosas, apresentavam a cabeça coberta por coroa; amorosas. (COSTA, 2002, p. 76).

Com relação às produções artísticas, não importa que a representação tenha uma forma idealizada ou se aproxima de uma forma mais fiel da realidade. Escritores como Luiz Vilela trabalham essa proximidade do real. Existe no ficcionista mineiro, como nos demais, o desejo de explorar e entender o desconhecido através de sua obra.

O mais intrigante na temática do feminino é o fato de o campo literário dar um importante espaço para discussão de gênero. Tais discussões, no Brasil, foram tomando concepções diferentes com o passar das décadas. A mulher retratada na Escola Romântica⁷ não estará ambientada nos moldes dados pelo escritor Realista⁸ ou mesmo pelos Modernistas⁹; no entanto,

os problemas de gênero encontram na arte literária um de seus mais importantes espaços de discussão. Retratar e tratar as imensas diferenças históricas entre o mundo dos homens e o das mulheres tem sido alvo de grandes escritores, em diferentes épocas. (PRADO; FLECK, 2007, p. 196).

O escritor-autor utiliza-se da ficção para expressar sua visão do mundo. Existe, nas obras ficcionais, uma necessidade por parte daquele que escreve de expor uma realidade a qual precisa ser, quando não mudada, revista: “[...] o que move a produção da ficção é a vontade consciente de um ser não-ficcional, o escritor-autor, a expressar sua visão de mundo que se opõe, de algum modo, a uma ‘verdade’ terminante que se deseja mudar” (PRADO; FLECK, 2007, p. 196, grifo no original).

⁷ Cada período dessas escolas possui uma provável data para início e fim. Essas datas são utilizadas para fins didáticos, assim optamos por utilizar a cronologia apresentada por Dante Tringali, que data o período da Escola Romântica entre os anos de 1800-1850.

⁸ Escola Realista: A partir de 1850.

⁹ Período Modernista brasileira: 1922. As datas citadas encontram-se na referência: TRINGALI, Dante. *Escolas literárias*. Araraquara: UNESP, 1983. p. 14.

Na obra de ficção, cabe ao narrador contar essas verdades que o escritor-autor deseja transmitir. Assim, temos a condução da narrativa por uma entidade ficcional, o narrador, que levaria ao leitor, ser real, os desejos e possíveis inconformidades de outro ser, também real, o autor. Dessa forma,

teríamos [...] presente nas obras de ficção uma “verdade” cuja revelação fica velada ao narrador que não a pode transmitir, em nome de sua função artística e entidade ficcional condutora da narração, já que esta “inconformidade” ou “desejo” se manifesta na vontade consciente da figura não ficcional do autor e se revela somente pela atuação da figura do leitor real em sua tarefa de interpretação da obra ficcional. (PRADO; FLECK, 2007, p. 197, grifos no original).

Procurando estabelecer a visão de mundo de um determinado autor de uma obra ficcional, seria necessário que houvesse uma sintonia autor/leitor, no que diz respeito a conhecimento de mundo. Tal sincronia possibilitará um diálogo fluente da obra com o interlocutor, ou seja, teremos uma proximidade entre o ser real e suas concepções, o autor, com o outro ser real que, também, possui uma bagagem de conhecimentos a ser considerado, o leitor.

Luiz Vilela, ao criar suas personagens e lhes conferiu riqueza de características, demonstra uma sincronia entre o leitor e a obra. O trabalho de Vilela baseia-se, principalmente, na pluralidade de suas personagens que acarretam na identificação do leitor com as mulheres da ficção.

Dessa forma, se faz necessário afirmar que, as personagens que irão dialogar com o leitor não se limitarão às possíveis afinidades existentes entre a ficção e o leitor. O diálogo, muitas vezes, se dará através de distinções apresentadas ou mesmo, como essas personagens da ficção são criadas:

[...] na vida, a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos. No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro. Daí a necessária simplificação, que pode consistir numa escolha de gestos, de frases, de objetos significativos, marcando a personagem para a identificação do

leitor, sem com isso diminuir a impressão de complexidade e riqueza. (CANDIDO, 1981, p. 58).

Em suas obras, Vilela busca pela simplicidade e clareza da escrita evitando a exclusão do leitor do texto. O leitor poderá dialogar com as personagens da ficção sem que, necessariamente, conheça toda a sua realidade. Os escritos de Luiz Vilela apresentam, para o seu leitor, elementos essenciais durante a narrativa que permitem a este a formação da ideia completa da narrativa dando força e poder de convencimento.

A necessidade desse diálogo auxilia na interpretação da personagem que se inscreve nos mais diversos textos. O conhecimento de mundo, também, se deve ao fato de haver, na criação de Luiz Vilela, personagens muito complexas e polêmicas — aqui fazemos alusão às personagens do sexo feminino — para que sejam privilegiados os contextos históricos no qual a personagem está inserida, além de uma percepção da visão do autor:

Ao buscar interpretar a configuração discursiva de uma personagem — no nosso caso, feminina —, o leitor deve lançar mão de todo o seu conhecimento de mundo, espaço real no qual a imaginação de autor e leitor necessitam encontrar referências que lhes permitam um diálogo. (PRADO; FLECK, 2007, p. 197).

Não é porque se trata de uma escrita ficcional que a sensação passada deve ser de algo absolutamente irreal. A escrita pede que haja uma ligação com o real para que as emoções suscitadas no leitor sejam reais. Dessa forma, a escrita do irreal deve causar o efeito de algo possível.

Ainda que tenhamos essas impressões, devemos nos atentar ao fato de a obra literária ser uma criação de seu autor. Mesmo que o leitor lance mão de suas impressões e articule diversas realidades e destinos para as personagens, não se deve ignorar o fato de que sua condição já está posta pelo autor. Não é permitida à uma personagem ficcional traçar curvas na ideia estabelecida por seu autor. Para entendimento da narrativa, de um modo geral, utilizamos a seguinte afirmação de Antonio Candido:

No romance, podemos variar relativamente a nossa interpretação da personagem; mas o escritor lhe deu, desde logo, uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva da sua existência e a natureza do seu modo-de-ser. (CANDIDO, 1981, p. 58-59).

Ao conseguir tal objetivo, quem escreve pode provocar em quem lê a impressão de estar vivendo uma representação, no mundo ficcional, algumas vezes, mais vívida do que a própria realidade, de uma realidade presente e cotidiana:

A essência da configuração artística, porém, consiste precisamente no fato de que esta representação relativa e incompleta deve causar o efeito que a própria vida dá, e, inclusive, o de uma vida intensificada, acrescentada e mais viva do que a vida real em si possa ser. (PRADO; FLECK, 2007, p. 197).

A temática cotidiana é algo recorrente em obras vilelianas, seja em seus romances nos quais aborda relacionamentos e suas possíveis crises, seja em suas novelas, com cenários de chegada e partida, ou até mesmo seus contos que compõem grande caldeirão de possibilidades em cada linha escrita. Dessa forma, “os textos de Vilela valorizam a tematização do cotidiano e do prosaico. O narrador não se configura como o clássico transmissor de experiências” (VAZ, 2008, p. 94).

Ao possuir essas características, a leitura das personagens não será um fato isolado e solitário. Ao se trazer a emoção da realidade para a ficção, separando essas duas fronteiras por uma linha tênue, teremos a leitura sendo repetida, reinterpretada, questionada a partir de enfrentamentos que poderão causar ao leitor os mais variados comportamentos:

Assim, a leitura gera (re)leitura, que provoca enfrentamentos, análises, comparações – o processo crítico de leitura caminha e, às vezes, de relance, numa simples olhada, instaura-se aqui e ali sob diferentes acepções: aprovação, aceitação, repúdio, identificação, negação, prazer, espanto, dúvida, leitura: universo de pluralidades. (PRADO; FLECK, 2007, p. 198).

Assim, os textos literários permitem uma libertação incomum ao leitor. Tais textos lhes permitem atuar nos mais diversos papéis a partir de sua imaginação que parte da leitura da obra, ou seja:

O texto literário é o palco onde os diversos papéis do eu podem se encenar, libertos do rígido controle da censura e da lógica, para serem vivenciados, com a carga de temor e gozo que provocam. Podem-se travestir, mudando de vestes e máscaras, como se fossem externos ao sujeito leitor, imerso na ilusão que lhe permite negá-los e desconhecê-los, como se eles lhe fossem estranhos, não o sendo. (BRANDÃO, 2006, p. 36).

A literatura é capaz de provocar no seu leitor as mais variadas sensações devido ao poder de identificação que o sujeito tem com a obra literária. Não poucas são as vezes que o sujeito vê nos medos das personagens da ficção suas próprias aflições refletidas. Ao trilhar esse espaço fronteiro entre o real e o imaginário o autor de literatura consegue transferir seu leitor para dentro de sua narrativa, pois, segundo Brandão:

[...] Sabemos que aquele que lê também tem seus medos e está sempre pronto a entrar em sintonia com os medos alheios, a sonhar os pesadelos alheios tornados seus, nesse círculo de fogo, que é a leitura, espaço de uma certa loucura, caracterizada pela ausência de limites entre o possível e o impossível. (BRANDÃO, 2006, p. 51).

Dessa forma, “[...] o texto literário e texto científico são habitados pelo *desejo* do autor e do leitor, e a paixão que os move nunca se ausenta totalmente, criando-se, dessa forma, a possibilidade sempre aberta da ficção” (BRANDÃO, 2006, p. 121, grifo no original).

Contudo, a temática feminina é um campo muito fértil para que se inicie discussões, principalmente polêmicas, no que diz respeito às aceções do leitor acerca das personagens. Contudo, como inicialmente a escrita feminina não era valorizada no meio intelectual, víamos essas mulheres, normalmente, retratadas

através da escrita masculina. Escrita esta carregada de todo um histórico cultural e social, a visão da mulher enquanto ser inferior não havia sido apagada.

Podemos dizer que, comumente, a construção da personagem feminina na literatura se dá através da fala do homem além de, na maioria das vezes, o narrador, também, ser masculino. Assim, teremos a mulher retratada pelo discurso do homem que é, em muitos casos, um discurso opressor condicionando à mulher a corresponder a imagem idealizada pelo dono do discurso. Ou seja, “o discurso masculino sobre a mulher é autoritário e funda-se sobre um narcisismo opressor que se rejeita, caso ela não se condicione a ser a imagem refletida do homem” (BRANDÃO, 2006, p. 122).

Essa literatura escrita, predominantemente, por homens ocorre em todo o mundo. No Brasil, tal fato não poderia ser diferente, como aponta pesquisa realizada pela Universidade de Brasília (UnB) e veiculada através do artigo “Imagens da mulher na narrativa brasileira”, do ano de 2007. Essa pesquisa foi feita com duas editoras, Record e Rocco¹⁰, levando em consideração a presença e representação da figura feminina em obras publicadas por essas duas editoras:

Nos últimos 15 anos – as autoras não chegam a 30% do total de escritores editados. O que se reflete também na subrepresentação das mulheres como personagens em nossa ficção. As mesmas pesquisas mostram que menos de 40% das personagens são do sexo feminino. Além de serem minoritárias nos romances, as mulheres também têm menos acesso à “voz”, isto é, à posição de narradoras, e estão menos presentes como protagonistas das histórias. (DALCASTAGNÉ, 2007, p. 128, grifo no original).

A tradição de a mulher ser descrita pela voz masculina não é algo recente ou que deva ser atribuído, apenas, à literatura, isso já havia sido feito anteriormente, “de maneira semelhante a ciência, com a herança arcaica, fala da mulher e de seu corpo pela voz do homem, a qual lhe dá o estatuto de verdade” (BRANDÃO, 2006, p. 116).

¹⁰ Ao utilizarmos essa pesquisa estamos considerando, também, o fato de a Editora Rocco, no ano de 1994, ter lançado a novela *Te amo sobre todas as coisas*, de Luiz Vilela, objeto central de nossa pesquisa.

Com essa configuração, a representação da mulher se vê presa ao discurso que é enunciado pelo outro como se fosse a representação de seus próprios desejos. Assim, teremos na narrativa literária uma figura feminina engessada pelo desejo do outro — ser que controla seu destino. O autor pode ocasionar a morte da personagem de várias formas, segundo o seu desejo:

A morte do feminino, na literatura, tem diversas qualidades, é feita de várias metáforas: a imobilidade, a da fixidez, a da petrificação ou a da morte literal. Enquanto delegada de voz alheia, enquanto produto da literatura das sociedades patriarcais, só pode ser um efeito de escritura e só pode esclarecer algumas representações viris, a mulher se lê anunciada num discurso que se faz passar pelo discurso de seu desejo. (BRANDÃO, 2006, p. 155).

Segundo a pesquisa, com relação ao corpus analisado, ao contrário dos homens, quando uma mulher escreve sobre outra mulher, ela se atenta a detalhes que passam despercebidos aos olhos masculinos que, muitas vezes, se baseiam na estereotipia do gênero:

Uma primeira observação que se pode fazer é que as mulheres constroem uma representação feminina mais plural e mais detalhada, incluem temáticas da agenda feminista que passam despercebidas pelos autores homens e problematizam questões que costumam estar mais marcadas por estereótipos de gênero. (DALCASTAGNÉ, 2007, p. 130).

Devido a essa incompreensão acerca do corpo, ou até mesmo da figura feminina, ao escrever, o homem passa para o papel sua própria idealização do que acredita ser o feminino. Por não estar certo sobre o que representa a figura feminina ela é relativizada ao homem, fato que a transforma no outro, também, na literatura.

Ao falar sobre a mulher, o homem, em geral, impregna sua escrita com suas impressões e, não raramente, relativiza a mulher a sua imagem. Assim, passa a lhe atribuir adornos para suprir o que ele, o autor, considera incompleto. Para que essa “incompletude” seja sanada, — nesse caso retomamos o complexo de castração já descrito anteriormente — a mulher deve obter alguns complementos e seguir a certas regras:

a ficção, ela se inscreve duplamente, não só como representação, mas como discurso do *outro*. Do *outro* que não se reconhece como *mesmo*, seu próprio reflexo e que se coloca, para falar dela, num lugar especial que se quer diferente. Do texto assim produzido, podemos dizer que seu espaço é o imaginário, de onde ele fala e constrói as figuras do feminino. Dizemos figuras ou representações, pois cada vez mais fica claro que falar da mulher é tecer uma fiação ao construir uma ficção, em torno do vazio, do não sabido pelo inconsciente, do “não-todo” de que fala Lacan. Trata-se, então, de algo que deve ser escavado de dentro do discurso e preenchido com adornos ou objetos – adjetivos ou substantivos – que se dizem próprios da feminilidade. Na falta de tais enfeites languageiros, diz-se não haver o feminino. Isso que se chama feminino, então, se reveste ou se constrói daquilo que ele não é. (BRANDÃO, 2006, p. 119, grifo no original).

Esse vazio vai sendo preenchido, por exemplo, pela necessidade de que a mulher seja bela, uma beleza que siga os padrões sociais. Relembrando Eugénie Lemoine-Luccioni, em **Portage des femmes**, Brandão afirma que “a mulher é bela por definição declarando-se feia, ela não é mulher” (BRANDÃO, 2006, p. 168).

Para complementar essa beleza da qual se fala, são necessários à mulher diversos adornos que possam afirmar a feminilidade tão procurada pelo homem e, conseqüentemente, camuflar a “castração” que é atribuída a mulher pelo homem, assim:

esses encantos estariam nos adornos, nas jóias e adereços e tudo o que orna a mulher e que a erige com o brilho fálico de seu corpo, tomando todo ele como um fetiche. Não vendo o fetiche, o olhar masculino veria a castração intolerável e, assim, o corpo feminino se reveste dos ornamentos que mascaram uma falta percebida como insuportável. (BRANDÃO, 2006, p. 125).

A ausência desses adornos, segundo Brandão, implicaria na dessexualização da mulher. O brilho fálico proporcionado pelas jóias e vestes utilizadas pelas personagens literárias do sexo feminino que determinariam se ela era uma mulher ou não para o imaginário de quem escreve — nesse caso nos referimos a autores do sexo masculino —. “[a mulher] enfeita-se, perfuma-se, sentindo-se, sem seus adornos, despojada de sua condição feminina. É como se

deixasse de existir [...]” (BRANDÃO, 2006, p. 168). Assim, soma-se a narrativa: o direcionamento da vontade de quem escreve e a presença de um narrador que auxilia no processo de atribuição de desejos do outro à personagem das narrativas literárias.

Neste momento, agora nos voltando para o Brasil, mais especificamente a um autor contemporâneo, — que começa a publicar a partir dos anos 1960 — verificaremos a forma como as mulheres são retratadas até meados dos anos 1990.

Ao lermos os escritos de Vilela, percebemos que o ficcionista não constrói um molde feminino específico. Suas personagens são compostas pelas mais diversas faces. Ao escrever, principalmente seus contos, o autor mineiro lança mão de personagens femininas com as mais diversas características. Ao agir dessa forma, o escritor evita se apegar a um padrão do feminino que esteja posto. Tais obras não têm o intuito de cristalizar a conduta da mulher, mas apresentar uma variedade de representações nos mais variados campos.

Podemos observar algumas dessas personagens no trabalho de mestrado **Configurações do amar**: as afetividades em Luiz Vilela, 2008, de Paula Vaz. A dissertação da estudiosa apresenta algumas das “mulheres de Vilela”, através de oito contos; respectivamente, “Nosso dia”, “Por toda a vida” e “Tremor de terra” ambos publicados em **Tremor de terra**, em 1967; “No Bar”, de livro homônimo, publicado em 1968; “A moça”, apresentado em **Lindas pernas**, 1979; “Primos”, de **O fim de tudo**, 1973; “Numa cidade estrangeira”, também, publicado no livro de 1973, e “Amor” publicado em **Tarde da noite**, 1970.

A autora que objetiva em sua pesquisa a perspectiva de como o amor se configura, apresentará os contextos em que a mulher estará inserida e as condutas que são adotadas por elas diante dos relacionamentos afetivos descritos. Ainda que trabalhe as personagens em busca de uma emoção específica, nesse caso o amor, seu trabalho não deixa de apresentar as tessituras complexas das relações homem/mulher, (aqui nos referimos aos contos de Vilela), análise que nos permite

conhecer algumas personagens vilelianas através de características do feminino no século XX.

Deste número de contos, a pesquisadora opta por trabalhar dois em que estão presentes casamentos tradicionais. Em outros dois contos, o amor platônico é apresentado e analisado. São contemplados, também, o amor extraconjugal e o término de duas relações, culminando na finalização desse sentimento.

Vaz trabalha os contos de forma minuciosa e busca expor cada comportamento adotado pelas personagens. Não tendo como objetivo um tipo específico de personagem feminina, faz um recorte em que é possível trabalhar oito personagens com características comuns, que estão inseridas em um relacionamento. Mesmo possuindo essa característica comum cada mulher será descrita de forma particular, a pluralidade presente em cada conto será inegável. Reafirmando, assim, as muitas faces do feminino na obra de Luiz Vilela.

Outro trabalho acadêmico que, também, contempla personagens femininas vilelianas foi desenvolvido por Wania Majadas, **O diálogo da compaixão na obra de Luiz Vilela**, 2000. Seu trabalho apresenta o romance **Graça**, 1989, que possui uma personagem homônima que vive um caso amoroso com a personagem Epifânio. A personagem Graça é bastante complexa em seu amontoado de emoções. Trata-se de uma mulher jovem, impulsiva, cheia de vida e atitude. Com atitudes extremas que beiram da mais pura ingenuidade e ignorância à mais evidente malícia e sagacidade. Em seu trabalho, Majadas contempla um dos extremos de Graça, a autora utiliza-se basicamente da pureza quase juvenil e o poder de persuasão que a personagem masculina exerce sobre ela. O fato de se deter em um aspecto da obra não neutraliza as demais faces da protagonista daquela narrativa. Graça esta entre as mulheres mais plurais da obra de Vilela.

Além dos trabalhos já citados existe a tese **Faces do Conto de Luiz Vilela**, 2006, defendida por Rauer Ribeiro Rodrigues. Essa pesquisa trata de um número maior de escritos do autor mineiro. Em sua tese, Rauer analisa diversos contos de Vilela e, em uma das partes de seu texto, contempla as relações conjugais.

Sua pesquisa trata das diferentes condutas, mesmo quando as personagens estão inseridas em contextos semelhantes. Em uma de suas análises teremos o conto “Nosso dia”, também trabalhado por Paula Vaz, em que as personagens estão casadas há algum tempo. Essa narrativa deixa clara a hierarquia seguida naquela casa, a mulher possui muitas falas, mas, ao final, a voz que prevalece é a do homem. A condição de dependência financeira e afetiva fica explicitada durante o diálogo, que se assemelha a um monólogo, em alguns momentos. Ao findar a narrativa, deixa-se clara a posição que a mulher assume dentro do lar e sua postura diante daquela condição: a condição de “subalterno”.

Assim, podemos observar, em estudos anteriores que, mesmo não sendo o foco de suas pesquisas, a pluralidade feminina se fez presente em todas elas. É com base nas evidências de que Luiz Vilela, em suas construções narrativas, permite a suas personagens femininas diversas faces, muitas vezes, culminando em uma personagem que contemple todas as outras. Em sua literatura, Vilela cria diversas mulheres, algumas com características singulares e outras como condensação de mulheres já existentes em sua obra.

Capítulo II

Um só homem e suas múltiplas mulheres

Devido à gama de personagens de Luiz Vilela, optamos por trabalhar as características de quatro mulheres presentes em contos distintos são essas: “Vazio” e “Nosso dia”, ambos da coletânea **Tremor de terra**; “Cadela”, de **O fim de tudo** e “Françoise”, que compõe o livro **Tarde da noite**.

A escolha dessas personagens se deve às diferentes posturas que cada uma delas exerce dentro da narrativa. Os contos que são apresentados na coletânea de 1967, **Tremor de terra**, trabalham com mulheres de temperamentos e condutas distintas. Em “Nosso dia”, temos uma senhora que completa dez anos de casada e tem sua condição submissa explicitada durante o diálogo que ocorre. Em “Vazio”, presente no mesmo livro, temos uma mulher mais autoritária que questiona marido e não aceita ser contrariada.

A mulher que figura o conto “Cadela” oscila entre a submissão e a segurança absoluta. Trata-se de uma mulher que, possivelmente, traiu a confiança do homem que está ao seu lado. Mesmo utilizando-se de seu corpo de forma independente, a mulher não deseja abrir mão de seu parceiro, mesmo depois de humilhada por ele. Em “Françoise”, temos uma figura ambígua, que em determinados momentos da narrativa se apresenta de forma segura e

independente. A jovem traz, em suas falas, uma exagerada carga de segurança, que é desfeita ao findar o conto: trata-se de uma garota ingênua que é constantemente protegida devido sua frágil condição de saúde.

2.1 O valor de “Nosso Dia”

“Nosso dia” é um conto em que contracenam duas personagens, um casal. O enredo se dá durante uma refeição comemorativa, a mulher prepara a mesa para o marido para que ambos possam comemorar seus dez anos de casamento. O enredo trata de um tema corriqueiro, aspecto que, segundo a crítica, faz parte dos muitos talentos de Luiz Vilela: “[...] Esse dom de captar o cotidiano [...] é apenas um dos lados da múltipla personalidade literária de Luís Vilela” (MANSUR, 1978, p. 199).

