



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE LONDRINA

ÂNGELA BOLORINO MARTINS

**FLAUSINA E MARIA MISS, DUPLO SIGNO, DUPLA FACE:
*MORTES E SAUDADES***

Londrina

2010

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

ÂNGELA BOLORINO MARTINS

**FLAUSINA E MARIA MISS, DUPLO SIGNO, DUPLA FACE:
*MORTES E SAUDADES***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina para obtenção do Título de Mestrado em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Regina Helena Machado Aquino Correa.

Londrina

2010

ÂNGELA BOLORINO MARTINS

**FLAUSINA E MARIA MISS, DUPLO SIGNO, DUPLA FACE:
*MORTES E SAUDADES***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina para obtenção do Título de Mestrado em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Regina Helena Machado Aquino Correa.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Regina Helena Machado Aquino Correa

Universidade Estadual de Londrina/USP

Prof.^a Dr.^a Gizêlda Melo do Nascimento

Universidade Estadual de Londrina/UFRJ

Prof.^a Dr.^a Raimunda de Brito Batista

Universidade Estadual de Londrina/USP

Londrina, 15 de março de 2010.

À minha família, não apenas raiz, mas, tronco, galhos, frutos e flores.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Regina Helena Machado Aquino Correa, pela orientação, pelos ensinamentos e pela ajuda na hora necessária.

Ao meu pai Osvaldo Bolorino (In memoriam), pelo amor e ensinamentos de uma vida inteira.

A minha mãe Cerina Nunes Bolorino, pela ajuda amorosa em todos os sentidos.

As minhas filhas Nara e Ananda, meus motivos.

Ao meu marido, Marcos, pela compreensão, amor, interesse, estímulo.

Aos amigos Angelica Lopes Tambelini, France Ferrari Farias, Frederico Henrique Faustino e Regina Vieira Marques cada um a seu jeito que com seu carinho e incentivo tanto me ajudaram.

Aos professores e colegas da Universidade Estadual de Londrina, pela convivência e pela aprendizagem que me proporcionaram.

A CAPES, pela concessão da bolsa de estudos.

A Deus, pela vida.

MARTINS, Ângela Bolorino. **Flausina e Maria Miss, duplo signo, dupla face: *mortes e saudades***. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Estudos Literários) da Universidade Estadual de Londrina. Londrina, 2010.

RESUMO

O conceito de gênero fundamenta-se na construção social, histórica e cultural dos papéis do homem e da mulher. Esse conceito ampara-se na relação entre um e outro sexo, pois são as oposições que definem masculinidade e feminilidade. No entanto, essas oposições naturais foram hierarquizadas causando uma situação de desigualdade e opressão para a mulher.

Para suprir a necessidade de revelar e discutir estereótipos femininos que representam esta situação, a Crítica Literária Feminista investiga textos literários com o objetivo de refletir sobre relações de poder que estes apresentam. Tendo em mente tal perspectiva o objetivo desse trabalho é estudar o conto “Esses Lopes”, de João Guimarães Rosa, sob o viés das tensões que se estabelecem entre a dominação masculina e a recusa da protagonista a ser subjugada. O apoio para o entendimento dessa dinâmica vem do exame de idéias androcêntricas contidas em artigo de Rita Felix Fortes e do conceito de *habitus* do sociólogo francês Pierre Bourdieu (1930-2002).

Palavras-chave: patriarcalismo, João Guimaraes Rosa, “Esses Lopes”.

MARTINS, Ângela Bolorino. **Flausina e Maria Miss, duplo signo, dupla face: *mortes e saudades***. Dissertation presented to the Post-Graduation Program in Languages (Literary Studies) of Universidade Estadual de Londrina. Londrina, 2010.

ABSTRACT

The concept of gender is based on social historical and cultural construction of roles for men and women. This concept it is grounded in the relationship between both sexes, since they are oppositions that define masculinity and femininity. However, these natural oppositions were ranked causing a situation of inequality and oppression to woman. To meet the need to reveal and discuss female stereotypes represented in this situation, the Feminist Literary Criticism study literary texts with the aim of reflect on the relation of power they present. Having this perspective in mind the objective of this study is to study "Esses Lopes", a short story by João Guimarães Rosa, under the bias of tensions that are established between male domination and the protagonist's refusal to be subdued. Support for understanding of this dynamic comes from the examination of androcentric ideas present in an essay written by Rita Felix Fortes and the concept of *habitus* of the French sociologist Pierre Bourdieu (1930-2002).

Key-words: patriarcalism, João Guimarães Rosa, "Esses Lopes".

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
2. ESTÓRIAS DE ROSA	18
2.1 Do autor e sua obra.....	18
2.2 Poética Rosiana: estórias às avessas.....	27
2.2.1 <i>Tutaméia</i> : da ruptura de paradigmas.....	27
2.2.2 De nomes e símbolos: credo e paixão.....	39
2.2.2.1 O nome em “Esses Lopes”.....	46
3. ESSES LOPES: LIBERDADE À CUSTA DE DENTADAS	53
3.1 Imagens sobrepostas: bela e fera.....	53
3.2 O patriarcalismo: “Mas, primeiro, os outros obram a história da gente”.....	63
3.2.1 Do direito de ser loba.....	78
3.2.2 Vingança ou punição?.....	93
4. CONCLUSÃO	108
5. BIBLIOGRAFIA	112

LISTA DE FIGURAS

1 Índice de <i>Tutaméia (Terceiras Estórias)</i>	31
2 Índice de Releitura de <i>Terceiras Estórias (Tutaméia)</i>	32
3 <i>Lemniscata</i> em <i>Grande Sertão: veredas</i>	42
4 <i>Lemniscata</i> ao final de <i>Grande Sertão: veredas</i>	43
5. Anel ou Faixa de Moebius.....	44
6 Caricatura de uma “Flausina”.....	51

INTRODUÇÃO

Histórica e tradicionalmente, à mulher pertence o espaço interno, da casa. A literatura está repleta de representações de mulheres pautadas pelo ideário masculino e, portanto, baseadas em tipos comprometidos com seus interesses. Mais que subjugada, à mulher cabia concordar com a vida que lhe era oferecida, posicionando-se secundariamente em relação ao homem.

Até recentemente direitos tão básicos como estudar, ter uma profissão, votar, eram vetados às mulheres. No entanto, essa situação foi se modificando devido a vários fatores e dentre eles o Movimento Feminista que reivindicou a igualdade de direitos sociais entre homens e mulheres, não obstante suas diferenças biológicas.

Como um dos frutos do movimento tem início a Crítica Literária Feminista¹ que vem de encontro à necessidade de revelar e discutir estereótipos femininos na literatura e o papel que estes podem representar na construção da imagem da mulher.

¹ Em breve esboço, apenas assinalando as obras principais, pode-se dizer que, entre outros, o Feminismo e a Crítica Literária Feminista tem seu caminho pautado por obras como *A Vindication of the Rights of Woman* de Mary Wollstonecraft (1792) (cuja tradução e releitura foi feita brilhantemente por Nísia Floresta no Brasil em 1832), *A Room of One's Own* (1929) (Um teto todo seu) de 1929 de Virginia Woolf, *Le Deuxième Sexe* (1949) (O Segundo Sexo) de Simone de Beauvoir e *Sexual Politics* (1969) (Política Sexual) de Kate Millett.

O objetivo principal concentra-se na investigação de textos literários sob a perspectiva da mulher, privilegiando o estudo de sua representação e a busca de vozes que a representem. Pelo fato de ter sido sempre abafada pela voz masculina, procuram-se nos textos, entre os ditos e os não-ditos, brechas de fuga do sujeito feminino à opressão de valores essencialmente androcêntricos.

Sua natureza revisionista busca, numa espécie de arqueologia literária, resgatar e reconstruir uma historicidade literária da mulher, muitas vezes alienada pelo cânone. Dessa forma, mulheres personagens e mulheres autoras são resgatadas para que se possa tentar entender suas estratégias de vivência e sobrevivência em meio à hegemonia masculina.

Para esta concepção crítica, o termo gênero² tem valor fundamental, uma vez que explica nuances cambiantes nas representações e nas autorias femininas. Nesse sentido, as diversidades presentes na escrita literária endossam a ideia de construção cultural. Segundo a pesquisadora Lúcia Osana Zolin³, “a mulher, como personagem, consiste em uma das várias linhas de trabalho da crítica feminista. A questão essencial é verificar qual a visão que uma determinada época tem da mulher na sociedade e qual a imagem de mulher é pensada e

² O conceito de gênero aponta os construtos culturais como formadores do que é ser “homem” e do que é ser “mulher”. Anulou-se, então, a ideia de que as diferenças entre o masculino e o feminino deviam-se apenas as diferenças biológicas como estabelecia o conceito de sexo.

³ A Prof.^a Dr.^a Lucia Osana Zolin é docente na Universidade Estadual de Maringá e tem extenso currículo dedicado às pesquisas, projetos e livros sobre literatura de autoria feminina, crítica literária feminista, personagens femininas, representação de identidades e integra o GT "A mulher na literatura" da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação de Letras e Linguística (ANPOLL).

desenhada por um determinado autor” (ZOLIN, 2003, p. 19) Como consequência, inúmeras obras têm sido publicadas por mulheres e sobre mulheres apontando para significativas diferenças entre as formas masculinas e femininas de “ler” e “escrever” o mundo.

Quando consideramos a expressão “escrita feminina” abre-se toda uma gama de possibilidades à medida que uma escrita nesses moldes rompe com as tradições patriarcais que durante muito tempo foi praticamente a única autoria ocidental. Contudo, apesar do entusiasmo e da legitimidade dessa empreitada, a busca por uma dicção essencialmente feminina tem se constituído em árdua tarefa.

Afinal, essas vozes por tanto tempo caladas tem todos os motivos para que soem desajeitadas, canhestras e, em muitos casos, incorporando ainda o discurso masculino. Contrariamente ao que se poderia pensar à primeira vista, não é simples separar autoria masculina de autoria feminina, pois, coerentemente com a doutrina de gêneros culturalmente construídos, um homem também pode falar por mulheres ou vice-versa.

É importante levar em consideração que o grande abalo causado por aquilo que muitos denominam “crise de paradigmas”⁴ no pensamento ocidental

⁴ A “crise dos paradigmas”, isto é, a crise dos modelos clássicos do pensamento ocidental, tem forte influência do filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1844-1900), crítico veemente da moral judaico-cristã.

contemporâneo contribuiu enormemente para as reflexões feministas ao colocar em xeque valores e instituições até então considerados imutáveis.

Segundo DUARTE (2002) impulsionados por estes ares libertários, a busca pelos direitos das mulheres, representados pelas movimentações feministas e os questionamentos contemporâneos associaram-se lucrativamente uma vez que entendiam que o falocentrismo ao lado do fonologocentrismo e etnocentrismo constituíam “pilares fundantes da metafísica ocidental”.

A grande onda conceitual do descentramento provocada por pensadores do porte de Jacques Derrida e Michel Foucault colocou sob suspeita a imparcialidade e isenção de concepções tidas como inatacáveis e profundamente arraigadas no tecido social. Não por acaso, estes mesmos valores centralizavam e causavam desigualdades entre diferentes setores da sociedade.

Inúmeras e intensas respostas começaram a surgir de várias áreas e o silêncio histórico de diversos segmentos foi finalmente quebrado: colonialismo, etnia e gênero foram os principais. Ainda segundo Duarte “Derrida aponta a origem metafísica da noção de sujeito e denuncia seu posicionamento numa cadeia hierárquica de valores centrada no que hoje chamamos doxa patriarcal: Deus, Pai, Sol, Capital.” (2002)

O centro, amparado pelo estruturalismo, não mais convencia com seus discursos excludentes do “Outro” e termos como “diferença” começaram a soar,

não mais como denotadores de exóticas e pitorescas culturas, mas de comunidades de sujeitos aptas a requererem seu lugar no panorama social. Emergem, então, novas teorias, novas verdades, novos seres. A razão iluminista que por tanto tempo vigorara é deslocada para dar lugar a aspectos antes silenciados e obliterados e isso, conseqüentemente, acarreta reflexões em praticamente todas as instâncias das ciências humanas.

O mundo e suas leis adquirem contornos outros e sofrem um escrutínio que acaba por sacudir o conjunto das grandes verdades ocidentais. Nada mais é imutável, tudo pode ser questionado. A “Verdade” cede lugar às “Verdades”. Dentre as conseqüências geradas talvez a mais importante seja a resistência contra o direito de opressão de que se arvoram certos segmentos: o homem sobre a mulher, o branco sobre o negro, a metrópole sobre a colônia. Assim, a práxis é confrontada.

Seguindo o viés do que foi exposto o presente trabalho tem como proposta efetivar um estudo do conto “Esses Lopes”, de João Guimarães Rosa (1908-1967). Com este objetivo valer-se-à do seguinte pensamento de estudioso Pierre Bourdieu que entende a polarização de interesses e espaços como “construídos historicamente e sancionados por agentes específicos (entre os quais os homens, com suas armas como a violência física e a violência simbólica) e instituições, Família, Igreja, Escola, Estado” (BOURDIEU, 2005, p. 46).

O foco deve prender-se à opressão masculina de que é alvo a protagonista em confronto com o ponto de vista de Rita das Graças Felix Fortes, apresentada na análise do mesmo conto em seu artigo “A loba e a pantera, estas irresistíveis assassinas: uma leitura de “A felicidade no crime”, de J. Barbey D’Aurevilly, e “Esses Lopes”, de João Guimarães Rosa” e que integra a coletânea *Sopros do Silêncio* (2008).

“Esses Lopes”, conto de *Tutaméia (Terceiras Estórias)* (1967) tem Flausina como protagonista e narradora, uma mocinha sertaneja a quem os homens da família Lopes tentam submeter através da força bruta e econômica. Através de várias estratégias, a menina que se supunha frágil, elimina-os a todos, conseguindo por fim sua liberdade de volta.

Essa personagem, transgressora e polêmica, assim na contramão do comportamento esperado para o sujeito feminino em tal situação, abala e questiona valores sociais relativos à mulher e cristalizados ao longo do tempo. Em defesa desses valores tradicionais o artigo de Fortes estabelece um corpo de argumentações com elementos da lógica patriarcal que procura demonstrar “[...] a desproporção entre o crime dos Lopes e a vingança perpetrada por Flausina” (FORTES, 2008, p.187).

O conto de Rosa fundamenta-se na lógica do feminino enquanto a do artigo que o recebe realiza uma leitura embasada na lógica do masculino. Entre um e outro há estratégias importantes: no texto rosiano, as da mulher que

luta ferozmente contra a opressão que sofre; no artigo, as estratégias do discurso masculino, patriarcal, objetivando julgar e coibir as ações dessa mesma mulher, usando entre outros argumentos, alguns dogmas religiosos.

É importante ainda dizer que a ideia desse estudo ampara-se em dois fatores: o primeiro deles é ser este o único conto em toda obra de Rosa a ter um narrador autodiegético do sexo feminino dando voz justamente às questões da opressão masculina; o segundo fator é a oportunidade que oferece o artigo mencionado, possuidor de um discurso fundamentalmente androcêntrico, de observar vários mecanismos de que lança mão a dinâmica da dominação patriarcal que culminou em situações como a da protagonista do conto.

Sabe-se que escrita e leitura são resultantes, em maior ou menor grau, de influências histórico-sociais e por isso há a intenção de refletir sobre algumas manifestações da lógica patriarcal nos textos mencionados. É preciso assinalar ainda que a compreensão de que Literatura pode ser vista como um campo simbólico onde se encontram diversidades e pluralismos envolvidos num jogo representativo de diferentes setores da sociedade, é reveladora importante da práxis social, da cultura em si, não obstante o seu caráter de “representações”.

Dito de outra forma, a observação do sujeito feminino em “Esses Lopes” e da interpretação desse sujeito diante das imposições patriarcais implica em obter um vislumbre dessas forças sociais em constante tensão.

Com este objetivo, para entender a sobrevivência desses conceitos mantidos pelas estruturas de dominação masculina, recorreu-se a considerações teóricas do sociólogo francês Pierre Bourdieu (1930-2002) sobre o conceito de *habitus*. Para o estudioso, *habitus* é uma estrutura externalizada representada por esquemas de apreensão da realidade, isto é, um processo de “interiorização da exterioridade e de exteriorização da interioridade” (BOURDIEU, 2002).

O autor esclarece ainda que o *habitus* automatiza certas ações e apesar de ser subjetivo não é particular, pois origina-se do coletivo, plasmando-se de acordo com condições históricas e sociais e proporcionando ao indivíduo um senso de orientação dentro das diversas esferas da sociedade.

O processo de socialização que ocorre desde o nascimento determina margens de liberdade para o indivíduo e condiciona dentro de certos padrões suas respostas às situações vividas. Por isso, para que a submissão feminina se concretizasse foi necessário construir ao longo do tempo imagens do feminino que respaldassem e justificassem o direito de dominação do homem. E foi assim que o patriarcalismo forjou uma representação da mulher como ser inferior, não só no que diz respeito ao aspecto da fragilidade física, mas no sentido intelectual e moral e isso foi incorporado de tal forma pela sociedade que se cristalizou no que o sociólogo chama *habitus*.

Em busca desse mecanismo, esse estudo tem como objetivo analisar o conto rosiano “Esses Lopes” sob a perspectiva do rompimento que este realiza relativamente ao *habitus* patriarcal e discutir algumas características do processo de dominação, usando como ilustração o artigo citado. Em outras palavras, espera-se do estudo e análise do conto rosiano “Esses Lopes” observar e investigar as estratégias de sobrevivência do sujeito feminino e de como tais estratégias — social e historicamente — são julgadas pelos mecanismos repressores do patriarcalismo.

2. ESTÓRIAS DE ROSA

2.1 Do autor e sua obra

“Não sou um romancista; sou um contista de contos críticos. Meus romances e ciclos de romances são na realidade contos nos quais se unem ficção poética e realidade.”

João Guimarães Rosa

Suscitando inúmeros comentários desde a aparição de *Sagarana* em 1946, João Guimarães Rosa, de certo modo, fez sempre sucesso. Esse fato pode ser atestado pelo grande número de interlocutores que dialogam com sua obra através de livros, artigos ou trabalhos acadêmicos. Aclamado como estrela literária de primeira grandeza por maior parte da crítica, forneceu copiosos temas e caminhos para estudos de diversas áreas, além, é claro, de protagonizar várias polêmicas.

A mais importante delas é a acusação ao autor de se manter alienado aos problemas sociais, em uma época em que a literatura caracterizou-se por seu caráter de denúncias. Porém, para o jornalista e crítico literário Franklin de Oliveira o problema da alienação era extremamente preocupante para Rosa. Sobre esse aspecto argumenta com as palavras de Dante Costa em ensaio de

1967 onde afirma que a simples amostragem de um quadro de miséria e violência traz em si um caráter de denúncia e apelos de mudanças (OLIVEIRA, 1991, p.184).

Nascido em Cordisburgo, cidadezinha de Minas Gerais, em 1908, João Guimarães Rosa percorreu um longo e movimentado caminho até chegar à imortalidade como membro da Academia Brasileira de Letras em 1967. Menino ensimesmado passou sua infância entre livros de várias espécies: geografia, botânica, ciências naturais e, principalmente, o estudo de línguas, como descreve sua filha Vilma Guimarães Rosa no prefácio da obra *Joãozito: infância de João Guimarães Rosa*:

Era criança diferente das outras pela genialidade tão cedo despontada, desabrochada e florescida. O Miguilim cordisburguense que vivia à espera, à procura, até antes das lentes que num primeiro dia usou, mostrando-lhe a dimensão maior do espaço e horizonte de buritis, a vastidão dos campos, “os grãozinhos de areia, a pele da terra, as pedrinhas menores, as formiguinhas passeando no chão de uma distância”. Gêniozinho leitor de livros sérios, na época de folguedos e travessuras para os meninos outros. (ROSA, 1972)

Mais tarde ingressou no curso de Medicina e paralelamente aos estudos, escrevia e publicava contos na revista *O Cruzeiro*: “Caçadores de Camurças”, “Chronos Kai Anagke”, “O Mistério de Highmore Hall” e “Makiné”. Após a formatura, já casado com Lígia Cabral Penna com quem teve duas filhas, Vilma e

Agnes, exerce sua profissão de médico na pequena Itaguara, onde manteve um contato mais estreito com a gente do sertão. Essa época foi interrompida pela revolução de 1932 quando Rosa foi voluntário chegando mesmo a oficial-médico.

Paralelamente, o autor dedicava-se à *Magma*⁵, volume de poesias que concorreu ao prêmio da Academia Brasileira de Letras e que, curiosamente, o escritor jamais quis publicar, embora tenha merecido as seguintes palavras de Guilherme de Almeida, citadas na obra *João Guimarães Rosa: homem plural, escritor singular*, das autoras Edna Nascimento e Lenira Covizzi:

Fiz-me assistir, no cuidadoso exame, por um único, bem simples critério: buscar e premiar poesia, poesia autêntica e completa, que é beleza no sentir, no pensar e no dizer. Ora, a meu ver, um único, dentre os trabalhos apresentados, tem isso, e no mais puro, elevado grau. Poesia que está sozinha — parece-me — no atual momento literário brasileiro. (NASCIMENTO e COVIZZI, 1988, p.43)

Em 1934, Rosa presta concurso para o Itamaraty e começa, então, sua carreira diplomática que, embora em uma época de perigos, leva-o a conhecer muitos países. Em plena Segunda Guerra Mundial como cônsul-adjunto em Hamburgo, juntamente com Aracy Moebius de Carvalho que viria a ser sua segunda esposa, presta auxílio a perseguidos judeus, facilitando-lhes a documentação para a saída do país.

⁵ O volume de poesias *Magma*, que o autor nunca quis publicar em vida, foi publicado apenas em 1997, pela Editora Nova Fronteira, trinta anos, portanto, após sua morte.

Oficialmente, com obra publicada, Rosa passa a existir literariamente por *Sagarana* (1946)⁶ seu livro de estréia no cenário nacional. A coletânea já trazia fortes indicativos do nível estilístico que atingiria o autor no decorrer dos anos que se seguiriam. *Sagarana* apresenta um cenário sertanejo, onde animais e plantas têm grande importância e atingem o *status* de personagens. Mescladas ao ambiente simples, rural, questões existenciais e filosóficas são expostas, à semelhança de parábolas que condensam em pequenas histórias grandes conhecimentos.

A figuração era a gente mais simples do povo, com seus problemas e soluções do cotidiano em um contexto em que a natureza ainda faz parte do dia a dia das pessoas e mais, interage com elas. Na carta de Guimarães Rosa a João Condé, usada como prefácio em *Sagarana*, pode-se ler sobre a escolha de usar Minas Gerais como cenário para sua obra:

Porque tinha muitas saudades de lá. Porque conhecia um pouco melhor a terra, a gente, bichos, árvores. Porque o povo do interior — sem convenções, “poses” — dá melhores personagens de parábolas: lá se vêem bem as reações humanas e a ação do destino: lá se vê bem um rio cair na cachoeira ou contornar a montanha, e as grandes árvores estalarem sob o raio, e cada talo do capim humano rebrotar com a chuva ou se estorricar com a seca. (ROSA, 1984, p.8-9)

⁶ Este primeiro volume reúne nove contos: “O Burrinho Pedrês”, “A volta do marido pródigo”, “Duelo”, “Sarapalha”, “Minha Gente”, “Conversa de Bois”, “Corpo Fechado”, “São Marcos”, “A Hora e Vez de Augusto Matraga” (ROSA, 1984, p.9-10-11)

Já nesse volume percebe-se a recusa do autor em praticar um hábito corriqueiro na literatura regional: confundir o simples com o simplório. Rosa conseguiu suplantar a relação preconceituosa homem urbano/homem sertanejo e transformar as diferenças no melhor dos materiais literários. Perfeitamente à vontade entre a vasta cultura pessoal e o mundo sertanejo que lhe deu origem, conseguiu acomodar e plasmar em sua obra personagens que integram a rusticidade de vaqueiros e jagunços com as inquietações filosóficas e metafísicas das grandes correntes de pensamento.

Ao adivinhar não a forma, porém, o conteúdo intrínseco dos homens, faz com que todos estes homens, livres de suas máscaras, de suas camadas superficiais, revelem-se exatamente iguais naquilo que todos têm em comum e que lhes é inerente, como o medo, a incerteza, as contradições da alma humana, o assombro diante da complexidade do existir.

O autor mineiro mostra a cultura popular em toda pujança, misturando a musicalidade da fala sertaneja com expressões eruditas, arcaicas, estrangeiras e muitas outras, formando uma “língua” toda própria, em forma de “prosopoema” como bem denominou Oswaldino Marques (1957)⁷.

⁷ No artigo “O canto e a plumagem das palavras”, Oswaldino Marques diz: “Não se perturbe o leitor com o enquadramento indistinto de João Guimarães Rosa nas esferas da poesia e da prosa, pois a sua textura verbal cobre a dupla extensão dessas categorias. Não foi por acaso haver a ele cabido a primazia de gerar uma nova forma de expressão literária, onde se fundem, de modo orgânico, a prosa e o poema. À falta de um termo corrente, fomos forçados a cunhar o vocábulo prosopoema, para nomeá-la.” (MARQUES, 1957, p.83)

E, por isso, ao compor uma nova maneira de descrever o mundo, consegue o dom de criar novos mundos. Seus personagens são simples, rústicos, mas, sem apelos folclóricos e transitam numa dimensão limítrofe entre o físico e o metafísico, entre o real e o mágico, às voltas com questões que os transfiguram em seres além das próprias limitações.

Surpreendentemente, pelo volume produzido, são publicadas duas grandes obras em 1956: *Corpo de Baile* e *Grande Sertão: Veredas*⁸. E um dos recursos estilísticos do autor é fazer com que alguns de seus personagens transitem entre uma história e outra. Esse procedimento é muito claro em *Corpo de Baile* conforme aponta Mary Lou Daniel:

As histórias de *Sagarana* são independentes umas das outras, ao passo que entre algumas das de *Corpo de Baile* existem certas relações, principalmente no tocante a vários personagens cujo desenvolvimento podemos seguir em forma de esboço por toda série. Entre estes personagens figuram Miguilim (o protagonista de oito anos de “Campo Geral” que reaparece como jovem num papel de segunda importância em “Buriti”), seu irmão Tomé (que aparece novamente em “A Estória de Lélío e Lina”), e seu amigo Grivo (que assume o lugar de protagonista em “Cara-de-bronze”). (DANIEL, 1968, p.7)

⁸ As novelas que compõem *Corpo de Baile* são sete: “Campo Geral”, “Uma estória de amor”, “A Estória de Lélío e Lina”, “O Recado do Morro”, “Dão-Lalalão”, “Cara-de-bronze” e “Buriti”. Devido a sua extensão, *Corpo de Baile* a partir da terceira edição, subdivide-se em: *Manuelzão e Miguilim*, *No Urubuquaquá*, *no Pinbém*, *Noites do Sertão*.

A outra obra de 1956, *Grande Sertão: Veredas* é considerada a obra-prima do autor e seu único romance. Riquíssima, caleidoscópica e multi-facetada, tem sofrido assédio não só de estudos da área literária como também de estudos de viés sociológico, psicológico e filosófico. O estudioso José Hildebrando Dalcanal a entende como inserida na tradição dos grandes épicos ocidentais:

A nova narrativa épica latino-americana, à qual pertence *Grande Sertão: Veredas*, representa um fenômeno qualitativo radicalmente novo no âmbito daquela ficção romanesca ocidental cujo primeiro grande marco indiscutível é Cervantes, com seu *Dom Quixote*, e cujo momento mais remoto talvez possa ser detectado no *Dolopathos*, de Johannes de Alta Silva⁹. (DALCANAL, 1988, p.10)¹⁰

Grande Sertão: Veredas conta a vida do jagunço Riobaldo e suas intrincadas relações com o meio em que vive, e para o qual busca explicações transcendentais. Permeado ao mundo confuso e violento da jagunçagem há o sentimento pelo companheiro Diadorim que vai muito além de camaradagem e amizade entre homens. Riobaldo procura respostas, motivos para os fatos que vive e que observa ao seu redor, cobrando em meio ao caos, ordenamento para suas questões. A luta entre o Bem e o Mal, Deus e o Diabo, destino e livre-arbítrio são intensamente questionados no romance.

⁹ Johannes Alta Silva, monge também conhecido pelo nome de Jean de Hauteseille é responsável pela compilação de vários contos indianos, transcritos em latim, sob a denominação *Romance de Dolopathos* ou *A Novela dos Sete Sábios*.

¹⁰ A visão de *Grande Sertão: Veredas* como um épico, 20 anos antes também tinha sido assinalada por Mary Lou Daniel: “Nos elementos externos descritivos da paisagem, fauna e flora de Minas Gerais, e na narração da vida cotidiana de um grupo de bandidos do sertão, *Grande Sertão: Veredas* bem que podia levar o subtítulo de “A vida de Riobaldo, o Jagunço” e ser classificado de *epopéia brasileira*.” (DANIEL, 1968, p.10)

Uma das características da obra, magistralmente explorada pelo autor, é a sua estrutura em forma de monólogo, onde o narratário é entrevistado apenas incorporado na fala do protagonista. O fato desse ouvinte ser um homem da cidade, por sua simples presença contrastiva empresta maior relevo à fala de Riobaldo. A obra traz também, conforme afirma Nascimento e Covizzi, várias dicotomias:

[...] machismo/feminismo; hetero/homossexualismo; justiça/injustiça, medo/coragem; ódio/amor; sexo/prostituição; natureza vegetal e animal/ cultura-instrução; educação, criação estética; maldade; amizade; alegria; sofrimento; ruído-silêncio (1988, p.53)

O lançamento seguinte do autor, em 1962, foi outro volume de contos intitulado *Primeiras Estórias*. Exatamente assim: estórias ao invés de histórias. Sobre esta questão há no prefácio *Aletria e Hermenêutica* a seguinte colocação: “A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota.” (ROSA, 1979, p.3)

Primeiras Estórias possui vinte e um contos¹¹ que se passam em sua maioria em ambientes rurais, pequenas vilas sertanejas. Seu traço principal é a presença de personagens que fogem a normalidade, que vivem em um limite de

¹¹ Os contos são: “As margens da Alegria”, “Famigerado”, “Sorôco, sua Mãe, sua Filha”, “A Menina de lá”, “Os Irmãos Dagobé”, “A Terceira Margem do Rio”, “Pirlimpisquice”, “Nenhum, Nenhuma”, “Fatalidade”, “Sequência”, “O Espelho”, “Nada e a Nossa Condição”, “O cavalo que Bebia Cerveja”, “Um Moço muito Branco”, “Luas-de-Mel”, “Partida do Audaz Navegante”, “A Benfazeja”, “Darandina”, “Substância”, “Tarantão meu Patrão”, e “Os Cimos”.

sensibilidade que lhes abre a porta para outros mundos e fazem aflorar momentos de epifania.

Por fim, sua última publicação em vida é o misterioso *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, coletânea que abriga “Esses Lopes”, objeto desse estudo.

2. 2 POÉTICA ROSIANA: ESTÓRIAS ÀS AVESSAS

2.2.1 *Tutaméia*: da ruptura de paradigmas

(...) o não-senso, crê-se, reflete por um triz a coerência do mistério geral, que nos envolve e cria. A vida também é para ser lida. Não literalmente, mas em seu supra-senso.

João Guimarães Rosa

*Tutaméia (Terceiras Estórias)*¹², de 1967, é o famoso livro de Rosa publicado apenas alguns meses antes da morte do autor e que, desde então, tem suscitado interesse nas pesquisas literárias por várias características que o tornam peculiar. No aspecto formal, essa peculiaridade apóia-se, principalmente na sinteticidade de seus contos e no uso de uma linguagem plurissignificativa fazendo com que as narrativas possuam desvãos linguísticos e operem como indicadores de leques de interpretações. Relativamente ao conteúdo, há uma tendência para a inversão de fórmulas consagradas, como se fossem “estórias às avessas” das conhecidas, das que já nos são familiares, fazendo surgir novas criações.

¹² Os quarenta contos são: “Antiperipléia”, “Arroio-das-Antas”, “A vela ao diabo”, “Azo de almirante”, “Barra da Vaca”, “Como ataca a sucuri”, “Curtamão”, “Desenredo”, “Droenha”, “Esses Lopes”, “Estória nº 3”, “Estoriinha”, “Faraó e a água do rio”, “Hiato” “Intruge-se”, “João Porém, o criador de perus”, “Grande Gedeão”, “Reminiscção”, “Lá, nas campinas”, “Mechéu”, “Melim-Meloso”, “No prosseguir”, “O outro ou o outro”, “Orientação”, “Os três homens e o boi”, “Palhaço da boca verde”, “Presepe”, “Quadrinho de estória”, “Rebimba, o bom”, “Retrato de cavalo”, “Ripuária”, “Se eu seria personagem”, “Sinhá Secada”, “Sota e barla”, “Tapiiraiuara”, “Tresaventura”, “—Uai, eu?”, “Umas formas”, “Vida ensinada”, “Zingaresca”. Os quatro prefácios são: “Aletria e Hermenêutica”, “Hipotrélico”, “Nós, os Temulentos”, “Sobre a escova e a dúvida”.

Talvez por essa última característica, em *História Concisa da Literatura*, Alfredo Bosi chama Guimarães Rosa de “artista-demiurgo” (1995, p. 484), ou seja, na concepção dos filósofos platônicos, o nome dado ao criador dos homens. É interessante notar que, de uma forma ou de outra, o que sobressai na escritura rosiana (como afirma a maioria de seus estudiosos) é a sua faculdade de subverter a ordem comum das coisas e criar outras, novas e inesperadas.

Todo pesquisador que lance um olhar pelos estudos já efetivados, logo se habitua a termos como “alquimia”, “transmutação”, “transfiguração”, “transcendência”, isto é, termos que implicam em alguma espécie de *criação*, de *transformação*, de *mudança* de um estado para outro. E, num certo paralelo ao termo usado em *As Formas do Falso*, de Walnice Nogueira Galvão, no qual a autora percebe em *Grande Sertão: veredas* um padrão dual recorrente na estrutura narrativa de “*coisa dentro da outra*” (p.13) pode-se dizer que o autor está sempre transformando *uma coisa em outra coisa*.

Chamado por Antonio Candido de “O Homem dos Avessos” na obra *Tese e Antítese*, também Vera Novis, no artigo “Mínima Mímica”, afirma: “[...] Guimarães Rosa sugere a inversão, o “avesso” como um “outro modo” de acesso ao conhecimento.” (NOVIS, 1989, p.70)

Em *Tutaméia (Terceiras Estórias)* essa característica começa a manifestar-se já pela própria obra em si. O lançamento do volume causou surpresa pelo

inusitado do título, afinal, se o volume de contos anterior tinha sido *Primeiras Estórias*, obviamente que se esperavam as *Segundas Estórias*.

Paulo Rónai, provavelmente, um dos últimos críticos a conversar com Rosa sobre o livro, narra em artigo de jornal esse diálogo e a expectativa do escritor mineiro a respeito de como seria recebido pela crítica o seu último trabalho. Conforme conta o autor, “Rosa, para quem escrever tinha tanto de brincar quanto de rezar, antegozava-lhes a perplexidade encontrando prazer em aumentá-la” (ROSA, 1979, p.194). Com *Tutaméia*, quis submeter os críticos a uma verdadeira “corrida de obstáculos” (ROSA, 1979, p.194).

Rónai destaca a necessidade do livro “a exigir leitura e reflexão” (ROSA, 1979, p.193). De início intrigado com o título da coletânea, logo abandona o sentido de “ninharia” do vocábulo tuta-e-meia. E, confia no que lhe havia sido segredado por Rosa sobre o livro: “surgido em seu espírito como um todo perfeito não obstante o que os contos necessariamente tivessem de fragmentário” (ROSA, 1979, p. 194)

Logo mais, o elemento enigmático do título é questionado: por que *Terceiras Estórias*? Nesse ponto, reproduz as palavras esquivas de Rosa que brinca com várias conjecturas, mas, não fornece resposta alguma:

—Uns dizem: porque escritas depois de um grupo de outras não incluídas em *Primeiras estórias*. Outros dizem: porque o autor, supersticioso, quis criar para si a obrigação e a possibilidade de publicar mais de um volume de contos, que seriam então as *Segundas estórias*.

—E que diz o autor?

—O autor não diz nada (...) (ROSA, 1979, 194).

Porém, talvez a resposta ao enigma não seja tão obscura assim. Observando-se o volume de contos, percebe-se que na verdade são dois livros completamente diferentes e não apenas um. O primeiro intitula-se *Tutaméia* e seu subtítulo, entre parênteses, é *Terceiras Estórias*. Este volume possui quarenta contos e quatro prefácios entremeados entre eles, todas as unidades em ordem alfabética. A epígrafe, como orientação de leitura, é um fragmento de Schopenhauer: “Daí, pois, como já se disse, exigir a primeira leitura paciência, fundada em certeza de que, na segunda, muita coisa, ou tudo, se entenderá sob luz inteiramente outra.”

Ao final do volume, há uma curiosa página, em cujo topo pode-se ler: *Terceiras Estórias* e como subtítulo, entre parênteses, *Tutaméia*. A epígrafe é novamente de Schopenhauer e contém outra orientação de leitura: “Já a construção, orgânica e não emendada, do conjunto, terá feito necessário por vezes ler-se duas vezes a mesma passagem.”

TUTAMÉIA
(TERCEIRAS ESTÓRIAS)

“Daí, pois, como já se disse, exigir a primeira leitura paciência, fundada em certeza de que, na segunda, muita coisa, ou tudo, se entenderá sob luz inteiramente outra.”

SCHOPENHAUER.

Obras de João Guimarães Rosa	vi		
<i>Aletria e hermenêutica</i>	3	Melim-Meloso	92
Antiperipléia	13	No prosseguir	97
Arroio-das-Antas	17	<i>Nós, os temulentos</i>	101
A vela ao diabo	21	O outro ou o outro	105
Azo de almirante	24	Orientação	108
Barra da Vaca	27	Os três homens e o boi	111
Como ataca a sucuri	31	Palhaço da boca verde	115
Curtamão	34	Presepe	119
Desenredo	38	Quadrinho de estória	122
Droenha	41	Rebimba, o bom	126
Esses Lopes	45	Retrato de cavalo	130
Estória n.º 3	49	Ripuária	134
Estoriinha	53	Se eu seria personagem ...	138
Faraó e a água do rio	57	Sinhá Secada	142
Hiato	61	<i>Sobre a escova e a dúvida</i>	146
<i>Hipotrêlico</i>	64	Sota e barla	167
Intruge-se	70	Tapiiraiauara	171
João Porém, o criador de perus	74	Tresaventura	174
Grande Gedeão	77	— Uai, eu?	177
Reminiscão	81	Um as formas	180
Lá, nas campinas	84	Vida ensinada	184
Mechéu	88	Zingaresca	189

APÊNDICE

PAULO RÓNAI

Os Prefácios de *Tutaméia*

As estórias de *Tutaméia*

193

V

FIGURA 1: Índice de *Tutaméia* (Terceiras Estórias)

TERCEIRAS ESTÓRIAS

(TUTAMÉIA)

Índice de releitura

"Já a construção, orgânica e não emendada, do conjunto, terá feito necessário por vezes ler-se duas vezes a mesma passagem."

SCHOPENHAUER.

PREFÁCIOS:

<i>Aletria e hermenêutica</i> ..	3	<i>Nós, os temulentos</i>	101
<i>Hipotrélico</i>	64	<i>Sôbre a escôva e a dúvida</i>	146

OS CONTOS:

<i>Antiperipléia</i>	13	<i>Mechéu</i>	88
<i>Arroio-das-Antas</i>	17	<i>Melim-Meloso</i>	92
<i>A vela ao diabo</i>	21	<i>No prosseguir</i>	97
<i>Azo de almirante</i>	24	<i>O outro ou o outro</i>	105
<i>Barra da Vaca</i>	27	<i>Orientação</i>	108
<i>Como ataca a sucuri</i> ..	31	<i>Os três homens e o boi</i> ..	111
<i>Curtamão</i>	34	<i>Palhaço da bôca verde</i> ..	115
<i>Desenrêdo</i>	38	<i>Presepe</i>	119
<i>Droenha</i>	41	<i>Quadrinho de estória</i> ..	122
<i>Êsses Lopes</i>	45	<i>Rebimba, o bom</i>	126
<i>Estória n.º 3</i>	49	<i>Retrato de cavalo</i>	130
<i>Estoriinha</i>	53	<i>Ripuária</i>	134
<i>Faraó e a água do rio</i> ..	57	<i>Se eu seria personagem</i> ..	138
<i>Hiato</i>	61	<i>Sinhá Secada</i>	142
<i>Intruge-se</i>	70	<i>Sota e barla</i>	167
<i>João Porém, o criador de perus</i>	74	<i>Tapiiraiauara</i>	171
<i>Grande Gedeão</i>	77	<i>Tresaventura</i>	174
<i>Reminiscão</i>	81	<i>— Uai, eu?</i>	177
<i>Lá, nas campinas</i>	84	<i>Umas formas</i>	180
		<i>Vida ensinada</i>	184
		<i>Zingarêsa</i>	189

FIGURA 2: Índice de Releitura de *Terceiras Estórias (Tutaméia)*

Desta feita a posição dos textos é completamente diferente: os quatro prefácios estão apartados do conjunto dos contos e, em um só bloco de textos, antecedem a leitura.