Ao iniciar o conto, o narrador faz uma marcação de personagem, semelhante ao de textos teatrais: “A Mulher:” (VILELA, 1978, p. 41). Em seguida, a mulher anuncia ao marido: “O franguinho é especialmente pela data. Para comemorar nossa data” (VILELA, 1978, p. 41). Em resposta à animação da mulher, o narrador descreve o comportamento de seu marido: “O homem quebrou o pescoço do frango e chupou fazendo barulho — a boca lambuzada de gordura, os fios escuros da barba crescida brilhando” (VILELA, 1978, p. 41).

Nas obras de Luiz Vilela, a linguagem fluída e os detalhes da apresentação das personagens caracterizam “sua melhor qualidade: fluência, recomposição da linguagem coloquial, observação quase obsessiva. Quando descreve, o contista é menor, sobretudo se rendido à sedução do fazer literário” (PÓLVORA, 1971, p. 37).

O narrador não faz nenhuma apresentação física da mulher, mas ressalta o aspecto rude do homem, ou seja, “o entrecho mostra um homem egoísta, realista, o que no senso comum se opõe a romântico, bruto e grosseiro diante do espírito

sonhador da mulher” (RAUER, 2006, p. 207). Já no princípio do conto, fica evidenciado que o homem não dá qualquer importância para a data comemorativa, preocupa-se só em comer e beber.

Ainda que ao lado do marido e tendo despendida sua primeira fala diretamente para ele, a mulher só irá obter a atenção do homem no momento em que estender-lhe o copo para compartilhar da cerveja que ele bebe. Ao perceber tal ação, o homem a repreende de imediato: “— Você não pode” (VILELA, 1978, p. 41). O homem, em sua primeira fala, determina no conto que é capaz de impor decisões à sua esposa e, mesmo que chegue a ceder, o faz em tom de aviso ou ameaça. A personagem masculina trata sua esposa como uma propriedade sobre a qual dispõe de livres poderes, conforme realidade já descrita por Simone de Beauvoir, em obra de 1949: “Moça, tem o pai todos os poderes sobre ela; com o casamento, ele os transmite em sua totalidade ao esposo. Como é sua propriedade, como o escravo, o animal de carga, a coisa [...]” (BEAUVOIR, 1986, p. 112).

Mesmo diante da censura do homem, ao vê-la com o copo estendido, a mulher argumenta sobre a importância daquela ocasião e promete que não passará mal e mesmo que passe não irá incomodar o seu marido:

- Só um pouquinho. Hoje é nosso dia...
- Depois vai queixar dor de cabeça.
- Vou não. E mesmo que... Hoje é nosso dia, não tem importância se... É só um pouquinho, só até aqui... aí... (VILELA, 1978, p. 41).

O homem parece se incomodar com o fato de existir a possibilidade de a cerveja não fazer bem à mulher, mas cede ao pedido de sua esposa, com uma explícita advertência: “Quero ver à noite” (VILELA, 1978, p. 41). A mulher está feliz por poder celebrar com seu marido, afinal são dez anos de casamento. O narrador, em alguns momentos, onisciente, traz o fluxo interior da personagem feminina, retomando as lembranças referentes ao seu casamento: “dez anos, a mulher estava pensando, dez anos” (VILELA, 1978, p. 41). Assim, fica claro, para o leitor,

todas as reações das personagens, mesmo quando não estejam verbalizadas no enredo.

A personagem feminina é a detentora do maior número de falas no decorrer do conto, vinte e quatro ao todo. Segundo Rauer; “Ao que parece, o narrador de Vilela que adere a um dos personagens, nos conflitos de casal, o faz como um sinal de opção pelo mais fraco” (RAUER, 2006, p. 161). No caso desse conto, a mulher, realmente, se encontra em uma posição subalterna, pois, para o homem, ela tem a função de obedecer aos seus desejos e o romantismo¹¹ que ela demonstra é visivelmente ignorado.

Desde o princípio do conto, o narrador nos coloca a par da atitude afetuosa da esposa e, também, evidencia a pouca importância que o homem dá aos seus pensamentos e desejos. Após ter seus pensamentos anunciados pelo narrador, a mulher fala ao marido: “[d]ez anos, hem...” (VILELA, 1978, p. 41), no que ouve como resposta: “— Cadê a pimenta?” (VILELA, 1978, p. 41). Esse fragmento do conto deixa claro qual é a preocupação de cada uma das personagens. A mulher quer agradar ao marido e se presentear com uma refeição romântica para comemorar o aniversário de casamento; o homem está muito mais preocupado em beber a cerveja e comer o que está posto à mesa, principalmente o frango do qual ele não dispensa sequer os ossos: “Merda, esse osso não quebra!” (VILELA, 1978, p. 41).

Mesmo contrariada pela indiferença do marido, a personagem feminina não se permite abater e o questiona sobre o fato de ele querer mais pimenta em sua comida, no que ele argumenta que a quantidade não era suficiente. A mulher já havia posto a pimenta com o intuito de agradar ao homem, mas, como ele havia reclamado da pouca quantidade do tempero, a esposa se dirigiu para buscar mais. O homem tem o papel principal, à mulher cabe a obediência, ainda que, eventualmente, questionadora.

¹¹ Neste trabalho, utilizamos os termos romantismo e romântico como sinônimos de ingenuidade da mulher diante do marido.

A mulher retoma seu relato sobre fatos que compuseram aqueles dez anos de união, traz de volta detalhes, inclusive, da decoração da igreja no dia do casamento como esforça para trazer vida àquele momento:

A memória da mulher continua trazendo para o presente algo que transgride o ritmo cotidiano. A recuperação da memória tem a função de tentativa de rompimento com uma vivência banalizada, despedida de transcendências, como se recordar o ritual do casamento católico pudesse trazer para a realidade qualquer coisa de mágico. (VAZ, 2008, p. 119).

O homem, mais preocupado com a comida na sua frente, comporta-se como se mal ouvisse o que a mulher diz. Em dado momento, ela menciona os primeiros cumprimentos na igreja: “— Lembra aquela velhinha que quis nos cumprimentar primeiro que todo mundo? ‘Muitas felicidades, meus pombinhos, muitas felicidades...’ Lembra?” (VILELA, 1978, p. 41. grifo no original); o homem afirma que não sabe a qual velhinha sua esposa se refere. A mulher pacientemente explica tentando fazê-lo se recordar o casamento deles:

— Ô, aquela velhinha, aquela velhinha magrinha que nos cumprimentou primeiro que todo mundo, não lembra?
 — Vou lembrar uma coisa dessas?
 — Mas foi no nosso casamento, bem.
 — E quê que tem isso? (VILELA, 1973, p. 41-42).

O fato de não lembrar e o expresso desinteresse irrita a mulher que o fuzila com um “— Você devia lembrar” (VILELA, 1978, p. 42), mas o homem retruca de imediato:

— Pois não lembro de nenhuma velhinha.
 — Não sei como você não lembra...
 — Vê se vou lembrar duma coisa dessas. (VILELA, 1978, p. 42).

A citação deixa evidente a pouca importância que aquele passado tem para ele. A esposa tenta despertar no marido o mesmo interesse que ela tem pela ocasião, tanto que, em alguns momentos, é capaz de questionar a postura dele,

embora nunca de forma muito enfática. Após mais uma desfeita do homem, a mulher retoma sua comemoração e passa a dissertar sobre a decoração da igreja no dia do casamento, perguntando se ele percebeu a presença das flores, lírios decorando a casa. A resposta do homem demonstra que ele é o provedor da família:

- Comprou?
- Já vem você... Não precisa fazer essa cara de reprovação, não custaram tão caro assim; você nem sabe quanto custaram.
- Não sei nem quero saber; estragaria minha digestão. (VILELA, 1978, p. 41).

Como vimos no primeiro capítulo, a mulher, na condição de vassala, era transferida para o marido após o casamento, a ela cabia o status de “coisa”, pois, como lemos em Simone de Beauvoir, para os homens, “a mulher é mulher em virtude de uma deficiência, que deve viver fechada em sua casa e subordinada ao homem” (BEAUVOIR, 1986, p. 120). Em troca da submissão e obediência, o homem se compromete a prover o sustento da mesma.

Ao contrário das mulheres da antiguidade, no conto de Luiz Vilela, a esposa retruca, mais uma vez, quando o homem a censura por seus gastos: “— Se fosse uma bebida você não falava nada” (VILELA, 1978, p. 42). A personagem feminina volta a apresentar seu desconforto com o fato de o homem se preocupar exclusivamente com ele, pois, uma vez que, para a personagem masculina, os lírios não possuíam nenhuma função, a não ser compor os sonhos romantizados da mulher, as flores se tornam algo supérfluo pelas quais ele não gostaria de pagar: “— Quê que eu vou fazer com lírios?” (VILELA, 1978, p. 42).

A esposa, nesse ponto da narrativa, troca sua frustração pela profunda irritação. Suas respostas ao marido adquirem um conteúdo perfuro-cortante: “— Pensei que o dinheiro fosse *nosso*” (VILELA, 1978, p. 42, grifo no original), como se quisesse lembrar que ela teria o mesmo espaço que ele na composição daquela família e teria direito a compra das flores que lhe agradavam. Para a personagem feminina, a implicância do homem pela compra dos lírios se devia a irremediável

insensibilidade. Diante da acusação da mulher o marido se apressa em afirmar que “— Ter sensibilidade com o dinheiro dos outros é fácil” (VILELA, 1978, p. 42). O marido a lembra que o argumento de que o dinheiro pertence ao casal perde sua validade a partir do momento em que apenas ele trabalha na loja para prover o sustento. Até concorda que o dinheiro pertence aos dois desde que não seja gasto em coisas que ele considere inúteis: “— É nosso, mas não para gastar à toa. Engraçado, então eu dou o murro lá na loja para você depois comprar lírios? Tem graça” (VILELA, 1978, p. 42).

A esposa vê seus planos de ter um dia especial com seu marido se esvaírem, afinal, ele não está disposto a mudar sua rotina, ou mesmo tirar a atenção, que está presa à comida e à bebida. O narrador, durante todo o conto apresenta uma imagem sensível e frágil da personagem feminina, enquanto, ao homem, atribui características rudes e grotescas. Até mesmo quando ocorre alguma interação entre o casal o narrador tem o papel de descrever qual o real interesse do esposo durante a cena: “A cabeça: lembro — sem interromper a vigilância dos olhos no prato de comida.” (VILELA, 1978, p. 41). Já a mulher aparece relembrando o passado como alguém esperançosa, delicada: “(Um dia tão azul... sou hoje a mulher mais feliz do mundo... você está a noiva mais bonita do mundo...)” (VILELA, 1978, p. 41).

Mesmo com a narrativa girando em torno da comemoração do casal, é nítida a diferença de prioridades entre os dois. Depois de cessar todos os seus esforços para envolver o marido, no que a mulher chama de “nosso dia”, a personagem se rende e faz uma extensa reclamação, a fala mais longa de todo o conto, deixando evidente seu inconformismo pela falta de consideração do esposo por todo o esforço que ela teve para recepcioná-lo e tornar aquela refeição mais agradável e, principalmente, especial para ambos:

— Você não tem sensibilidade. Você não pode compreender essas coisas. Você não sabe o que é ternura, o que é carinho. Foi para você, para nós, pelo nosso dia, que eu comprei os lírios. Foi para isso também que eu enfeitei a casa, que eu coloquei essa toalha nova na mesa; mas você não notou nada disso. Nada disso teve importância para você. Foi como se eu

não tivesse feito nada disso. Uma palavra, esperava pelo menos uma palavrinha sua sobre o nosso dia, uma palavra de carinho, uma brincadeira... Nada. Foi como nos outros dias, não teve absolutamente nenhuma diferença dos outros dias; como nos outros dias, desde que você sentou aqui você só pensou em uma coisa: comer; comer e beber. Não teria importância nenhuma se eu não estivesse aqui. Não, nenhuma. Nenhuma importância. (VILELA, 1978, p. 42).

Ao desabafo emocionado de sua esposa, o marido responde com uma pergunta: “— Quê mais? Estou esperando” (VILELA, 1978, p. 42). O narrador não deixa claro qual a postura do homem enquanto sua mulher está falando, mas, a julgar pela resposta, ele deve tê-la ouvido atentamente para deixar evidente que não tolerará mais suas reclamações. A mulher se resigna e, simplesmente, responde “— Não tem mais. Já acabei” (VILELA, 1978, p. 42). A personagem masculina a lembra de sua única preocupação naquele momento “— Já? Bem: então agora me deixe comer em paz” (VILELA, 1978, p. 42).

Exatamente por, durante a narrativa, a mulher ter respondido a todas as falas do marido nos surpreendemos com um súbito silêncio. Esse comportamento evidencia uma das marcas de Vilela, seu talento para dá aos seus textos um desfecho inesperado: “os seus finais são sempre fortes, inesperados, até mesmo chocantes em sua crueza” (RAUER, 2006, p.177).

Assim, depois de todo o esforço desprendido, a personagem feminina desiste de envolver o marido na comemoração e aceita o fato de que ele não tem as mesmas prioridades que ela. O papel do feminino se configura em um componente necessário, mas não essencial, para a rotina do masculino. Diante dessa constatação, ela se cala e o observa enquanto ele “[...] arrotou e continuou a comer” (VILELA, 1978, p. 42).

2.2 Vazio: Um trágico silêncio

O conto “Vazio” retrata o diálogo de um casal na seguinte circunstância: o marido retorna do trabalho mais cedo e sua esposa fica interessada em saber o motivo de sua inesperada chegada. O conto é composto pelas falas do casal e um narrador situando o leitor acerca da movimentação que ocorre durante a conversa. Temos cinquenta e um parágrafos, sendo vinte destinados ao narrador, vinte e quatro à mulher e sete ao homem, sendo duas, deste último, homem.

O narrador inicia o conto descrevendo a entrada de Paulo, nome da personagem masculina: “Fecha a porta de leve. Sem tirar o paletó (a primeira coisa que fazia depois de entrar), sentou-se na poltrona da sala. Encostou a cabeça atrás e ficou olhando para o teto” (VILELA, 1978, p. 113). Podemos presumir desse início que a narrativa apresenta uma mudança nos hábitos da personagem masculina; segundo o narrador, Paulo não tirou seu paletó, algo que, aparentemente, costumava fazer assim que adentrava sua casa. Nesse trecho citado há pouco, percebemos uma característica do ficcionista bastante louvada pela crítica: seu cuidado em descrever os pequenos detalhes de uma cena cotidiana fazendo com que o leitor possa se transportar para o ambiente em que a narrativa está sendo desenvolvida. Sobre essa característica de Vilela, Gilberto Mansur afirma que o ficcionista é capaz de:

[...] reconstruir, com absoluta verossimilhança, uma cena qualquer do cotidiano, Luís [sic] Vilela domina uma técnica mágica, capaz de arremessar o leitor, de maneira violenta, mas imperceptível, para dentro de sua história. Sem esforço, o leitor é transportado e, de repente, respira o mesmo oxigênio respirado pelo autor e por suas personagens. (MANSUR, 1978, p. 199).

A imagem do homem na sala do casal sentado em sua poltrona. Situadas as personagens e a explícita quebra da rotina do homem, a narrativa insere mais um elemento: a surpresa da esposa ao vê-lo em casa:

A mulher veio da cozinha. Assustou-se:
— Uai, você aqui essa hora? Quê que houve?”(VILELA, 1978, p. 113).

A quebra da rotina, a surpresa da esposa e o silêncio do homem são mecanismos que projetam o leitor para um ambiente tenso e instável.

As ações de Paulo são contadas pelo narrador, a personagem masculina terá seu primeiro, dos raros momentos de voz, no décimo terceiro parágrafo do conto, em que pronunciará uma só palavra “não”, em resposta às muitas indagações da mulher. Antes disso, a mulher e o narrador terão o domínio absoluto da narrativa.

O título do conto, “Vazio”, demonstra o estado em que a personagem masculina se encontra: ele não deseja se expressar, encontra-se – segundo o narrador – perdido em meio ao nada, preso a um profundo vazio e não desejava falar, perdido em uma profunda inquietação:

[...] estava olhando para nada, como se na frente deles e detrás deles só houvesse *vazio*; estavam ali, só estavam ali, naquele rosto imóvel e sem expressão, a boca muda, mas não a mudez de quem esta abafando palavras ou silêncio: a mudez de quem tivesse desistido da palavra e do silêncio, pois aquela mudez era mudez de **nada**. (VILELA, 1978, p. 113, grifo nosso).

O silêncio adotado por Paulo causa incomodo à mulher, que busca por respostas. Como argumento para conseguir seu intuito, a personagem feminina, lembra o fato de eles nunca esconderem nada um do outro e diz que não entende o comportamento do homem naquele momento: “— Você sempre me contou as coisas, por que não quer me contar agora?” (VILELA, 1978, p. 113). O homem continua perdido em seus próprios pensamentos e a mulher se irrita diante da incapacidade de extrair do marido o motivo de chegada antecipada. A mulher se sente vulnerável diante do silêncio e o não saber a deixa infeliz. Sobre os danos da ausência, Fábio Lucas, já escrevera acerca dos contos de Luiz Vilela:

Seus contos trazem profunda significação filosófica, apanham o homem mutilado pela sua incapacidade de comunicar-se. Os seres não transmitem a sua essência e sofrem, arruinam-se. A palavra torna-se um veículo imperfeito e enganador. (LUCAS, 1970, p.127).

O fato de a personagem masculina silenciar diante das muitas questões levantadas pela mulher estimula uma gama de emoções, principalmente, na mulher. À medida que as perguntas são feitas e a mulher não obtém as respostas desejadas, suas emoções vão se modificando, enquanto, ao homem, podemos atribuir dois sentimentos mais evidentes: no primeiro momento, indiferença, em seguida, uma profunda irritação com a insistência de sua esposa.

O primeiro sentimento observado na personagem feminina é a surpresa diante da figura de seu marido sentado na poltrona olhando para o teto. Após o susto de tê-lo visto, ela é tomada de grande curiosidade pela motivação de sua chegada; a mulher, então, o questiona, pois, quer se inteirar sobre tal novidade. Por mais que se empenhasse em indagar ao marido, só consegue o silêncio como resposta. Depois de certa insistência, consegue ver o olhar de Paulo se voltar para ela: “Olhou-o bem no rosto: ele então olhou para ela” (VILELA, 1978, p. 113).

Com a perceptível falta de interesse, por parte de Paulo, para relatar o motivo da chegada, a mulher lhe faz diversas perguntas na tentativa de fazê-lo interagir naquele processo que se tornara um monólogo. As perguntas se tornam uma constante, na personagem feminina, durante a narrativa fazendo, com que ela, em suas vinte e quatro falas consiga inserir vinte e oito perguntas direcionadas ao mesmo assunto. Segundo Pamela Fishman, no artigo “O trabalho que as mulheres realizam nas interações”, de 2010, afirma que: “perguntas são recursos interacionais poderosos. Pertencem a uma classe de enunciados, assim como as saudações, e são tratadas como parte de uma relação em pares, ou seja, evocam outro enunciado” (FISHMAN, 2010, p. 38).

Assim, podemos inferir a pretensão da esposa ao utilizar-se de tantas perguntas: trazer seu marido para que interaja com ela. Contudo, Paulo se limita a permanecer perdido em sua visão do teto, somente, após a quinta pergunta da mulher, ele pronuncia a primeira palavra, mas não é uma resposta que possa desencadear um diálogo entre o casal, mas uma resposta curta a duas questões consecutivas:

- Por que você não quer falar: Está doente?
- Não. (VILELA, 1978, p. 113).

A resposta monossilábica, a qual Fishman chama de resposta mínima, pode ser lida no desinteresse do homem em dar início a uma conversação, assim: “a resposta monossilábica meramente preenchia um turno quando precisava ser preenchido. [...]. Tais respostas mínimas são tentativas de desestimular a interação” (FISHMAN, 2010, p. 40).

Dando-se conta de que não conseguiria preencher as lacunas existentes, para ela, naquela situação, a mulher muda sua abordagem. Suas perguntas adquirem um tom mais carinhoso e afável na tentativa de convencer ao homem a falar o que ela deseja ouvir. Ainda que domine a maior parte do diálogo, à mulher, falta o domínio da situação, suas indagações são feitas na busca por igualar seu conhecimento situacional ao conhecimento que é retido por Paulo. Nesse caso, o fato de a mulher possuir maior número de falas não lhe assegura o domínio da cena proposta pela narrativa, mas a constatação de seu desespero diante da fragilidade a que se sente exposta.

Podemos inferir que, a princípio, “o narrador de Vilela dá a voz mais vezes ao que está inferiorizado e, em outro diapasão, adere ao que é mais fraco, sendo que, normalmente, as duas condições se reúnem na figura feminina” (RAUER, 2006, p. 174). “Vazio” apresenta a mulher como uma pessoa perdida diante da ignorância dos acontecimentos que a rodeiam.

Em Vilela, as personagens que, normalmente, não possuem o domínio do enredo são contempladas com uma maior quantidade de falas, como pudemos perceber no conto “Nosso dia”, e, novamente, em “Vazio”. Na narrativa anterior, a mulher fala com o marido tentando prender sua atenção para um acontecimento que, para ela, é importante. Somente ela está preocupada com a comemoração e o homem, indiferente, se nega a qualquer tipo de esforço para agradar sua esposa. Já em “Vazio”, a mulher busca, através de um número elevado de falas, obter informações que considera necessárias, mas que Paulo se nega a fazê-lo. Em

ambos os casos as mulheres buscam a atenção do marido por meio de uma torrente de perguntas.

No conto “Vazio”, temos o uso demorado de perguntas a súbita mudança no tom de sua voz para palavras mais carinhosas e, até mesmo, a leve chantagem emocional dirigida ao marido:

Ela encostou com ternura o rosto na mão dele sobre a poltrona.
— Você sempre me contou as coisas, por que não quer me contar agora? (VILELA, 1978, p. 113).

São recursos apresentados como mecanismo para que ela possa inseri-lo na conversa e, dessa forma, finalizar suas dúvidas e sanar a curiosidade que a consome.

Após o apelo emocional da mulher, o homem diz sua primeira frase completa na narrativa: “— Está bem: é que não vou mais trabalhar. É isso.” (VILELA, 1978, p. 113), neste ponto contamos o décimo nono parágrafo do conto. Ao ouvir as palavras do marido a mulher volta a apresentar surpresa em suas falas, mais do que isso, preocupação pelo que acabara de ouvir: “— Não vai mais trabalhar: como?... Hoje?...” (VILELA, 1978, p. 113). O homem tem a mulher como um recipiente em que ele adiciona informações à medida que ele as julga convenientes. A ele não importa o tipo de reação que possa vir a desencadear na mulher: “— Hoje e sempre” (VILELA, 1978, p. 13). Após essa resposta, o homem retorna a sua condição silenciosa e ouve sua mulher falar.

A mulher está rodeada por fragmentos de uma história que não consegue acompanhar. Paulo, o detentor das informações, não demonstra nenhuma intenção de auxiliá-la no entendimento do que está acontecendo no trabalho dele. Assim, com a ajuda das descrições dadas pelo narrador, vemos a busca da mulher por respostas:

— Você está brincando?..
Ela sorriu, ou antes, procurou sorrir e quis, esperou que ele também sorrisse — mas ele não sorriu, seu rosto não se modificou: a mesma expressão de nada.

- Paulo, você sabe que eu não gosto dessas brincadeiras.
- Não é brincadeira. (VILELA, 1978, p. 113-114).