Contrariamente a regra matemática que diz que a ordem não altera os fatores, sabe-se que a linguagem, plástica e fluida, pode alterar-se completamente devido a simples rearranjos em seus termos. Por tal motivo é que a inversão dos signos na titulação da obra, automaticamente muda todo o conjunto e faz improvável que *Tutaméia (Terceiras Estórias)* seja igual a *Terceiras Estórias (Tutaméia)*.

Desse modo singular, lúdico e inventivo, o autor lança simultaneamente as *Segundas* e *Terceiras Estórias* e desafia o leitor para que as encontre. Pode-se dizer, então, que há dois significados diferentes em um grupo de mesmos significantes, dependendo apenas da ordenação dos textos e da perspectiva pela qual se leia a obra.

Rosa levou a todos os recantos de sua obra, em todos os níveis possíveis essa capacidade que privilegia o contrário, o diferente, o inverso. Assim é que sua “rearrumação” inicia-se nos aspectos formais de *Tutaméia*, desde titulação, o inusitado de quatro prefácios, a ordem dos contos, passando pelas inovações lingüísticas no corpo das estórias até o conteúdo em si referente a modificações ou mesmo rupturas de hábitos sociais, crenças, mundividências.

Como exemplo desse modo de traduzir literariamente o inusitado, é possível citar o exemplo de “Reminiscção” e “Desenredo”.

No primeiro, estória permeada de concepções platônicas, uma mulher extremamente feia e má desperta o mais puro e ardoroso sentimento de amor no sapateiro Romão. Esse amor, assim tão desmotivado e gratuito, causa estranheza e desconforto, inclusive na própria amada, porque contraria a característica mais necessária àquilo ou àquele que se ama: a capacidade de ser “amável”. Com a personagem Drá passava-se exatamente o contrário, feia por dentro e por fora, tinha todos os motivos para não o ser:

Divulgue-se a Drá: cor de folha seca escura, estafermiça, abexigada, feia feito fritura queimada, ximbé-ximbeva; primeiro sinisga de magra, depois gorda de odre, sempre própria a figura do feio fora-da-lei. Medonha e má; não enganava pela cara. (ROSA, 1979, p.81)

Apesar disso, Romão — a expressão “o amor”, ao contrário, como percebido por Heloísa Vilhena de Araújo (2001, p.97) — mantém-se inabalável diante da comunidade e da própria Drá, refutando a realidade imediata em busca de outra, apenas pressentida. O que sobressai de tal concepção é a recusa em aceitar a aparência como reveladora da essência, aceitar o senso comum como verdade.

“Reminiscção” é exemplo perfeito da arte rosiana referentemente ao seu tão propalado horror ao lugar-comum, à lógica aparente das coisas. Rosa

procurava novas dimensões, novos sistemas de pensamento que quebrassem a inércia do corriqueiro, do comezinho, buscando uma passagem, um salto que transcendesse o superficial. A aposta do autor, filosoficamente, é pela intuição, pelo irracional, pelo a-lógico como formas de apreender o real. Por esta perspectiva, as criações e personagens do autor refletem este modo de pensar e viver a literatura e a vida. Para eles, a lógica cartesiana tem pouca valia, pois seus métodos e meios são outros.

Coerentemente com este sistema de pensamento, Romão, contra tudo e contra todos, persiste em sua visão interior que lhe mostrava o que os outros pela Razão, jamais veriam. A comunidade, presa à segurança e à armadilha do lugar-comum, tem seus sentidos embotados e só conseguirá, mais tarde, no momento da morte do sapateiro, partilhar em um átimo a transfiguração de Drá na deslumbrante Nhemaria.

O autor desestabiliza os estados fossilizados, convencionais, de todas as formas possíveis. Essa ruptura faz parte da ânsia destruturadora que procura usar a expressão lingüística em toda sua potencialidade como instrumento para atingir seus fins. Tal processo para o autor é sempre positivo, construtor, em sentido ascendente e por este motivo crenças devem ser postas à prova em todos os momentos duvidando-se do racional, do aparente, do fácil.

A poética rosiana revela-se no tratamento ao aspecto formal da linguagem tanto quanto às vozes dos diferentes da sociedade, àqueles que se embebem de outros modos de pensar: as crianças, os visionários, os lunáticos, os santos, os transgressores, pois são exatamente estes seres que desestabilizam a ordem das coisas e deixam entrever os mistérios do mundo.

Outro dos contos “avessos” é “Desenredo”, centrado na singular proposição de alterar fatos, mudar o passado, reescrever a própria vida, agir sobre o acontecido. Seria possível? Jó Joaquim realizou este grande feito.

O protagonista do conto rosiano intervém em sua vida, como um autor intervém na estória que cria. Dono de seu próprio destino, não aceita o estabelecido e longe de considerá-lo concretizado impõe a si a tarefa de transformá-lo. Jó Joaquim, diferentemente do conhecidíssimo triângulo amoroso faz parte do que poderíamos chamar a rigor de um “quadrângulo amoroso” uma vez que a mulher em questão interage com três homens, ao invés de dois. A estória narra a descrição da dupla traição da mulher que ao arrumar um segundo amante engana o marido e o amante de uma só vez. Desconsolado, Jó Joaquim afasta-se em dores: “Imaginara-a jamais a ter o pé em três estribos” (ROSA, 1979, p.38)

No entanto, o intrincado da situação traz consigo o desenlace, pois, o marido mata o amante e morre fugindo da justiça. Jó Joaquim então, recuperado

da decepção, casa-se com a amada. Após uns tempos de alegria, eis que a situação se repete e lá está a mulher outra vez em novas traições. Não resta ao protagonista, desesperado, senão expulsá-la. Quando parecia que nada mais havia a fazer, dá-se o fenômeno: Jó Joaquim decide tomar o enredo de sua vida em suas próprias mãos e reescrevê-lo, realizando um verdadeiro “desenredo”. Peculiarmente, através de palavras ele muda toda a feição dos acontecimentos e interfere em sua realidade, não apenas mudando o passado, mas incrivelmente transformando o presente, ficcionalizando-o a seu bel-prazer. Mais: transportava a ficção para a realidade. A veracidade dos fatos desmanchava-se diante de sua nova versão, de sua vontade pacientemente aplicada: “Jó Joaquim, genial, operava o passado — plástico e contraditório rascunho. Criava nova, transformada realidade, mais alta.” (ROSA, 1979, p.40)

Ora, sendo impossível alterar o passado sem que o presente também se altere, a comunidade convenceu-se da inocência da mulher, tudo não passara afinal de um grande mal-entendido, injustiças foram cometidas. A tal ponto espalhou-se a nova crença que até a mulher atingiu:

Chegou-lhe lá a notícia, onde se achava, em ignota, defendida, perfeita distância. Soube-se nua e pura. Veio sem culpa. Voltou, com dengos e fofos de bandeira ao vento. (ROSA, 1979, p.40)

Contrariamente ao senso comum, prevalece o indivíduo sobre a coletividade mudando-lhe o consenso. No entanto, não se pense em fingimento,

ou apenas em cínico fechar de olhos em prol de um interesse recíproco. O termo “convolados” aplicado ao casal ao fim da estória significa “mudados”.

A viga mestra de “Desenredo” é a visão da vida à semelhança de um texto literário que pode ser escrito e reescrito de acordo com a vontade do autor. Jó Joaquim altera o próprio enredo e comporta-se não como personagem e sim como autor de sua própria estória. Ao desconstruir o passado, reinterpretando-o em seu discurso, Jó Joaquim altera o presente e ao invés de tentar mudar o caráter volúvel da mulher, aplica seus esforços em transformar o pensamento da comunidade a seu respeito, invertendo o “cair na boca do povo” para o “cair no ouvido do povo”. Por este meio a realidade é transformada, sofrendo um processo de inversão em que os fatos adquirem um lugar secundário e desimportante, prevalecendo uma realidade inventada, um faz-de-conta, enfim, com valor de verdade absoluta. Talvez seja possível, então, pensar na inversão, no avesso das ideias, como alternativa à lógica habitual.

O horror ao lugar-comum, constantemente lembrado pelo autor em várias ocasiões, vai além das inovações linguísticas e derruba tradições, conceitos, preconceitos, modelos de comportamento cristalizados ao longo do tempo. São às estas estruturas, tão entranhadas nas dimensões do viver e do literário, que Rosa dirige sua atenção, propondo um novo re-arranjo não só na linguagem que as descreve, mas, no próprio cerne do sistema de pensamento que as cria.

2.2.2 De nomes e símbolos: credo e paixão

Alguns episódios da vida de Rosa chegam a beirar o ficcional. Tornou-se lendário seu poliglottismo, a obsessão por burilar um texto¹³, as superstições tão presentes quanto estranhas em um homem de tão vasta cultura, o senso particular de humor, o gosto por enigmas, por obscuridades.

Realiza-se uma vivência tão próxima ao literário que vida e literatura, por vezes, confundem-se e encontram-se e o próprio autor consciente desse fato declara: “... às vezes quase acredito que eu mesmo, João, sou um conto contado por mim mesmo. É tão imperativo...”. (LORENZ, 1973, p.71).

Algumas de suas ações ficaram famosas e despertaram tanto interesse e comoção quanto alguns lances de suas “estórias”. Uma dessas é ter dado de presente para sua segunda esposa, Aracy Moebius de Carvalho, sua grande obra-prima *Grande Sertão: Veredas*, ao declarar na dedicatória da obra: "A Aracy, minha mulher, Ara, pertence este livro". O autor explica: “Como sou um *fanático da sinceridade lingüística*, isto significou para mim que lhe dei o livro de presente, e portanto todo o dinheiro ganho com este romance pertence a ela, somente a ela, e pode fazer o que quiser com ele. (LORENZ, 1973, p.79) (grifo meu)

¹³ “Apenas sou incorrigivelmente pelo melhorar e aperfeiçoar, sem descanso, em ação repetida, dorida, feroz, sem cessar, até o último momento, a todo custo. Faço isto com os meus livros. Neles não há *nem um* momento de inércia. Nenhuma preguiça! Tudo é retrabalhado, repensado, calculado, rezado, refervido, recongelado, descongelado, purgado e reengrossado, outra vez filtrado.” Carta a Meyer -Clason *apud* Nascimento e Covizzi, 1988, p.11.

Por este exemplo pode-se entrever a relação peculiar do autor com as palavras e a importância dada por ele ao que poder-se-ia chamar “o mundo do signo”.

Em *Grande Sertão: veredas*, a obra é terminada com a figura geométrica conhecida como “lemniscata” e que representa, matematicamente, o infinito. Este símbolo, cuja aparência é de um “oito deitado”, é antiquíssimo e tem sido adotado por muitas linhas de pensamento místico-espirituais. Na acepção etimológica a palavra significa “laço de fita” e seu simbolismo refere-se ao equilíbrio dinâmico entre dois pólos opostos que se compensam justamente na tensão que opõem um ao outro. Um dos círculos da lemniscata simboliza o percurso do nascimento à morte, enquanto o outro da morte ao renascimento, em um fluxo eterno. Desse modo a intersecção entre os dois círculos é vista como o portal ou passagem para a outra dimensão.

Assim sempre foi entendido este importante símbolo ao final de *Grande Sertão: veredas* e, certamente, com muita razão. No entanto, talvez possa haver mais um pequeno segredo embutido na figura uma vez que o sobrenome “Moebius”, de Aracy, também remete à simbologia do infinito na figura da famosa faixa ou anel de Moebius¹⁴.

¹⁴ Esta figura geométrica foi descoberta em 1865 pelo astrônomo alemão August Ferdinand Moebius e possibilitou o início de uma nova ciência denominada topologia, voltada para o exame de superfícies que permanecem iguais mesmo quando recebem uma deformação contínua.

O anel de moebius, por seu formato, foi chamado pelo psicanalista francês Jacques-Marie Émile Lacan (1901-1981) de “oito interior” devido ao fato de que para este objeto (quase mágico!) não existe o lado de fora e o de dentro e suas faces podem ser percorridas infinitamente. Nesse sentido, o anel de moebius rompe com a dicotomia do dentro/fora, avesso/direito, e nele tudo se encontra no mesmo nível, com a mesma importância. Seu formato especial realiza o impossível e concretiza o paradoxo: sempre começando, sempre terminando, entrando ao sair, saindo ao entrar, estabelecendo, como era caro a Rosa outra lógica, uma nova visão.

Partindo dessa ideia, sendo a lemniscata e o anel de moebius em tudo parecidos, talvez seja válido acreditar que Guimarães Rosa, assinalou sua obra maior com um símbolo que abrange todas as conotações metafísicas desejadas pelo autor e que, além disso, homenageava a mulher amada, ao marcar o livro com o símbolo que representava o nome da esposa e companheira e o direito de posse que esta tinha sobre a obra.



FIGURA 3: *Lemniscata* no início de *Grande sertão: veredas*

Tinha de ser Zé Bebelo, para isso. Só Zé Bebelo, mesmo, para meu destino começar de salvar. Porque o bilhete era para o Compadre meu Quelemém de Góis, na Jijujã — Vereda do Burití Pardo. Mais digo? O senhor vá lá. No tempo de maio, quando o algodão lãla. Tudo o branquinho. Algodão é o que êle mais planta, de tôdas as modernas qualidades: o rasga-letras, biból, e mussulim. O senhor vai ver pessoa de tal rareza, como perto dêle todo-o-mundo pára sossegado, e sorridente, bondoso... Até com o Vupes lá topei.

Compadre meu Quelemém me hospedou, deixou meu contar minha história inteira. Como vi que êle me olhava com aquela enorme paciência — calma de que minha dôr passasse; e que podia esperar muito longo tempo. O que vendo, tive vergonha, assaz.

Mas, por fim, eu tomei coragem, e tudo perguntei: — “O senhor acha que a minha alma eu vendi, pactário?!”

Então êle sorriu, o pronto sincero, e me vale me respondeu:

— “Tem cisma não. Pensa para diante. Comprar ou vender, às vêzes, são as ações que são as quase iguais...”

E me cerro, aqui, mire e veja. Isto não é o de um relatar passagens de sua vida, em tôda admiração. Conto o que fui e vi, no levantar do dia. Auroras.

Cerro. O senhor vê. Conteí tudo. Agora estou aqui, quase barranqueiro. Para a velhice vou, com ordem e trabalho. Sei de mim? Cumpro. O Rio de São Francisco — que de tão grande se comparece — parece é um pau grosso, em pé, enorme... Amável o senhor me ouviu, minha idéia confirmou: que o Diabo não existe. Pois não? O senhor é um homem soberano, circunspecto. Amigos somos. Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se fôr... Existe é homem humano. Travessia.

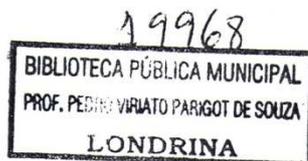


FIGURA 4: *Lemniscata* ao final de *Grande Sertão: veredas*

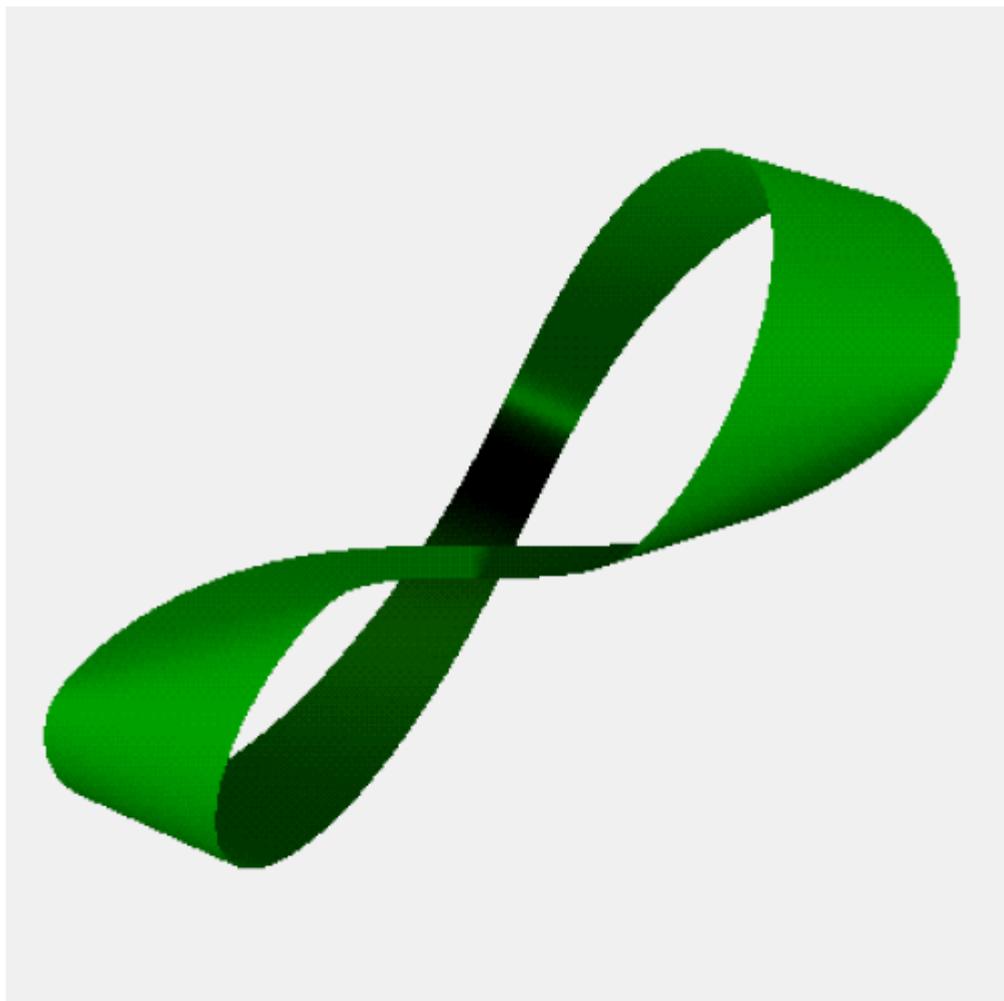


FIGURA 5: Anel ou faixa de Moebius

É altamente improvável que tenha passado despercebido ao autor um nome tão significativo e cheio de conotações quanto “moebius”. Rosa tinha como método examinar detalhada e minuciosamente cada palavra, experimentando usos, acepções, fazendo às vezes um verdadeiro trabalho de dissecação linguística em busca de sentidos ocultos, de possibilidades novas, haja vista sua paixão por anagramas¹⁵.

Rosa explora o signo linguístico em seus muitos significados, muitos caminhos, tratando as palavras como caixinhas-surpresa que escondem significados diversos, segredos do signo que se entremostam através de suas potencialidades.

Outro aspecto do *modus operandi* do autor é lançar mão da mudança de nomes dos personagens para ir apontando facetas diversas de personalidade ou alterações ao longo da narrativa. Conforme os acontecimentos se desenrolam, e os personagens vão sendo impactados com essa vivência, a configuração ficcional muda e decorrentemente disso, os nomes alteram-se, também. A visão dos seres humanos em constante transmutação é assim descrita em uma das passagens mais poéticas e famosas da obra-prima *Grande Sertão: veredas*:

¹⁵ No discurso de posse na Academia Brasileira de Letras o autor confidencia: “tudo quanto há com nomes me apanha”. Ao homenagear seu antecessor João Neves da Fontoura, amigo e chefe no Itamaraty, esmiúça completamente seu nome: “Aparecia para o Brasil, deste tamanho, um nome - o do destravador, servo da palavra e de prender fogo. (João - que nem os Crisólogos, Crisóstomos, donde ouro qual tal: Fons Aurea, Fonte áuria, Fontoura; alvo - Neves - em nitidez.” (ROSA, 1967)

“O senhor... mire, veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas - mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam, verdade maior. É o que a vida me ensinou. Isso que me alegra montão.” (ROSA, 2001, p. 39)

Esse “afinar” “desafinar” dos personagens rosianos vai sendo pontuado na narrativa através de variações em seus nomes e, desse modo, é como se toda a estória pudesse ser lida através das mudanças que eles representam. São estórias intensamente condensadas e poderiam ser chamadas “nomes-narrativas”.

Rosa deixou perceber constantemente em suas obras que entendia o nome não como simples instrumento de denominação, separado do ser que nomeava. Para o autor o nome é orgânico e faz parte da natureza do ser nomeado, assim é que quando este muda o nome, por simples coerência, muda também.