Dando-se conta de que o marido não está mentindo quanto ao emprego, a mulher perde o sentimento de surpresa. A nova informação desperta, na personagem feminina, uma conduta muito irritada que é, automaticamente, refletida em suas palavras, ainda assim, busca uma justificativa para tal atitude:

- Mas então que idéia maluca é essa? Você se desentendeu com alguém no escritório?
- Não.
- Quê que houve então? (VILELA, 1978, p. 114).

Paulo volta a se calar. A personagem feminina utilizar-se, novamente, do mesmo artifício que fizera seu marido falar no início da narrativa: agacha-se ao lado da poltrona e lembra-o do fato de eles nunca terem escondido nada um do outro e indaga sobre a gravidade da informação que o homem deseja guardar. Contudo, dessa vez, ela não consegue a reação desejada, mas uma resposta de irritação com o interrogatório que a mulher insiste em prosseguir: “— Eu já disse: não vou mais trabalhar” (VILELA, 1978, p. 114).

A tentativa de Paulo de fazer com que a mulher se cale sua esposa reforçando que já havia dito o que ela deseja saber não surte efeito, pois a mulher, agora, inconformada com a decisão do marido, começa a imaginar mecanismos que o convençam. A mulher tem como motivação mostrar ao seu marido que a ideia de deixar o emprego era algo muito ruim, afinal, a personagem feminina se via diretamente afetada por aquela decisão, da qual não tinha conhecimento prévio: “— Mas como, Paulo, como que você pode fazer isso? Você tem família, tem eu, os meninos, você... Como?” (VILELA, 1978, p. 114).

A fala da mulher nos revela que existe, agora, uma preocupação real com as decisões tomadas por Paulo, afinal, a atitude dele atinge diretamente a nossa personagem feminina e a seus filhos. Utilizando-se da desculpa de que seu marido necessita de um descanso, pois, sua decisão, provavelmente, foi tomada em um

momento de extrema exaustão, ela informa a solução que julga ser a mais cabível e, conseqüentemente, fará com que Paulo volte ao que chama de razão:

— Sabe o que há? Você está esgotado, é isso. Basta olhar pra sua cara pra ver que é isso. Você trabalha demais, eu sempre te falo que você trabalha demais, você está precisando de descanso, de férias. Olha, pó que você não antecipa as férias? Fale com o seu chefe, você disse que ele é muito camarada, fale com ele que você anda esgotado e está precisando dummas férias: ele não vai negar, vai? A gente vai para uma praia, eu chamo a Mamãe para ficar com os meninos... Quê que você acha? (VILELA, 1978, p. 114).

A mulher espera ter controle sobre os acontecimentos vivenciados pelo homem. Ela percebia que algo indesejado estava por vir. Desse modo, convencer ao marido a seguir suas sugestões seria o mais viável para que ele, no final, fizesse o que ela deseja: “— Se você não quer... Então dê uma sugestão... Quê que você acha melhor?...” (VILELA, 1978, p. 114). Entre as opções dadas à personagem masculina, não existia a chance de o homem manter sua vontade, a intenção da barganha se resumia na satisfação do desejo da mulher.

A personagem masculina busca o silêncio, mas concorda, depois de muita insistência, em responder algumas questões. O início do conto dá ao homem um caráter indiferente diante das emoções de sua esposa. Em um primeiro momento, Paulo opta por não prestar atenção à mulher, mas, quando seu intuito não é alcançado, a personagem masculina “aceita” ceder e dá algumas respostas para ela. O fato de o homem falar com sua esposa não significa que ele a esteja respondendo, mas evidencia seu papel de detentor do domínio daquele diálogo. Sua voz é a necessária naquele momento e ele pode decidir a dar ou não as informações que a personagem feminina espera.

O discurso proferido pela esposa, quando sugere opções para resolver os problemas do seu marido, faz com que a indiferença masculina se converta em raiva e, conseqüentemente, em uma blasfêmia contra ela. Paulo não está irritado com o fato de a mulher procurar soluções para seus problemas, mas com a iniciativa dela em determinar o que será melhor. Mesmo quando faz a sugestão

para que o esposo escolha o que quer fazer, ela só tem em mente um objetivo: fazer com que ele reconsidere a decisão de não voltar ao escritório. A personagem masculina fica com raiva da insistência e tem sua única explosão de humor na narrativa: “— Diabo, por que voe não pára de falar? Já disse tudo, não estou com vontade de conversar, não está vendo que não estou com vontade de conversar?” (VILELA, 1978, p.114).

A explosão do homem é, segundo Lakoff, socialmente aceitável:

[...] tendemos a perdoar uma exaltação de ânimo por parte de um homem, enquanto não perdoaríamos uma atitude idêntica de uma mulher: às mulheres é permitido fazer espalhafato e reclamar, mas apenas o homem pode explodir de raiva. (LAKOFF, 2010, p. 21).

Ainda assim, a personagem feminina, após perceber que todos os seus esforços haviam sido em vão, não se cala diante da fúria masculina e tenta tomar para si o poder da cena. Dessa forma, a mulher é tomada de grande irritação e tenta fazer-se ouvir aos gritos. Durante todo o conto, o que prevaleceu foi a vontade do homem, seja no momento em que optou pelo silêncio, ou mesmo antes, quando decidiu que não iria mais trabalhar, mas, depois de ver todas as suas tentativas de negociação falharem, a mulher tenta impor sua vontade acima do desejo do homem.

Mesmo tendo sido explícito, no final da narrativa, sobre seu desejo de não falar, a mulher o ignora e afirma que, independente do desejo dele de ficar calado, ela deseja conversar e ele terá que participar dessa conversa: “— Pois eu estou, e você vai responder às minhas perguntas, que desaforo também, ora essa; pois não saio daqui enquanto não puser essa história em pratos limpos; eu sou sua mulher, você tem que me dizer” (VILELA, 1978, p. 114). Assim, a mulher tenta impor-se sobre Paulo. Nesse sentido, ela deixa claro que, para ela, deixar o emprego é algo irracional e equivocado e que ele deve falar com ela para que ela possa corrigir o erro que está sendo cometido por ele:

Impor a vontade pode significar muito mais do que forçar alguém a fazer algo. Poder é a habilidade de impor uma definição de realidade sobre o que é possível, o que é certo, o que é racional, o que é razão. Poder é um produto de atividades humanas, assim como as atividades são elas próprias produtos de relações de poder no mundo socioeconômico. (FISHMAN, 2010, p. 31).

Como resposta à reclamação espalhafatosa da mulher, “[e]le tornou a fechar os olhos, reclinando a cabeça de lado na poltrona” (VILELA, 1978, p. 114). O fato de Paulo voltar a ignorar sua esposa — que já tinha usado diversos artifícios para convencê-lo a interagir, sem sucesso —, fez com que a mulher se desequilibrasse e perdesse completamente a candura que vinha utilizando no início da narrativa. Nesse momento, a personagem feminina não está mais disposta a negociar, mas exige receber a atenção que julga devida, não tolerando mais o silêncio de Paulo:

— Como é: Estou esperando.
Os olhos fechados.
— Anda, fale.
Imóvel.
— FALE! (VILELA, 1978, p. 114).

Depois de gritar e não ser atendida, a mulher dá à narrativa um rumo inesperado, surpreendendo-nos com seu final: “O jarro atingiu-o de cheio no rosto; ele não chegou a erguer-se: teve um estremecimento e a cabeça tombou. A mulher viu o sangue na fronte e, antes de qualquer gesto, entendeu que o havia matado” (VILELA, 1978, p. 114).

A maioria dos contos de Vilela nos traz finais inesperados, mas segundo Rauer, os textos seguem um padrão, ou seja, “nos contos que mostram o período histórico de prevalência absoluta da vontade masculina a voz que vale é a do homem — e quando ele não se manifesta, a tragédia se instala” (RAUER, 2006, p. 168).

O fato de o homem reter o domínio da narrativa e a mulher buscar o poder do discurso para si dá à narrativa um final trágico. Mesmo com o desfecho do

conto, a mulher não conseguiu seu objetivo, de se impor diante daquela situação. O homem permaneceu silencioso, como desejou por toda a narrativa — ainda que tenha sanção fatal por sua atitude —, mas a personagem feminina está presa à mórbida frustração por não conseguir fazer com que seu marido lhe explique a situação. Mesmo golpeado, a vontade de Paulo prevaleceu sobre a de sua esposa, pois ele continuava tendo respostas e a mulher permanecia perdida em meio as dúvidas.

2.3 A sustentável leveza de Françoise

Dos contos apresentados, “Françoise” se mostra o mais peculiar. A mulher representada nesta narrativa se difere e se aproxima das personagens contísticas já vistas de uma forma muito particular. Não se trata mais de uma esposa que questiona para, em seguida, se submeter ao poder do marido, ou que se apossa de uma aura inquiridora imaginando-se no direito de saber tudo o que rodeia o homem que está ao seu lado, ainda menos de uma mulher que possui uma relação mal resolvida e se permite violentar como forma de redenção. Trata-se de uma jovem, de dezessete anos, bonita e, principalmente, enigmática. Contudo, essas características não são reveladas de forma objetiva para o leitor, o conto desvenda os mistérios de Françoise na medida em que narrador dos acontecimentos, um homem, que espera por seu ônibus, em uma rodoviária, os decifra.

A garota adentra o conto sem dá pistas ao leitor sobre sua vida, mesmo o narrador, não se atenta a qualquer particularidade de Françoise; trata-se, apenas, de uma moça jovem que merece o olhar do viajante devido a quantidade de vezes que passara diante de seus olhos com sua postura juvenil.

O narrador, também uma de nossas personagens, começa o conto descrevendo a moça que passa em sua frente e ele, inevitavelmente, a olha com

bastante atenção, o suficiente para saber a quantidade de vezes que ela tinha feito aquele caminho:

Duas vezes ela já havia passado ali na minha frente, e eu a observara: era bonitinha, loira, os cabelos em desalinho e a roupa um pouco desleixada. Mas não parecia estar em viagem; era mais provável que estivesse esperando alguém que fosse chegar. Ou então, como não era ali o lugar mais apropriado para isso, pois o ponto de desembarque dos ônibus ficava na outra extremidade, talvez ela estivesse simplesmente esperando outra pessoa com quem marcara encontro na rodoviária, um ponto como qualquer outro. O fato de ser o lugar onde eu estava um dos mais visíveis e menos movimentados da rodoviária — um banco no caminho para o guarda-volumes —, me confirmou nessa hipótese. (VILELA, 1999, p. 78).

O homem chega a se gabar se sua perspicácia quando surge um rapaz, sem malas, indo em direção à moça, contudo, logo percebe que não possui tanto talento no ato de observar, pois o rapaz passa direto e a moça lhe surpreende, pela primeira vez, de muitas que ocorrerão no conto, ao dirigir-lhe uma pergunta:

‘Você conhece?’, escutei ela falar.
Surpreso, olhei para os lados: mas não havia mais ninguém ali, era comigo mesmo que ela estava falando. (VILELA, 1999, 78-79, grifos no original).

A jovem o questionava acerca do itinerário de um dos ônibus que havia chegado, tratava-se da cidade de Lindóia, cidade do interior de São Paulo, e a vida da moça passa a ser contada para ele a partir do desejo que ela sentia de conhecer essa cidade. Essa narrativa traz à tona algumas das características vilelianas, que já foram descritas por Linhares:

Luiz Vilela é hoje um dos nossos maiores contistas. Um contista que, a despeito de sua simplicidade, de sua ingenuidade (no bom sentido, claro) se incluiria entre os “realistas”, voltado mais para o psicológico, com ligeiras tendências “fantásticas”, que ainda mais o aproximam da realidade. (LINHARES, 1973, p. 52, grifo no original).

A pureza dessa narrativa se apresenta com relatos da infância da jovem, a moça faz a retomada de acontecimentos de período em que era criança, essas

informações esclarecem algumas dúvidas do seu interlocutor. Françoise, uma menina simples, conta, cheia de alegria, sobre a música cantada por sua mãe enquanto ela era muito pequena, suas lembranças vêm repletas de emoção, pois é a partir daquelas recordações que ela cria seus sonhos futuros e começa algumas especulações sobre a cidade de Lindóia:

“Ela gostava muito de cantar essa música. Eu achava uma música muito bonita e vivia pedindo a Mamãe para cantar. O engraçado é que eu não sabia que Lindóia era uma cidade, que existia mesmo em algum lugar feito as outras cidades — não é engraçado isso? Eu pensava que era apenas palavras. Depois entrei para a escola e aprendi que era uma cidade onde havia águas medicinais e aonde muita gente ia. Então eu tive vontade de ir lá também. Mas não por causa disso, das águas e das pessoas, mas por causa da música. Até hoje ainda tenho essa vontade. Às vezes venho aqui na rodoviária e fico olhando os ônibus que chegam de lá, ou saem para lá. Esse que chegou é o das seis; das dezoito horas. Será que ela ainda é a mesma coisa?” (VILELA, 1999, p. 79-80).

Vilela, nessa narrativa, nos arremessa para as fantasias de uma jovem, com comportamento, muitas vezes infantilizado, desejosa de viver suas fantasias, encontrar, compartilhar sonhos, desse modo, o homem que se encontra sentado a espera de seu ônibus é mais do que o narrador, facilmente, o leitor consegue se colocar no lugar do homem que a ouve de forma atenta procurando, assim como nós, desvendar os mistérios de Françoise, apresentados nas entrelinhas da torrente de falas desencadeada por ela. Em “[...] ‘Tarde da noite’ (1973), as histórias *estão acontecendo*. Não vale apenas o testemunho do escritor que as captou. Elas convocam o nosso testemunho, insinuam em nossas preocupações o fluxo de outras vidas” (PÓLVORA, 1971, p. 60-61, grifo no original).

A jovem de dezoito anos explica, ao seu expectador, o motivo de ser fascinada pela cidade de Lindóia e, também, a razão de nunca ter sido levada pela mãe, que cantava para ela, para conhecer tal lugar:

“Você nunca pediu à sua mãe para te levar lá?”

“Mamãe? Ela já morreu. Ela morreu há muito tempo. Eu tinha nove anos.”

“E seu pai?”

“Papai eu nem cheguei a conhecer: morreu antes de eu nascer. O Beto é que conheceu ele. Beto é o meu irmão. É mais velho do que eu três anos. Em outubro ele vai fazer vinte e um anos. Quinze de outubro.”

“E você, como você se chama?”

“Françoise.”

“Françoise”, eu repeti. “Sempre tive vontade de conhecer uma menina chamada Françoise...”

Ela sorriu, olhando para as mãos, que continuavam enfiadas entre as pernas. (VILELA, 1999, p. 80, grifos no original).

A partir deste ponto da narrativa, já “sabemos” que se trata de uma moça órfã, desde muito cedo, com um irmão mais velho e um nome de origem francesa, Françoise. Questionada sobre o motivo de seu nome, ela explica que era o nome de sua avó, mas quem, realmente, era francesa era sua bisavó. Em sua tentativa de ser gentil, a personagem masculina brinca com o nome da garota e afirmando que sempre quis conhecê-la devido a seu nome. O comentário agrada a garota, mas seu comportamento, o ato de olhar para baixo com as mãos entre as pernas, nos faz inferir que ela pode ser tímida, além de passar ao leitor a imagem de um ingênuo embaraço diante da afirmação.

Após responder as poucas perguntas feitas pelo homem, a sua frente é a menina que passa a questionar acerca do motivo que o leva à rodoviária, as perguntas são, basicamente, sobre para onde ele vai viajar e a que horas. Após ter suas respostas, Françoise torna-se reticente. Suas respostas, antes bem incisivas, perdem essa característica pela segunda vez no conto — a primeira foi quando se referia a sua vontade de conhecer Lindóia —; como retribuição, ela responde às indagações que lhe são feitas.

A moça justifica a razão de estar parada na rodoviária: o movimento a encanta, ela gosta de ver as pessoas andando e o tumulto da rodoviária além, é claro, dos ônibus que embarcam e desembarcam o tempo todo. A jovem afirma ter uma sensação paradoxal com esse ambiente de partidas e chegadas — mesmo se sentindo feliz em observar o cotidiano do terminal, às vezes ela cai em uma grande tristeza.

Após as observações, a jovem pergunta ao viajante: “Você está triste?” (VILELA, 1999, p. 81); a personagem masculina não esconde a surpresa com a

pergunta da jovem, mas se apressa em dizer que não está triste, mas cansado. Contudo, ao dizer que estava cansado, ele viu o espanto nos olhos da garota que se desculpa por tê-lo atrapalhado; em resposta, afirmou que já havia descansado e ela não o incomodava.

Depois ser convencida a ficar, a menina voltou a se encolher com as mãos entre as pernas em uma posição que não se sabe ao certo se era devido ao frio ou um simples mecanismo de defesa, que servia para bloquear o mundo ao seu redor. O que fica claro em sua posição, frio ou defesa, é o fato de a garota parecer frágil, ainda mais vulnerável, nos momentos que assumia aquela postura. A mesma moça calada e, aparentemente, quebrável faz um pedido ao homem que lhe confere uma imagem menos ingênua: um trago do cigarro que ele está fumando. Ao se prontificar a dar um cigarro novo para a menina, esta informa que seu desejo se limita a uma “fumadinha”, pois, aquele não é um hábito que seu tio — responsável por sua segurança e saúde — aprove.

A evocação da figura do tio pela menina evidencia que esta não é uma criatura completamente desamparada. Havia alguém que olhava por sua segurança e lhe ditava o que era correto, ou não, para que ela não cometesse erros. Além da presença do tio, observamos a inserção, pela jovem, da presença de outra personagem masculina, seu irmão, Beto. Atentemo-nos para o fato de a jovem, durante a narrativa, ser rodeada, de forma significativa, apenas por homens; essas personagens masculinas interferem na conduta de Françoise, tais figuras são representadas, ora pelo viajante e narrador, que ouve suas histórias; seu tio, que zelava pela sua segurança, ou a figura de seu irmão, personagem a quem a jovem mais se atém no momento de descrição das qualidades do rapaz.

Beto é dito, por Françoise, como um moço liberal e divertido, ao contrário do tio, descrito por como uma pessoa que dita regras para a boa conduta de uma mulher, aparentemente a jovem não concordava inteiramente com essas regras:

“É. É com ele que nós moramos, eu e o Beto. Ele é que criou nós dois, depois da morte de Mamãe; ele é irmão dela. ele não gosta que eu fume.

Ele diz que mulher direita não faz isso...’ Ela deu uma risadinha divertida.” (VILELA, 1999, p. 82, grifos no original).

Ao perceber o sorriso desprendido da moça, o viajante observa uma beleza, aparentemente, oculta na postura tímida e no ar mais sério que ela carrega durante a maior parte da narrativa, e a elogia. O elogio devolve à moça sua postura defensiva — cabeça baixa e mãos enfiadas entre as pernas —. O elogio feito aos olhos expressivos da jovem faz com que ela descreva seu irmão, até aquele momento, ocultado pelo conto. Para a personagem Beto, a descrição feita por Françoise é romantizada. Não se trata de uma pessoa comum que lhe faz companhia na casa do tio, mas, de um verdadeiro poeta que lhe dedica versos:

“São versos. Beto é que fez pra mim. Te falei que ele é poeta? ele já fez muitos versos pra mim. Os que eu estava falando agora são assim: *Seus olhos úmidos como as duas metades de uma laranja partida*. Não é bonito? Você acha que meus olhos são assim?” (VILELA, 1999, p. 82-83. grifos no original).

A jovem acaba de revelar mais um de seus mistérios. Os homens que rodeiam sua vida influenciam muito seu comportamento, sente-se como a musa inspiradora da para composição dos versos que seu irmão gosta de escrever. Ao contrário das mulheres já apresentadas, a presença masculina que rodeia a protagonista desse conto, se distancia muito das anteriores. Os homens que aparecem próximos a Françoise parecem intensificar sua ingenuidade, um trabalho de exercitar a imaginação da jovem e protegê-la das demais coisas que a cercam. Suas falas, após descrever o irmão, se infantilizam sobremaneira, a jovem deixa evidente que um de seus maiores talentos é imaginar coisas diferentes, ao final da narrativa, essa mesma imaginação será explicada como mais um mecanismo de defesa.

Françoise parece se proteger de tudo, mesmo que se sinta a vontade para iniciar uma conversa com um estranho, é quem direciona os assuntos, decide sobre o que quer falar e quando falará sobre cada assunto. A moça que se mostrava um livro aberto, no princípio do conto, se revela uma verdadeira incógnita à medida que

os fatos vão acontecendo. Esses segredos vão se expondo quando as falas curtas de Françoise se tornam um turbilhão de dados, informações que permitem ao viajante, apenas, breves frases direcionadas para a jovem.

O homem que nos conta a história não consegue ocultar o fascínio que Françoise lhe desperta; ao perceber que o irmão da menina é um bom estímulo, ele pede para que ela continue falando sobre ele: “‘Como é o Beto, seu irmão? Fale-me mais sobre ele, parece ser um rapaz interessante; você gosta muito dele, não gosta?’” (VILELA, 1999, p. 85). A garota diz que seu irmão é um verdadeiro poeta por quem tem adoração em determinado momento, ela consegue notar, no viajante algumas semelhanças com o seu irmão, percebendo isso, ela é quem passa a indagar sobre semelhanças que ela possa ter deixado passar despercebidas: “‘Gosto. Muito.’ Virou-se de repente para mim, o olhar iluminado: ‘Vai ver que você também é poeta, é?’” (VILELA, 1999, p. 85, grifos no original). A poesia era algo que encantava a jovem, dissertava sobre o assunto com muito prazer e seu interlocutor encontrou em sua disposição para responder, a oportunidade de tentar entender melhor aquela menina:

“E suas amigas?”

“Amigas?” Ela olhou para um outro ônibus que vinha chegando. “Eu não tenho amigas. Sou sozinha.” Voltou-se para mim sorrindo: “Não é engraçado isso? A gente ser sozinha?”

Eu não sorri. Perguntei: “Por que você é assim, sozinha?”

Ela desviou o olhar de mim. Arrependi de ter perguntado; não devia ter perguntado isso. Mas ela respondeu, sem olhar para mim: “Não sei por quê. É porque eu sou assim mesmo. Não tem gente de todo jeito? Pois é. Eu sou assim: Sozinha.” Olhou para mim: “Você não me acha meio esquisita?” (VILELA, 1999, p. 86-87, grifo no original).

O pouco avanço que o interlocutor conseguira na observação da menina, foi perdido no momento em que fez aquela pergunta. Françoise justifica sua solidão com o fato de ser uma pessoa “esquisita”; normalmente, ela queria ser alguém ou algo diferente do que era. A realidade vivenciada pela jovem não lhe era agradável, mas, assim, a perspectiva de ser a corrente que dividia os espaços entre os

passageiros e os ônibus lhe é a mais agradável. A revelação preocupou o rapaz, não mais que as inexplicáveis lágrimas que surgiram nos olhos da moça:

Ela começou a chorar, tão de repente que me assustei. “Quê que foi? Quê que houve...” Ela ficou com o rosto entre as mãos. Estendi a mão sobre o seu ombro, mas antes que pudesse tocá-la ela voltou a olhar para mim: já não estava mais chorando.

“Desculpe”, disse. “Às vezes tenho disso; às vezes choro assim de repente, sem mais nem menos; não é nada; não precisa se preocupar. Quantas horas?” (VILELA, 1999, p. 87, grifos no original).