2.2.2.1 O nome em “Esses Lopes”

Os nomes em “Esses Lopes” também fazem parte desse sistema rosiano e trazem muitas conotações. A começar pelo título que é formado através da junção do dêitico “esses” mais o substantivo “Lopes”. Em uma primeira acepção, Lopes é derivado do nome próprio 'Lope', que vem do latim "*lupus*", que significa 'lobo'. A escolha do nome serve com muita propriedade para

caracterizar a selvageria da família Lopes, além de remeter à imagem de alcatéia, de coletividade, uma vez que a narrativa investe na ideia dos personagens Lopes do conto como espécie de “unidade” que reúne e personifica o que de mais odioso havia para a protagonista.

Resta ainda outra possibilidade no termo “lopes”: visto que o nome é exclamado por diversas vezes no conto como se impreciação fosse, é razoável que possa também ser lido na acepção antiga que nos traz o dicionário Cândido Figueiredo:

Lopes, *m. Prov. Trasm.* O mesmo que *cocó*². (Vol. 1, p. 253) E em *cocó*² encontramos: (*còcò*), *m. Inf.* Excremento, caca. *Prov. Trasm.* O mesmo que *ânus*. (Vol. 2, p. 661)

Assim, o nome no texto rosiano não apenas nomeia, mas, qualifica os personagens, a palavra sendo usada de forma dupla, como substantivo e adjetivo, simultaneamente, recurso linguístico e estilístico intensamente utilizado pelo autor. Sobre o assunto a obra de Júlia Conceição Fonseca Santos intitulada *Nomes dos Personagens em Guimarães Rosa* em seu capítulo terceiro (Adequação Nome Personagem) traz o seguinte:

Batismos por Antonomásia: Sendo, segundo Mattoso Câmara Jr., *Dicionário de Fatos Gramaticais*, antonomásia a “substituição do nome de um ser pelo de uma sua qualidade”, é certo que encontraremos neste rol de nomes relações inequívocas com os personagens que denominam, ou, quando por falta de dados no texto, forte possibilidade de que existam essas relações. (SANTOS, 1971, p.89)

Relativamente ao pronome demonstrativo que integra o título do conto, o dêitico “esse” aponta para algo que não está próximo, que está ausente em relação à época do falante. A concepção de dêixis diz respeito à característica que tem certos signos linguísticos de mostrar, apontar, ao invés de conceituar, como fazem simbolicamente os nomes.

Enquanto o substantivo “substituí” o ser, a coisa em si, o dêitico apenas a aponta. Esse papel é representado por excelência pelos pronomes demonstrativos cuja função é fazer referência ao contexto extralinguístico, ao contexto situacional, apontando para elementos do mundo. Contudo, o eixo dêitico é sempre o enunciador do discurso e sua orientação tem sempre como ponto inicial o “eu” que fala, e apenas pode significar algo quando atrelado a uma situação discursiva, variando, portanto, de acordo com o enunciador e sua conjuntura.

O dêitico tem origem no gesto humano, em uma comunicação que usa o apontar para unir elementos com o objetivo de comunicação. Como esta comunicação é uma escolha particular, ela é reveladora de subjetividades da enunciação e deixa “escapar” particularidades de quem fala. Pode-se, portanto, no dêitico que aqui nos interessa visualizar o dedo em riste e acusador de Flausina quando diz: “Esses Lopes!” (ROSA, 1979, p.46) apontando para aqueles que “obram a estória da gente” (ROSA, 1979, p.45)

Por sua vez, os nomes atribuídos à protagonista a desdobram em duas personas, Flausina e Maria Miss, que se intercambiam em vários momentos e o efeito que daí resulta é de uma personalidade complexa e cheia de sutilezas. De um lado Maria Miss, a menina bonita e sonhadora e, de outro, a audaciosa e implacável Flausina.

Maria Miss vive em uma dimensão bucólica e idílica antes da chegada dos Lopes. A menina-moça via-se “vestida de flores” e consciente desse vestíbulo para a idade adulta relata que “tirava junto cantigas de roda e modinhas de sentimento” (ROSA, 1979, p.45), as cantigas de roda simbolizando a criança que se ia e as modinhas de sentimento sinalizando a moça, a mulher que chegava. Sonhadora e bonita, o nome de Flausina a desagrada “Eu queria me chamar Maria Miss, reprovo meu nome de Flausina.” (ROSA, 1979, p.45)

Na forma inglesa, como substantivo, temos “saudade” e como adjetivo: “desaparecido, perdido, que falta, que não está presente”. Quando se observa este signo é possível verificar a propriedade com que se encaixa na narrativa: miss, no sentido de bela, bonita; miss, no sentido de senhorita, mocinha; miss no sentido de saudade. Saudade da mocinha bonita? A saudade de si mesma, do que fora um dia, permeia toda a narrativa. Esse sentimento aponta para a retirada traumática da personagem do seu núcleo de inocente segurança para o da violência e perigo.

Quanto ao nome “Flausina” as conotações são outras. “Flausina” foi usado como gíria nos anos 50 e referia-se às moças fúteis, vaidosas, muito arrumadas. Usado de forma pejorativa, funcionava como censura aos exageros da vaidade: “Ela é uma Flausina”¹⁶ Estes versos aparecem na capa de uma publicação da época, uma revista, ilustrada pela figura caricata de uma moça enfeitada demais:

A Flausina (versinhos)

Ser simples é, na verdade,
Uma virtude sem par,
Neste mundo de vaidade,
Que nada faz p’ra ajudar.

Olhem bem pr’a a nossa Zeca,
Que mau-gosto de menina!
Por tal forma se emboneca
Que parece uma... ”Flausina”

Além disso, “flausina” não é apenas uma conotação e sim um sentido dicionarizado, literal, constante no Dicionário Priberam da Língua Portuguesa: “flausina :(origem obscura) *s. f. s. f.* Mulher muito vaidosa de si e pretensiosa. Peneirenta. *adj. Pop.* Que tem peneiras, ilusões, prosápia.”

¹⁶ Para os homens que também tivessem estas características a expressão usada era “bau-bau”. Assim, dos rapazes muito vaidosos, arrumados, dizia-se: “Ele é um bau-bau”. Pode-se dizer, portanto, que estas expressões foram o equivalente das nossas “patricinhas” e “mauricinhos” atuais.



FIGURA 5: Caricatura de uma “Flausina”

Rosa extraía boa parte das ideias de seus enredos e de seus personagens de elementos da vida real. O método do autor era colher matéria de todos e dos mais inusitados meios e ficcionalizá-las literariamente, extraindo-lhes a “matéria vertente” (ROSA, 2001, p.116) para sua arte. Saltaram, então, para a prosa rosiana, muitos dos tipos com quem Rosa conviveu, principalmente os da sua infância. Dentre estes e que pode ter dado ao autor a inspiração para “Esses Lopes”, e por isso vale a pena ser mencionada, está a mulher assim descrita pelo tio do autor na obra *Joãozinho, infância de João Guimarães Rosa* e que se chamava Maria Lopes. Além do nome, tem em comum com Maria Miss/Flausina, apesar de extremamente pobre, a braveza e a vaidade:

Maria Lopes, a que deusadamente andava pelas ruas, escabelada desgrém, contente, cantando e catando cacos, cacarecos, cabedal colocado na sacola, para enfeitar sua casa. Tudo servia. Uma bazarucada!

Quando com ela mexiam, certo era atirar algum catado que, no momento, tivesse na mão, qualquer que fosse, desandando em xingatórios de variado repertório. De natural alegre, cantando ou sozinha bobozeando conversas sonhadas, inofensiva era, com ela não se bulindo. A sujice em que se apresentava, ropeada e descalça, não amortecia a sua feminina vaidade. Apreciava um naco de espelho e nele se mirava, remirava, procurando ajeitar o cabelo inajeitável, tão empoeirado e duro. (GUIMARÃES, 1972, p. 85-86)

3. ESSES LOPES: LIBERDADE À CUSTA DE DENTADAS

3.1 Imagens sobrepostas: bela e fera

Eu, um dia, fui já muito menininha... Todo o mundo vive para ter alguma serventia. Lopes, não! — desses me arrenego.

João Guimarães Rosa

Em “Esses Lopes” há elementos de contos para adultos e de contos de fadas, causando um efeito de níveis que se sobrepõem ao misturar sentidos e símbolos das duas dimensões. O fenômeno não é raro, haja vista que este intercâmbio entre formas chega a ser razoavelmente comum em literatura e que por este motivo muitas vezes a obra acaba adquirindo feições híbridas, intencionalmente ou não, que emprestam uma nova dicção expressiva ao texto. Mário de Andrade dizia que seu romance *Macunaíma* era uma rapsódia, narrativa poética oral dos antigos rapsodos gregos, enquanto o iniciante Rosa requeria tinturas de saga para a coletânea de contos que marca a sua estréia, o volume *Sagarana*: “... coisa que parece saga... Filei um sufixo do nheengatu...” dizia ele em entrevista a Ascendino Leite (1997, p.66)

O resultado do entrelaçamento de formas em “Esses Lopes” é a configuração de Flausina, simultaneamente ingênua e feroz em sua peculiaridade. Não é de estranhar tal efeito, pois, o próprio Rosa, já em *Sagarana* declarava “Já

presentira que o livro, não podendo ser de poemas, teria de ser de novelas. E — sendo meu — uma série de *Histórias adultas da Carochinha*, portanto.” (ROSA, 1985, p.8) (grifo meu).

De modo diverso aos contos de fadas em que “O mal permanece o mal e o bem, identificado a si mesmo, permanece sempre o bem, que consente em “viver cem anos feliz e contente”. (SICUTERI, p. 187-188), em “Esses Lopes” a polarização está desfeita, resultando em uma perspectiva complexa, ambígua, que não se deixa reduzir a um julgamento fácil e mantém os questionamentos do enredo em constante tensão. Desse estado cambiante decorre uma duplicidade discursiva que rende muitos frutos, pois, ora se mostra de um jeito, ora de outro:

Um dos méritos do conto está na superposição de dois discursos: o primeiro e mais evidente é o que a sedutora “justiceira” procura evidenciar, isto é, o da mulher vingadora das humilhações impostas por seus algozes, fazendo a vingança parecer muito justa; o segundo discurso demanda uma leitura mais cuidadosa e, sem tirar as razões iniciais da narradora, revela sua ferocidade e seu intenso prazer pelas desmedidas vinganças perpetradas. (FORTES, 2008, p.194)

Os dois discursos percebidos por Fortes são causados pela cisão entre a vida antes e depois da violência sofrida, pois, em linhas gerais, “Esses Lopes” é a história de uma moça sertaneja, inicialmente subjugada por um homem rico e poderoso através de brutalidade e violência, o que a leva a uma mudança radical.

A esse ponto do enredo, se a história emborcasse pelo caminho dos contos de fadas, coerente com o pensamento tradicional, patriarcal, ela traria à cena algum herói masculino que libertaria a moça de sua situação. Afinal, não se pode esquecer que a representação da donzela em apuros é um quadro recorrente na literatura e reside em apresentar uma mocinha, tão bonita quanto desprotegida, sob o perigo de um vilão ou monstro. Este estereótipo implica na consagração, por sua vez, de uma figura masculina, forte e destemida, salvação única e final da frágil donzela uma vez que ela nunca consegue uma solução por seus próprios meios.¹⁷

A despeito da história de Flausina estar ligada a esse modelo, o enredo vai por um caminho que mais se assemelha à tragédia: a donzela é raptada, violentada e mantida sob vigilância. A partir disso, ela se empenha de todas as formas para obter sua liberdade e vai eliminando a todos que a impedem de obtê-la¹⁸.

Instaura-se, então, certo estranhamento diante da nova versão plasmada pelo autor: Flausina donzela e mulher fatal. Através dessa confluência, a

¹⁷ Em contos como *A Bela Adormecida*, *Cinderela*, *Chapeuzinho Vermelho*, *Branca de Neve*, as figuras femininas são salvas por homens e nenhuma hipótese de salvamento é aventada sem a presença destes, cortando qualquer possibilidade da personagem migrar do estado de objeto para o de sujeito. Cabe dizer que não há muito esforço das figuras femininas nesse sentido e o que se observa é apenas uma transição de posse, isto é, a mulher passa da dominação de um homem para a dominação de outro, situação ideal para o modelo androcêntrico.

¹⁸ Na Modernidade, o trágico reveste-se de novas formas de acordo com Ubaldo Puppi, em *O trágico: experiência e conceito*. Desta feita, a tensão que se dá na dinâmica do poder é a responsável pela instauração da violência. (PUPPI, 1986)

protagonista torna-se desconfortável, instigante e demonstra que, pelo inconformismo e recusa à submissão, pertence intrinsecamente à outra linhagem: Medeia, Electra, Antígona, mulheres inconformadas e transgressoras, cujo traço em comum é justamente a capacidade de ameaçar e desestabilizar o mundo dos homens, a norma androcêntrica instituída e repressora.

A revolta pela violência sofrida desencadeia em Flausina um processo que a faz deixar de ser objeto e assumir a condição de sujeito da própria história. Na verdade, não só da sua. Mas, também, da história e do destino daqueles que estão em seu caminho. Sem que os outros percebam, Flausina instaura suas estratégias de manipulação e vai envolvendo a todos. Estabelece-se, então, um jogo em que as posições de sujeito e de objeto se confundem e se invertem desestabilizando crenças arraigadas e abalando o direito do homem de fazer valer sua vontade. Ao final da peleja, livre dos inimigos e em segurança, ela avalia da seguinte forma os acontecimentos:

Má gente, de má paz; deles, quero distantes léguas. Mesmo de meus filhos, os três. Livre, por velha nem revogada não me dou, idade é a qualidade. Amo um homem, ele vive de admirar meus bons préstimos, boca cheia d'água. Meu gosto agora é ser feliz, em uso, no sofrer e no regalo. Quero falar alto. Lopes nenhum me venha, que às dentadas escorraço (ROSA, 1979, p.45).

Todavia, para ordenar sua vivência, a contragosto, a narradora tem de voltar ao passado: “Aos pedacinhos, me alembro” (ROSA, 1979, p.45) Devido à

precariedade de sua posição econômica e social, transforma-se em presa fácil para o primeiro Lopes. Apesar da pobreza, vive em um mundo de sonhos, apartada da dura realidade:

Eu era menina, me via vestida de flores. [...] Mocinha fiquei sem da inocência me destruir, tirava junto cantigas de roda e modinha de sentimento. Eu queria me chamar Maria Miss, reprovo meu nome, de Flausina. Deus me deu esta pintinha preta na alvura do queixo — linda eu era até a remirar minha cara na gamela dos porcos, na lavagem. (ROSA, 1979, p. 45)

A imagem da menina vestida de flores faz remissão à figura mitológica das ninfas que apesar de mortais são constantemente jovens e lindas, diáfanas, cheias de delicadeza. Nesse estado, nem meninas, nem mulheres, permanecem a vida inteira. E, principalmente, simbolizam a pureza inviolada que é a grande preocupação de Flausina: “A maior prenda que há é ser virgem. (p.45)

Por outro lado a “pintinha preta na alvura do queixo” traz para o texto a figura da *vamp*, da mulher fatal. Tradicionalmente a *vamp* é um dos mais famosos estereótipos da mulher perigosa, sedutora, que usa seus encantos de forma calculada e perversa para atingir seus fins. Geralmente de pele muito alva e cabelos escuros, a pintinha lhe dá ares de glamour e mistério, destacando-a das mulheres comuns, convencionais.

A característica psicológica mais acentuada da *vamp* é a de pautar-se por regras próprias, submetendo-se apenas a suas próprias leis. Com efeito, entre a

ninfa Maria Miss e a *vamp* Flausina, o autor vai combinando diferentes imagens e construindo a complexidade da protagonista.

Usando da vantagem que lhe davam a força física e econômica, o primeiro Lopes, Zé, a raptou e violentou: “O homem me pegou com quentes mãos e curtos braços, me levou para uma casa, para a cama dele. Mais aprendi lição de ter juízo. Calei muitos prantos. Aguentei aquele caso corporal” (ROSA, 1979, p.45).

A violência do ato deixa marcas de rancor e sofrimento em Flausina que reclama da indignidade com que foi tratada, pois não lhe foi tirada apenas a castidade, mas suas ilusões, sua dignidade de moça casadoira: “Mal com dilato para chorar, eu queria enxoval, ao menos, feito as outras, ilusão de noivado. Tive algum? Cortesias nem igreja. (ROSA, 1979, p.45).

Segundo a análise sob o viés psicanalítico de Cleusa Passos, diante da hostilidade do ato sofrido, evidencia-se o caráter de objeto que lhe é atribuído.

Presas à tradição do meio familiar e rural, reclamam não só a castidade roubada, mas também a falta de enxoval, igreja, cortesias e “ilusão de noivado, práticas consagradas a preparação do casamento. Menos que resguardar a instituição, seu lamento oculta a ausência de um *ritual de iniciação* a sexualidade, vinculado à impossibilidade de escolha objetal.” (PASSOS, 2000, p.210)

O tom discursivo da narradora denota um profundo sentimento de ofensa pelo modo como as coisas se passaram, sem direito a ritual algum que a prezasse. Esse momento marca o fim da época de ilusões e inocência e mostra exatamente o que se espera dela: a subserviência aos desejos do homem e a renúncia de si. Porém, Flausina reage imediatamente, procurando meios de se libertar: “Fiz que quis: saquei malinas lábias. Por sopro do demo, se vê, uns homens caçam é mesmo isso que inventam. Esses Lopes! — com eles, nenhum capim, nenhum leite.” (ROSA, 1979, p.46). Mais tarde, a ameaça e promessa contida na expressão “nenhum capim, nenhum leite” é pontualmente cumprida:

Virei cria de cobra. Na cachaça, botava sementes de cabaceira-preta, dosezinhas; no café, cipó timbó e saia-branca. (...) Com o tingui-capeta, um homem se esmera, abranda. Estava já amarelinho, feito ovo que ema acabou de pôr. Sem muito custo, morreu. (ROSA, 1979, p.46-47).

Já em plena ação, a mocinha reúne recursos prosaicos, contidos no ambiente doméstico de casa e quintal e com eles forja armas ratificando mais uma vez a propalado método de matar opositores atribuídos a mulher. E, não podia ser de outra forma: considerando-se os limites de seu confinamento, evidentemente que seus meios e recursos restringiam-se aos elementos desse universo.

Morto envenenado o primeiro Lopes, o primo e o irmão do falecido, Nicão e Sertório também a queriam: “E os Lopes me davam sossego? Dois

deles, tesos, me requerendo, o primo e o irmão do falecido. Mexi em vão por me soltar, dessas minhas pintadas feras.” (ROSA, 1979, p.47). Um deles avisou-a de que após a missa de um mês, viria tomá-la. Porém, o outro, mais afoito, dentro de uma semana “inda antes do sétimo dia já entrava por mim a dentro em casa.” (ROSA, 1979, p.47). Há nessa passagem a denúncia a mais uma violentação que sofre a protagonista: invasão da casa e do próprio corpo.

Flausina lamenta-se de estar novamente sob o jugo de alguém: “E o governo da vida?” (ROSA, 1979, p.47) a personagem fala dos anos que lhe custara a preparação da tão desejada e recém-perdida liberdade e que tantos esforços lhe custara: “Anos que me foram de gentil sujeição, custoso que nem guardar chuva em cabaça, picar fininho a couve.” (ROSA, 1979, p.47).

Mais uma vez, neste fragmento do conto, é mostrado o vínculo ao espaço doméstico e através desse recurso narrativo, aponta-se para a ancoragem na dimensão feminina, onde o ambiente físico que lhe foi imposto passa a constituir seu fundamento e base¹⁹.

¹⁹ Sabe-se que ao homem pertence o espaço público enquanto a mulher foi relegada ao espaço privado. O empenho patriarcal para mantê-la nesse espaço liga-se a interesses de cunho político, pois, o espaço público é o espaço da política, onde se fala, se opina e se questiona. Segundo Hannah Arendt, a palavra *doxa* significa opinião e não pode ser exercida no espaço doméstico onde “não se é ouvido nem visto por outros. Na vida privada, se está escondido e não se pode aparecer nem brilhar, não sendo permitido ali qualquer *doxa*.” (ARENDR, 2003, p.97) Por isso a importância do espaço público, que dá liberdade ao homem e é interdito à mulher.