As lágrimas efêmeras de Françoise não, permitiam que o homem entendesse a menina cheia de vida que estava ao seu lado. Aparentemente, não se dando conta do que acontecia, a moça detinha toda a atenção do homem, seus mistérios era o objetivo que o homem tanto almejava alcançar, mas a moça não parecia disposta a se revelar para ele; desse modo, Françoise redirecionou a conversa para o assunto que lhe interessava e, casualmente, revelou uma de suas angústias para o viajante:

“Sabe”, disse ela, num tom em que eu ainda não a ouvira falar, de extrema gravidade: “tem hora que penso que o Beto nunca mais vai voltar.”

“Voltar? De onde?”

“Eu não te falei que ele está viajando?”

“Não.”

“Está; ele está viajando. Mas já faz muito tempo, e tem hora que penso que ele nunca mais vai voltar. Meu tio diz que ele vai sim, que ele vai voltar; mas tem hora que eu não acredito muito nele; meu tio já mentiu para mim muitas vezes, sabe? Não acredito muito nele.” (VILELA, 1999, p. 87, grifos no original).

A revelação da garota surpreende o seu interlocutor, mas, este não teve tempo suficiente para inquirir a jovem acerca de seus medos e preocupações, pois, ao notar a presença de um homem que se aproximava seu tio, concluiu acertadamente o viajante, ela começou a correr sem olhar para trás ou sequer se despedir. O fato de a moça ter corrido e a postura hostil ao abordá-lo fez com que o viajante concluísse que não teria uma conversa muito amistosa com o tio da moça, com quem conversara amigavelmente minutos antes.

As primeiras perguntas feitas pelo tio ao homem da rodoviária, denotavam cuidado com o bem estar da moça. Sua preocupação, inicialmente, é com o tipo de pessoa com quem sua sobrinha decidira conversar. A colocação quase ofensiva do tio despertou, no viajante, uma reação pouco amigável. Tal reação, explicitada, mas não descrita pelo conto, faz com que a conversa tome uma direção diferente, e o tio de Françoise revela a razão de seu cuidado com a jovem e o que o motiva a acreditar em sua fragilidade:

Devo ter tido uma reação hostil, pois ele logo passou a se explicar, fazendo-se mais amável: “O senhor compreende: ela é uma moça, uma moça ainda nova e inexperiente; não é aconselhável que ela fique andando por quaisquer lugares, ou conversando com quem quer que lhe dê na cabeça. sabe como é: há muita gente ruim por aí, não se pode descuidar. E além do mais, ela não é uma moça perfeita.”

“Perfeita?”, eu estranhei. “Não me pareceu.”

“Uma pessoa estranha não nota. Ela tem uma perturbação psíquica. Suas faculdades mentais não estão perfeitas. Ela não falou ao senhor de um irmão dela?”

“Beto?” (VILELA, 1999, p. 88-89, grifos no original).

O nome de Beto, o irmão de quem Françoise fala com tanta admiração e paixão, é retomado no conto. Este nome era, também, a explicação para a perturbação psíquica da qual o tio falara e passou despercebida durante a conversa entre a moça e o viajante. O diálogo entre os homens consegue nos absorver. O conto cria uma atmosfera poética e envolvente, que nos deixa em suspenso no momento da revelação do tio. Esse efeito corrobora para a afirmação de Fábio Lucas, que justifica, a respeito do autor e seus contos: “No conto, Luiz Vilela consagrou-se mestre: denso, contido, absorvente, poético” (LUCAS, 1991, p. 181). Como podemos ler na citação abaixo:

“Morreu há quase um ano já. Um desastre. Ela ficou abalada, Françoise. Os nervos. Ficou meio perturbada. No começo foi muito pior, eu não sabia o que fazer com ela, como fazer. Mas depois ela mesma foi melhorando sozinha, por si mesma. Ela inventou essa história de que ele está viajando — ela falou sobre isso? Ela mesma que inventou e acredita que é verdade. Não é admirável? Eu deixei. Foi assim que ela melhorou. Hoje ela já está

boa; quer dizer: está assim, mas acho que não demora a acabar de ficar boa. Vai assim aos poucos.” (VILELA, 1999, p. 89, grifos no original).

A moça sensível e misteriosa, emotiva, em momentos inexplicáveis, possui seus próprios medos e desesperos. Segundo o tio, o motivo de sempre desejar fugir de sua realidade não era ocasionada por um simples excesso de imaginação outrora estimulado por seu irmão mais velho. A própria jovem frágil e solitária, se mostra forte. Ela, ao determinar de que forma manterá a imagem de Beto presente, se protege do sofrimento por tê-lo perdido. Acreditar na existência de uma viagem protege a ela e ao seu tio da devastação que a jovem sofreu com a perda de Beto. Assim, a personagem de Vilela, nos surpreende com o seu comportamento: decidir a qual realidade deseja pertencer, levando juntamente com ela as pessoas que a cercam.

2.4 Cadela: O submisso domínio da mulher

Em 1973, Luiz Vilela publica *O fim de tudo*, composto por 25 contos que tratam das mais variadas temáticas. Para nossa pesquisa, optamos pelo conto “Cadela”, o décimo sexto da coletânea.

Assim como suas demais obras, *O fim de tudo* foi bastante apreciado pela crítica:

Luís Vilela alcançou a fortuna de projetar-se com primeiro livro. E manteve, nos demais livros de contos, o mesmo alcance literário, como em *No Bar* (Rio, Bloch, 1968), *Tarde da Noite* (S. Paulo, Vertente, 1970), *O Fim de Tudo* (B. Horizonte, Liberdade, 1973) [...].O autor cria um sentimento generalizado de frustração entre a generosidade dos projetos e as limitações (quando não as perfídias) do mundo real. (LUCAS, 1983, p. 146).

Além do juízo favorável às obras, o autor é definido como um: “contista é seguro na arte do essencial. Por isso, dá a impressão de ser um contista nato, extremamente talentoso para o gênero” (LUCAS, 1983, p. 146).

O conto “Cadela” apresenta uma diversidade de elementos que acompanham o autor no decorrer de sua escrita; dentre eles, podemos destacar a marcante presença da religiosidade, o diálogo conciso, sempre forte no ficcionista, e o elemento central de nossa pesquisa, a representação do feminino multifacetado. O enredo desenvolvido para esse conto difere-se dos demais apresentados; não se trata de uma relação conjugal explícita, mas um envolvimento afetivo não esclarecido.

“Cadela” é iniciado pela marcação das personagens feita pelo narrador: o homem segue na frente e a mulher logo atrás, os dois sobem a encosta de um morro, ela tenta explicar algo que ele se recusa a aceitar:

— Eu juro — disse a mulher.
 — Jura... — disse o homem.
 — Que adianta falar? — disse a mulher. — Você não quer me compreender.
 — Compreender... — disse o homem no mesmo tom. (VILELA, 1973, p. 187).

Nesse fragmento de diálogo, o que se apreende é o fato de o homem estar muito irritado. Nesse primeiro momento, não se percebe falas, realmente, formuladas pela personagem masculina, que, em sinal de desagrado, se limita a reproduzir o que ouve. No trecho acima, não fica evidenciado qual é o problema existente entre as personagens, mas nos dá a imagem de que a mulher carrega algum tipo de culpa:

— Eu estou te pedindo perdão... — disse a mulher com voz suave.
 [...]
 — Todos nós erramos... (VILELA, 1973, p. 189).

Ao chegarem ao topo do morro, o narrador descreve a personagem masculina: “[...] sua própria corpulência o haviam cansado e ele arfava pesado — o bigode grosso, a barba lhe cobrindo quase toda a cara. Sua camisa, nas costas,

estava molhada de suor” (VILELA, 1973, p. 187). A mulher não é descrita no conto a não ser quando se refere a suas partes íntimas: “Ele pegou seus seios, grandes e de tetas largas [...] as pernas abertas, o sexo erguido para o céu, latejante e úmido” (VILELA, 1973, p. 189-190).

A mulher é apresentada como um objeto para o prazer sexual do homem: “Ele esfregava sua nuca, as mãos esfregavam seus seios e seu sexo. E de repente ela parou de chorar [...]” (VILELA, 1973, p.191). Dessa forma, “a mulher representa o objeto sexual masculino, que será olhado, desejado, e violentado pelo homem que lhe acompanha” (OLIVEIRA, 2008 p. 93). Para a personagem feminina, não é dado nenhum nome; ao contrário da personagem masculina, chamada de Adão, o termo Cadela é utilizado pelo homem, em seu momento de cólera, e se repete durante o conto, quando o mesmo faz referência à mulher.

Em momento algum, a narrativa deixa clara a relação existente entre o homem e a mulher; sabe-se, apenas, que a proximidade dos dois apresenta um caráter sexual e à mulher é atribuída a violação de um acordo que vigorava entre eles.

Após a subida da encosta, os dois retomam o diálogo. É a voz da mulher que aparece primeiro; aparentemente, para ela, é necessário que ele compreenda algo que aconteceu, mas o homem se limita a responsabilizá-la por quaisquer erros ocorridos.

Durante a narrativa, percebe-se que ela se desculpa por algo e ele a acusa, mas nenhum dos dois deixa claro qual foi o erro cometido; sabe-se apenas que, para o homem, a falha cometida pela mulher é considerada grave e ele não parece disposto a esquecer:

— Você destruiu tudo — disse ele; — tudo o que havia de bom, tudo o que havia de verdadeiro entre nós; você destruiu tudo isso.
A mulher olhava em silêncio.
— Eu confiava em você — ele continuou; — eu te respeitava; eu te amava: você era como uma princesa para mim.
— Eu estou te pedindo perdão... — disse a mulher com voz suave.
— Perdão... É fácil pedir perdão, né? (VILELA, 1973, p. 188-189).

A acusação à mulher é a de ter destruído algo, na visão da personagem masculina, estável. Ao homem cabe o papel acusatório: para ele, ela é a única responsável por acabar com a felicidade que gozava antes.

Em vista disso, tem-se a acusação de Adão de que a mulher é responsável por destruir uma relação estável baseada no amor e por acabar com os sentimentos que ele sentia por ela, magoando-o profundamente. Além disso, denota-se que o casal tinha uma relação de amor calcada na confiança e no respeito, aparentemente presentes apenas no homem [...]. (OLIVEIRA, 2008, p. 94).

Conforme seguem as acusações contra a mulher, Adão é tomado por grande cólera, que se agrava com a tranquilidade percebida pelas respostas proferidas pela personagem feminina; a mulher não nega sua culpa, tampouco a assume por inteiro. Percebendo que Adão não irá aceitar seu pedido de perdão ou cessar com as acusações, limita-se em afirmar: “— Todos nós erramos...” (VILELA, 1973, p. 189). Desse modo, com essa afirmação, a mulher nivela os dois. Sua fala deixa claro que houve um erro de sua parte, mas isso não significa que ele está imune a equívocos.

Colocado no mesmo nível que a personagem feminina, Adão é acometido por grande raiva e se dirige a mulher, pela primeira vez no conto, com agressividade: “— Cadela” (VILELA, 1973, p. 189). Esse epíteto será utilizado para identificá-la três vezes, no decorrer de todo o conto, com uma única variação, no momento em que Adão a chama de “puta”. Percebendo a raiva na face do homem, a mulher instintivamente se afasta, enquanto ele encaminha em sua direção:

A mulher foi se afastando, ele veio vindo.
— É isso que você é, uma cadela. (VILELA, 1973, p. 189).

A ira apresentada por Adão não se deve, somente, ao fato da mulher apresentar certa tranquilidade, mas ao domínio que ela parece exercer sobre ele, domínio que o incomoda — pois, mesmo tomado pela cólera, Adão não consegue

evitar o desejo pela mulher. Para equilibrar sua fraqueza diante da personagem feminina, Adão se utiliza da força física e a subjuga física e sexualmente:

Ela se encostou a uma árvore de tronco grosso. Ele agarrou sua blusa e rançou um botão. Rancou os outros. Rançou o soutien. A mulher só o olhava, inerte e apavorada. Ele pegou seus seios, grandes e de tetas largas. Ela sentiu os dedos dele, fortes e ágeis. Fechou os olhos. (VILELA, 1973, p. 189).

Depois de acuá-la como a um animal, ele evidencia que exerce o poder sobre ela. O homem é o mais forte e, para a mulher, é quem decide o que ela deve ser, cabendo-a a obediência, assim, seguem desde os tempos bíblicos: “Vós, mulheres, sujeitai-vos a vossos maridos, como ao Senhor; Porque o marido é a cabeça da mulher, [...]. De sorte que, assim como a igreja está sujeita a Cristo, assim também as mulheres sejam em tudo sujeitas a seus maridos”. (Ef. 5, 22-24).

Devido aos ensinamentos que correram por diversos séculos, a mulher, costuma permanecer em uma posição inferior a do homem, seja ele seu marido ou não, em outras palavras:

A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro. (BEAUVOIR, 1986, p. 14).

Retomando o conto, podemos perceber que, mesmo diante do ato agressivo da personagem masculina a mulher sente-se mais segura, pois se vê desejada. Ela deixa de sentir medo e se entrega as carícias do homem:

Ela não pôde mais e abraçou-se a ele com sofreguidão.
— Me Larga! — ele empurrou-a.
Ela ficou olhando, ofegante, os lábios trêmulos. (VILELA, 1973, p. 189-190).

A personagem masculina, ainda que tomado pela cólera, não se desvencilha do domínio que a mulher exerce sobre ele durante toda a narrativa: ele a domina fisicamente, mas não consegue ocultar o desejo que ela lhe desperta. Uma das formas de puni-la é impondo-lhe suas vontades. Na busca pelo controle

absoluto da mulher, Adão chega a privá-la da voz em alguns momentos do conto, roubando-lhe os turnos de fala.

Segundo Deborah Tannen, determinar se um falante interrompe o outro ou não depende de diversos fatores, para isso é necessário observar alguns elementos daquela fala. O ideal é que se observe a duração da fala da pessoa interrompida, o que o segundo falante acrescentou ao primeiro: se foi uma interrupção para apoiar, contradizer etc.. Dessa forma é necessário saber “O que o falante está tentando *fazer*?” (TANNEN, 2010, p. 69, grifo no original).

O conto “Cadela” possui diversas falas reticentes, não significando que todas se tratem de interrupções grosseiras das personagens, contudo, em alguns momentos do diálogo, Adão, perceptivelmente, interrompe a personagem feminina para impor sua vontade sobre o desejo dela, como na seguinte passagem:

— Adão...
— Chega! — ele gritou. — Não quero mais ouvir. (VILELA, 1973, p. 189).

Dos cinquenta e seis parágrafos que compõem essa narrativa, trinta e quatro são destinadas ao diálogo entre o casal e, dessas, quinze falas podem ser consideradas reticentes. As reticências se referem ou às pausas propositais das personagens ou às interrupções dos interlocutores de tipos variados, para mudar de assunto, contradizer, impor sua voz sobre a do falante etc.

Das sete interrupções existentes no conto, seis delas são feitas pela personagem masculina. À mulher, pode ser atribuída apenas uma interrupção, no quarto parágrafo da narrativa:

— Jura... — disse o homem.
— Que adianta falar? — disse a mulher. — Você não quer me compreender. (VILELA, 1973, p. 187).

A mulher não protagoniza mais nenhuma roubada de turno, sua fala será muito bem marcada pelos espaços que serão dados pelas falas de Adão que, em alguns momentos, utiliza-se de pausas longas, entre uma fala e outra, sem que nesse tempo, haja qualquer tipo de manifestação verbal da mulher. Eventualmente,

nas pausas, o narrador demarca a cena. Como exemplo, temos a continuação do diálogo anterior, em que o homem repete a observação da personagem feminina e se cala:

— Compreender... — disse o homem no mesmo tom.
 Tinham chegado ao ponto mais alto do morro, onde havia algumas árvores; o capim, por causa das chuvas, estava verde e crescido. (VILELA, 1973, p. 187).

Além das pausas propositais, teremos interrupções efetivas, tomadas da fala, feitas pela personagem masculina. No primeiro momento, essa ação irá expressar apoio ao desejo da mulher:

— Adão...
 — Geme, cadela, geme! (VILELA, 1973, p. 189).

O fato da interrupção de Adão se dar em forma de apoio à reação da mulher, sob seu toque, caracteriza uma forma sutil de interrupção. Em seu trabalho, desenvolvido a partir de conversações gravadas e, posteriormente, analisadas, Tennen chegou a conclusão que: “O apoio aparente pode funcionar como uma forma sutil de interrupção, enquanto uma mudança aparente de tópico pode funcionar como uma forma indireta de apoio [...]” (TENNEN, 2010, p. 69). Ao perceber a reciprocidade de seu desejo, o homem busca impor sua vontade sobre o desejo da personagem feminina; nesse momento, ele, também, a interrompe, mas com o objetivo de mudar o assunto para direcionar a situação para o seu benefício:

— Eu quero... — murmurou para o ar, a garganta rouca, os olhos nublados.
 [...]
 — Vira de costas! — ele ordenou. (VILELA, 1973, p. 190).

A continuação do diálogo adquire um tom mais agressivo, pois, diante da surpresa do surgimento de um tom imperativo, naquela situação, a mulher se

assusta, novamente, com o comportamento do homem e tenta contrariar sua ordem através de argumentos que são furiosamente interrompidos:

- Você não pode, eu nunca fiz...
- Cala a boca, sua puta. (VILELA, 1973, p.191).

As falas acima demonstram que Adão não está concordando ou apoiando a observação da mulher, mas evidencia a falta de interesse pela mensagem que a personagem feminina tenta transmitir. Assim, nesse momento, e nos demais que se assemelham a este, o homem busca o domínio, pelo menos momentâneo, da situação em que o casal se encontra. Mesmo assumindo o controle através da força, o domínio do enredo pertence a personagem feminina, fato que incomoda ao homem e o incita a agir com agressividade.

Adão libera uma torrente de sentimentos em direção à mulher. Sua postura não se limita apenas à desilusão que afirma sentir ou na cólera evidenciada por fragmentos do conto. Sua raiva deriva de uma linha paradoxal em que se vê tomado de amor e ódio pela mesma mulher. O homem quer dominá-la, mas se encontra retido no poder sexual que ela tem sobre ele. Toda a agressividade do homem tenta camuflar sua busca desesperada por saciar sua necessidade de tomar aquela mulher para si.

Para Luciana Borges, em seu artigo “Agora vá: erotismo, violência e relações de gênero no conto *Cadela*, de Luiz Vilela”, de 2009, a mistura entre o desejo sexual de Adão e a violência com que trata a mulher se justifica pelo fato de que: “[o] ambiente erótico se desvia da idéia de continuidade ou completude, própria do erotismo, e tematiza as dominantes de aniquilação, devoração e submissão, próprias da violência” (BORGES, 2009, p. 131).

Aparentemente, a mulher só tem real consciência das intenções do homem quando já se vê inebriada pelo desejo. Percebendo-a, sexualmente, vulnerável, Adão passa a demonstrar seu poder: “Ele pôs o pé sobre a barriga dela; ela o agarrou, agarrou sua perna, quis agarrar seu sexo — ele deu-lhe um empurrão. Ela tornou a se erguer e a querer agarrá-lo — ele deu-lhe um tapa. Ela ficou petrificada

olhando-o” (VILELA, 1973, p. 190). Pela reação da mulher, tapa não era algo que fazia parte de sua rotina sexual.

A voz do homem, que já não era gentil, adquire um tom imperativo: “— Vire de costas! — ele ordenou” (VILELA, 1973, p. 190). Naquele momento, não só a voz de Adão tinha se tornado algo assustador, como também ele se vale da força física para impor suas vontades:

— Vai virar? — e ele ergueu a mão para bater.
Ela protegeu o rosto.
— Vai? — a mão dele ameaçava. (VILELA, 1973, p. 190).

A sodomização da mulher assegura à personagem masculina um duplo prazer: ele se encontra em condição de macho dominante, subjugando a fêmea, e consegue inverter todo o poder sexual exercido por ela sobre ele. A ela, é imposta sua vontade: “Ela então foi virando, lágrimas aparecendo nos olhos” (VILELA, 1973, p. 190). A vontade dela que se realiza é — a princípio — aviltante para a mulher:

— Você não pode, eu nunca fiz...
— Cala a boca, sua puta.
Sentiu-o então sobre ela, o corpo dele estava esmagando-a contra o capim, os braços e as pernas envolvendo-a, ele agredindo-a, machucando-a.
—Você não pode... está machucando... (VILELA, 1973, p. 190).

Para Borges:

No caso da narrativa, a violência surge na assimetria da relação entre masculino e feminino, na qual o uso da força física e do poder simbólico do macho sobre a fêmea orienta as estratégias narrativas e compõe o cenário dos fatos narrados. Assim, violência física, a exposição do corpo nu da mulher, a animalização e a sodomização pautam a submissão do corpo da mulher por meio de uma relação sexual levada a termo como mecanismo de vingança por uma suposta traição. A personagem feminina é punida com uma relação sexual aviltante, uma vez que, em nosso ambiente cultural, a sodomia, não raras vezes, foi interpretada como uma prática contra natura. (BORGES, 2009, p. 131).

Mesmo diante da violência sofrida, a mulher, chamada de cadela, se rende aos desejos daquele homem e aos seus próprios desejos: “E de repente ela parou de chorar; [...] estava tudo dentro dela [...] fazendo-a torcer-se e rir e gemer e suspirar, e pedir e gritar, desatinada, alucinada, gritando gemendo gritando” (VILELA, 1973, p. 190).

Como última punição, Adão a expulsa, jogando-lhe suas roupas e ordenando que vá embora. Na narrativa, Adão se posiciona como o deus da gênese bíblica, que julga e sentencia a mulher, expulsando-a do paraíso após uma falha.

O nome da personagem masculina, Adão, e o enredo, a mulher que comete uma falha imperdoável para o homem, nos remete, pois, ao livro do Gênesis da Bíblia. Tal livro atribui a uma mulher a responsabilidade pela destruição do Paraíso, devido a um ato de desobediência. Assim como na narrativa de Luiz Vilela, no Gênesis, a mulher é punida por Deus com a expulsão do paraíso, a dor e a mais absoluta submissão ao homem: “E à mulher disse: Multiplicarei grandemente a tua dor, e a tua concepção; com dor terás filhos; e o teu desejo será para o teu marido, e ele te dominará” (Gn. 3, 16.).

O conto “Cadela” é finalizado com a busca da mulher pela redenção diante de Adão, após ser expulsa: “A mulher começou a andar, a descer a encosta. Ia lentamente. Então parou; virou-se e veio andando de volta. Parou em frente ao homem: abaixou-se, ajoelhou e beijou-lhe os pés” (VILELA, 1973, p. 192). A atitude da personagem feminina nos lembra mais uma personagem bíblica que, considerada pecadora pela história, procurou se redimir se colocando de joelhos para lavar e beijar os pés de Jesus:

Eis que uma mulher da cidade, uma pecadora, sabendo que ele [Jesus] estava à mesa em casa do fariseu, levou um vaso de alabastro com unguento; e, estando por detrás, aos seus pés, chorando, começou a regar-lhe os pés com lágrimas, e enxugava-lhos com os cabelos da sua cabeça; e beijava-lhe os pés, e ungia-lhos com o unguento. (Lc. 7, 37).

Mais do que a busca pelo perdão masculino, a personagem feminina demonstra uma humanidade ausente em Adão. À mulher, é dado o poder de perdoar a falta cometida pelo homem que a violentou, e tal fato ressalta a ausência de nobreza do homem. O ato de perdoar faz com que a mulher ascenda através de seu ato de submissão. Sua postura a coloca em um patamar mais elevado, pois denota superioridade e controle; em contrapartida, ao violentar a personagem feminina, Adão evidenciou desequilíbrio e desespero pela busca do domínio de uma situação que não está sob seu controle. Eis o efeito de sentido que as voltas e reviravoltas da narrativa indicia:

O homem, marcado pelos índices civilizatórios, o animal macho que se defrontou com a mulher, mulher exemplarmente calcada no telúrico e no ideário cristão, este homem, é o que nos parece dizer a narrativa, precisa se reconstruir como humano, precisa entender a redenção possibilitada pelo livre-arbítrio, [...]. Se a mulher é a parte fraca e conta com a simpatia do narrador, o homem de “Cadela” é um ser inferior diante da grandeza de sua mulher. (RAUER, 2006, p. 197).

Em suma, percebe-se, no início da narrativa, que a mulher exerce algum tipo de poder sobre o homem. Ela lhe causa um grande desconforto com a falta cometida, pois, segundo o próprio homem admite, ele a amava, estava emocionalmente apegado a ela. Em contrapartida, a mulher apresenta um desapego inicial com relação a convivência de ambos, utiliza-se de seu livre arbítrio sem se incomodar com a possibilidade de desagradar a Adão; como consequência de seus atos, aceita ser submetida aos desmandos masculinos por acreditar que, ao ser subjugada, terá direito à redenção e ao perdão do homem que ela deseja. Perdoá-lo por tê-la agredido demonstrar o poder da mulher em perdoar as falhas alheias, mesmo quando atingida diretamente. Enquanto na personagem masculina identificamos, a ausência do sentimento de perdão.

Capítulo III

Edna: Um receptáculo do feminino

... A mulher não é a repetição inútil do homem, mas sim o lugar encantado em que se realiza a aliança viva do homem com a natureza. Se desaparecer, os homens ficarão sós, estrangeiros sem passaporte em um mundo glacial. Ela é a própria terra elevada ao cimo da vida, e a terra tornada sensível e alegre; e, sem ela, a terra é para o homem muda e morta.

Michel Carrouges ¹²

Expondo dramas entre casais, Luiz Vilela, não se limita aos contos. Em sua obra **Te amo sobre todas as coisas**, o autor traz, em primeiro plano, o diálogo que

¹² CARROUGES, Michel. Les pouvoirs de La femme. *Cahiers du Sud*, nº 292. Apud BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: Fatos e mitos**. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Círculo do Livro, 1986, p. 190.

retrata a crise que foi instaurada no relacionamento entre as personagens Edna e Max. Trata-se de uma narrativa que aborda um casal, um homem que atua como engenheiro, oriundo de outra cidade e que termina seu relacionamento com Edna, moça de uma cidade interiorana. A mulher, com 28 anos de idade, é apresentada como independente, inteligente, apaixonada e passional. Esta mulher expõe diversas emoções no complexo jogo que engendra para convencer o engenheiro a continuar ao seu lado.

A novela, assim como os contos analisados, é toda dialogada. O texto se organiza em oito pequenos blocos; destes, dois iniciam-se por uma terceira pessoa, o rapaz que trabalha no aeroporto. As demais começam com a voz do narrador em sumários que indicam as ações assumidas pelas personagens. A narrativa é protagonizada por Max, o engenheiro, e Edna, a moça, com a inserção, esporádica, de outras personagens para a composição do cenário e continuidade do enredo. Das quatro narrativas curtas já apresentadas, apenas, a última, “Françoise”, insere uma personagem complementar dialogando com um dos protagonistas — o tio da jovem —, as outras três, limitam ao casal e, quando é feita referência a uma terceira pessoa, esta se dá através das memórias das personagens centrais.

O número reduzido de personagens favorece o diálogo curto e incisivo da novela, uma das marcas autorais da obra vileliana:

Com preferência pela narrativa dialogada, mas praticando também o discurso ininterrupto, seus contos, curtos, às vezes curtíssimos, sempre reticentes, expressam desencanto, à espera de um quíproquó que se abate sem falhar sobre as relações entre homens e mulheres. Fala da dificuldade de comunicação entre os seres e da melancolia dos momentos fugazes, em que se vive a ilusão de que tudo poderia ter sido de outra maneira. [...] seu breve romance¹³ de 75 páginas, *Te amo sobre todas as coisas* (1994), [...] que consta de um diálogo tenso e banal de frases breves entre um homem e uma mulher num aeroporto, ao qual surpreendendo-o, ela se dirigiu para despedir-se dele. (GALVÃO, 2005, p. 89-90).

¹³ Aqui, a narrativa será tratada como uma novela, conforme a classificação da ficha catalográfica do livro **Te amo sobre todas as coisas**.

Com a busca por um novo desfecho para o relacionamento, Edna procura convencer ao homem, que está prezo à cidade da moça, devido ao atraso de seu vôo, que a história de ambos deve ter um final diferente. Assim, o primeiro bloco da novela mostra a moça tentando convencê-lo a esperar pela melhora meteorológica, que não permite a decolagem de seu avião, voltando para a cidade ao invés ao invés de permanecer no saguão do aeroporto. A negativa do homem e a insistência da mulher causam um conflito entre o casal e, conseqüente, a saída de Edna do campo de visão de Max:

Ele aprumou o corpo, apoiou as mãos nas coxas e olhou para ela:

— Por que você não some, hem?

— É isso que você quer?

— É, é isso que eu quero.

— Então tá — ela disse.

Pegou a bolsa e se levantou:

[...]

Ela então deu-lhe as costas e se foi. (VILELA, 1994, p. 8).

Apesar de seu temperamento explosivo e de se mostrar ofendida com as palavras de Max, Edna retorna ao saguão e, novamente, é recebida de forma hostil pelo homem. Sua presença não é mais desejada, mas a mulher insiste em impor a ele o seu afeto:

— Estava tendo um pesadelo?

— Não, mas agora estou.

— Educado, hem?

Ela sentou-se, na mesma cadeira de antes. Tinha posto os óculos escuros e estava com uma expressão fechada.

— Você não ia embora?

— Decepcionado?...

[...]

— Você pensou que ia me despachando assim, sem mais nem menos, Max?

— Pensei, infelizmente eu pensei. (VILELA, 1994, p. 9).

Edna, ao retornar, tem uma postura arrogante e indiferente quanto a presença de terceiros. Sua indiferença quanto a outras pessoas que os cercam fica

explicitada no momento em que Max a censura por ter lançado um resto de cigarro no chão. A discussão se encerra com Edna afirmando que não acha interessante gastar tanta atenção com empregados da terceira classe.

Edna é proprietária de uma loja e seu pai é fazendeiro. A narrativa não evidencia, entre o casal, dependência financeira da personagem feminina para a personagem masculina, pelo contrário, segundo o texto, a moça se encontrava, financeiramente, mais confortável que a personagem Max:

- Pra ser sincera, dinheiro é uma coisa que até me incomoda.
- Pois a mim o que incomoda é a falta de dinheiro... (VILELA, 1994, p. 17)

Nos contos apresentados, anteriormente, a relação de poder econômico seguia uma linha bastante distinta da relação desenvolvida na novela. Nos contos, “Vazio” e “Nosso dia”, a condição de vassala vivida pelas personagens femininas fica evidente. No primeiro conto, esse fato se apresenta no desespero da mulher ao saber que seu marido não voltaria mais a trabalhar e prover o seu sustento e o de seus filhos; no segundo, o homem deixa claro não querer seu dinheiro gasto em coisas que considera fúteis, naquele caso, lírios. O conto “Françoise” coloca o tio da jovem como provedor do sustento da moça, haja vista que, a mesma se encontra sob seus cuidados, desde que perdeu os pais. Mesmo se diferenciando das demais mulheres, em se tratando de dinheiro, Edna possui características semelhantes aos daquelas personagens femininas.

Quanto ao caráter financeiro, a personagem da novela se distancia, drasticamente, da mulher que protagoniza o conto “Nosso dia”, por outro lado, se aproxima da condição de submissão quando ouve os insultos proferidos por Max e permanece ao seu lado implorando para que continue vivendo com ela. A personagem da narrativa curta, presa ao matrimônio, segue a tônica seguida no patriarcado e expressada por Beauvoir em que a “Moça tem o pai todos os poderes sobre ela; com o casamento, ele os transmite em sua totalidade para o esposo” (BEAUVOIR, 1986, p. 112); logo ao casar-se, a mulher passa a pertencer ao

marido. Edna não está presa a nenhum compromisso formal, mas, se submete às hostilidades que são faladas em nome do amor que diz sentir. Mesmo se irritando com os insultos, retorna para o lado de Max porque deseja trazê-lo de volta, independente das resoluções tomadas pelo homem. A grosseria da personagem masculina pode ser justificada pelo desagrado que a presença da mulher lhe causa e pela insistência dela em continuar ao seu lado que intensificam a fragilidade de seu humor.

Em meio a situação protagonizada por sua ex-companheira, o homem apresenta uma forma curiosa de demonstrar preocupação com a sua saúde. Na novela, assim como no conto “Nosso dia”, a preocupação que a personagem masculina externaliza com o bem estar da personagem feminina não soa sincera, mas como uma oportunidade de lançar sobre ela uma censura:

— É suicídio?... — ele perguntou

Ela não respondeu.

— Se o seu pulmão estiver com essa mesma cor maravilhosa do seu dedo, hem?...

Ela olhava fixo para a frente. Então, séria, virou-se para ele. (VILELA, 1994, p. 10).

Havendo, ou não, por parte da personagem masculina, a intenção de resguardar a mulher de algum problema de saúde, a forma áspera e irônica deu ao seu cuidado um tom dúbio. A maneira utilizada para alertar Edna, na novela, sobre sua saúde, se aproxima, sobremaneira, da estrutura utilizada no conto “Nosso dia”, a diferenciação está no tipo de resposta dada pelas personagens. A resposta da personagem da novela não tem nada em comum com a resposta da mulher da narrativa curta. Ao contrário da esposa, que tenta argumentar e se proteger das afirmações de seu marido, Edna opta por ignorar os comentários de Max e se apegar a assuntos que, realmente, lhe interessam.

A teimosia no comportamento de Edna pode ser vista como uma reprodução da conduta das mulheres principalmente dos contos “Nosso dia” e “Vazio”. Nos três casos, as personagens não se convencem pela primeira

argumentação de seus companheiros, seja para tomar um copo de cerveja, receber uma explicação do motivo da chegada antecipada ao lar ou, no caso da novela, o pedido, feito de forma desaforada, para que a moça vá embora do aeroporto.

A mulher explica sua determinação e teimosia na narrativa longa¹⁴: “— Eu olhei para o espelho e então eu disse: ‘Eu voltarei com ele; voltarei com ele seja de que jeito for’.” (VILELA, 1994, p. 11). Ao informar sua decisão ao viajante, Edna recusa-se a considerar os desejos alheios. Ignorar a vontade do outro ressalta, na mulher, seu egocentrismo, pois, em seu mundo, só há espaço para ela e para Max, como afirma posteriormente no texto: “— O resto Max — ela disse, — o resto, incluindo a humanidade inteira, o resto que se dane...” (VILELA, 1994, p. 35). Edna não se percebe egoísta ou mesmo deseja a infelicidade do homem, ela acredita que Max só será feliz caso permaneça ao lado dela.

Na tentativa de convencer ao homem de que seu desejo é para o bem de ambos, a mulher manipula o diálogo e põe em prática diversas estratégias para a manipulação de Max e em alguns momentos, do leitor, convencendo-o de que sua atitude é a mais prudente e altruísta possível. A manipulação de fatos e a oferta de soluções para benefício próprio não são características exclusivas da personagem novelística, mas, aparece de forma explícita, também, no conto “Vazio”. A mulher, que atua na narrativa curta, propõe ao marido uma viagem apenas para o casal, em troca deseja que o marido desista da ideia de abandonar o trabalho. Como sua oferta é ignorada, ela permite que o marido opine sobre o destino da viagem de férias; mas a condição para essa viagem mantém-se inflexível: o homem deverá voltar para o escritório, afinal, ele é arrimo da família.

Em **Te amo sobre todas as coisas**, as soluções apresentadas por Edna são sumariamente eliminadas, o que não significa que ela desista de insistir, ao contrário, muda sua estratégia ao perceber que Max não voltará para a cidade com ela:

¹⁴ A expressão narrativa longa será atribuída à novela **Te amo sobre todas as coisas** ao relacioná-la com os demais contos analisados que se tratam de textos mais curtos que o corpus de nossa pesquisa.

— Se você quer tanto ir para a cidade — ele disse, — se você quer tanto, por que você não vai e me deixa aqui?

[...]

— Posso pelo menos sugerir uma outra coisa?... — ela disse então.

— Que outra coisa?

— A gente sentar lá — apontou: — lá naquele banco.

Era um velho banco de concreto a uns duzentos metros dali, num ponto mais afastado, a antiga chegada do aeroporto; atrás de uma moita de árvores, o banco mal se via. (VILELA, 1994, p. 27-28).

Em ambos os casos, as mulheres apresentam soluções para alcançarem seus objetivos, independente do desejo de seus companheiros. Além da novela e do conto “Vazio”, a protagonista de “Nosso dia”, mesmo com um ar mais submisso e “ingênuo”, a aniversariante, não se furta a oportunidade de expor seus pensamentos e soluções, independente do desejo de seu marido.

A imposição de seus discursos é um traço bastante comum nas personagens femininas de Vilela, principalmente, quando existe um envolvimento afetivo entre homem e mulher, como observado nas três narrativas. Ao inserir personagens dialogando sobre seus relacionamentos; em “Luiz Vilela é comum surpreendermos [com] uma expansão de diálogos crispantes, em que há muito de teatro” (LUCAS, 1991, p. 181). Em todos os escritos analisados por este trabalho, existe uma marcação quase cênica dos locais onde ocorrem os fatos. No caso da novela, a escolha dos cenários onde prosseguirá a “cena” é feita pela personagem feminina, que determina o percurso da narrativa.

A mudança de banco no aeroporto, uma sugestão, aparentemente, casual e vantajosa para ambos, logo se torna uma aliada para a mulher. Após conversarem um pouco a personagem masculina, que durante grande parte da narrativa agiu de forma agressiva, a lembra de alguns bons momentos que passaram juntos, contudo, descobre que esses momentos não tinham o mesmo objetivo para os dois:

— Mas quem diria, hem?... — ele falou.

— Quem diria o quê?

- Você...
- Eu o quê?
- Estou lembrando de quando a gente ficava lá lendo revistas junto, você querendo saber das coisas...
- Querendo saber das coisas, Max? Eu estava interessada nisso?... Eu queria era ficar perto de você, só isso...
- Então era isso... (VILELA, 1994, p. 36).

Mesmo afirmando não haver problema na postura da mulher, Max não esconde o ar de surpresa na revelação que acabara de ouvir. Aproveitando-se do silêncio que impregnou o ambiente e das lembranças levantadas pela personagem masculina, Edna investe, novamente, sobre o homem na tentativa de mudar seus planos:

- Sabe que era uma das coisas de que eu mais gostava? — ela disse.
- Gostava? — ele se voltou. — Gostava de quê?...
- Nós dois lá na cama lendo revistas...
- Ah...
- Principalmente naqueles dias de maior calor, nós dois peladinhos, lendo em silêncio e de vez em quando fazendo algum comentário. Ou então você passando a mão nos meus seios ou no meu bumbum.
- Ele riu. (VILELA, 1994, p. 36).

Ouvindo isso, o homem relaxa e iniciam uma conversa bem descontraída em que, durante grande parte do texto, não se percebe mais qualquer troca de farpas entre o casal. Aproveitando-se da descontração, a personagem feminina faz referência a momentos considerados, por ela, mais agradáveis e que, conseqüentemente, evidenciam o poder que seu corpo exercia sobre seu antigo parceiro: “— Depois de ler sobre as guerras, a inflação, as safadezas dos políticos e tudo o mais, todo esse pesadelo cotidiano, era bom sentir a maciez de seu corpo...” (VILELA, 1994, p. 37).

O poder sexual exercido por Edna sobre Max assemelha-se ao da mulher que protagoniza o conto “Cadela”. Se na narrativa curta o homem se sente sexualmente dominado pela mulher que o acompanha, na novela, a personagem masculina também não nega sua admiração aos muitos atributos – em especial os físicos – da moça. Segundo o texto, a personagem masculina faz a seguinte

descrição das nádegas de Edna: “— Nem o mais santo dos santos resistiria vendo-o como eu o via ali na cama: redondinho, arrebitado, se oferecendo, pedindo...” (VILELA, 1994, p. 40).

A influência sexual exercida sobre o homem, não era desconhecida pela mulher, pelo contrário, a escolha do novo local para sentarem não foi aleatória. No banco mais afastado das pessoas, o casal passa a relembrar alguns momentos ardentes que viveram e, devido a essas lembranças, o homem, que estava bastante arredio, no início, começa a ceder às investidas da sua ex. Após um extenso diálogo, ele se vangloria de ter atingido a alma de sua ex-parceira em um momento de sodomização:

— A alma da mulher mora no fundo do rabo. E quando você a atinge, aí não há mais segredo, não há mais disfarce, não há mais mistério. Todas as defesas caem, todas as amarras se soltam, todas as artimanhas se desfazem. Aí há só o animal, um animal urrando de prazer. (VILELA, 1994, p. 44).

Max fala do sexo anal como forma de controle absoluto sobre a mulher, independente do fim da relação, aquele momento uniu o casal de forma permanente. Embora tenham – Edna e a personagem de do conto “Cadela” – o sexo como poder de manipulação, a protagonista do conto “Cadela” e a personagem novelística utilizaram-se do sexo de formas bastante distintas. A mulher que figura o conto teve a relação sexual como uma combinação dicotômica; naquele caso, o sexo atuou em favor do dominante e do dominado. A personagem feminina exercia demasiada influência sobre o homem e este, como forma de poder, sodomizou a mulher para que pudesse controlá-la. Em contrapartida, a sodomização relatada na novela se apresenta como acordo mútuo do casal e, segundo o homem, não seria possível resistir ao bumbum de Edna: “— Imoralíssimo; um bumbum proibido para menores de cento e vinte anos, acompanhados de seus pais” (VILELA, 1994, p. 41).

A relação anal, descrita como violenta, indesejada e, posteriormente, prazerosa, no conto, é dita, na novela, como agradável e, desde o princípio, desejada e, para a mulher, conveniente:

- Eu queria que você ficasse comigo daquele jeito, Max: que você ficasse para sempre.
- Hum...
- Queria que você nunca mais saísse de cima de mim.
- De cima e de dentro...
- De dentro principalmente...
- [...]
- Eu ia ficar eternamente preso ali.
- Seria a minha suprema felicidade. (VILELA, 1994, p. 43).

A diferença básica entre as duas mulheres, Edna e a personagem de “Cadela”, é o fato de a primeira buscar no, sexo anal, a manutenção do poder sobre o homem que ela deseja, já a segunda, utiliza-se da sodomização violenta, inicialmente, não consentida, como um recurso para se redimir das acusações que está sofrendo por parte da personagem masculina. As duas mulheres, através do sexo, conseguem dominar e acalmar seus respectivos parceiros.

Após relembrar suas histórias e percebendo a influência que exerce sobre Max, Edna passa a assediá-lo:

- Eu estava com tanta saudade dele...
- Se passar alguém...
- Quem vai passar aqui, Max?...
- De longe dá para perceber.
- Eu não estou fazendo nada, estou só... Eu estava morta de saudade dele, você acredita?...
- Acredito. (VILELA, 1994, p. 47).

Nessa fala fica claro que o local é bastante tranquilo e apropriado para satisfação dos desejos da mulher, mas, ainda assim, o homem oferece resistência às investidas dela, sem que, necessariamente, coloque firmeza suficiente em suas falas para convencer a mulher e, até mesmo, ao leitor, de que não a deseja.

Mesmo não permitindo o toque de Edna, Max, transparece seu desejo pelas carícias de Edna:

— Que merda! — ele disse, se levantando. — Poxa!...
Ela ficou olhando-o; então, bruscamente, se levantou também:
— Vai embora — disse.
— Poxa, Edna, você...
— Vai! Vai embora... (VILELA, 1994, p. 47).

A personagem masculina se vê impossibilitada de ceder à vontade da mulher, mas se incomoda com o fato de ela estar irritada com sua rejeição. Mesmo tentando argumentar que não tinha a intenção de ofendê-la, não consegue seu intento, observa-a sair gritando que o odeia e conclui: “‘Um belo final’, ele pensou, ‘um belo final para uma história de amor...’”. (VILELA, 1994, p. 48. grifos no original). Depois de assistir a saída abrupta de Edna, Max concluíra que ela havia ido embora e não a veria novamente, mas, para mostrar que a “história de amor” do casal só teria seu desfecho quando ela decidisse, a mulher retorna ao saguão do aeroporto no momento em que o homem toma uma cerveja.

Vendo seu poder de sedução sem efeito e frustrada com a perda iminente de algo que desejava muito, a mulher muda, mais uma vez, sua estratégia. Antes, sedutora e segura de seu poder de persuasão, agora, se mostra fragilizada e ofendida ao extremo, acusa ao homem de tê-la humilhado e se reveste de uma aura de vítima, desfeita rapidamente pelo homem:

— Você me humilhou
[...]
— Você me fez sentir um verme, um nada.
— Hum, sei... — ele disse, olhando para o copo; ficou assim, então virou-se para ela: — Não me venha com histórias, tá? Não me venha com histórias. Foi você que me chamou lá e foi você que começou tudo; eu nem queria ir. Ela baixou os olhos.
— Eu nem queria ir; você que me chamou e foi você que começou tudo. E agora você vem me dizer que eu te humilhei e que não sei mais o quê... Sem essa, tá? Sem essa. (VILELA, 1994, p. 51).

Sua pose de mulher rejeitada não surtiu o efeito desejado. Desse modo, rapidamente, a tônica do discurso muda e, assim como no conto “Vazio”, temos uma mulher que se reveste de uma peculiar humildade. Em ambos os casos, as mulheres admitem que os companheiros passam por grande aborrecimento e se dispõem a ajudá-los a se acalmar e a recobrar a razão. Na novela, a personagem feminina vai além: ela, humildemente, se desculpa por aborrecer ao homem e pede que ele a ajude, pois, necessita entender o motivo de um amor, considerado por ela, inabalável ter acabado. Edna chega a considerar a possibilidade de ser a responsável pelo fim da relação do casal e se dispõe a corrigir suas possíveis falhas para que se redima com Max.

O homem insiste em não falar sobre o assunto e afirma que sua separação não foi causada por nenhum comportamento específico da mulher. Assim, acreditando não haver uma razão forte o bastante para afastá-los, Edna declara sua teoria:

- Sabe? Eu já estou começando a entender...
- Entender o quê?
- Você está exausto, Max.
- Eu, exausto?... — ele riu. (VILELA, 1994, p. 56).

Max se irrita com essa teoria, levantada por Edna, e rebate seus argumentos. Ela afirma que ele está demasiadamente irritado e, como justificativa para o seu nervosismo, Max acusa-a de insistir em assuntos sobre os quais não deseja falar. Como resposta aos protestos do homem, Edna conclui:

- É o seguinte — ela disse: — você não quer dar um tempo?
- Tempo? Tempo pra quê?
- Pra você pensar melhor
- Pensar melhor? Eu já pensei tudo o que eu tinha de pensar. Não tenho mais nada para pensar. (VILELA, 1994, p. 57).