A palavra foi o meio encontrado para se livrar dos dois brutamontes ao mesmo tempo, lançando um contra o outro, furiosos e enciumados:

Vi foi ele sair, fulo de fulo, revestido de raiva, com os bolsos cheios de calúnia. Ao outro eu tinha enviado os recados, embebidos em doçuras. Ri muito útil ultimamente. Se enfrentaram, bom contra bom, meus relâmpagos, a tiros e ferros. (ROSA, 1979, p.46)

Assim, se foram o terceiro e o quarto Lopes, que como os anteriores e o último que lhes seguiria, morreram sem saber o que os matava. A idéia de Flausina como simples objeto, sem desejos próprios, estava tão assente entre o clã, que ela, ironicamente, jamais for levada em consideração pelos Lopes como provável inimiga. A imagem que dela tinham era a de simples fêmea a ser usada e abusada, disputada como mercadoria, pois, eles eram aqueles que “[...] tudo adquiriam ou tomavam [...]” (ROSA, 1979, p.45)

O último do clã, “Sorocabano Lopes, velhoco, o das fortes propriedades.” (ROSA, 1979, p.47) apesar de tão opressor quanto os outros, deu à Flausina, por fim, o casamento. Porém, a esta altura, o sentido ritualístico não mais a interessava e sim receber a herança: “Daí tudo quanto herdei, até que com nenhum enjôo.” (ROSA, 1979, p.48).

Me viu e me botou na cabeça. Aceitei, de boa graça, ele era o aflitinho dos consolos. Eu impondo:— “De hoje em diante, só muito casada!” Ele, por fervor, concordou — com o que, para homem nessa idade inferior, é abotoar o botão

em casa errada. E, este, bem demais e melhor tratei, seu desejo efetuado. (ROSA, 1979, p.47)

Este foi o Lopes a quem Flausina menos resistiu, tanto por perceber a inutilidade dessa atitude quanto pelas condições do homem, já velho e muito rico, o que lhe facilitaria livrar-se dele e solidificar de vez sua situação financeira. Afinal, ela já estava longe da pobreza que um dia a fizera dizer ao primeiro Lopes quando recebera um vintém: *“Eu tinha três vinténs, agora tenho quatro...”* (ROSA, 1979, p.46) (grifo do autor).

Não foi difícil para Flausina eliminar este último inimigo, bastou induzi-lo a cometer uma série de excessos: comidas gordas e temperadas e muitas “agradadas horas” – “Tudo que é bom faz mal e bem.” (ROSA, 1979, p.48) Exterminado o clã, restaram ainda os filhos nascidos dos Lopes. A solução encontrada pela protagonista é livrar-se deles provendo-os de dinheiro e os mandando “viajarem gado” (ROSA, 1979, p.48). Através do afastamento dos filhos, lembranças vivas da violência e da brutalidade sofridas, Flausina procura fechar as portas ao passado.

3.2 O Patriarcalismo: “Mas, primeiro, os outros obram a história da gente.”

Pierre Bourdieu²⁰ aponta as origens das relações de dominação e opressão na divisão sexuada. A polarização no esquema masculino/feminino funciona como princípio organizador da sociedade e instauradora de um sistema binário de oposições. No entanto, as diferenças, que deveriam ser complementares, ao entendidas como hierarquizações resultaram em relações de injustiças e desigualdades que repercutem em todas as dimensões:

(...) uma construção arbitrária do biológico, e particularmente do corpo, masculino e feminino, de seus usos e de suas funções, sobretudo na reprodução biológica, que dá um fundamento aparentemente natural à visão androcêntrica da divisão de trabalho sexual e da divisão sexual do trabalho, e a partir daí, de todo o cosmos (BOURDIEU, 2005, p. 33).

Essa divisão adquire significação social e “está presente, ao mesmo tempo, em estado objetivado nas coisas, em todo o mundo social e, em estado incorporado, nos corpos e nos habitus dos agentes, funcionando como sistemas de esquemas de percepção, de pensamento e ação”. (BOURDIEU, 2005, p.33).

²⁰ A reflexão sociológica que efetiva Bourdieu em suas obras consiste em expor os processos de dominação que permeiam o mundo social e de como eles são legitimados através de diversas formas.

Através desse prisma, pode-se ver inúmeras relações injustas, equivocadas em sua essência, a partir dos esquemas binários de dominação tais como homem/mulher, Ocidente/Oriente, Metrópole/Colônia, rico/ pobre, branco/negro e onde o primeiro termo, constituído como Sujeito procura prevalecer sobre o segundo, desconsiderando suas particularidades e valorizando apenas sua visão de mundo:

É um jeito ocidental de pensar e agir. Os jesuítas convertiam as diferentes tribos brasileiras a uma idêntica religião: o cristianismo. Os brancos europeus submetem vários povos, de diferentes raças, a uma idêntica economia: o capitalismo. A linha de montagem impôs a diferentes personalidades gestos idênticos. O ocidente sempre se deu mal com as diferenças: a do índio, do negro, do louco, do homossexual, da criança, da poesia (expulsa da República por Platão). (SANTOS, 1987).

Os estudos mostram que o Outro, a segunda parte do binarismo (Oriente, Colônia, Mulher, Negro, etc.) tem atuado em uma relação especular para a afirmação identitária do Sujeito: Ocidente, Metrópole, Homem, Branco, etc. Em outras palavras, a superioridade necessita do rebaixamento do Outro para se constituir e exercer a dominação. Em consequência disso e para estes fins, foi necessário construir e estabelecer uma imagem social e discursiva do Outro que servisse a estes propósitos, assim, o oriental, o colonizado, a mulher, o negro e outros, foram “inventados” de forma pejorativa e estigmatizada.

Um dos mais importantes estudos e que se tornou referência fundamental para o entendimento da lógica dessa dinâmica social foi realizado pelo teórico palestino radicado nos Estados Unidos Edward Said (1935-2003). Said explica em sua obra *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente* (1978) que o Ocidente impingiu uma representação irracional e afeminada (no pior sentido, evidentemente) ao Oriente, enquanto se põe como masculino, racional, civilizado.

Essa é uma clara estratégia de dominação, instaurada dentro de uma relação de poder que procura minimizar o outro: “A relação entre o Ocidente e o Oriente é uma relação de poder, de dominação, de graus variáveis de uma hegemonia complexa (SAID, 1978, p.32)”. Inserido nas relações, o construto do “orientalismo” serve, então, para reforçar a dominação e mesmo legitimá-la.

Conseqüentemente, o discurso dominador ampara-se na invenção do Outro (inferior e objetificado) para afirmar sua identidade e ratificar seu direito de dominação. Esse processo pode ser visto na formação e divulgação de estereótipos que objetificam e desumanizam o dominado como a idéia da preguiça, da baixa intelectualidade, da sexualidade exacerbada que faz parte do imaginário de tantos povos oprimidos. Instaure-se, então, por conta desse pensamento, conseqüências como salários mais baixos, alienação relativamente a direitos humanos e sociais, preconceitos e marginalização.

A insistência na desvalorização do Outro, aplicada à relação homem/mulher, fez com que Virginia Woolf, lúcida e incisivamente fizesse o seguinte comentário:

Em todos esses séculos, as mulheres têm servido de espelhos dotados do mágico e delicioso poder de refletir a figura do homem com o dobro de seu tamanho natural. Sem esse poder, a Terra provavelmente seria pântano e selva. [...] Eis porque tanto Napoleão quanto Mussolini insistem tão enfaticamente na inferioridade das mulheres, pois, não fossem elas inferiores, eles deixariam de engrandecer-se. (WOOLF, 1985, p.48)

Assim sendo, à mulher, como objeto passivo e explorável historicamente, peça em um sistema centralizador e repressor, não era permitido governar-se, tomar decisões de acordo com suas deliberações no mundo patriarcalista. Em “Esses Lopes” esta situação é representada perfeitamente na enunciação da protagonista quando ela diz “os outros obram a história da gente”. Tal declaração permite que se perceba a consciência de Flausina sobre a diferença essencial entre ser Sujeito e Objeto, entre construir o próprio caminho ou tê-lo traçado por desígnios externos a sua vontade.

Conforme Zolin (2000) a mulher-sujeito caracteriza-se pela insubordinação aos padrões estabelecidos, pelo poder de decisão e pela imposição de sua vontade. Por sua vez, a mulher-objeto resigna-se em sua situação e, subjugada, subserviente, não tem voz própria.

A categoria na qual se insere Flausina é nitidamente a de mulher-sujeito. Para se constituir como tal, a protagonista burlou o sistema de dominação no qual estava inserida e protegeu--se sob a figura da mulher-objeto que se esperava dela, enganando seus opressores: “A gente tem é de ser miúda, mansa, feito botão de flor.” (ROSA, 1979, p.45)

Para Sartre, embora o ser seja constituído como sujeito relativamente a outro, estas posições devem variar de acordo com situações diversas em uma movimentação dialógica de alteridades. Como não há esta troca de papéis, estabelece-se uma situação de opressão que inevitavelmente gera desigualdades. As considerações mencionadas do filósofo francês referem-se a relações de dominação na sociedade colonial, mas servem perfeitamente as relações de dominação entre gêneros.²¹

Nesse sentido, no mundo social a mulher também viu sua história traçada pelos “outros”, assim como a personagem rosiana, pois, o patriarcalismo é uma ideologia que atribui ao homem o papel de legislar pública e privadamente sobre mulheres, crianças e mesmo outros homens que dele tenham algum tipo de dependência. Pelo fato de se estender a todas as instâncias sociais, o caráter

²¹ “Isso porque as mulheres, além de sofrerem os efeitos da colonização, também encontram-se num sistema patriarcal que as relega a uma condição inferior, sendo, portanto, duplamente colonizadas: pela metrópole europeia e pelo homem,” FARIAS E ZOLIN, p. 31 (Revista Terra Roxa)

centralizador e dogmático implica na manutenção constante desse poder através da imposição de diversos tipos de normas e, assim, a arbitrariedade torna-se fator constante nas relações.

Especialmente no caso da mulher, o patriarcalismo manteve uma situação de controle limitando-a em suas possibilidades ao mantê-la em uma condição inventada, artificial, que perdurou ao longo dos séculos. Instaurou-se o pensamento de que o sujeito adulto, de sexo masculino, branco, é o padrão, a referência central, lançando as outras categorias a uma situação de marginalidade. Conforme Simone de Beauvoir “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” (1980, p.10)

Tal mentalidade proporcionou aos homens o controle do espaço público enquanto à mulher cabia o confinamento ao restrito espaço doméstico. Mantidas à parte do conhecimento formal, impedidas, literalmente, de crescimento intelectual, obviamente que as mulheres sofreram uma grande defasagem em relação ao conhecimento adquirido pelo homem. A pioneira nas reivindicações dos direitos da mulher no Brasil, Nísia Floresta, aponta a perversidade da situação: “Por que a ciência nos é inútil? Porque somos excluídas dos encargos públicos. E por que somos excluídas dos cargos públicos? Porque não temos ciência.”

Ironicamente, a acusação masculina de despreparo e incapacidade feminina foi verdadeira muitas vezes e tinha real fundamento, afinal as mulheres não tiveram chance realmente de se preparar, adquirir conhecimentos. Mesmo nas relações pessoais, essa dinâmica da opressão expressou-se na instituição do casamento, visto como espaço de transações entre homens e no qual a mulher pouca importância tinha:

[...] the total relationship of exchange which constitutes marriage is not established between a man and a woman, but between two groups of men, and the woman figures only as one of the objects in the exchange, not as one of the partners..." (LÉVI-STRAUSS, 1969, p. 115)²².

Consequentemente, por conta do quadro marcado historicamente pela desvantagem de condições, a mulher ficou presa à representação de alguns papéis pré-estabelecidos que a relegavam ao desempenho de tarefas “femininas”. Tornou-se difícil, então, esquivar-se ao aspecto de “funcionalidade” que lhe delegou o patriarcalismo, haja vista que suas “funções” eclipsaram sua individualidade, tornando-a percebida apenas por certos estereótipos, sobretudo aqueles que a representavam simplesmente como objeto “utilizável” pelo homem.

²² “[...] a fundamental relação de troca que constitui o casamento não é estabelecida entre um homem e uma mulher, mas entre dois grupos de homens, e a mulher figura apenas como um dos objetos na transação, não como um dos parceiros...” (tradução minha)

Portanto, o rapto de Flausina obedece à lógica patriarcal em que à mulher cabe atender as necessidades masculinas, uma vez que o raptor pensou apenas em seus desejos e necessidades. Essa atitude não pode ser interpretada e atribuída apenas ao ambiente sertanejo, mas, à ideia patriarcalista que permeou e (e ainda permeia em vários contextos) os estratos sociais e faz com que as palavras de Rousseau ainda estejam próximas:

Toda a educação das mulheres deve ser relacionada ao homem. Agradá-los, ser-lhes útil, fazer-se amada e honrada por eles, educá-los quando jovens, cuidá-los quando adultos, aconselhá-los, consolá-los, tornar-lhes a vida útil e agradável (ROUSSEAU, 1995, p.502)

A partir do desejo de prevalência sobre a mulher os homens construíram o mito da inferioridade feminina, procurando objetificá-las em um processo tão persistente e contínuo que acabou por naturalizar esta invenção. Esse “processo de persuasão” tem na violência simbólica (BOURDIEU, 2002) um dos mais eficientes instrumento, pois, ao transformar o que é cultural em natural, realiza-se um efeito de “socialização do biológico e de biologização do social” (p.14). Em consequência disso, o próprio dominado contribui com o dominador ao adotar inconscientemente as premissas da dominação, difundidas através da miríade de normas, ações e pensamentos do ambiente social.

No caso brasileiro, deve-se lembrar que o patriarcalismo manifestou-se fortemente na organização onde o senhor de engenho concentrava todos os

poderes, inclusive de vida e morte, sobre seus subalternos.²³ O modelo, onde todos gravitavam a volta do patriarca, sobreviveu de muitas formas, pois, “Representando [...] o único setor onde o princípio de autoridade é indisputado, a família colonial fornecia a idéia mais normal do poder, da respeitabilidade, da obediência e da coesão entre os homens” (HOLANDA, 1995, p.82)

Embora em alguns ambientes sociais a dominação masculina seja efetivada de forma mais discreta, no ambiente sertanejo, como bem é representado em “Esses Lopes” a submissão da mulher é patente, pública, e a supremacia masculina é raramente contestada. No entanto, deve-se dizer que o poder patriarcal espalha-se de variadas formas e que o poder econômico potencializa essa situação.

As gradações de opressão podem ser ilustradas na situação de Flausina, oprimida não apenas por seu gênero, mas, pela classe econômica a que pertence. No confronto dos dois homens, o pai da narradora e o primeiro Lopes, “rompente sedutor” (ROSA, 1979, p.), a condição econômica fala mais alto e proporciona ao último o poder de fazer valer sua vontade. Flausina bem percebeu isso quando diz: “Só que o que mais cedo reponha é a pobreza. Me valia ter pai e mãe, sendo órfã de dinheiro?” (ROSA, 1979, p.45)

²³ Bonnici fala da forte analogia entre patriarcalismo/feminismo e colonizador/colonizado, argumentando que a objetificação da mulher funciona como metáfora da degradação das sociedades pelo colonialismo e ressaltando que “a mulher sempre foi relegada ao serviço do homem, ao silêncio, à dupla escravidão, à prostituição, à prostituição ou a objeto sexual” (2005, p.231)

É significativo também o modo de apresentação do primeiro Lopes, ao modo sisudo e autoritário típico da figura patriarcal: “E veio aquele, Lopes, chapéu grandão, aba desabada.” (p.45) O chapéu grande de abas desabadas esconde o rosto, o olhar, e é revelador das más intenções do homem que não esboça sinal algum de querer conquistar a moça.

Fica claro que ele a via apenas como um simples objeto de sua cobiça, possível de ser tomado sem mais delongas. Com efeito, quando Flausina se percebe “espiada e enxergada”, isto é, não apenas vista no sentido comum, mas apanhada na cobiça do homem, fica em uma situação de “ter de estremecer”, obrigada pela intuição do que se avizinha.

Nenhum presta; mas esse, Zé, o pior, rompente sedutor.
Me olhava: aí eu espiada e enxergada, no ter de me estremecer. (ROSA, 1979, p.45)

O segmento “A cavalo ele passava, por frente de casa, meu pai e minha mãe saudavam, soturnos de outro jeito.” (ROSA, 1979, p.45) demonstra que a posição do cavaleiro, que não apeava, mas se mantinha no alto de sua montaria, reforçava o autoritarismo, o despotismo do que se seguiria. A narradora não diz que ele saudava seus pais, mas que seus pais saudavam a ele, num explícito exemplo de subserviência e vassalagem. A figura do senhor feudal, centralizadora e suprema, apresenta-se no conto na imagem do clã que monopoliza as riquezas da região e age a seu bel-prazer “Esses Lopes, raça, vieram de outra ribeira, tudo

adquiriam ou tomavam; não fosse Deus, e até hoje mandavam aqui, donos.”
(p.45)

O espaço sertanejo tem uma dinâmica embasada na economia local, à semelhança do modelo feudalista em que um grande senhor rodeava-se de vassallos. Na economia do sertão este grande senhor agora é o “dono” “fazendeiro”, agindo estes homens como pequenas estrelas em seus espaços à volta da qual orbitam vassallos agora chamados de “empregados” ou “agregados”. O sistema econômico facilita esta constelação uma vez que os latifúndios, as grandes posses de terra, não possibilitam a existência de pequenas propriedades. Inevitavelmente, mantinha-se a relação de dependência do proprietário de terras.

O adjetivo “soturnos” com que é caracterizado o cumprimento dos pais de Flausina ao homem traz a conotação de sombrio, lúgubre, aterrador, e revela a dimensão do sentimento de fatalidade, de destino marcado a que leva esse termo. O uso da palavra denota a consciência dos pais da moça sobre o que estava prestes a acontecer. E por que sabiam? Simplesmente porque esse tipo de acontecimento é uma constante em um ambiente patriarcal.

Flausina sem dúvida constituía uma presa fácil e desejável para os Lopes: mulher bonita e pobre, em um contexto em que a lei do mais forte prevalece, o desfecho era inevitável: o primeiro deles, Zé Lopes, leva a moça à força para sua

casa, violentando-a e a mantendo prisioneira. Flausina, soube conter-se e disfarçar seus sentimentos, percebendo que a demonstração deles apenas pioraria sua situação, trazendo-lhe castigos e mais vigilância.

Esse artifício, provavelmente foi o fator decisivo na obtenção dos objetivos de Flausina. Embora em situações de tal tipo não se esperasse reação de qualquer espécie, talvez alguma demonstração emotiva representada por prantos e expressões de medo que seriam logo ignorados pelo homem e esquecidos pela própria mulher que se resignava ao seu destino de submissão.

Na verdade, Flausina, embora tenha sido tratada como objeto, jamais incorporou verdadeiramente esse conceito. Ela astuciosamente intuiu o que se esperava dela e agiu de acordo: “Fiz que quis”. O verbo fazer, usado dessa forma, significa “fiz de conta”, “fingi” e remete ao faz-de-contas infantil, sem, no entanto ter o aspecto lúdico desse contexto e sim como verdadeira estratégia de sobrevivência.

Não é difícil estabelecer uma analogia com a concepção de “civilidade dissimulada” de Homi Bhabha em que o oprimido, o nativo colonizado ou a mulher aparentemente acatam as imposições que lhe fazem (BHABHA, 2003). Do mesmo modo agiu a protagonista, acatando aparentemente a dominação como forma de ganhar tempo e forças para o revide, pois, se o corpo físico de

Flausina sofreu um processo de objetificação ao ser deslocado, violentado e encarcerado, o mesmo não aconteceu em suas outras dimensões.

A leitura de Cleusa R. Pinheiro Passos (2000) na obra *Guimarães Rosa, do feminino e suas histórias*, entende “Esses Lopes”, fundamentalmente como uma reversão do estado de objeto a sujeito. Exemplificando a presença desses estados a autora aponta a passagem no conto onde Flausina descreve seu rapto e violação: “O homem me pegou, com quentes mãos e curtos braços, me levou para uma casa, para a cama dele.” (p.212) Para a autora o pronome oblíquo “*me*” nesse contexto assinala a condição de passividade do objeto instituída arbitrariamente pela violência.

Porém, apenas a força física pode colocar Flausina temporariamente nesse estado, pois, apesar de se saber imersa em uma sociedade em que os valores masculinos e econômicos são absolutos e os espaços demarcados rigidamente sob pena de punição em vários níveis a protagonista empreende um caminho inverso ao esperado.

Negando-se a ser subjugada, embora em situação extremamente desvantajosa, a personagem age feroz e silenciosamente em muitas frentes, em busca de muitas liberdades: física, intelectual, econômica, afetiva. Guiando-se por suas próprias leis, ela consegue analisar lucidamente sua posição, seu ambiente e seus opositores, percebendo na ocultação de suas intenções e na

paciência para pô-las em prática a oportunidade de escapar ao destino que lhe impunham.