A paixão descrita na novela é tida, pela personagem feminina, como intensa e impossível de acabar, mas, entre todos os argumentos utilizados por Edna para manter seu companheiro, em nenhum dos casos, existe a possibilidade de ela aceitar, passivamente, o não cumprimento de seus desejos. Dentre as

opções levantadas por ela, todas terminariam com a volta do homem para os seus braços. A possibilidade de ele partir não seria aceita por ela de forma alguma. Nossa assertiva se baseia nas mudanças bruscas de comportamento assumidas pela personagem feminina conforme a rejeição do homem se evidencia.

As alterações de comportamento da mulher ocorrem à medida que a rejeição, por parte do homem, se intensifica. Ela deseja ter o homem de volta e não aceita o fato de ser descartada tão facilmente por ele. As muitas mudanças da mulher e seus mistérios inspiram cuidados ao homem, suas motivações são explicadas pela própria narrativa: “— Com as mulheres — disse, — com as mulheres todo cuidado é pouco” (VILELA, 1994, p. 23).

A fala de Max lembra a condição assumida pela mulher em determinado período da antiguidade, em época em que a mulher era considerada nociva para os demais membros da sociedade. Segundo Beauvoir, “[...] os deuses pagãos inventam a mulher, e é a primeira dessas criaturas, Pandora, que desencadeia todos os males de que sofre a humanidade” (BEAUVOIR, 1986, p. 109). A malícia dada pelos deuses à mulher, segundo lendas, e a queda do homem do paraíso, motivada pela mulher, segundo os dogmas cristãos, abre um leque diversificado para as muitas faces da protagonista da novela de 1994.

Essas múltiplas faces de Edna vão se desenvolvendo juntamente com a narrativa. A mulher, que aparece nas primeiras páginas da novela com um comportamento mimado, quase infantil, quando contrariada, dá àquela mulher, que conta vinte e oito anos de idade, apresenta uma leve lembrança da jovem Françoise do conto homônimo. Essa semelhança é acentuada quando ela, Edna, relata sua fragilidade e a constante presença da figura paterna para lhe dar proteção:

— Eu sempre fui muito insegura, Max; acho que isso começou na infância: meu pai me protegia demais. Seu pai também era assim?...

[...]

— Para meu pai parece que nenhum outro homem prestava. (VILELA, 1994, p. 14).

A proximidade que Edna tem com o pai assemelha-se a imagem do tio da jovem e misteriosa Françoise. Tanto na narrativa curta, quanto na longa, a necessidade de proteção das mulheres é dada de forma explícita. No conto, o protetor da jovem possui voz própria, já o pai da mulher da novela só é conhecido através das falas dos protagonistas. Mesmo se colocando na posição de vulnerável, Edna faz questão de lembrar ao seu ex-parceiro que seu infortúnio se deve a não aceitação do apoio que lhe fora ofertado no princípio:

— Eu comprei uma briga; briga com meu pai, briga com minha família, briga com alguns amigos... O que eu vou dizer pra eles agora?
[...]
— Bem que ele me aconselhou; eu devia ter seguido os conselhos dele; se eu tivesse seguido, eu não teria entrado nessa fria. (VILELA, 1994, p. 63-65).

A mulher compara o seu desolamento com as grandes catástrofes naturais que assolam o mundo. Para ela, sua atitude não é egoísta, uma vez que as pessoas determinam o tipo de influência que uma tragédia pode exercer sobre as elas. O terremoto mencionado não atingiu de forma direta a vida de Edna, logo não merecia sua atenção. Para ela, o sofrimento que merecia real atenção era o fato de ser abandonada sem uma justificativa.

Mesmo se tratando de uma mulher relativamente vivida, Edna, em uma de suas representações, mostra-se como uma figura mais vulnerável, uma vítima inocente dos acontecimentos que a rodeiam. Esse sentimento é intensificado quando ela admite que está totalmente entregue ao amor que sentia e a personagem masculina a trata com indiferença:

— Eu joguei tudo! Eu joguei meu coração, minha cabeça, meu corpo! Eu joguei minha vida!
— E daí? (VILELA, 1994, p. 61).

A mesma mulher frágil, que doara seu coração e sua vida em função de Max, não descarta a possibilidade de matá-lo. Embora, em nenhum momento, declare que irá executá-lo, não nega a possibilidade de o fazer. A imagem de

moça delicada e incapaz é substituída pelo ar de mistério e perigo no momento em que Edna se dá conta que sua primeira estratégia não surtirá o efeito desejado, afinal, suas declarações não fazem cessar as muitas grosserias ditas a seu respeito. Deixa transparecer que contrariá-la pode ser algo perigoso, conforme Max observa; as mulheres como capazes de fazer qualquer coisa, inclusive, matar.

Ainda que não negue a opção de matar ao homem, o crime, de fato, não se consuma. Ao final, o discurso, quanto à escolha da possível arma do crime, faca ou revólver, serve para hiperbolizar o desespero da mulher diante do abandono. No conto “Vazio”, assim como na novela, a morte da personagem masculina entra como um recurso para se chegar a um objetivo: a narrativa longa usa essa alternativa como fonte de alimentação do texto enquanto a narrativa curta opta pela morte como argumento silenciador, além de marcar o clímax do texto.

Edna considera o amor de Max algo de sua propriedade, assim, mesmo comportando-se como uma garota mimada, em alguns pontos do texto, não considera o assassinato do homem que ama como uma solução vantajosa para ela. Então, opta por evidenciar o seu superior poder aquisitivo, tentando comprar a companhia de Max com um avião de pequeno porte:

- Mas e então — ela disse: — você vai aceitar meu presente?...
- O avião?
- É.
- Eu nem sei pilotar esse troço, Edna.
- Aprende. Eu pago o curso para você. (VILELA, 1994, p. 18).

A oferta da mulher evidencia uma particularidade não observada em nenhuma das personagens anteriores; o fato de não ser, financeiramente, dependente a distingue de forma significativa, significativamente, das demais mulheres; em contrapartida, transparece a sua submissão ao amor que afirma sentir por Max e sua subordinação a esse sentimento. O mesmo elemento que serve como singularidade na personagem novelística, a coloca ao lado das demais mulheres apresentadas nos contos, principalmente as que têm uma relação estável com seus parceiros.

Mesmo em condições financeiras confortáveis, Edna, não consegue obter vantagens. Mulher de personalidade forte, emoções instáveis, vê seus artifícios sendo destruídos e a possibilidade de conseguir atingir seu intento se distanciando a cada segundo. Por se tratar, segundo o texto, de uma filha de fazendeiro, acostumada a ser protegida e ter seus caprichos atendidos não consegue manter seu equilíbrio após se vê contrariada de tantas formas por uma só pessoa.

Outra característica que se repete, nos dois gêneros, é a tentativa, por parte da personagem feminina, de chegar aos seus objetivos através do discurso. Em todos os textos apresentados, incluindo a novela, as mulheres utilizam um número grande de turnos para convencer aos seus companheiros de que seus desejos devem ser atendidos. Com exceção de Françoise, que só teve os seus mistérios revelados após interferência de seu tio, os demais contos trazem de, forma clara, o intuito de cada personagem feminina em suas falas.

O texto é a principal arma das mulheres vilelianas, principalmente quando sofrem algum tipo de opressão: “Ao que parece, o narrador de Vilela que adere a um dos personagens, nos conflitos de casal, o faz como um sinal de opção pelo mais fraco” (RAUER, 2006, p. 161). Essa predileção do narrador fica evidenciada, principalmente, nos contos “Vazio” e “Nosso dia” em que as mulheres detêm o maior número de falas sem, necessariamente, possuir o domínio do discurso. Ainda que sejam oprimidas durante grande parte da narrativa, não significa, necessariamente, que essa postura seja a única assumida nos escritos do ficcionista; em grande parte, a posição do feminino oscila e, em muitos casos, consegue transitar da submissão à dominação, e vice versa, dando sustentabilidade à narrativa. Segundo a crítica:

Vilela é bom, fora de série, quando põe gente conversando, amando, e sofrendo, interrogando o seu destino ou libertando o instinto, gente que sem saber se expõe a julgamento por seus instantes decisivos, reveladores (POLVORA, 1971, p. 61).

Além do diálogo ininterrupto, a novela **Te amo sobre todas as coisas** carrega, já em seu título, outra característica que acompanha o autor durante toda

a trajetória: a religiosidade. O título dessa narrativa faz alusão ao primeiro mandamento bíblico que, em uma tradução livre, afirma que o homem deve amar a Deus acima das demais coisas existentes, mas, ao ler o resumo da narrativa, inferimos que esse princípio não será obedecido pela personagem feminina do livro.

Segundo a Bíblia Sagrada, manual de conduta de diversas religiões ocidentais, não é admitido que haja adoração a qualquer ser que não o deus a que a Bíblia se refere; assim, amar alguém, ou algo, “acima de todas as coisas” implica na infração de um dos dez mandamentos bíblicos:

Não terás outros deuses diante de mim.

Não farás para ti imagem de escultura, nem alguma semelhança do que há em cima nos céus, nem em baixo na terra, nem nas águas debaixo da terra.

Não te encurvarás a elas nem as servirás; porque, eu o Senhor teu Deus, sou Deus zeloso, que visito a maldade dos pais nos filhos até à terceira e quarta geração daqueles que me aborrecem. (Ex.,20; 3-5).

Dentre as narrativas curtas selecionadas, a religiosidade está presente de forma mais enfática no conto “Cadela”, ainda que com uma abordagem diferente da apresentada na novela. A personagem feminina do conto utiliza-se da religiosidade como forma de redenção para os possíveis pecados que possa ter cometido. No conto, a mulher aceita calada a responsabilidade por ter cometido um erro grave, erro jamais explicitado, e, ao ser punida pelo homem, de forma violenta, se redime beijando os pés de seu agressor como forma de perdão à violência e submissão à vontade.

Ao contrário, a personagem Edna se adianta em explicar que os mandamentos não significam nada para ela. Quando advertida pela personagem masculina, Max, a mulher, de forma bastante ríspida, esclarece que ao “egoísmo divino” dará, apenas, sua indiferença. A religião, quando mencionada no texto, é tratada com demasiado deboche por Edna: “— Deus é um chato, isto sim” (VILELA, 1994, p. 17).

A procura da concretização de seus desejos, Edna estabelece seus próprios deuses, não admite que a hipocrisia dos outros determine o que ela deve ou não obedecer. Essa personagem não permite que a condição histórica de propagadora do caos lhe atinja, pois, seu destino, seus deuses e suas regras são estabelecidos por ela:

— Deus e eu... Mas não quero falar mais sobre isso. Não quero falar de Deus: quero falar é do meu deus, esse deus que está aqui, esse deus de carne e osso, esse deus que eu vejo, que eu ouço, que eu toco; esse é o deus que me interessa, esse é o deus que eu amo. (VILELA, 1994, p. 17-18).

O sagrado, na novela, é facilmente envolvido pelo profano, pois as alusões feitas aos santos e representantes católicos se dão de forma recorrente nesse trabalho de Vilela. Alguns elementos e personagens significativas da religião católica são lembrados durante as recordações de uma na sessão de sexo intenso vivida pelo casal. Para fazer referência a uma noite específica vivenciada por eles é utilizado o nome de uma santa, “Nossa Senhora de Lourdes”. Segundo Edna, aquela noite de luxúria foi iniciada enquanto lia uma matéria que tratava dos milagres da santa:

— Eu estava lá, estava lá de bruços na cama lendo minha revista; aí você acabou de ler a sua e chegou perto: Quê que você ta lendo?...
 — “Os milagres de Lourdes.”
 — “A Lourdes fez algum milagre?”
 — “Nossa Senhora, bobo.” (VILELA, 1994, p. 38. grifo no original).

O nome do Papa João Paulo II também é mencionado entre as matérias lidas pelo casal naquele momento. Após recordarem os fatos, a personagem masculina justifica a razão de desejar tanto o corpo da mulher, afirmando que seria impossível qualquer santo resistir aos encantos do corpo de Edna, exposto sobre a cama, como estava no dia em questão. A narrativa, através da personagem masculina, dá à personagem feminina o poder de reinar sobre o sagrado; assim, a mulher seria capaz de corromper a mais santa das criaturas.

Edna se coloca na condição de conhecedora desses atributos, pois decide não se curvar a nada ou a ninguém, colocando-se acima das religiões e de qualquer dogma. Edna estabelece qual é o nível do sofrimento humano: a única razão de realmente se incomodar com a partida de Max é o fato de ele ter tomado a resolução alheia a sua vontade. Em determinado ponto da narrativa, o amor desmedido da mulher adquire um ar de posse, a personagem feminina não parece amar mais o homem acima de todas as coisas, mas, sim, está se sentindo ultrajada com o fato de a decisão final não ter partido dela.

Desde o princípio da narrativa, fica claro que Edna, assim como as demais personagens dos contos, “Nosso dia”; “Vazio” e “Cadela”, Edna não gosta de ser contrariada. No caso da novela, a mulher tem seu orgulho ferido no momento em que as diferenças e possíveis “desvantagens” existentes entre os gêneros são lançadas aos seus ouvidos:

— É, o meu problema é idade: estou a fim de uma carinha nova, entende? Uma menina de dezoito anos, por exemplo. Não, dezoito é muito: uma de quinze; quinze está bom...

— Você se esquece de que você já tem uns fios de cabelo branco na cabeça, Max?

— Eu? Pelo contrário: faço questão de me lembrar. Os fios de cabelo branco dão ao homem “um charme todo especial”. Não foi isso o que você disse aquele dia?...

Ela ficou calada.

— Já nas mulheres, coitadas... Na mulher basta um fio de cabelo branco para começar o pesadelo. (VILELA, 1994, p. 64).

Ouvindo as observações do homem, acerca das diferenças que se evidenciavam entre eles, a mulher assume sua cólera e a destila sobre Max em forma de ameaça. Se sentindo ofendida, Edna se reveste de orgulho e, pela primeira vez, causa grande desconforto ao homem ao apresentar-lhe o futuro que ela afirma ter preparado para ele:

Ela sorriu com um ligeiro ar de menosprezo:

— Você achou mesmo que eu queria alguma coisa com você? Você achou que vim aqui foi para isso?...

— Então você é muito boa atriz...

— Que mulher que não é? (VILELA, 1994, p. 68).

A mesma característica dada, por Marx, como desvantagem, é transformada em qualidade e vantagem por Edna. Segundo a personagem feminina de Vilela, o fato de ser mulher lhe garante o poder de manipular e enganar conforme o seu desejo. A revelação vem acompanhada pela incredulidade do homem. Max, não consegue crer que foi enganado e tenta manter o tom debochado ao ouvir as ameaças da mulher, mas, o fato de ela prometer viajar com ele no mesmo avião e tornar sua vida um inferno o deixa bastante abalado. Quando a mulher começa a passar mais tempo calada e sua fúria inicial dá lugar a uma suspeita serenidade, o homem aceita as possíveis dificuldades que ela pode trazer durante a viagem.

Mas, ao final da narrativa, assim como em todos os contos apresentados neste trabalho, Luiz Vilela, dá um final surpreendente à sua trama. Ao invés da tão esperada vingança, que o leitor aguarda e mesmo Max já concebe como inevitável, a novela toma um rumo inesperado:

— Eu já vou — ela disse.
Ajeitou no ombro a alça da bolsa, jogou num gesto rápido o cabelo para trás, e estendeu-lhe a mão:
— Adeus, Max. Seja feliz.
— Você também.
Ela se foi, num passo firme e elegante.
“Dessa vez”, ele pensou, “ela não voltará...”
Não, ela não voltou. (VILELA, 1994, p. 74, grifo no original).

Essa atitude da mulher foi seu único ato inteiramente racional quanto aos padrões que vinham sendo seguidos pela narrativa. Edna já havia se dado conta de que seu desejo não seria atendido, não da forma plena como era o seu desejo. Vendo que já havia levado a irritação do homem a um nível bastante elevado, decide parar de impor sua presença a ele e seguir sua vida como já expusera em ponto anterior da narrativa. Edna se vai e não espera para ver Max partir. O leitor presume que as duas personagens terminam sozinhas: cada uma leva consigo

apenas as marcas da relação do passado e as impressões, marcantes ou não, desse último encontro.

As narrativas apresentadas mostram a mulher com o poder de decidir que destino dará a suas vidas, ainda que a escolha seja a da submissão. As personagens femininas dos contos e da novela foram capazes de criar suas realidades e inserir o homem como personagens; quando seus intuitos não são alcançados, elas surpreendem ao leitor tomando decisões inesperadas.

A decisão de Edna surpreende ao homem que a acompanhou durante a narrativa — ele olha para trás, observa se ela se voltara para um último aceno ou um último olhar — ela segue firme e ele percebe que a mulher não olhará para trás.

Já a personagem Edna faz e trajeto sinuoso até o fim da novela. Essa conduta é o que permite que ela se aproxime como se afaste das mulheres das narrativas curtas. Por se tratar de um texto mais longo, Edna, expressa diversos sentimentos, todos com um só objetivo, recuperar Max. A oscilação de seu comportamento lhe dá uma pluralidade feminina, e assim ela agrega características dos mais diversificados tipos femininos da ficção de Luiz Vilela. A conduta da protagonista da novela a leva desde a submissão absoluta até o ponto em que toma o domínio da situação e determina o que fará da sua vida.

CONCLUSÃO

A trajetória seguida por nossa pesquisa nos permitiu observar o caminho sinuoso e ascendente seguido pelo feminino no decorrer dos séculos, caminho que vimos — se não no todo, ao menos na maior parte — recriados na ficção de Luiz Vilela. Para reencenar tal percurso, verificamos de que forma essa trajetória influenciou as mais diversas literaturas, em especial a literatura brasileira dos últimos cinquenta anos. Tanto a mulher, quanto a literatura, no passar dos anos, assumiram diversas faces, se inscrevendo na sociedade da qual fazem parte.

No primeiro capítulo, utilizando os estudos de Simone de Beauvoir, em seus livros o **Segundo sexo: fatos e mitos** e **O segundo sexo: a experiência vivida**, lançados em 1949, identificamos algumas das mudanças na imagem do feminino ocorridas na história da humanidade ao longo de milênios. A mulher perdeu o status de deusa a partir do momento em que o homem começou a entender alguns mistérios dos quais se sentia refém. A perda dessa posição modificou a forma como a conduta das mulheres era regida: seu comportamento era condicionado e respondia a preceitos de ordem psicológica, biológica e religiosa. A condição subalterna da mulher se agravou com o patriarcado e a inadequação do corpo feminino para serviços pesados. A mulher se tornou um componente para o lar: a ela bastava a função de ter filhos, uma função que o homem não poderia lhe negar e para a qual não havia alternativa.

Com o seguir dos anos a condição da mulher mudou novamente. Ela retomou uma posição de prestígio na sociedade e começou, através de lutas e renúncias, a quebrar dogmas pré-estabelecidos. Essa ascendência do feminino se deu de maneira mais morosa que sua queda na antiguidade. Havia muitos valores e tabus a serem quebrados e estes foram paulatinamente superados. Questões colocadas como inerentes à mulher, ao longo do patriarcado, tais como a

virgindade, o casamento e a maternidade foram perdendo peso e obrigatoriedade, em longo processo entre a Revolução Industrial e a Revolução Cibernética.

No Brasil, os anos 1960, com a pílula anticoncepcional, trouxeram um grande *boom* para a auto-afirmação da mulher. A auto-afirmação fora impulsionada pela recessão e as lutas por igualdade a muito difundidas pelos movimentos feministas, principalmente na Europa e Estados Unidos da América. A partir da segunda metade do século XX tínhamos um novo feminino a ser apresentado para uma nova sociedade.

A mulher foi se moldando a cada década às imposições que lhes eram apresentadas, superando-as e as eliminando, ao menos em certa parcela do meio para o alto da pirâmide sócio-econômica. A cada nova resistência a figura feminina conseguia espaço social e começava a se desvencilhar da dependência que tinha pelo homem, outrora, seu proprietário.

As mudanças sofridas pelas mulheres, ao longo da história, se refletiram na literatura brasileira. Nosso trabalho apresentou as muitas condutas e papéis desempenhados pelas mulheres da segunda metade do século XX. A escolha pela obra de Luiz Vilela e a filtragem de personagens femininas paradigmáticas nos permitiu um pequeno trajeto de muitas das possibilidades e faces que a mulher assumiu através dos séculos.

Nosso segundo capítulo retratou a pluralidade do comportamento feminino apresentado na obra de Luiz Vilela. Em alguns casos, as narrativas de Luiz Vilela constroem personagens argumentativas e submissas ao mesmo tempo, em outros momentos apresenta mulheres manipuladoras e vingativas, ingênuas cativantes e sensuais que dominam os homens que as acompanham.

Cada conto selecionado para a análise proporcionou ao menos uma figura ficcional. A cada personagem feminina foram dadas particularidades mesmo quando, no decorrer das narrativas, estavam inseridas em enredos semelhantes.

Em “Nosso dia”, temos o diálogo entre um homem e uma mulher. A esposa está muito animada com a comemoração dos dez anos de casamento e seu marido, mais preocupado em comer e beber. Mesmo diante da indiferença do

esposo, que ignora a ocasião, a mulher não esboça reações exasperadas. A mulher, que de início responde a todas as reclamações do marido, tendo ele prioridades diferentes das dela, ao final do conto — após uma fala de desabafo — se cala, submetendo-se ao descaso do marido pela data que comemoravam. Seu silêncio evidencia sua relatividade diante da presença do homem: ela é necessária, mas não essencial para aquela relação.

“Vazio” faz parte da mesma coletânea que a narrativa anterior e tem como protagonistas, também, um casal, mas apresenta um tratamento diferente do feminino. Trata-se de um homem que volta para casa mais cedo do trabalho e se recusa a conversar com a esposa curiosa sobre sua inesperada chegada. O homem não está disposto a responder aos questionamentos e quando o faz é monossilábico. Tomada de uma grande irritação por ser ignorada, ao invés de se resignar ou reclamar e depois aceitar o comportamento do marido, a personagem feminina toma uma atitude extrema: ao falar aos gritos com o marido e não obter resposta, acerta um vaso na cabeça do marido e o mata.

O conto fala de uma mulher inquiridora e com desejo de domínio que, se vendo perdida em meio às dúvidas suscitadas pela chegada de seu marido, torna-se agressiva ao ponto de matá-lo. Mesmo detendo a maior parte das falas, a mulher não tem o domínio dos fatos que a cercam; assim, ainda que tenha tomado a decisão final no conto (mesmo sendo o homicídio, aparentemente, não intencional, uma vez que a mulher tem uma explosão momentânea cuja violência almeja agredir, mas não o matar), permanece perdida em suas dúvidas e incertezas.

Com “Françoise” não temos o perfil da mulher fatal, ao contrário, trata-se de peculiar inocência. Um diálogo que se inicia como uma demonstração de desenvoltura e delicadeza revela, ao final da narrativa, a necessidade de cuidados a uma moça instável, mas capaz de criar uma realidade alternativa. Nesse conto, temos a fragilidade feminina que inspira o mais atento cuidado, dialogando com as escolhas improváveis da jovem.

Françoise ratifica a pluralidade do feminino na obra de Luiz Vilela, ficcionaliza o feminino ingênuo e frágil, mantendo um ar de mistério. Ainda que indefesa, a personagem feminina é capaz de decidir a realidade em que deseja viver e faz com que todos que a cercam se envolvam em suas fantasias.

“Cadela”, de **O fim de tudo**, mostra uma construção do feminino diferente dos três citados anteriormente. Ao contrário dos contos de **Tremor de terra**, não fica claro que tipo de relação o casal possui; sabe-se que têm um relacionamento amoroso, o estatuto civil do compromisso não é revelado. A discussão que se cria em “Cadela” não é desencadeada pelas atitudes masculinas, mas pela possível postura que a mulher assumiu. O que ele diz parece indiciar uma suposta infidelidade por parte dela. A personagem masculina é fisicamente agressiva com a mulher, violentando-a sexualmente. Mesmo se comportando de forma submissa, ao fim da narrativa é perceptível o domínio que a mulher exerce sobre o homem, conforme demonstra análise de Rauer (2006) e homologamos em estudo com referencial e percurso diversos.

A personagem feminina de “Cadela” tem a imagem oposta à ingenuidade de Françoise e se contrapõe, também, às esposas de “Nosso dia” e “Vazio”. É uma mulher que mesmo se submetendo aos desejos do homem, transforma as vontades dele em suas. Seu ato de beijar os pés do homem dá a ela a capacidade de perdão que está ausente no homem durante o conto.

Em nosso terceiro capítulo, discorreremos sobre a personagem Edna, de **Te amo sobre todas as coisas**, personagem por meio da qual Luiz Vilela amálgama as angústias e a variabilidade do feminino. Edna é uma mulher que cristaliza inseguranças e certezas no decorrer da novela.

A personagem Edna, da novela **Te amo sobre todas as coisas**, reúne no decorrer da narrativa a gama de sentimentos e posturas adotadas por diversas das mulheres das narrativas anteriores de Luiz Vilela. Nessa personagem há a condensação de inúmeros comportamentos que são desencadeados através de uma sequência de fatos. O discurso do feminino, nessa obra, coloca a mulher ora como ser subalterno às vontades do homem, se posicionando a mercê da vontade

masculina, ora na condição de dominante, decidindo a vida dela e, conseqüentemente, impondo ao homem um trajeto diferente daquele que idealizara durante seu discurso.

Edna trilha um caminho que vai desde implorar pelo retorno do homem até decidir partir deixando-o no aeroporto. A personagem da novela é a esposa de “Nosso dia” ao se submeter às grosserias de Max em nome do amor que afirma sentir. Em seguida, se converte na mulher do conto “Vazio” ao tentar convencer o homem a fazer suas vontades. Edna elabora um discurso carinhoso e faz chantagem emocional, mas ao se sentir vencida deixa transparecer a possibilidade de um crime passionai caso o homem decida, realmente, partir. Essa mesma personagem, que não descarta a hipótese de se tornar uma assassina, se mostra indefesa e carente de cuidados, assim como a jovem Françoise. Max não se convence com a imagem de mulher desamparada que Edna, à semelhança de Françoise, tenta transparecer, e, desse modo, ela se torna a personagem de “Cadela”, aquela que exerce influência sexual sobre o homem. Ao lançar ao homem sua sensualidade a mulher evidencia o poder sexual que exerce sobre ele e, pelo espaço de um instante, consegue ter total atenção de Max.

A personagem feminina da novela se compõe das demais mulheres que compõem a obra de Luiz Vilela. Edna condensa em si todos os sentimentos apresentados pelas personagens dos contos e os cristaliza a ponto de se tornar uma mulher plural e imprevisível. Tais características, aliadas ao enredo, nos permitem contemplar, na novela, uma mulher que amalgama as demais personagens do ficcionista mineiro, dando a ela um caráter multifacetado.

Em nosso trajeto percebemos as multifaces das personagens femininas de Luiz Vilela e como cada personagem, independente do contexto em que está inserida, é capaz de se fazer ímpar. Além das diversas imagens da mulher que elabora em seus contos dos anos sessenta e setenta do século XX, o ficcionista mineiro compõe, nos anos 1990, com Edna, de **Te amo sobre todas as coisas**, uma personagem que representa a multiplicidade multifacetada do feminino em todos os tempos.

REFERÊNCIAS

ALONSO, Paulo Gimenes. **Do pátrio poder ao pátrio dever**: Novas reflexões sobre um velho instituto. Disponível In:<<http://www.pjpp.sp.gov.br/2004/artigos/1.pdf>>. Acesso em: 29 de maio 2010 às 12:40.

ALVES, José Eustáquio Diniz. **O discurso da dominação masculina**. Disponível In: http://www.abep.nepo.unicamp.br/iussp2001/cd/GT_Pop_Gen_Alves_Text.pdf. Acesso em: 27 mar. 2010 às 11:52.

ARISTÓTELES, **Política**. Brasília: Ed. UnB, 1985.

BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado**. O mito do amor materno. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**: Mitos e fatos. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**: A experiência vivida. 5. ed. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Trad. João Ferreira de Almeida. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.

BORGES, Luciana. Agora vá: erotismo, violência e relações de gênero no conto Cadela, de Luiz Vilela. In: **Anais do Simpósio vozes plurais**: estudos e pesquisas em sexualidade, gênero e intersecções. Goiânia, 2009, p. 129-132.

BRANDÃO, Ruth Silviano. **Mulher ao pé da letra**: A personagem feminina da literatura. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BRASIL, Assis. **A nova literatura**. Rio de Janeiro: Americana-Instituto Nacional do Livro, 1975.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: _____; ROSENFELD, Anatol; et all. **A personagem de ficção**. 6 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981, p. 51-80.

CARROUGES, Michel. Les pouvoirs de La femme. Cahiers du Sud, nº 292. *Apud* BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**: Fatos e mitos. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Círculo do Livro, 1986, p. 190.

CÓDIGO MANU. Disponível In: <http://www.dhnet.org.br/direitos/anthist/manusrti3.htm>. Acesso em: 30 mar. 2010 às 13:16.

COSTA, Cristina. **A imagem da mulher**: um estudo de arte brasileira. Rio-São Paulo: Senac, 2002.

CUNHA, Maria de Fátima da. Homens e mulheres nos anos 1970/60: Um modelo definido?. In: **História: Questão & Debate**. Curitiba: Editora UFPR, n.34, 2001. p. 201-222.

DALCASTAGNÈ, Regina. Imagens da mulher na narrativa brasileira. In: **O eixo da roda**. v. 15, p. 127-135, 2007. Disponível In: <<http://www.letras.ufmg.br/poslit>>. Acesso em: 20 nov. 2009 as 13:25.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FERREIRA, Dina M. M. **Discurso feminino e identidade social**. 2. ed. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009.

FREUD, Sigmund. Esboço de Psicanálise. In:_____. **Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FISHMAN, Pamela. O trabalho que as mulheres realizam nas interações. In:_____; LAKOFF, R.; WEST, C. **Linguagem, Gênero, Sexualidade**. São Paulo: Parábola Editorial, 2010, p. 31-47

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade**: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. Trad. Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1993.

GONÇALVES, Daniel Nunes. Sexo: entre o sagrado e o pecado. **Os caminhos da Terra - para entender o mundo**, ano 13, n. 159, julho 2005, p. 38-51.

HAHNER, June E. **A mulher no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1978.

KRISTEVA, Julia. **Histórias de amor**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

LAKOFF, Robin. Linguagem e lugar da mulher. In:_____; LAKOFF, R.; WEST, C. **Linguagem, Gênero, Sexualidade**. São Paulo: Parábola Editorial, 2010, p. 13-30

LINHARES, Temístocles. **22 diálogos sobre o conto brasileiro atual**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1973.

LUCAS, Fábio. **O caráter social da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.

LUCAS, Fábio. O conto no Brasil Moderno. In:_____; NUNES, Benedito; SANTIAGO, Silviano *et al.* **O livro do seminário: ensaios**. São Paulo: L.R. Editores Ltda., 1983. p. 103-164.

LUCAS, Fábio. **Mineiranças**. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1991.

MAJADAS, Wania S. **O diálogo da compaixão na obra de Luiz Vilela**. Uberlândia: Rauer Livros, 2000.

MANSUR, Gilberto. E, sem perceber, o leitor vira um personagem de Luiz Vilela. In: Prefácio do **Tremor de Terra**. 6. ed. São Paulo, Ática, 1978.

MILLETT, Kate. **Política sexual**. Trad. Alice Sampaio, Gisela da Conceição, Manuela Torres. Lisboa: Dom Quixote, 1975.

MURTA, Andrea. Aos 50, história da pílula é marcada por promessas quebradas. In: **Folha online**. São Paulo, maio de 2010. Seção Equilíbrio e Saúde. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/equilibrio/noticias/ult263u732408.shtml>>. Acesso em: 13 maio 2010 às 15:12.

OLIVEIRA, Margareth L. O erotismo em “Cadela” de Luiz Vilela. In: **Revista eletrônica do Instituto de Humanidades**, Rio de Janeiro. v. 7, n. 26, p.129-132, 2008.

PÓLVORA, Hélio. **A força da ficção**. Petrópolis: Vozes, 1971.

PRADO, Noemi C.; FLECK, G. Francisco. Entre o realismo e a ficção: Mulheres na ponta do lápis. In: **Revista de literatura, história e memória: Narrativa da memória: o discurso feminino**, Cascavél. v. 3, n. 3, p. 195-201, 2007.

PROST, Antoine; VINCENT, Gérard. (Org.). **História da vida privada**, V: Da Primeira Guerra a nossos dias. Trad. Denise Bottmann. 9 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RAUER [Rauer Ribeiro Rodrigues]. **Faces do conto de Luiz Vilela**. Araraquara, SP, 2006. 2 v. xiv, 547 f. Tese (Doutorado, Estudos Literários) – FCL-Ar, Unesp. Disponível em < http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetailheObraForm.do?select_action.=&co_obra=91329 >, acesso em: 7 maio 2009.

RIBEIRO, Margarida de Fátima S. **Rastros e rostos do protestantismo brasileiro**: uma historiografia de mulheres metodistas. São Bernardo do Campo, 2008. 1v. 221p. Tese (Doutorado em Ciências da Religião – Teologia e História) — Faculdade de Filosofia e Ciências da Religião, Universidade Metodista de São Paulo (Umesp), São Bernardo do Campo, 2008. Disponível em: <http://ibict.metodista.br/tedeSimplificado/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1953>. Acesso em: 20 Jun. 2010.

TENNEN, Deborah. Quem está interrompendo? Questões de dominação e controle. In: _____; LAKOFF, R.; WEST, C. **Linguagem, Gênero, Sexualidade**. São Paulo: Parábola Editorial, 2010, p. 67-92.

TRINGALI, Dante. **Escolas literárias**. Araraquara: UNESP, 1983. p. 14.

VAITSMAN, Jeni. **Flexíveis e plurais**: Identidade, casamento e família em circunstâncias pós-modernas. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

VAZ, Paula Gerez Robles Campos. **Configurações do amor**: as afetividades em Luiz Vilela. Londrina, PR, 2008. 207 f. Dissertação (Mestrado, Letras) – UEL.

VIEZZER, Moema. **O problema não está na mulher**. São Paulo, Cortez, 1989.

VILELA, Luiz. Cadela. In: _____. **O fim de tudo**. Belo Horizonte: Liberdade, 1973. p. 185-192.

VILELA, Luiz. Françoise. In: _____. **Tarde da noite**. 5. ed. São Paulo: Ática, 1999. p. 78-89.

VILELA, Luiz. Nosso dia. In: _____. **Tremor de Terra**. 6. ed. São Paulo: Ática, 1978. p. 41-42.

VILELA, Luiz. **Te amo sobre todas as coisas**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

VILELA, Luiz. Vazio. In: _____. **Tremor de Terra**. 6. ed. São Paulo: Ática, 1978. p. 113-114.

VILELA, Luiz. **Graça**. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

ANEXOS

ANEXO A: CADELA¹⁵

lam subindo devagar a encosta do morro, o homem na frente e a mulher atrás.

— Eu Juro — disse a mulher.

— Jura... — disse o homem.

— Que adianta falar? — disse a mulher. — Você não quer me compreender.

— Compreender... — disse o homem no mesmo tom.

Tinham chegado ao ponto mais alto do morro, onde havia algumas árvores; o capim, por causa das chuvas, estava verde e crescido.

O homem ficou parada em frente à cerca, a mão direita segurando o arame farpado. A subida no calor daquela tarde, a conversa, e sua própria corpulência o haviam cansado e ele arfava pesado — o bigode grosso, a barba lhe cobrindo quase toda a cara. Sua camisa, nas costas, estava molhada de suor.

A mulher; pouco atrás dele, também estava imóvel e olhava na mesma direção em que ele olhava. Por ali só se viam cerrados e matas; apenas o telhado de uma casa aparecia ao longe. Um pássaro chamava outro na distância, num piar espaçado e desolado.

Era um dia quente, abafado, o sol encoberto, o céu nublado. Do chão parecia às vezes subir ondas de calor. Na frente do homem o suor ia lentamente escorrendo; tinha o rosto contraído, os olhos apertados. Continuava a segurar o arame.

— Adão — a mulher se aproximou mais, ficando quase ao lado dele: — por que você não procura me compreender?...

¹⁵ VILELA, Luiz. Cadela. In: _____. *O fim de tudo*. Belo Horizonte: Editora Liberdade, 1973. p. 185-192.

—Compreender? — ele então se virou e olhou-a: — você vai, faz isso, e depois vem me falar em compreender?

Ela não respondeu nada. Ele tornara a olhar para longe, as duas mãos agora segurando o arame.

— Você destruiu tudo — disse ele; — tudo o que havia de bom, tudo o que havia de verdadeiro entre nós; você destruiu tudo isso.

A mulher o olhava em silêncio.

— Eu confiava em você — ele continuou; — eu te respeitava; eu te amava: você era como uma princesa para mim.

— Eu estou te pedindo perdão... — disse a mulher com voz suave.

— Perdão... É fácil pedir perdão, né?...

— Todos nós erramos...

Ele continuou olhando para longe, o rosto ainda mais contraído, o suor escorrendo, o tórax se dilatando com a respiração opressa. Também no rosto da mulher gotas de suor iam deslizando. Os ramos do capim roçavam-lhe as pernas. Ela sentia uma vaga tontura.

— Adão...

— Chega! — ele gritou. — Não quero mais ouvir!

Seu rosto explodia de cólera:

— Cadela.

A mulher foi se afastando, ele veio vindo.

— É isso que você é, uma cadela.

Ela se encostou a uma árvore de tronco grosso. Ele agarrou sua blusa e rançou um botão. Rancou os outros. Rancou o soutien. A mulher só o olhava, inerte e apavorada. Ele pegou seus seios, grande e de tetas largas. Ela sentiu os dedos dele, fortes e ágeis. Fechou os olhos.

— Adão...

— Geme, cadela, geme!

Ela não pôde mais e abraçou-se a ele com sofreguidão.

— Me larga! — ele empurrou-a.

Ela ficou olhando, ofegante, os lábios trêmulos.

— Tira a roupa! — ele ordenou.

Ela tirou, enquanto ele também tirava, e sem que ele nada dissesse, ela se jogou no capim — a cabeça tombada para trás, as pernas abertas, o sexo erguido para o céu, latejante e úmido.

— Eu quero... — murmurou para o ar, a garganta rouca, os olhos nublados.

Ele pôs o pé sobre a barriga dela; ela o agarrou, agarrou sua perna, quis agarrar seu sexo — ele deu-lhe um empurrão. Ela tornou a se erguer e a querer agarrá-lo — ele deu-lhe um tapa. Ela ficou petrificada olhando-o.

— Vira de costas! — ele ordenou.

— De costas?... — a voz estava trêmula. — Quê que você vai fazer?...

— Vai virar? — e ele ergueu a mão para bater.

Ela protegeu o rosto.

— Vai? — a mão dele ameaçava.

Ela então foi virando, lágrimas aparecendo nos olhos.

— Você não pode, eu nunca fiz...

— Cala a boca, sua puta.

Sentiu-o então sobre ela, o corpo dele estava esmagando-a contra o capim, os braços e as pernas envolvendo-a, ele agredindo-a, machucando-a.

—Você não pode... está machucando...

Ele ofegava em sua nuca, as mãos esfregavam seus seios e seu sexo. E de repente ela parou de chorar; sentiu que tinha entrado e que agora ia entrando, rápido e firme e de uma vez; e então estava tudo dentro dela e mexia e ia e vinha, doído e enervante, e doce e profundo, subindo até sua cabeça, entontecendo-a, crescendo nela toda, fazendo-a torcer-se e rir e gemer e suspirar, e pedir e gritar, desatinada, alucinada, gritando gemendo gritando — e então levada para longe, nascendo e morrendo em sucessivas ondas de luz e de escuro, até não poder mais: e amoleceu desfalecida.

— Levanta — escutou, mas não abriu os olhos, perdida numa suave inconsciência.

— Levanta — escutou de novo, e então abriu os olhos: viu o capim na sua frente.

— Sua roupa — ele jogou-a.

Ela se vestiu, de costas para ele. Vestia-se devagar. Amarrou as pontas da blusa. Calçou os sapatos, que estavam ali perto.

— Agora vá — disse ele.

Ela voltou-se: fitou-o com um olhar calmo e distante, como se não tivesse entendido.

— Eu disse: agora vá — ele repetiu.

— Embora?

— É, embora.

A mulher começou a andar, a descer a encosta. Ia lentamente. Então parou; virou-se e veio andando de volta. Parou em frente ao homem: abaixou-se, ajoelhou e beijou-lhe os pés.

ANEXO B: FRANÇOISE¹⁶

Duas vezes ela já havia passado ali na minha frente, e eu a observara: era bonitinha, loira, os cabelos em desalinho e a roupa um pouco desleixada. Mas não parecia estar em viagem; era mais provável que estivesse esperando alguém que fosse chegar. Ou então, como não era ali o lugar mais apropriado para isso, pois o ponto de desembarque dos ônibus ficava na outra extremidade, talvez ela estivesse simplesmente esperando outra pessoa com quem marcara encontro na rodoviária, um ponto como qualquer outro. O fato de ser o lugar onde eu estava um dos mais visíveis e menos movimentados da rodoviária — um banco no caminho para o guarda-volumes —, me confirmou nessa hipótese. Assim, quando veio se aproximando um rapaz simpático, sem malas e sem ar de viajante também, sorri ligeiramente por dentro, contente com minha perspicácia de observador. Mas a moça, que estava parada a poucos passos de mim, olhando um ônibus que acabara de chegar, não se moveu — e o rapaz passou direito. Genial minha perspicácia.

“Você conhece?”, escutei ela falar.

Surpreso, olhei para os lados: mas não havia mais ninguém ali, era comigo mesmo que ela estava falando.

“O quê?”, falei.

Ela estava meio de lado, a mão esquerda segurando a corrente que margeava o passeio, suspensa afrouxadamente em pequenas pilastras de concreto armado da altura dos joelhos, colocadas com intervalos de uns dois metros, para evitar a saída de transeuntes para fora do passeio, lugar perigoso por onde chegavam os ônibus; apontou para o que chegara: “Lindóia.”

“Se eu conheço?”

Ela sorriu.

¹⁶ VILELA, Luiz. Françoise. In:_____. *Tarde da noite*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1999. p.78-89.

“Não”, eu disse.

Ela veio andando devagar, jogando um pouco os pés como se brincasse com eles, parecendo querer e não querer se aproximar de mim. Perguntou se podia sentar-se ali. Eu disse que sim, “claro.”

Ela sentou-se, depois enfiou as mãos entre as pernas, encolhendo a cabeça como se sentisse muito frio. Nessa posição, tinha o ar de uma garotinha.

“Tenho vontade de ir lá”, disse.

“Lá onde? Lindóia?”

Ela disse que sim, com a cabeça. “Quando eu era pequena, Mamãe cantava muito aquela música que começa assim: *Tardes silenciosas de Lindóia...* Conhece?”

Eu disse sim.

“Ela gostava muito de cantar essa música. Eu achava uma música muito bonita e vivia pedindo a Mamãe para cantar. O engraçado é que eu não sabia que Lindóia era uma cidade, que existia mesmo em algum lugar feito as outras cidades — não é engraçado isso? Eu pensava que era apenas palavras. Depois entrei para a escola e aprendi que era uma cidade onde havia águas medicinais e aonde muita gente ia. Então eu tive vontade de ir lá também. Mas não por causa disso, das águas e das pessoas, mas por causa da música. Até hoje ainda tenho essa vontade. Às vezes venho aqui na rodoviária e fico olhando os ônibus que chegam de lá, ou saem para lá. Esse que chegou é o das seis; das dezoito horas. Será que ela ainda é a mesma coisa?”

“A mesma coisa?”

“Lindóia; será que ela ainda é igual à música?”

Fiz um gesto vago com a cabeça; não estava entendendo bem o que ela queria dizer.

“Tinha vontade de ir lá para ver...” ela disse pensativamente.

“Você nunca pediu à sua mãe para te levar lá?”

“Mamãe? Ela já morreu. Ela morreu há muito tempo. Eu tinha nove anos.”

“E seu pai?”

“Papai eu nem cheguei a conhecer: morreu antes de eu nascer. O Beto é que conheceu ele. Beto é o meu irmão. É mais velho do que eu três anos. Em outubro ele vai fazer vinte e um anos. Quinze de outubro.”

“E você, como você se chama?”

“Françoise.”

“Françoise”, eu repeti. “Sempre tive vontade de conhecer uma menina chamada Françoise...”

Ela sorriu, olhando para as mãos, que continuavam enfiadas entre as pernas.

“Você é francesa, ou seus pais?”

“Não. Era o nome de minha avó; Françoise era o nome de minha avó. Mas ela também não era francesa; quem era francesa era minha bisavó, ela é que era francesa.”

Ficamos um momento em silêncio. Acendi um cigarro.

“Você vai viajar?”, ela perguntou.

“Vou. Às dezenove horas.” Olhei o relógio. “Faltava uma hora ainda.”

“Pra onde você vai?”

“Rio.”

“Rio...”, ela repetiu pensativa.

“E você?”

“Eu?... Estou aqui à toa. Às vezes costumo vir aqui. Gosto da rodoviária. A gente vê tanta coisa diferente. Pessoas diferentes, coisas diferentes... gosto de vir aqui. Os ônibus também, esse movimento, gente chegando, gente saindo... Mas às vezes também isso me deixa triste. Você estava triste?”

“Eu?”

“Desde que cheguei aqui reparei em você. Você parecia triste. Estava quietinho aí, sentado nesse banco, longe das pessoas. Você gosta de ficar sozinho?”

“É que estou muito cansado. Viajei uma noite inteira e quase não durmo em viagem; não dormi quase nada. Além disso fiquei hoje o dia inteiro andando. Estava cansado. Queria ver se cochilava um pouco aqui.”

“Quer dizer que eu te atrapalhei?”, ela perguntou, com um ar assustado.

“Não, de modo algum”, esclareci depressa. “Eu já cochilei um pouco, agora mesmo, antes de você chegar; já deu para descansar um pouco. E também vou viajar mais daqui um pouco, posso dormir no ônibus.”

“E se você não dormir de novo? Você disse que não dorme em viagem...”

“Cansado do jeito que estou, acho que vou dormir logo.” Passei a mão pelo rosto, minha barba estava crescida.