Fiz que quis: saquei malinas lábias. Por sopro do demo, se vê, uns homens caçam é mesmo isso, que inventam. Esses Lopes! — com eles, nenhum capim, nenhum leite. Falei, quando dinheiro me deu, afetando ser bondoso: — “*Eu tinha três vinténs, agora tenho quatro...*” Contentado ele ficou, não sabia que eu estava abrindo e medindo. (ROSA, 1979, p.46) (grifo do autor)

Longe de ser ingênua, Flausina entende que sua vida não foi atingida apenas por simples força bruta, mas que estes “brutamontes” (RÓNAI, 1979, p.201) detinham, principalmente, outras forças, maiores e mais poderosas: o dinheiro e a instrução. Assim, ela se propõe a uma libertação que não é só física, pois, esta liberdade apenas, no mundo do dinheiro e do conhecimento, pouco vale:

Tracei as letras. Carecia de ter o bem ler e escrever, conforme escondida. Isso principiei — minha ajuda em jornais de embrulhar e mais com as crianças de escola. E dê cá dinheiro. O que podendo, dele tudo eu para mim regravava. Mealhava. Fazia portar escrituras. Sem acautelar, ele me enriquecia. (ROSA, 1979, p.46)

Se seus atos consistissem apenas na eliminação dos Lopes continuaria à mercê de outros como eles, pois, em essência a sua luta não é *contra homens, mas contra um sistema opressor* (grifo meu). Na engrenagem social na qual está inserida

sua posição é altamente insegura uma vez que o território do corpo feminino é passível de ser invadido e apropriado a qualquer momento, como simples alvo da conveniência e desejos de outrem. Tragicamente, a posse do próprio corpo, um direito que deveria ser inquestionável, passa a ser algo pelo qual se luta e se mata.

3.2.1 Do direito de ser loba

O presente capítulo inicia-se chamando a atenção para dois pontos. O primeiro deles, passível de influir na interpretação do texto, é uma questão aparentemente formal que, apesar disso, mostra-se determinante: a localização do conflito na economia da obra. Nos estudos literários aprendemos que “*Conflito* é qualquer componente da história (personagens, fatos, ambiente, ideias, emoções) que se opõe a outro, criando uma tensão que organiza os fatos da história e prende a atenção do leitor.” (GANCHO, 1991, p.11)

Aplicada essa ideia ao conto “Esses Lopes”, ou seja, a localização do problema ou complicação que organizaria os fatos da história surgem dois centros difusores de reflexões. Caso o conflito seja pensado como a quebra do equilíbrio diante do rapto e estupro de Flausina, tudo o mais que se segue, incluindo as mortes dos Lopes, pode ser visto como consequência ou decorrência das ações que eles mesmos praticaram, dando assim à Flausina o *status* de vingadora, como bem percebe Fortes²⁴ em um dos discursos da narradora apontado por ela: “[...] o primeiro e mais evidente é o que a sedutora “justiceira” procura evidenciar, isto é, o da mulher vingadora das humilhações

²⁴ A Prof.^a Dr.^a Rita das Graças Felix Fortes é docente na Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Com extensa experiência em Literatura Comparada desenvolveu em seu pós-doutorado estudo entre Guimarães Rosa, Jorge Luís Borges, Edgard Allan Poe, J. Barbey D’Aurevilly e Robert Musil.

impostas por seus algozes, fazendo a vingança parecer muito justa [...]” (FORTES, 2008, p.194)

Se, por outro lado, entendermos que as mortes dos Lopes constituem o conflito principal do conto o centro se desloca e temos uma assassina fria e calculista, sem motivos suficientes que pudessem explicar seus atos. Por tal perspectiva, a adoção dos assassinatos como o centro do conflito minimiza o rapto, o estupro, o cárcere, a ponto de transformar Flausina numa espécie de *serial killer* cheia de prazer e sadismo. Porém, como já foi dito, se o conflito ou a complicação reside primeiramente nos atos dos Lopes, que agem como agressores, tudo o mais é apenas revide, reação a uma determinada ação. Chega-se, então, às fronteiras da legítima defesa.

O segundo ponto é o que poderia ser chamado como uma questão de “essência da mulher” e refere-se a quanto pode influir no julgamento dos atos da protagonista o fato de Flausina fugir aos estereótipos tradicionais, patriarcalistas com que é representada a figura feminina em boa parte das escrituras literárias. Indubitavelmente, Flausina foge aos padrões estabelecidos e ao que se convencionou pensar no que seria ser mulher, sob os padrões da dominação masculina.

Esse viés é tratado pelo essencialismo que busca discernir quais seriam os traços que fundamentalmente fariam parte do feminino, ou seja, o essencialismo

refere-se à especificidade dos gêneros, isto é, características exclusivas que definiriam o que é de fato ser mulher. A face negativa dessa concepção é a obrigatoriedade de se encaixar em modelos pré-estabelecidos e a pena para esta não adequação seria ser banida do gênero feminino. Nas palavras de Naomi Schor e Elisabeth Weed, em *Which is Not One*:

[...] essentialism in the specific context of feminism consists in the belief that woman has an essence, that woman can be specified by one or a number of inborn attributes which define across cultures and throughout history her unchanging being and in the absence of which she ceases to be categorized as a woman." (SCHOR, WEED 1994, p.42)²⁵.

Torna-se pertinente pensar no que seria a “essência feminina”, pois, no texto literário, assim como na sociedade, convencionou-se — uma vez que a noção de Sujeito é fundamentalmente masculina — entender a existência feminina de forma opositiva, por contraste.

Partindo do binarismo que atribui características moldadas principalmente pela passividade, representações do feminino sob outra roupagem (como é o caso de “Esses Lopes”) deslocam conceitos arraigados, causando mesmo certo embaraço na interpretação. Flausina contrariamente ao que é esperado pela visão da dominação masculina não se submete, não se amedronta, não tem melindres

²⁵ “O essencialismo no contexto específico do feminismo consiste na crença de que a mulher tem uma essência, que a mulher pode ser caracterizada por um ou mais atributos inatos que definem através das culturas e ao longo da história seu ser imutável e na ausência destes atributos ela deixa de ser categorizada como mulher.” (Tradução minha)

em apoderar-se do dinheiro, não hesita em afastar-se dos filhos nem em escolher o homem que quer, mesmo sendo ele mais jovem.

As consequências dessa postura implicam em ser vista como violadora da ordem natural, uma transgressora e ser posta automaticamente à margem da sociedade. Inexoravelmente, então, ela se torna uma das “maléficas mulheres fatais” (FORTES, 2008, p.203). Afinal, diz a tradição que em nome de sua condição feminina, esperar-se-ia que ela se acomodasse à situação, submetendo-se, quando não à vontade de seu raptor, ao menos à Vontade Divina que a colocara sujeita ao homem.

Guimarães Rosa rompe com importantes paradigmas sociais em “Esses Lopes” ao deixar de representar um sujeito feminino obediente às normas patriarcais que negam à mulher o direito à livre expressão e ao “governo da vida” (ROSA, 1979, p.47). Porém, no artigo “A loba e a pantera, estas irresistíveis assassinas: uma leitura de ‘A felicidade no crime’, de J. Barbey D’Aurevilly, e ‘Esses Lopes’, de João Guimarães Rosa”²⁶, Fortes faz uma leitura que avalia Flausina justamente sob o ponto de vista do patriarcalismo.

²⁶ O artigo, como já foi anteriormente mencionado, integra a coletânea *Sopros do Silêncio* (2008) e sob o aspecto de acusação faz uma interessante leitura do texto rosiano. Seus argumentos para a condenação de Flausina, aqui identificados como exemplos das estratégias de dominação patriarcal, exemplificam a visão sobre a mulher em grande parte dos construtos sociais androcêntricos.

Evidencia-se esta idéia a partir do fato de que seus argumentos de acusação estão alicerçados em criações sociais interesseiras como o mito da maldade feminina e da submissão, ou seja, concepções da mulher inculcadas pela dominação masculina, configurando um *habitus* no sentido que atribui a este termo Pierre Bourdieu (2002) na obra *A Dominação Masculina*.

Para o teórico francês, *habitus* é o mecanismo social responsável pelo processo de permanência e difusão de determinados construtos, como os que aparecem na exposição de Fortes — no caso um *habitus* patriarcal. Bourdieu aponta esses construtos como disposições internalizadas por todos, que constituem, segundo o autor, uma “estrutura estruturante”, ou seja, simultaneamente uma formação modelada e modeladora de ações sociais. Portanto, diante de situações vividas, recorre-se a este repositório, aplicando estas imagens internalizadas como respostas a questões que se apresentam.

Essa matriz geradora explica o fato de ser comum recorrer a argumentos flagrantemente masculinos para explicar ações de sujeitos femininos. Explica, também, por conta da característica de automatização do *habitus*, os motivos pelos quais surgem julgamentos amparados em falácias, uma vez que a resposta deve atender a interesses patriarcais de uma forma ou de outra.²⁷

²⁷ N. Elias em *A sociedade dos indivíduos*, explica o *habitus* como uma segunda natureza, um automatismo desenvolvido por força das relações sociais entre indivíduos interdependentes. (ELIAS, 1994, p.24)

A partir da perspectiva apresentada, pode-se perceber que os argumentos usados para o julgamento da protagonista Flausina repetem, devido ao *habitus* patriarcal, certas concepções sobre a mulher incutidas no tecido social, deixando entrever, portanto, uma “lei social incorporada” (BOURDIEU, 2002) ²⁸.

Revela-se, então, um discurso de interesse androcêntrico, manifestado na visão tradicionalista oriunda da ideologia judaico-cristã, quando esta atribui à mulher características que seriam inerentes a sua constituição e que a inferiorizam diante do homem. Por esta figuração, a intelectualidade feminina é vista como inferior e sob o aspecto moral seu caráter é ardiloso e propenso ao Mal, dando ao homem razões e pretextos para seu controle e subjugação.

Discursos dessa espécie, constante e intensamente repetidos através do tempo e de forma não inocente, contribuíram para a “construção” de uma imagem falsa e distorcida do sujeito feminino. Por tal motivo o imaginário está repleto de figurações negativas sobre a mulher, como bem perceberam os investigadores dos estudos de gênero.

É fato que o *habitus* patriarcal produz opressão e desigualdade, evidenciando que o ambiente cultural não se resume a um conjunto de códigos ou repertórios comuns de determinado grupo, mas que, embasados nesses fatores, são engendradas reações, respostas simbólicas e concretas a situações

²⁸Bourdieu (2002) distingue dois tipos de *habitus*: o primário, implícito, inconsciente, absorvido através do contato familiar e de classe; o secundário advém da educação formal e também da cultura e da mídia.

sociais BOURDIEU (2002). Porém, para sua reprodução e manutenção, o sistema é diretamente dependente das chamadas “estruturas de dominação”:

[...] estruturas de dominação são produtos de um trabalho incessante (e, como tal, histórico) de reprodução, para o qual contribuem agentes específicos (entre os quais os homens, com suas armas como a violência física e a violência simbólica) e instituições, família, Igreja, Escola, Estado” (BOURDIEU, 2002. p. 46).

E é por esse sistema, através das instituições sociais, que se perpetuam através dos tempos, conceitos muitas vezes errôneos, ultrapassados, mas que por força do *habitus* estabelecido prevalecem nos esquemas pessoais e sociais. Por tal motivo, quando Rosa configura uma protagonista como Flausina ele causa uma ruptura com este pensamento cristalizado, e evidencia-se em “Esses Lopes”, coerentemente com a idéia do autor de fugir ao lugar-comum, uma fuga a um lugar-comum social.

Por sua vez a leitura de Fortes realiza uma recuperação do *habitus* patriarcal rompido pelo autor, demonstrando a afirmação de Bourdieu (2002) que a dominação masculina está tão naturalizada que se torna difícil questioná-la. Em que pese a perspectiva de ética e moralidade na qual se põe o artigo, os argumentos são nitidamente parciais, de teor patriarcalista, ilustrando vários estratagemas de dominação usados ao longo do tempo, como se verá em seguida.

Resumidamente pode-se dizer que a ideia central do artigo é a defesa de um paralelo entre as personagens literárias Eulália Haute-Claire e Flausina a partir da idéia da “maldade feminina” (FORTES, 2008, p.184).

A personagem do conto francês é uma professora de esgrima que se instala no castelo do conde Savigny disfarçada de criada de quarto com o propósito de envenenar a condessa e assim casar-se com o conde de quem era amante e cúmplice. Friamente eles realizam o plano e, impunes, tem uma feliz vida conjugal por muitos e muitos anos. Segundo o artigo, o encontro com o texto rosiano realiza-se sob a seguinte perspectiva:

Tanto Haute-Claire quanto Flausina buscam o que elas acreditam ser a felicidade e, para alcançá-la, ambas são capazes de dissimular, fingir, enganar e matar. Como Cloto, a fiandeira, Láqueis, a que mede o fio, mas, principalmente, como Átropos ‘aquela a quem não se pode escapar’ (LIBOREL, 1997, p.375) elas fiam, medem, embaralham e cortam o fio do destino de quem se interpõe no seu caminho.

Portanto, o que permite que se estabeleça — *especificamente em relação à maldade feminina, proposta deste estudo* — uma leitura comparativa entre autores tão díspares no tempo, na cultura e no espaço, é que *ambos se atêm aos aspectos mais maléficis da alma feminina que, além de remeterem ao ardil imemorialmente atribuído ao gênero* — *no universo judaico-cristão remeteria à queda* — remetem à consciência rosiana de que o sertão também está onde o mal de manifesta, isto é, ‘em toda parte’ (ROSA, 1994, p.11). (FORTES, 2008, p. 184) (grifos meus)

É importante que se lembre que enquanto Flausina foi arrastada, literal e metaforicamente a uma situação na qual sofria violências e coações de todos os tipos, Haute-Claire matou por conta de simples cobiça. Entretanto, a explicação para os atos das duas, de acordo com as normas patriarcalistas, aparece nesse segmento como uma das mais produtivas e nocivas crenças sobre a mulher: o mito de ser detentora de uma maldade especial, específica e que faz parte do repertório de dominação masculina, legitimado pela religião.

O construto ideológico da “maldade feminina” tem sobrevivido ao longo do tempo e parece conter, curiosamente, a noção de uma maldade peculiar, relativa ao gênero feminino, uma maldade mais aguda e perversa que a maldade comum. Sob esta idéia, fica implícito que o homem, mesmo em seus piores momentos de maldade, não chega a ser tão mau quanto a mulher pode ser. À mulher, então, ficaria atribuído um talento exclusivo para abjeções maiores, devido a características inatas, intrínsecas a sua constituição, ao seu próprio ser:

Em todos os contos de *As Diabólicas*, D’Aurevilly reduz suas personagens femininas, assim como Haute-Claire, à condição de ‘mulher má [...] destinadas *por essência* à maldade’ (DOTTIN-ORSINE, 1996, p.15). (FORTES, 2008, p.203) (grifo meu)

Deve-se notar que quando é atribuída à Flausina uma natureza maléfica para explicar seus atos, automaticamente não se dá ouvido a possíveis motivações que ela tenha. Ora, se ela matou porque é má e é má porque matou,

fica-se preso num círculo tautológico que atrai para si todas as implicações dos fatos. As ações dos Lopes, então, ficam reduzidas a simples “pretextos” para que aflore a verdadeira natureza malvada da protagonista.

Consequentemente, como não podia deixar de ser, esvazia-se a responsabilidade do clã, uma vez que suas ações passam a ser quase inocentes, deslocando para Flausina o ônus maior:

Indiscutivelmente, no início da história, ela estava com a razão — visto que foi violentada e abusada pelos Lopes, ao longo do tempo. Mas, ao mentir, dissimular, enganar e matar, ela supera os Lopes em vilanias.” (FORTES, p.189)

Colocada em uma categoria aquém da humanidade pelo processo de demonização, seus motivos não tem peso válido e Flausina sofre uma interdição, uma cassação do direito de defesa, pois, sua palavra é desacreditada e distorcida: “Como nada é casual em suas ações, o mesmo se aplica em sua narrativa. Esta também é resultante das *‘malinas lábias. Por sopro do demo.’* (ROSA, 1994, p.563) (FORTES, p. 191) (grifo da autora)

Vê-se, nesse segmento, a repetição da tese patriarcalista que difundiu a crença de uma afinidade da mulher com forças maléficas. Com este objetivo, o uso da religião mostrou-se, historicamente, eficiente e produtivo uma vez que argumentos religiosos teriam o peso da autoridade divina.

Por conta do prestígio religioso, mesmo argumentos inconsistentes e falaciosos serviram para a difusão da idéia da natureza pecaminosa e inferior da mulher²⁹. Tal argumento sobre a maldade das personagens no artigo, cujo cerne está na expressão “[...] ardil imemoriavelmente atribuído ao gênero— no universo judaico-cristão remeteria à queda [...]” (FORTES, 2008, p.184) remete a alguns importantes arquétipos usados pelo patriarcalismo por seu poder de *exemplum*.

Dentre esses, as figuras de Lilith e Eva constituem figuras exponenciais que embasam a maior parte das crenças e estereótipos femininos negativos na ideologia ocidental judaico-cristã. Apenas muito mais tarde, a figura de Maria surgiria para oferecer outra visão sobre a mulher.

A primeira entidade feminina, Lilith, cuja origem remonta aos mitos babilônicos e hebraicos, foi a primeira mulher criada por Deus, logo em seguida a Adão. Sabe-se que houve um esforço para apagar este mito das Escrituras Sagradas, talvez pelo fato de representar a não-aceitação, o caráter de transgressão às ordens impostas. Lilith é figura controversa nos estudos sacros e sua rebeldia é descrita da seguinte forma por Roberto Sicuteri (1990) na obra *Lilith, a Lua Negra*:

²⁹ Os estudiosos da arte da argumentação classificam como “argumento de autoridade” aquele argumento que recorre à opinião de uma pessoa reconhecidamente ilustre para ratificar sua validade. É também chamado de *magister dixit*, isto é, “o mestre disse”. Através desse processo chega-se ao dogma, que por sua essência autoritária, encerra qualquer tipo de questionamento. É o caso dos argumentos religiosos.

O amor de Adão por Lilith, portanto, foi logo perturbado; não havia paz entre eles porque quando eles se uniam na carne, evidentemente na posição mais natural — a mulher por baixo e o homem por cima — Lilith mostrava impaciência. Assim perguntava a Adão: ‘— Por que devo deitar-me embaixo de ti? Por que devo abrir-me sob teu corpo?’ Talvez aqui houvesse uma resposta feita de silêncio e perplexidade por parte do companheiro. Mas Lilith insiste: ‘— Por que ser dominada por você? Contudo eu também fui feita de pó e por isso sou tua igual’. Ela pede para inverter as posições sexuais para estabelecer uma paridade, uma harmonia que deve significar a *igualdade entre os dois corpos e as duas almas*. Malgrado este pedido, ainda úmido de calor súplice, Adão responde com uma recusa seca: Lilith é submetida a ele, ela deve estar simbolicamente *sob ele*, suportar o seu corpo. Portanto: existe um imperativo, uma ordem que não é lícito transgredir. A mulher não aceita esta imposição e se rebela contra Adão. (SICUTERI, 1985, p.35) (grifos do autor)

Como revela Sicuteri no fragmento citado acima a reivindicação é de “paridade”. Não há o pedido de supremacia e parece que Lilith³⁰ preocupa-se mais em não ser dominada que em dominar. Interessantemente, a explicação que perdura para justificar as reivindicações de Lilith, é o fato de ter sido criada a partir de “fezes e imundícies”, segundo Graves *apud* Sicuteri p.28. Ou seja, esse

³⁰ Sobre o mito de Lilith, segundo BELLO (2001) “Este mito retrata bem a diferença entre a mulher progressista, que tinha ideais de igualdade e a mulher submissa, que se coloca, por iniciativa própria, nesta situação. Esta era a diferença fundamental entre Lilith e Eva. É a personalidade que foi valorizada como virtude pela religião católica é exatamente a da mulher submissa. Visto por um contexto de importância social, o exemplo de Eva, ao contrário, deveria ter sido o esquecido. Provavelmente se o valor dado ao mito de Lilith tivesse sido diferente, a dinâmica entre homens e mulheres hoje, teria sido também muito diferente. Evidente que seria necessário separar a relação que a religião fez da mulher com o demoníaco.

é o motivo para ousar querer se igualar ao homem, o “atrevimento” é entendido como sinal de sua má constituição.

É caso de se perguntar: por que seria ela criada com material tão sórdido? Parece haver um interesse, um imperativo para que a mulher peque, uma intenção anterior a sua própria criação, visto o material usado para sua constituição. Assim, a ideia da maldade inerente à mulher atende a interesses, entre eles, talvez, o de justificar arbitrariedades e injustiças contra o gênero.