“Se você quiser, eu vou embora”, ela falou, ameaçando levantar-se. Mas eu repeti que não, e pedi que ela ficasse: estava achando bom conversar com ela. Ela ficou, voltando a enfiar as mãos nas pernas, continuando naquela posição de frio.

“Está com frio? Tenho um cachecol aqui comigo, quer usar ele?” Levei a mão ao bolso do paletó.

“Obrigada”, ela negou rapidamente com a cabeça, “Não é preciso, obrigada; sou assim mesmo, vivo sentindo frio; sinto frio o ano inteiro. Mesmo quando o dia está quente, eu às vezes ainda sinto frio. Não é engraçado?”

Eu sorri.

“Vou te pedir é outra coisa”, ela disse, sorrindo e fazendo cara meio misteriosa.

“O quê?”

Ela acenou com os olhos para a minha mão: “Vou pedir uma fumadinha...”

“Eu tenho cigarro aqui, te arrumo um”, enfiei a mão no bolso interno do paletó.

“Não”, ela disse, me detendo. “É só uma fumadinha, eu não fumo; é só uma fumadinha.”

Estendi o cigarro, com o filtro voltado para ela, mas em vez de pegá-lo, ela segurou minha mão e se inclinou para chupar o cigarro; sua mão estava fria. Depois tragou e soltou lentamente a fumaça, acompanhando-a com os olhos.

“Se meu tio visse; ele me matava...”

“Seu tio?”, eu perguntei.

“É. É com ele que nós moramos, eu e o Beto. Ele é que criou nós dois, depois da morte de Mamãe; ele é irmão dela. ele não gosta que eu fume. Ele diz que mulher direita não faz isso...” Ela deu uma risadinha divertida.

Era a primeira vez que eu a via rir; rindo, era mais bonita ainda e parecia ter mesmo dezessete anos. Séria, parecia mais velha; tinha uma pequenina ruga na testa. Era estranho como tinha ao mesmo tempo um ar tão infantil e tão maduro; creio que era isso que a fazia me parecer tão bonita, pois seus traços eram comuns. Os olhos é que se destacavam mais, grande e brilhantes.

“O que é?...”, ela perguntou, vendo que eu a observava.

“Estou reparando seus olhos... Eles são bonitos...”

Ela baixou a cabeça, um pouco tímida. Voltou a enfiar as mãos entre as pernas. Falou baixo algo que não entendi, como se tivesse falado apenas para ela mesma; perguntei quê que era. Ela olhou para mim: “São versos. Beto é que fez pra mim. Te falei que ele é poeta? ele já fez muitos versos pra mim. Os que eu estava falando agora são assim: *Seus olhos úmidos como as duas metades de uma laranja partida*. Não é bonito? Você acha que meus olhos são assim?”

Eu disse que sim.

“Tem um outro em que ele fala assim: *sua boca coca*. Sabe o que é coca? É a mulher de coco. Sabia que fruta também tem macho e fêmea? Ele é que falou. Eu nunca tinha pensado nisso. Ele disse que eu preciso ter imaginação, que não é qualquer pessoa que vê. Ele me mostrou como é. Ele pegou uma banana e falou: Olha bem, Fran — ele me chama de Fran; de Fran, quando ele não está bravo comigo; quando está, é Franzinha: não é engraçado? Devia ser o contrário, né? Franzinha devia ser quando ele não está bravo; mas ele é poeta, poeta é assim; olha bem, Fran, olha bem para ela: agora me diga se é uma banana ou um banano. Eu olhei bem, é um banano, eu falei; e ele falou que era sim, era um banano. Depois disso eu sempre observo as frutas, e sei direitinho quando é um e quando é outro. Você acha que isso é bobo?”

“Se você tivesse uma fruta aqui, eu ia te perguntar para ver se você também tem imaginação. Meu tio acha que isso é bobo. Ele acha que eu e o Beto somos uns bobos. Ele diz que tem pena de nós. Dizia; agora ele não diz mais, parece que ele cansou de falar. A única coisa que fala agora com a gente é bom-dia e boa-noite, e mandar a gente fazer as coisas. Ele acha que o Beto devia estudar e ser médico; como o pai dele, o nosso pai, que era médico. Mas o Beto não gosta de estudar, ele gosta é de escrever poesia. Acho que ele faz muito bem. Meu tio diz que poesia não serve para nada, que Beto nunca será um homem rico. Sabe quê que o Beto respondeu? Que ele não queria ser rico. Meu tio disse que ele era um bobo.”

“Quê que seu tio faz?”

“Meu tio? Quê que ele faz? Ele tem um barzinho, É aqui perto, numa rua ali. Eu ajudo ele lá; de tarde. De manhã vou na escola — faço o curso básico. Ele quer que eu me forme em contabilidade e depois entre para o escritório de uma fábrica. Ele diz que isso é a melhor carreira para uma moça hoje, numa grande cidade. A carreira mais futura. Eu acho essa palavra horrível: ‘futura’. Não acha não? Tem palavras que são bonitas e outras que são feias. Essa eu acho feia, horrível: ‘futura’. Nostalgia é uma palavra bonita. Lindóia também. Se eu não me chamasse Françoise, queria me chamar Lindóia. Você não acha que é uma palavra bonita?”

“É sim; muito bonita.”

“Palavras são feito gente, tem de todo jeito: bonitas, feias, gordas, magras, simpáticas, antipáticas, sérias engraçadas, alegres, tristes; todo jeito. Beto diz que a gente pode aprender tudo com as palavras, mas para isso é preciso a gente gostar delas feito a gente gosta das pessoas. Eu também já pensei isso uma vez. Já reparou como é engraçado, uma palavra, se a gente fica olhando para ela muito tempo e pensando nela? É engraçado, ela parece que começa a mexer, a viver; parece uma coisa viva. Palavras parecem uma porção de bichinhos brincando; brincando de serem palavras; já reparou isso? Fale uma palavra que você acha bonita...”

Eu pensei. “Françoise.”

Ela baixou os olhos.

“Você acha meu nome bonito?...”, perguntou, olhando para o chão.

Eu ia responder que sim, mas acho que não falei nada.

Ficamos em silêncio.

De repente ela olhou para mim e riu: “E se fosse no Brasil? Aí seria Francisca.”

“Chica.”

“É, Chica.”

“Chiquinha. Eles iam te chamar de Chiquinha. Você acharia bom?”

Ela sorriu.

“Maria Chiquinha. *O quê que você foi fazer no mato, Maria Chiquinha*, cantei, olhando para ela; ela ria, o rosto vermelho. Continuei cantando e ela rindo, cada vez mais. Depois olhou para mim, pedindo que parasse.

“Você é igual o Beto, ele também me mata de rir, você parece com ele...”, disse, os olhos ainda molhados de rir.

Olhei as horas

“Já está na hora?”, ela perguntou

“Não; ainda tem muito tempo.”

“Engraçado”, ela falou, “não estou sentindo mais frio, você me fez rir tanto que eu esquentei.”

“Como é o Beto, seu irmão? Fale-me mais sobre ele, parece ser um rapaz interessante; você gosta muito dele, não gosta?”

“Gosto. Muito.” Virou-se de repente para mim, o olhar iluminado: “Vai ver que você também é poeta, é?”

“Não”, eu respondi. “Não sou não. Mas gosto muito de poesia. Leio muito.”

“Qual que você mais gosta? Qual poeta?”

“Há muitos.”

“O que Beto mais gosta é um alemão. Até hoje não aprendi a falar o nome dele. É um nome difícil de falar.”

“Hoelderlin?”

“Esse! Como que você sabe?”

“Eu também já li e gosto dele. É um grande poeta. Morreu louco.”

“Quase todo poeta morre assim... Deve ser bom...”, ela falou pensativa.

“Por que você acha que deve ser bom?”

“Um louco não vê as coisa...”

“E isso é bom?”

“Qual outro que você gosta?”, ela perguntou de repente, sem responder à minha pergunta. Quando fazia perguntas, seus olhos se iluminavam como se algo se acendesse dentro deles.

“Há muitos. Gosto de Drummond, Manuel Bandeira...”

“E Vinícius de Moraes?”

“Também.”

“O Beto não gosta muito dele. Eu gosto.”

“Você lê muito?”

“Leio.”

“E diversões, você gosta?”

“Diversões? Não tenho dinheiro. Titio não me dá. Dá, mas é pouco, não dá para divertir. Ele acha que divertir é desperdiçar dinheiro. Mas também ele não é rico. O Beto é que de vez em quando me leva no cinema com ele, ou então no bar: aí eu tomo chope com ele, mas pouco, para não chegar em casa tonta. O Beto não importa. Ele deixa eu fumar também. Ele não fala para eu fazer essas coisas, mas se eu peço para fazer, ele deixa. Não é como o meu tio, nosso tio. Ele acha que isso não tem importância, não tem importância mulher fazer essas coisas. Eu também acho. Quê que tem beber ou fumar? Mas meu tio não gosta. Ele me mata se ele me vê fazendo essas coisas.”

“Quê que ele faz? Ele te bate?...”

“Bate? Não... Nem gritar ele grita. Ele só me olha. Mas o jeito que ele me olha é pior do que se ele me batesse.”

“E suas amigas?”

“Amigas?” Ela olhou para um outro ônibus que vinha chegando. “Eu não tenho amigas. Sou sozinha.” Voltou-se para mim sorrindo: “Não é engraçado isso? A gente ser sozinha?”

Eu não sorri. Perguntei: “Por que você é assim, sozinha?”

Ela desviou o olhar de mim. Arrependi de ter perguntado; não devia ter perguntado isso. Mas ela respondeu, sem olhar para mim: “Não sei por quê. É porque eu sou assim mesmo. Não tem gente de todo jeito? Pois é. Eu sou assim: Sozinha.” Olhou para mim: “Você não me acha meio esquisita?”

“Esquisita?”

“Você já desejou ser um ônibus, por exemplo? Ou um arranha-céu? Pois eu já. Não é esquisito? Já desejei até ser essa corrente aí. Você viu a hora que eu estava ali, antes de sentar aqui? Eu estava pensando nisso: que devia ser bom ser essa corrente. Olha para ela: não parece ser bom? Ela fica aí, todo dia está aí; não fala, ninguém conversa com ela, está sempre aí do mesmo jeito; toda vez que venho aqui, ela está aí, é sempre a mesma coisa; e mesmo se algum dia eles tirarem ela daí, ela continuará sendo essa corrente — não é bom? Mas não é esquisito eu querer ser essa corrente? Não é uma coisa sem pé nem cabeça?”

Ela começou a chorar, tão de repente que me assustei. “Quê que foi? Quê que houve...” Ela ficou com o rosto entre as mãos. Estendi a mão sobre o seu ombro, mas antes que pudesse tocá-la ela voltou a olhar para mim: já não estava mais chorando.

“Desculpe”, disse. “Às vezes tenho disso; às vezes choro assim de repente, sem mais nem menos; não é nada; não precisa se preocupar. Quantas horas?”

Olhei: faltavam vinte e cinco minutos.

“Está na hora?”

“Quase.”

Ela voltara a enfiar as mãos entre as pernas e a encolher a cabeça. Tremia um pouco. Olhei para ela e quis falar qualquer coisa, mas não soube o quê.

“Sabe”, disse ela, num tom em que eu ainda não a ouvira falar, de extrema gravidade: “tem hora que penso que o Beto nunca mais vai voltar.”

“Voltar? De onde?”

“Eu não te falei que ele está viajando?”

“Não.”

“Está; ele está viajando. Mas já faz muito tempo, e tem hora que penso que ele nunca mais vai voltar. Meu tio diz que ele vai sim, que ele vai voltar; mas tem hora que eu não acredito muito nele; meu tio já mentiu para mim muitas vezes, sabe? Não acredito muito nele.”

Vi de repente seus olhos se abrindo muito e todo o rosto se transformar em pavor; olhei para onde ela estava olhando e vi um homem gordo e forte caminhar em nossa direção. Quando voltei a olhar para ela, ela já havia se levantado e corria na direção dele, mas não parou, e continuou a correr até que sumiu entre as outras pessoas.

Dessa vez minha perspicácia — se é que isso merece ser chamado de perspicácia — não errou: aquele só podia ser o tio dela.

Continuou a andar em minha direção, no mesmo passo lento e cadenciado, sem que a corrida da menina o tivesse feito parar ou voltar-se para trás.

Parou à minha frente e, sem sorrir, sem dar o nome dele ou perguntar o meu, falou, no tom meio rouco e cansado de um cardíaco: “Você é amigo de Françoise?”

“Não”, respondi, com o mesmo ar neutro dele. “Estou de viagem. Eu não a conhecia. Eu estava sentado aqui e começamos a conversar.”

“Sou o tio dela”, ele falou, o que eu já sabia. “Não gosto que ela fique conversando com estranhos.”

Devo ter tido uma reação hostil, pois ele logo passou a se explicar, fazendo-se mais amável: “O senhor compreende: ela é uma moça, uma moça ainda nova e inexperiente; não é aconselhável que ela fique andando por quaisquer lugares, ou conversando com quem quer que lhe dê na cabeça. sabe como é: há muita gente ruim por aí, não se pode descuidar. E além do mais ela não é uma moça perfeita.”

“Perfeita?”, eu estranhei. “Não me pareceu.”

“Uma pessoa estranha não nota. Ela tem uma perturbação psíquica. Suas faculdades mentais não estão perfeitas. Ela não falou ao senhor de um irmão dela?”

“Beto?”

“É. Beto. Quê que ela falou?”

Fiz um gesto vago, dando a entender que ela falara sobre várias coisas, enquanto tentava imaginar onde, no meio de tudo aquilo, estava a perturbação psíquica que eu não notara; mas não tive tempo de concluir qualquer coisa: o tio disse tudo numa frase: “Pois é: o Beto já morreu.”

Eu olhei para ele.

“Morreu há quase um ano já. Um desastre. Ela ficou abalada, Françoise. Os nervos. Ficou meio perturbada. No começo foi muito pior, eu não sabia o que fazer com ela, como fazer. Mas depois ela mesma foi melhorando sozinha, por si mesma. Ela inventou essa história de que ele está viajando — ela falou sobre isso? Ela mesma que inventou e acredita que é verdade. Não é admirável? Eu deixei. Foi assim que ela melhorou. Hoje ela já está boa; quer dizer: está assim, mas acho que não demora a acabar de ficar boa. Vai assim aos poucos.”

Perguntei por que ele não procurava um médico especialista, mas não me lembro direito da pergunta nem de como ele respondeu; lembro-me apenas que ele falou na sua falta de dinheiro e na exploração que eram os médicos desse tipo, e que não havia necessidade disso, pois ela agia como uma pessoa normal e não dava trabalho a ninguém, e era até uma garota feliz — dessa expressão eu me lembro bem: “uma garota feliz”.

Depois disso me despedi dele, mas também não me lembro como foi, o que ele me disse ou o que eu disse para ele, se ele me sorriu ou continuou com aquele ar de poucos amigos; lembro-me que eu estava de novo sozinho e, ao levantar-me para ir embora, fiquei algum tempo segurando a corrente que margeava o passeio.

ANEXO C: VAZIO¹⁷

Fecha a porta de leve. Sem tirar o paletó (a primeira coisa que fazia depois de entrar), sentou-se na poltrona da sala. Encostou a cabeça atrás e ficou olhando para o teto.

A mulher veio da cozinha. Assustou-se:

— Uai, você aqui essa hora? Quê que houve?

Ele não respondeu, nem se moveu, olhando para o teto como se não tivesse visto ou escutado a mulher.

— Aconteceu alguma coisa?

Ela aproximou-se da poltrona.

— Quê que aconteceu?

Olhou-o bem no rosto: ele então olhou para ela.

— Não é hora de você estar aqui...

Esperou a resposta nos olhos dele, na boca, talvez um sorriso, mas a boca não se mexeu, e os olhos parados nela, mas não olhando para ela ou para alguma coisa nela, nem para algo invisível que estando nele, lembrança ou pensamento obsessivo, como que estivesse entre ele e ela, e nem também esse olhar para dentro, de quem medita, tão freqüente nele: aqueles olhos estava olhando para nada, como se na frente deles e detrás deles só houvesse vazio; estavam ali, só estavam ali, naquele rosto imóvel e sem expressão, a boca muda, mas não a mudez de quem esta abafando palavras ou silêncio: a mudez de quem tivesse desistido da palavra e do silêncio, pois aquela mudez era mudez de nada.

A mulher se agachara ao lado da poltrona e passava a mão carinhosamente na cabeça dele.

— Por que você não quer falar? Está doente?

— Não.

¹⁷ VILELA, Luiz. Vazio. In: _____. *Tremor de terra*. 6. ed. São Paulo: Ática, 1978. p. 113-114.

— Então quê que houve, por que você está aqui? Não é hora de você estar aqui, você nunca vem aqui essa hora... Deve ter havido alguma coisa. Hoje não é feriado...

O rosto voltado para o teto.

— Hem...

Ela encostou com ternura o rosto na mão dele sobre a poltrona.

— Você sempre me contou as coisas, por que não quer me contar agora?

— Está bem: é que não vou mais trabalhar. É isso.

— Não vai mais trabalhar? Como?... Hoje?...

— Hoje e sempre.

—Você está brincando?...

Ela sorriu, ou antes, procurou sorrir e quis, esperou que ele também sorrisse — mas ele não sorriu, seu rosto não se modificou: a mesma expressão de nada.

— Paulo, você sabe que eu não gosto dessas brincadeiras.

— Não é brincadeira.

— Mas então que ideia maluca é essa? Você se desentendeu com alguém no escritório?

— Não.

— Quê eu houve então?

A mulher tornou a se agachar ao lado da poltrona:

— Nós nunca tivemos segredo um com o outro, tivemos? Então por que você não quer me contar agora? É alguma coisa que eu não posso saber?

— Eu já disse: não vou mais trabalhar.

— Mas como, Paulo, como que você pode fazer isso? Você tem família, tem eu, os meninos, você... Como?

A mesma mudez.

— Sabe o que há? Você está esgotado, é isso. Basta olhar pra sua cara pra ver que é isso. Você trabalha demais, eu sempre falo que você trabalha demais, você está precisando de descanso, de férias. Olha, por que você não

antecipa as férias? Fale com o seu chefe, você disse que ele é muito camarada, fale com ele que você anda esgotado e está precisando dumas férias: ele não vai negar, vai? A gente vai para uma praia, eu chamo a Mamãe para ficar com os meninos... Quê que você acha?

Ele fechou os olhos.

— Hem...

Não respondeu.

— Se você não quer... Então dê uma sugestão... Quê que você acha melhor?

Os olhos fechados.

— Paulo!

Abriu os olhos.

— Eu estou falando com você, responda!

— Diabo, por que você não pára de falar? Já disse tudo, não estou com vontade de conversar, não está vendo que não estou com vontade de conversar?

— Pois eu estou, e você vai responder às minhas perguntas, que desaforo também, ora essa: pois não saio daqui enquanto não puser essa história em pratos limpos: eu sou sua mulher, você tem que me dizer.

Ele tornou a fechar os olhos, reclinando a cabeça de lado na poltrona.

— Como é? Estou esperando.

Os olhos fechados.

— Anda, fale.

Imóvel.

— FALE!

O jarro atingiu-o de cheio no rosto; ele não chegou a erguer-se: teve um estremecimento e a cabeça tombou. A mulher viu o sangue na fronte e, antes de qualquer gesto, entendeu que o havia matado.

ANEXO D: NOSSO DIA¹⁸

A mulher:

— O franguinho é especialmente pela data. Para comemorar a nossa data.

O homem quebrou o pescoço do frango e chupou fazendo barulho — a boca lambuzada de gordura, os fios escuros da barba crescida brilhando.

Pegou a garrafa de cerveja e encheu o copo até a espuma crescer acima da borda. Olhou para a mulher, que estendera o copo:

— Você não pode.

— Só um pouquinho. Hoje é nosso dia...

— Depois vai queixar dor de cabeça.

— Vou não. E mesmo que... Hoje é nosso dia, não tem importância se... É só um pouquinho, só até aqui... aí...

A garrafa ficou no meio da mesa.

— Quero ver à noite.

— Não vou ter nada, você vai ver.

— Quero ver.

Dez anos, a mulher estava pensando, dez anos.

— Dez anos hem...

— Cadê a pimenta?

— Mais? Pus três malaguetas!

— Três malaguetas; quê que é três malaguetas nessa comida toda?

— Pimenta demais faz mal pra saúde.

— Deixa fazer.

— Vai virar fogo.

— Você vai ou não vai buscar?

— Que pressa, não pode esperar um pouco não?

¹⁸ VILELA, Luiz. Nosso dia. In: **Tremor de terra**. 6. ed. São Paulo: Ática, 1978. p. 41-42.

A mulher buscou a pimenta. O homem pegou o vidrinho e pôs três no prato. Esmagou-as, distribuiu o vermelho pela comida.

— Estou lembrando... Era um dia tão azul, lembra?...

A cabeça: lembro — sem interromper a vigilância dos olhos no prato de comida.

(Um dia tão azul... sou hoje a mulher mais feliz do mundo... você está a noiva mais bonita do mundo...)

— Merda, esse osso não quebra!

— Lembra aquela velhinha que quis nos cumprimentar primeiro que todo mundo? “Muitas felicidades, meus pombinhos, muitas felicidades...” Lembra?

— Uma velhinha? Não sei.

— Ô, aquela velhinha, aquela velhinha magrinha que nos cumprimentou primeiro que todo mundo, não lembra?

— Vou lembrar uma coisa dessas?

— Mas foi no nosso casamento, bem.

— E quê que tem isso?

— Você devia lembrar.

— Pois não lembro de nenhuma velhinha.

— Não sei como você não lembra...

— Vê se vou lembrar duma coisa dessas.

(A igreja toda enfeitada de lírios...)

— Você viu os lírios?

— Lírios?

— Na sala, os lírios que eu comprei, você não viu?

— Comprou?

— Já vem você... Não precisa fazer essa cara de reprovação, não custaram tão caro assim; você nem sabe quanto custaram...

— Não sei nem quero saber; estragaria minha digestão.

— Se fosse uma bebida você não falava nada.

— Claro, uma bebida...

— Mas lírios...

— Quê que eu vou fazer com lírios?

— É, você não tem mesmo sensibilidade.

— Ter sensibilidade com o dinheiro dos outros é fácil.

— Pensei que o dinheiro fosse *nosso*.

— É nosso, mas não para gastar à toa. Engraçado, então eu dou o murro lá na loja para você depois comprar lírios? Tem graça.

— Você não tem sensibilidade. Você não pode compreender essas coisas. Você não sabe o que é ternura, o que é carinho. Foi para você, para nós, pelo nosso dia, que eu comprei os lírios. Foi para isso também que eu enfeitei a casa, que eu coloquei essa toalha nova na mesa; mas você não notou nada disso. Nada disso teve importância para você. Foi como se eu não tivesse feito nada disso. Uma palavra, esperava pelo menos uma palavrinha sua sobre o nosso dia, uma palavra de carinho, uma brincadeira... Nada. Foi como nos outros dias, não teve absolutamente nenhuma diferença dos outros dias; como nos outros dias, desde que você sentou aqui você só pensou em uma coisa: comer; comer e beber. Não teria importância nenhuma se eu não estivesse aqui. Não, nenhuma. Nenhuma importância.

— Quê mais? Estou esperando.

— Não tem mais. Já acabei?

— Já? Bem: então agora me deixa comer em paz.

O homem arrotou e continuou a comer.