Depois de sair do paraíso e acasalar-se com demônios, Lilith tornou-se inimiga dos homens e uma de suas formas preferidas de matá-los era envolvê-los durante o sono, ficando por cima e dando-lhes orgasmos fatais. Mesmo aqueles que sobreviviam ficavam esgotados e acabavam doentes. Por esta modalidade, Lilith está identificada com o vampiro e certamente contribui para a idéia patriarcal de que a posição inferior, passiva (em todas as dimensões) é a melhor para a mulher.

O segundo ente feminino é Eva, criada por Deus para consolar Adão do abandono de Lilith e tem um perfil mais dócil, mais consoante com os desejos de seu companheiro. A simbologia de sua criação — ter nascido da costela do homem — isto é, ser diretamente dependente do homem, molda-a convenientemente aos padrões de moral judaico-cristãos. Apesar disso, Eva acaba convencendo-o a comer do fruto do conhecimento e levando à queda

Adão e toda humanidade, e, mais uma vez, trazendo sobre as mulheres o peso da vergonha e da culpa.

Mais tarde, Maria torna-se a imagem feminina configurada a partir de uma condição milagrosa, isto é, a de conceber através do Espírito Santo. Maria realiza o ápice da idealização patriarcal ao prescindir do ato sexual para conceber, uma vez que alguém que não tem desejo, não tem vontade própria a satisfazer, está disponível, portanto, para aquiescer à vontade de outrem.

Por sua aceitação do milagre nela operado, Maria resgata o pecado original de Eva, símbolo da infâmia sobre as mulheres e transforma-se em importante ícone da moral imposta pela religião cristã, transmitindo padrões comportamentais pautados pela castidade e obediência incondicional.

Fica-se, então, à frente do fato de que a única mulher a ser aceita na dimensão da perfeição, do divino, é aquela que não exerceu suas funções biológicas, naturais, diferindo, portanto, de todas as outras mulheres e estabelecendo um paradoxo: o de ter deixado de ser mulher para ser a mulher perfeita.

Uma das saudações feitas à Virgem, no ritual de orações do catolicismo é *Regina Sine Labe Originali Concepta*, isto é, “Rainha concebida sem pecado original” e refere-se ao dogma da Imaculada Conceição que afirma que a Virgem não conheceu o pecado nem em sua própria concepção, estando pura desde o ventre

de sua mãe por privilégio Divino. Os outros três dogmas marianos são: Virgindade Perpétua, que afirma a virgindade de Maria antes, durante e depois da concepção de Jesus; o dogma da Maternidade Divina que afirma Maria como Mãe de Deus, por ter engravidado do Espírito Santo e ter dado à luz Jesus Cristo; e por último o dogma da Assunção aos Céus que refere-se ao fato da Virgem não ter conhecido a corrupção da morte, pois, foi arrebatada de corpo e alma aos céus.

Por esta razão, consciente e/ou inconscientemente, figurações femininas arquetípicas influenciam modos pelos quais as ações das mulheres são julgadas. Ao final, entre a forma demoníaca e a longínqua santidade, pouco espaço sobra para mulheres humanas, com qualidades e defeitos. Particularmente no caso de Flausina, atirada em uma homologia com Lilith, Eva ou Maria, resta-lhe ser considerada “maléfica” (FORTES, 2008, p.203) enquanto desce sobre os Lopes um manto suavizador que praticamente invisibiliza suas ações.

De acordo com o *habitus* patriarcal embora a protagonista tenha sido raptada, estuprada e mantida em cativeiro, por ser uma mulher — um ser considerado inferior ao homem na escala humana uma vez que é o “segundo sexo”— os males que sofre são minimizados e descritos de forma eufemística.³¹

³¹ Pode-se exemplificar com as seguintes passagens o uso do discurso usado de forma a abrandar os crimes do sujeito masculino enquanto realça os do sujeito feminino: “por vingança, provoca a morte dos Lopes, dos quais fora amante.” (p.185) “a desvirginou” (p.187) “um gosto exagerado pela vingança [...]” (p.188) “a perda violenta da virgindade como pretexto” desmedido à pureza.” (p.188) “ Mas, ao mentir, dissimular, enganar e matar, ela

3.2.2 Vingança ou punição?

Particularmente no que diz respeito às motivações da personagem de D'Aurevilly o cenário cronológico é especialmente significativo, pois, trata-se de um importante momento de transição social uma vez que se situa não muito tempo após a Revolução Francesa. Naquele contexto, regras e normas sociais vigentes até então são questionadas, alteradas por outros valores e isso explicaria a degradação moral de Haute-Claire uma vez que o ambiente conturbado permitiria que se desse vazão a toda sorte de maus instintos.

Era o fim do poder do *Ancien Regime*, da nobreza e do clero, consequência da influência do Iluminismo e mesmo da independência norte-americana em 1776. A palavra de ordem era a expressão de Jean-Jacques Rousseau “Igualdade, Fraternidade e Liberdade” que acabaria por se tornar emblemática. Todavia, as mudanças não atingiram apenas as exterioridades materiais e sim todo o sistema ético e moral, justamente o que D'Aurevilly discute em seu conto. Apesar de perceber a trama e o que dela resultaria — sua própria morte — a condessa Delfina Savigny prefere silenciar sobre sua descoberta a manchar o nome de sua linhagem revelando a presença de um assassino no seio da própria família.

supera os Lopes em vilanias.” (p.189) “ênfase na virgindade [...] mais um engodo para justificar o crime.” (p.189) “ vitimas dessa loba feroz.” (p.192)

Fortes assinala que dois contextos tão distintos quanto o francês e o sertanejo, embora por motivos diversos, revelam-se tendo em comum a mesma falta de parâmetros morais. Em relação ao sertão rosiano, essa ausência se daria pela primitividade da terra sertaneja onde esses parâmetros, isto é, a constituição de um corpo de leis e normas, nem mesmo teria chegado a existir. Nessa dimensão, continua a autora, os limites ainda não foram demarcados e a fragilidade das normas fica exposta diante da lei do mais forte.

A vontade do indivíduo é imposta de acordo com as possibilidades de suas forças e o certo ou o errado torna-se matéria mutável de acordo com o interesse de alguns. Assim, entre a decadência da longínqua nobreza francesa pós-Revolução e os desmandos do sertão haveria mais um ponto de encontro com o texto brasileiro:

Se, no conto de D'Aurevilly há um mundo em total decomposição, o que implica a falência de valores éticos e morais que, até então nortearam — ou deveriam nortear — a decadente aristocracia francesa, no conto de Guimarães Rosa, bem como em sua obra como um todo, ocorre o contrário. No espaço do sertão — onde se situa tanto o conto “Esses Lopes” quanto praticamente toda sua obra — o mundo ainda está tão disforme que carece de valores que norteiem e protejam os indivíduos contra a desordem. (FORTES, 2008, p.179)

A autora considera, então, que devido a este ambiente de desagregação ética e moral surgem personagens sem freios como Eulália Haute-Claire e

Flausina. Porém, para a autora, embora os crimes sejam os mesmos, “A grande diferença entre o crime no conto francês e os crimes no conto rosiano está na dissimulação das personagens do primeiro e na rudeza da personagem do segundo.” (FORTES, 2008, p.180):

No conto rosiano não há dissimulação; ao contrário, a narradora é a assassina de todos os membros da família Lopes e não esconde o fato, mas se vangloria de tê-los assassinado e se crê merecedora do “*bom-bocado que não fiz, quero gente sensível*” (ROSA, 1994, p.565). Ou seja, é gritante o império das vontades e vinganças particulares — à revelia da lei — sendo estas, inclusive, motivo de orgulho e bazófia. (FORTES, 2008, p.183) (grifo da autora)

A questão é que, de acordo com o artigo, tanto na aristocracia francesa quanto na sociedade sertaneja “infringe-se o pacto da não violência que resguardaria todos os cidadãos” (FORTES, 2008, p.180) em nome de “vinganças particulares” (FORTES, 2008, p.180)³².

Todavia, o que faltou dizer no artigo é que a margem de escolha de Flausina foi estreitíssima, na verdade, praticamente inexistente. Não é Flausina, contrariamente ao que diz a autora, quem quebra o pacto de não violência, pois o pacto fora rompido muito antes pelo rapto e pelo estupro. Certamente que a guerra já estava conflagrada quando Flausina começou a agir e todas suas ações

³² Esse modo de ação, segundo o artigo, seria tributário da tradição brasileira da cordialidade, uma vez que sempre predominou na sociedade brasileira o particular em detrimento do público, do coletivo. E como explica Sérgio Buarque de Holanda, citado no texto, o brasileiro veria no Estado uma continuação do círculo familiar, configurando, portanto, a vida pública como uma forma de evolução ou extensão do particular para o geral. (p. 182)

podem ser vistas simplesmente como estratégias de guerrilha no sentido em que o guerrilheiro consciente de sua insuficiência de forças nunca luta em campo aberto, sendo o ataque insuspeitado a sua principal arma e tática de combate.

Outro aspecto a ser trazido à discussão é a desproporção entre o crime dos Lopes e a vingança de Flausina, pois, a autora vê nesse fator a principal marca de maldade da protagonista, além do prazer e do lucro financeiro:

É o prazer pela vingança desmedida — muito além do “olho por olho, dente por dente” — que permite identificar o prazer maléfico da personagem. Não lhe satisfaz apenas a vingança; é fundamental ter prazer e lucrar economicamente com ela. (FORTES, 2008, p.192)

Faz parte das imagens que interessam ao homem que a mulher tenha uma postura de abnegação e renúncia diante dos valores materiais sob o risco de ser considerada interesseira. Ademais, como já se disse, há uma diferença visceral entre as situações: Haute-Claire procurou deliberadamente a situação de crime, movida exclusivamente pelo desejo de se apossar de tudo o que pertencia a condessa de Savigny, seus bens, seu título, nem ao menos tem o pretexto de agir pelo sentimento ao conde, pois já eram amantes. O móvel do crime consistiu apenas em posição social e dinheiro.

No caso de Flausina, o dinheiro — como bem cedo entendeu a sertaneja — era *peça essencial do sistema de opressão* de que tinha sido vítima fazendo com que fosse indispensável que dele se apropriasse. (grifo meu)

Outra perspectiva que se apresenta é a questão da medida ou desmedida, no sentido de equilibrar crime e castigo. A esse respeito o artigo faz uma reflexão sobre a Lei de Talião, explicando que esta lei teria como finalidade manter certa proporção entre o crime e sua pena, visando à coibição de exageros:

[...] há um aspecto no conto que não foi explorado e que será o alvo deste estudo: a desproporção entre o crime dos Lopes e a vingança perpetrada por Flausina. Desde a lei do talião, tão citada quanto mal interpretada, já se visava coibir a desproporção entre a transgressão e a punição. (FORTES, 2008, p.187)

Mais uma vez, pode-se observar o uso da autoridade da religião, da tradição, para legitimar a argumentação contra o feminino. No entanto, é difícil pensar em uma “vingança proporcional”, em um revide nos mesmos moldes da agressão em tal caso. Certamente que coisas contáveis como dentes, ou mesmo olhos, são mais práticos e fáceis de lidar. Mas, como aferir ser mantida encarcerada durante toda a vida por alguém que se impôs por conta da força e da arbitrariedade? Sendo violentada de corpo e alma cotidianamente, condenada a uma vida que não se escolheu?

Para a autora o “gosto exagerado” pela vingança seria uma “contaminação” (FORTES, 2008, p.188) da selvageria dos seus corruptores. Porém, as mortes de Flausina obedecem a uma lógica direcionada à obtenção de sua liberdade. Quando, por fim, encontra-se segura ela declara “Entanto que

enfim, agora, desferrada. O povo ruim terminou, aqueles. [...] Deixo de porfias, com o amor que achei.” (ROSA, 1979, p.48) Fica explícito um depor de armas, visto que os inimigos foram vencidos.

Apesar de não negar o fato de a personagem ter sido “abusada” (FORTES, 2008, p.187) a autora aponta indícios modalizadores do discurso da protagonista. Esses indícios assinalariam a manipulação dos fatos com a intenção de justificar as mortes no clã e são inferidos em consequência de alguns traços de personalidade de Flausina. Para se entender melhor este tipo de acusação difundida pelo *habitus* patriarcal é preciso lembrar que o uso de falácias é extremamente comum no trato com questões que envolvam mulheres.

Uma dessas inconsistências mais úteis à dominação masculina — e por isso torna-se interessante observá-la— é a chamada *falácia ad hominem*. Essa espécie de argumentação tendenciosa consiste em refutar uma afirmação desvalorizando o caráter do argumentante:

O narcisismo descomedido é a primeira marca do caráter de Flausina. Ela acredita que, por ser linda, teria direito de ser premiada pela vida. Além do seu embevecimento em relação à própria imagem, seu desejo de se chamar Maria Miss— a mais bonita das moças, ou moça muito bonita e vistosa — reitera seu narcisismo. Além da soberba subjacente ao narcisismo, são marcantes em seu caráter: a ira, a avareza, a cobiça desmedida e não há indicativos de qualquer virtude moral. (FORTES, 2008, p.187-188)

No mundo de Flausina, não há menção a outro tipo de direito além do outorgado pela riqueza e força bruta. Leis, direitos da mulher, passam ao largo da dimensão social onde se insere a personagem, configurando um território onde prevalece a lei que favorece o homem, sendo a pena para a contestação desse *status quo*, geralmente, a morte.

Flausina faz uma leitura acertada de seu ambiente e de seus opressores e adapta-se de forma a agir nas sombras, sabendo que não teria a mínima chance de uma rebelião às claras. Se por um lado os Lopes, vindos de “outra ribeira” agiam abertamente, certos de sua força e impunidade, para Flausina não era possível agir de forma igual. Mas, ela reverte sua adversidade e age ousada e calmamente, mesmo através dela, por outros meios: “Regi de alisar por fora a vida.” (ROSA, 1979, p.46).

Por meio de estratégias às vezes simplistas, mas, extremamente sutis e eficientes, ela vai realizando seus planos e atingindo seus objetivos. Essas estratégias são vistas no artigo como provas do mau-caráter de Flausina: “Indiscutivelmente, no início da história, ela estava com a razão — visto que foi violentada e abusada pelos Lopes, ao longo do tempo. Mas, ao mentir, dissimular, enganar e matar, ela supera os Lopes em vilanias.” (p.189) e junta-se a outra acusação, a de cálculo e premeditação: “Não se aplica a Flausina o benefício da violência advinda da hora da raiva, ou de um momento de paixão, ao contrário.” (FORTES, 2008, p.190).

Todavia, deve-se levar em consideração que há mais de uma forma de lutar e que a luta deve ser empreendida conforme as condições dos opositores. Evidentemente que a escolha deve recair sobre a forma que mais assegure a possibilidade de vitória. Explica-se esta idéia devido a outra importante acusação lançada à protagonista: dos crimes terem sido cometidos de acordo com um frio planejamento e não sob ardor da emoção.

Na verdade não houve para Flausina a mínima oportunidade de revide (ou mesmo de socorro) na hora da raiva, devido a simples diferença de forças físicas entre um homem e uma mocinha. Flausina logo percebeu que a única forma possível de sobreviver e se libertar seria através de estratégias de dissimulação e que só conseguiria livrar-se de seus algozes se suas intenções passassem despercebidas: “A gente tem é de ser miúda, mansa, feito botão de flor.” (ROSA, 1979, p.45) Certamente que a descoberta de suas intenções acarretaria a perda de sua vida.

Silviano Santiago usa como epígrafe no texto “O entre-lugar do discurso latino-americano” o seguinte fragmento de *Quarup*: “O jabuti que só possuía uma casca branca e mole deixou-se morder pela onça que o atacava. Morder tão fundo que a onça ficou pregada no jabuti e acabou por morrer. Do crânio da onça o jabuti fez seu escudo.”

A metáfora não podia ser mais apropriada para a sugestão de um meio de resistência contra o opressor. Usada pelo autor em suas considerações sobre a questão da literatura latino-americana premida a ser simples simulacro da literatura do colonizador, a imagem do jabuti serve à perfeição para figurar as estratégias de resistência de Flausina. Assim como fez o jabuti, Flausina também usou uma aparente estratégia de não-resistência, fazendo dos pontos fracos a sua arma. Os Lopes, assim como a onça, logo perceberam logo que “Tudo que é bom faz mal e bem” (ROSA, 1979, p.48)

Ainda sobre “mentiras” e “dissimulações” cabe dizer que o discurso feminino em um contexto como o de Flausina não tem muitas opções a não ser dividir-se entre o silêncio ou a palavra fingida, dissimuladora, pois, não lhe é dado o direito a uma voz que a exprima enquanto sujeito³³. Consciente da situação, Flausina sabe que a diferença entre expressar-se ou não é a própria diferença entre a vida e a morte: “Mais aprendi lição de ter juízo” (ROSA, 1979, p.45).

Não se pode deixar de pensar que em toda situação de dominação há uma constante monológica. A passagem entre a primeira e segunda pessoa é de via

³³ A proposição seguinte aplica-se também ao binarismo masculino x feminino: “Partindo da premissa de Foucault (SCHWARCZ 1993, p. 45) de que o discurso consiste num conjunto de afirmações através dos quais se conhece a realidade, se organiza a existência e o lugar ocupado pelos indivíduos nas relações sociais, construindo a relação entre sujeito e objeto, colonizadores e colonizados, notaremos que o discurso tem sido elaborado de maneira a favorecer as elites dominantes.” (FARIAS E ZOLIN) TERRA ROXA

única, pois não há diálogo possível entre sujeito e objeto, afinal, objetos não falam, no sentido de “expressão de pensamento”. A expressão “Quero falar alto” (ROSA, 1979, p.45) revela o horror ao silêncio vivido e aponta para tudo que foi calado e recalado, em uma identidade encarcerada e mantida em uma situação de semi-vida. Evidentemente, que qualquer semelhança com o silêncio histórico das mulheres não é mera coincidência.³⁴

No dado contexto, em que é impensável a convivência das vozes de Flausina e dos Lopes simultaneamente, Flausina só consegue “falar alto” após a eliminação daqueles que a assediavam, que a viam como objeto para o uso de seus desejos. Observe-se que o confisco da palavra é uma das premissas de todo processo de dominação, pois a palavra instaura a existência do “Eu”. Afinal, se uma vontade não é expressa ela não existe e, então, calar o oprimido passa a ser condição *sine qua non* para a continuidade da dominação. Mais importante ainda é apoderar-se do discurso em si, objeto de desejo fundamental para Flausina:

[...] o discurso — como a psicanálise nos mostrou — não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é, também, aquilo que é o objeto do desejo; e visto que — isto a história não cessa de nos ensinar — o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de

³⁴ Nós, homens, desejamos que a mulher não continue a se comprometer através do esclarecer: assim como foi cuidado e atenção masculina para com a mulher que a Igreja decretasse *mulier taceat in ecclesia!*[que a mulher se cale na Igreja!]. Foi em proveito da mulher que Napoleão deu a entender à excessivamente loquaz Madame de Stäel: *mulier taceat in politicis!*[a mulher se cale na política! E penso que é um verdadeiro amigo das mulheres quem hoje lhes diz: *mulier taceat de muliere!*[a mulher se cale acerca da mulher] (NIETZSCHE, 1992, p.140)

dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar. (FOUCAULT, 2009, p.10)

Nesse sentido, o direito à palavra, constantemente negado, instaura uma nova língua para a mulher, feita de silêncios e gestos e segundo ZOLIN e PAJOLLA (2009) “Nas mulheres, os gestos devem simbolizar o fechamento do corpo, a submissão: falar baixo, pisar manso, não olhar de frente.” Nessa gramática da dominação a mulher subjugada fala através de um discurso encomendado, feito de palavras que se esperam ouvir, pois, logo aprende o que “deve” dizer. Certamente que a voz feminina transformada em eco não é voz, é apenas fantasmagoria do verdadeiro dono do discurso.

A fala é usada para os fins do opressor e o discurso em primeira pessoa é tornado falso, irônico ao usar a primeira pessoa para dar voz a segunda: “Falei quando dinheiro me deu, afetando ser bondoso: — *‘Eu tinha três vinténs, agora tenho quatro...’* Contentado ele ficou [...]” (ROSA, 1979, p.46) (grifo do autor).

Porém, fica a questão, nos momentos de angústia e medo, quando ninguém ouvia, onde estaria o discurso calado? Nos silêncios? (“Calei muitos prantos” p.45), na vigília insone? (“noite inteira em canto de catre” p.46), no corpo encolhido? (“eu ficava espremida mais pequena” p.46), nos esconjuros? (“na parede minha unha riscava rezas, o querer outras larguras” p.46).

Mais tarde, em segurança, o discurso é caracterizado pela ausência de expressões de remorsos ou de reflexões que questionem seus atos. A voz discursiva é sempre coerente e firme, como se alardeasse uma defensiva contra animais selvagens que a tivessem atacado e não a seres humanos. É quase como contar um feito heróico: “... não fosse Deus, e até hoje mandavam aqui.” (ROSA, 1979, p.45)

Não há vestígios de hesitações, de pensamentos em outras direções. A continuidade, no entanto, deve-se a sentimentos que consistem num grande reservatório de dor, de saudades pela pessoa que um dia fora. Na personagem confundem-se as dimensões temporais e o passado continua no presente.

Sua invisibilidade e triunfo final devem-se ao menosprezo do antagonista que a subestima tanto que nem a pressente. Por nenhuma vez ela assinala o risco ou o medo de ser descoberta e assim vai dispendo suas cartas, *in memoriam* de uns sonhos desfeitos e do “governo da vida”. Apesar de estar em lugar seguro e confortável na vida atual, Flausina demonstra, porém, que ainda guarda profundos ressentimentos pela vida que teve.

A narrativa, por vezes, adquire o tom épico que se usa ao contar uma batalha ou uma guerra contra um temível e perigoso inimigo e apesar da força aparente o que sobressai na conformação da personagem é dor da súbita ruptura que a arranca de seu mundo de sonhos e a insere violentamente numa realidade

que ela recusa viver, rejeitando a sujeição até as últimas consequências: o extermínio dos antagonistas.

A personagem, como já se disse anteriormente, ressent-se da ausência de rituais que emprestariam outro caráter a união homem/mulher e os Lopes aqui representam no conto a enorme distância que pode haver entre a sensibilidade feminina e a masculina. Para Flausina a união deveria ser a culminância de sonhos e devaneios em um faz-de-conta consentido e necessário, pois ela mesma percebe o valor intrínseco dos rituais, consciente de seu aspecto quimérico: “ilusão de noivado” (ROSA, 1979, p.45).

Flausina está presa ao desejo do Belo, a uma figura de mulher típica do amor cortês, em que se vê como linda donzela a quem é de direito ser tratada com honras e mercês. Para ela, a mocidade, a virgindade, a beleza, a transportam para um patamar outro, diferente da realidade de seu mundo, de pobreza e violências. Há nela uma paixão, não menos violenta que as comuns, mas de outra espécie: a paixão por um estado liminar, de passagem entre a meninice e adolescência, em que a inocência e sonhos de mulher se misturam e a aparência física também reflete estas duas dimensões, o que a faz extremamente bela.

Narcísica, mergulhada na contemplação de si, eis que surge a dura realidade na figura dos Lopes. Apanhada no perverso jogo das relações de dominação, a protagonista teve seu percurso truncado, interrompido, obrigando-

a a desenvolver meios para fugir à opressão. Flausina tem, então, de tomar consciência do lugar inseguro e perigoso no mundo, visto que a segurança em seu universo é dada pelas posses materiais: “Me valia ter pai e mãe, sendo órfã de dinheiro?” (ROSA, 1979, p.45). Assim, ela vê o dinheiro como verdadeiro “pai” (que ela não tem) uma vez que os pais verdadeiros em tão perverso contexto não conseguem protegê-la.

A protagonista opera com precisão seus dramas e sua principal comoção parece ser a da juventude perdida, o esfacelamento do seu mundo de sonhos que parece não perdoar e esquecer jamais: “De que me adianta estar remediada e entendida, se não dou conta de questão das saudades? Eu, um dia, fui já muito menininha...” (ROSA, 1979, p.48) Sua mente continua fixa na idealização de um estado bucólico, uma inocência de corpo e alma que ficou cristalizada, mais que numa fase no tempo, em uma dimensão mítica para a qual quer voltar.

O discurso de Flausina é permeado por um sentimento de dor e nostalgia que se traduz na questão das saudades. A saudade funciona, na expressão de Susana Kampff Lages, como um “operador de passagens”, (LAGES, p.31) o que faz com que Flausina traga ao presente seus sonhos de menina, embora já não o seja mais.

Ao final, embora mulher vivida, continua dizendo: “A maior prenda, que há, é ser virgem” (ROSA, 1979, p.45) e mesmo quando se refere ao homem que

escolheu por sua livre e espontânea vontade diz: “Que em meu corpo ele não mexa fácil.” (ROSA, 1979, p.48), denotando não castidade, mas uma espécie de sacralidade. Por estas palavras, afasta o aspecto apenas erótico das relações homem-mulher, admitindo-as para a maternidade: “Mas que, por bem de mim, me venham filhos, outros, modernos e acomodados.” (ROSA, 1979, p.48).

Feliz? “Para trás, o que passei, foi arremedando e esquecendo. Ainda achei o fundo do meu coração. (ROSA, 1979, p.45)

4. CONCLUSÃO

Sim, veja, penso desta forma: cada homem tem seu lugar no mundo e no tempo que lhe é concedido. Sua tarefa nunca é maior que sua capacidade para poder cumpri-la. Ela consiste em preencher seu lugar, em servir à verdade e aos homens.

João Guimarães Rosa

"Qual é a mulher que vai denunciar se não tem os equipamentos da lei para protegê-la?"
Maria da Penha

Na relação entre o literário e o real, concreta e diáfana ao mesmo tempo, há um interstício em que as representações, por seu caráter especular, às vezes adquirem tanta verdade que acabam por se confundir com a dimensão do real. Esse é o caso da protagonista Flausina de “Esses Lopes” que através de suas gradações complexas e cambiantes retrata o outro lado da representação tradicional da mulher, ao se recusar a ser subjugada e lutar ferozmente contra isso.

Em meio ao conflito que ela vivencia, simbolizando as relações de dominação entre o sujeito feminino e seus opressores, ressoam discursos culturais densos e cristalizados através do tempo que lhe dizem para aceitar o

destino de mulher que lhe inventaram. A esta chamada a protagonista responde de acordo com o mundo de abusos e intolerância em que vive e resgata da mesma forma violenta o direito de compor sua própria história.

Desse modo, o motivo que deu origem a este estudo foi o impacto recebido pela figura feroz e dorida de Flausina. Em sua presença, acreditando-se ou não em seu discurso, é impossível deixar de ponderar e questionar sobre o que acontece no mundo das mulheres seja ele literário ou real, pois, é fato que estes dois mundos se refletem, como bem percebe a Crítica Feminista ao estudar manifestações da superioridade do masculino sobre o feminino na escrita literária.

O caminho adotado para essa investigação foi, primeiramente, visitar brevemente o autor e sua obra, procurando destacar o aspecto que aqui se fazia mais útil: sua capacidade de desconstrução e subversão de normas e padrões sejam eles lingüísticos ou sociais como se observa em “Esses Lopes”. Frisada esta parte, o passo seguinte consistiu em apontar essa peculiaridade já dentro do *corpus*, no conto em si, através de considerações sobre o enlace entre o conto de fadas e do conto de adultos, fator este que resulta na implosão do mundo idílico da protagonista, invadido pela selvageria e tirania de seus algozes.

Esse hibridismo, adulto/infantil, manipulado habilmente pelo autor, consegue o prodígio de tocar simultaneamente em muitas áreas de crenças e

conflitos, trazendo à tona aspectos sociais e psicológicos através da apresentação de categorias opostas e mesmo excludentes em certos momentos: o estereótipo da mulher fatal e da donzela, patriarcalismo e feminismo, poderio econômico e pobreza, letramento e iletramento. Todas as polaridades hierarquizadas são usadas através da violência para a inferiorização do Outro, traduzidas na situação de Flausina que é mulher, pobre e iletrada.

Surgiu, então, a necessidade de investigar a origem desse sistema dominador e opressor uma vez que relações interpessoais repetem as relações de poder, como ecos das opressões sociais. Através das teorizações do sociólogo Pierre Bourdieu, esclarece-se que esse poder difuso e onipresente está inserido em todas as instituições, nas ações, nas idéias, nos discursos de todas naturezas. A origem desse sistema consiste em um equívoco na forma de se olhar para as diferenças, isto é, na forma de se entender as assimetrias como hierarquizações, o que, evidentemente, acaba gerando injustiças e desrespeito ao Outro.

Essa concepção é demonstrada no conto de Rosa, onde a ação dos Lopes é natural para o contexto em que vivem e a violência contra a mulher está perfeitamente socializada. Os Lopes, a rigor, não são transgressores, simplesmente suas ações alinham-se com a lógica local, patriarcal, onde a mulher é simples objeto. Por este motivo, a composição de uma narrativa em primeira pessoa dando voz a um sujeito feminino comprometido em livrar-se da

subjugação masculina tem duplo mérito, pois, desdobra-se em narrar e denunciar.

Partindo dessa constatação cabe dizer que em “Esses Lopes” foi alcançada uma sinergia entre estética e consciência social à medida que realiza a expressão de uma voz calada historicamente, como bem percebeu a poeta Maria Lúcia Dal Farra (1994): “Não sei palavra mais perto do silêncio: feminino.”

Expostas estas faces, o autor e sua representação do sujeito feminino diante da hegemonia masculina, restou refletir sobre elas e isso se fez através de considerações sobre algumas das acusações que sofre Flausina em artigo de Rita Felix Fortes. A escolha do ponto de vista para estas considerações recaiu sobre a opção de dar crédito às razões da narradora, entendendo a natureza de seus atos como reação aos desmandos sofridos.

Por último, o que se pretendeu destacar, é o aspecto tão profundo quanto delicado da sensibilidade feminina, com sua lógica própria e suas vicissitudes, representados na enunciação de uma mulher que se ressentia desesperadamente da perda da verdadeira inocência que é o sentimento de segurança e beleza do mundo.

BIBLIOGRAFIA

- AGUIAR E SILVA, Victor Manuel de. *Teoria da literatura*. - 8ª ed. –Coimbra: Almedina, 1990.
- ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. *O que é feminismo*. São Paulo: Abril Cultural, Brasiliense, 1985.
- ARAÚJO, Heloísa Vilhena. *As três graças*. São Paulo: Mandarim, 2001.
- ARENDT, Hannah. *A dignidade da política*. Rio de Janeiro: Delume Dumará, 2003
- ARRIGUCCI JR, Davi. “O Mundo Misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa”. *Novos Estudos*. Cebrap, 40. São Paulo: Cebrap, nov.1994, p.7-29
- BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo*: 1. Fatos e Mitos. 4. ed. Tradução de Sérgio Milliet. Difusão Européia do Livro, São Paulo, 1970.
- _____. *O Segundo Sexo*: 2. A Experiência Vivida. 2. ed. Tradução de Sérgio Milliet. Difusão Européia do Livro, São Paulo, 1967.
- BELLO, José Luís de Paiva. O poder da religião na educação da mulher. Disponível em: <<http://www.pedagogiaemfoco.pro.br/mulher02.htm>>
Data de acesso: 5 outubro 2009
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo horizonte: Editora UFMG, 2003.
- BÍBLIA SAGRADA. Trad. João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. –32ª ed. – São Paulo: Cultrix, 1995.
- BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: _____ (Org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação Masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

CALLADO, Antonio. *Quarup*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. In: _____. *Textos de intervenção*. Seleção, apresentação e notas de Vinícius Dantas. São Paulo: Duas Cidades/Ed 34, 2002. P. 77-92.

CASHDAN, Sheldon. *Os 7 pecados capitais nos contos de fadas: como os contos de fadas influenciam nossas vidas*. Rio de Janeiro: Ed. Campus, 2000.

CEZAR, Adelaide Caramuru. Rememoração como procedimento narrativo em ‘Esses Lopes’, de João Guimarães Rosa. CORRÊA, Regina Helena Machado Aquino (Org.). *Nem fruta nem flor*. Londrina: Humanidades, 2006.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

CIXOUS, Hélène. *The Laugh of the Medusa*. Versão abreviada disponível em <<http://www.drama21c.net/feminism/articles/Medusa1.htm>>
Acesso em: 30 setembro 2010

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: _____. *Valise de cronópio*. Trad. de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. Org. Haroldo de Campos e Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Perspectiva, 1974. P. 147-163.

COVIZZI, Lenira Marques. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978.

CUNHA, Maria Teresa S. *Do Baú ao Arquivo: Escritas de si, escritas do outro*. Patrimônio e Memória (UNESP. Online), v. 3, p. 1-18, 2007. Disponível em: <http://www.assis.unesp.br/cedap/patrimonio_e_memoria/patrimonio_e_memoria_v3.n1/maria_teresa.pdf>
Acesso em 3 outubro 2009

D'AUREVILLY, Barbey. *As Diabólicas*. Trad. Marina Guaspari. Rio de Janeiro: Vecchi, 1965.

DAL FARRA, Maria Lucia. *Livro de Auras*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

DALCANAL, Hildebrando José. *Nova Narrativa Épica no Brasil*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

DANIEL, Mary Lou. *João Guimarães Rosa: Travessia Literária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

DEL PRIORE, Mary. Magia e medicina na colônia: o corpo feminino. In: ____ (org.). *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2004, p.78-114.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. *Estud. av.*, São Paulo, v. 17, n. 49, Dec. 2003. Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142003000300010&lng=en&nrm=iso>

Acesso em 22 novembro 2009

_____. *Nísia Floresta: a primeira feminista do Brasil*. Santa Catarina: Ed. Mulheres, 2005.

DUARTE, Eduardo de Assis. Feminismo e Desconstrução: anotações para um possível percurso. In: _____. *Literatura, Política, Identidades*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2002.

ECO, HUMBERTO. *Os limites da Interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,1994.

FARIAS, Leila Wanderléia Bonetti. ZOLIN, L. O. A cruel necessidade de possuir: pós-colonialismo e patriarcalismo em um conto de Clarice Lispector. *Terra Roxa e Outras Terras.*, v.11, p.28 - 43, 2007. Disponível em:

<http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol11/11_4.pdf>

Acesso em 18 novembro 2009

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FIGUEIREDO, Candido. *Dicionário da Língua Portuguesa*. 14ª Ed. Lisboa: Livraria Bertrand Ed. s/d. 2 vol.

Flausina. Disponível em:

<<http://www.priberam.pt/DLPO/default.aspx?pal=flausina>>

Acesso em: 1 outubro 2010

FORTES, Rita das Graças Felix. A loba e a pantera, estas irresistíveis assassinas: uma leitura de “A felicidade no crime”, de J.Barbey D’Aurevilly, e “Esses Lopes”, de João Guimarães Rosa. In: SANTOS, Volnei Edson dos (Org.). *Sopros do Silencio*. Londrina: Eduel, 2008.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do fqlso*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Publifolha, 2000.

GANCHO, Candida Vilares. *Como analisar Narrativas*. São Paulo: Ática, 1991.

GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do Conto*. São Paulo: Ática, 1985.

GUIMARÃES, Vicente. *Joãozinho: a infância de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.) *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

IRIGARAY, Luce. (Irigaray:1977). Disponível em:
<http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/E/estudos_mulheres.htm>
Acesso em: 3 dezembro 2009

JOLLES, André. *Formas simples*. Trad. de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

LEITÃO, Eliane Vasconcellos. *A mulher na língua do povo*. Belo Horizonte: Itatiaia Limitada, 1981.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *The Elementary Structures of Kinship*. Beacon Press, 1969 .

LIMA, Sônia Maria van Dijck (Org.) *Ascendino Leite entrevista Guimarães Rosa*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 1997.

LIMA, Sônia Maria van Dijck. *Reconstituição da Gênese de Sagarana*. Disponível em:
<[http://www.filologia.org.br/revista/artigo/4\(12\)36-44.html](http://www.filologia.org.br/revista/artigo/4(12)36-44.html)>
Acesso em 8 setembro 2009

LOBO, Luiza. *A literatura de autoria feminina na América Latina*. Disponível em:
<http://members.tripod.com/~lfilipe/LLobo.html> Acesso em: 1 setembro 2009

- LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. IN: COUTINHO, Eduardo de Faria (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro?Brasília, Civilização Brasileira/INL, 1983.
- LORENZ, Günter. *Diálogo com a América Latina: panorama de uma literatura do futuro*. Trad. de Rosemary Costhek Abílio e Fredy de Souza Rodrigues. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 1973.
- LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, Sexualidade e Educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- MARQUES, Osvaldino . Canto e plumagem das palavras. In: *A seta e o alvo*. Rio de Janeiro: INL, 1957.
- MARTINS, José Maria. *Guimaraes Rosa, o alquimista do coração*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O léxico de João Guimarães Rosa*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- MENESES, Adélia Bezerra de. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê, 2001.
- MOISÉS, Massaud. O conto. In: _____. *A criação literária: prosa*. 15ª ed São Paulo: Cuklatrix, 1994. Cap. 2, p. 29-101.
- NASCIMENTO, Edna Maria Fernandes dos Santos; COVIZZI, Lenira Marques. *João Guimarães Rosa: homem plural escritor singular*. Rio de Janeiro: Agora da Ilha, 2001.
- NEITZEL, Adair de Aguiar. *Mulheres Rosianas: percursos pelo Grande Sertão: veredas*. Itajaí, Editora Univali, 2004.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Além do Bem e do Mal, Prelúdio a uma Filosofia do Futuro*. São Paulo: Ed. Schwarcz, 1998.
- NOVIS, Vera. *Tutaméia: engenho e arte*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- NUNES, Benedito. Tutaméia. In: _____. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 203-210.

OLIVEIRA, Franklin. Revolução Roseana. In: COUTINHO, E. (Org.) *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

PASSOS, Cleusa Rios. *Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias*. São Paulo: Hucitec; FAPESP, 2000.

PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

PINTO, Céli Regina Jardim. *Uma história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.

PUPPI, Ubaldo. *O trágico: experiência e conceito*. São Paulo: Nova Fronteira, 1986.

RAMALHO, Cristina. *Literatura e feminismo. Propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Editora Elo, 1999.

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de teoria narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

RÓNAI, Paulo. Os prefácios de *Tutaméia*. In: ROSA, João Guimarães. *Tutaméia (Terceiras Estórias)* Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason: (1958-1967)*: Org. e notas de Maria Ap. Faria Marcondes Bussolotti. Trad. de Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

_____. *Correspondência com o tradutor italiano Edoardo Bizzarri: (1962-1967)*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

_____. Discurso de posse na academia. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=685&sid=96&tpl=printerview> >

Acesso em 20 outubro 2009

_____. *Estas Estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

_____. *Grande Sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Manuelzão e Miguilim*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

_____. Pequena Palavra. In: *Antologia do conto húngaro*. Seleção, tradução e notas de Paulo Rónai, revisão de Aurélio Buarque de Hollanda; prefácio de João Guimarães Rosa. – 4ª ed. – Rio de Janeiro: Topbooks, 1998, p. 13-32.

_____. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

_____. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984

_____. *Tutaméia (Terceiras Estórias)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

ROSA, Vilma Guimarães, Prefácio. GUIMARÃES, Vicente. *Joãozinho: infância de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

_____. *Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

ROUSSEAU, Jean Jacques. *Emílio ou Da Educação*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia da Letras, 2003.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p.11-28.

SANTOS, Jair Ferreira dos. *O Que É Pós-Modernismo*. Brasília: Brasiliense, 1987

SANTOS, Júlia Conceição Fonseca. *Nomes dos personagens em Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: INL, 1971.

SCHOR, Naomi. The Essentialism Which Is Not One: Coming to Grips with Irigaray. In: SCHOR, Naomi e WEED, Elizabeth (eds.). *The Essential Difference*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1994.

SHOWALTER, Elaine. “A crítica feminista no território do selvagem” In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.) *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SICUTERI, Roberto. *Lilith, a Lua Negra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

SIMÕES, Irene Gilberto. *Guimarães Rosa: as paragens mágicas*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

TELES, Maria Amélia. *Breve História do Feminismo no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1987.

_____ A room of one's own. Disponível em
<<http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91r/>>
Acesso em 22 outubro 2009

WOOLSTONECRAFT, Mary. "A Vindication of the Rights of Women"
Disponível em <<http://www.gradesaver.com/a-vindication-of-the-rights-of-woman/e-text/>> Acesso em 19 outubro 2009

ZOLIN, L.O., PAJOLLA, A. A tessitura da subjetividade em crônicas de Clarice Lispector. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC, 2008, São Paulo. Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC. São Paulo, 2008. Vol. I p. 1-7 Disponível em:
<http://www.abralic.org/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/053/ALISSANDRA_PAJOLLA.pdf>
Acesso em 20 agosto 2009

ZOLIN, Lúcia Osana. Os Estudos de Gênero e a Literatura de Autoria Feminina no Brasil. In: 15º Congresso de Leitura do Brasil -III Seminário Sobre Práticas de Leitura: gênero e exclusão, 2005, Campinas. Anais do 15º Congresso de Leitura no Brasil. Campinas: ALB - Faculdade de Educação, 2005. Disponível em <<http://www.alb.com.br/anais15/index.htm>>
Acesso em 20 agosto 2009

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)