

PUCRS

ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

ARIANE LUISA NEDEL

**ENTRE CONTRATOS DO PATRIARCADO E A DOMINAÇÃO MASCULINA: AS VIVÊNCIAS
DAS PERSONAGENS MULHERES EM *A VALSA DA MEDUSA*, *A COLHEITA DOS DIAS*,
HARMONIA DAS ESFERAS E *A PONTA DO SILÊNCIO*, DE VALESKA DE ASSIS.**

Porto Alegre
2022

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

ARIANE LUISA NEDEL

ENTRE CONTRATOS DO PATRIARCADO E A DOMINAÇÃO MASCULINA: AS VIVÊNCIAS DAS PERSONAGENS MULHERES EM *A VALSA DA MEDUSA*, *A COLHEITA DOS DIAS*, *HARMONIA DAS ESFERAS* E *A PONTA DO SILÊNCIO*, DE VALESKA DE ASSIS.

Texto apresentado para a obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração Teoria da Literatura, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Regina Kohlrausch

PORTO ALEGRE

2022

AGRADECIMENTOS

Dedico e agradeço este trabalho às seguintes pessoas:

Aos meus familiares, pai Alzir, minha mãe Asta, minha irmã Alice, meu irmão Alison e meu cunhado Rubensmar. Todo o apoio e sustentação necessários, além do carinho e amor, que cada um de vocês depositou em meu coração.

Ao meu parceiro de vida, Arlei, que segurou minha mão, apárou minhas angústias e me recolocou, muitas vezes, de volta à minha trajetória.

Às minhas professoras e professores, que profundamente contribuíram para o crescimento de minha aprendizagem e despertaram, tantas vezes, o desejo do conhecer.

Às minhas orientadoras, Maria Eunice Moreira e Regina Kohlrausch pelo acolhimento, dedicação, carinho e compreensão nestes escritos.

Às muitas e muitas mulheres da minha vida, àquelas que já se foram, àquelas que se fazem presentes e àquelas que ainda virão: que nossas vozes se espalhem pelas fronteiras do conhecimento.

E, finalmente, à minha vida que, diante da sua fragilidade e inconstância, me permitiu concluir este trajeto.

*A todas as mulheres cansadas
Fartas
De dores, de pesares
De lamúrias, de angústias
De mágoas, de lonjuras
De saudades, de despezos
E de silêncios.*

*A todas as mulheres fartas
De violências, de maldizeres
De dores, de durezas
De solitudes, de não escuta
E de desprazeres.*

*A todas as mulheres repletas
De tristezas, de cansaços
De prisões, de escuridão
De despejos, de tempestade
E de tonturas.*

*Olha pra dentro, mulher
Te sinta por dentro, mulher
Te escuta
Te benze
Te acolhe
Te abraça
Te envolve
E te ama
E te cura.*

Ariane Luisa Nedel, junho de 2022.

RESUMO

O presente trabalho aborda as personagens mulheres presentes nas narrativas *A valsa da medusa* (1990), *A colheita dos dias* (1991), *Harmonia das esferas* (2000) e *A ponta do silêncio* (2016), de Valesca de Assis, e tem como objetivo analisar as vivências das personagens mulheres que constituem o *corpus*, examinando os seus papéis na narrativa, bem como revelando as violências opressoras provocadas pelo contrato social e a dominação masculina. Por meio de jogos estruturados entre narradores e personagens, em que ora um assume o lugar, ora o outro rouba a voz, e a elaboração de frases organizadas e instigantes, com tramas entrelaçadas e recortadas de forma minuciosa, mostra-se a representatividade das obras de Valesca de Assis para a literatura brasileira. Como resultado das análises, fica evidente que as obras e as personagens mulheres escolhidas para reflexão denunciam as tantas histórias de violência e dominação impostas pela sociedade patriarcal.

Palavras-chave: Valesca de Assis; literatura de autoria de mulheres; contrato social; dominação masculina.

ABSTRACT

The present study encompasses women characters in the narratives *A Valsa da Medusa* (1990), *A Colheita dos dias* (1991), *Harmonia das esferas* (2000) and *A ponta do silêncio* (2016), by Valesca de Assis, and its objective is to analyze the experiences of women characters who compose the corpus, examining their roles in the narrative, as well as revealing the oppressing violence caused by the social contract and the male-dominated social system. Through structured games between narrators and characters, sometimes one takes over, sometimes the other steals the voice, and the construction of organized and thought-provoking sentences, with plots that are cut and tangled thoroughly, the representativeness of Valesca de Assis works for Brazilian literature is shown. As a result of the analysis, it is noticeable that the works and the women characters chosen for the reflection report many stories of violence and domination imposed by the patriarchal society.

Key words: Valesca de Assis; literature authored by women; social contract; male-dominated.

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| 1. INTRODUÇÃO | 8 |
| 2. VALESKA DE ASSIS E O NASCIMENTO DE UMA ESCRITORA BRASILEIRA E GAÚCHA | 16 |
| 2.1 VALESKA DE ASSIS E SEU ENCONTRO COM O ESCREVER: UMA RECUPERAÇÃO BIOGRÁFICA E LITERÁRIA | 16 |
| 2.2 PANORAMA DE MULHERES BRASILEIRAS NA LITERATURA: DE 1990 ATÉ 2016 | 29 |
| 3. CONTRATOS DE DOMINAÇÃO E SILENCIAMENTO E O PODER DO MASCULINO | 35 |
| 3.1 A PERSONAGEM..... | 35 |
| 3.2 CONTRATO SOCIAL E SEXUAL..... | 48 |
| 3.3 A DOMINAÇÃO MASCULINA E A VIOLÊNCIA SIMBÓLICA: MULHERES COMO OBJETO DE DOMINAÇÃO | 56 |
| 4. AS PERSONAGENS MULHERES EM <i>A VALSA DA MEDUSA, A COLHEITA DOS DIAS, HARMONIA DAS ESFERAS E A PONTA DO SILÊNCIO</i>: DO CONTRATO SOCIAL À DOMINAÇÃO MASCULINA | 66 |
| 4.1 AS PERSONAGENS MULHERES | 66 |
| 4.2 O CONTRATO SEXUAL PROPRIAMENTE DITO, A INCORPORAÇÃO DA DOMINAÇÃO À VIOLÊNCIA SIMBÓLICA: AS NARRATIVAS E AS MULHERES DE VALESKA DE ASSIS | 77 |
| 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 100 |
| REFERÊNCIAS | 103 |

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho disserta sobre as personagens mulheres nas narrativas de Valesca de Assis, a saber: *A valsa da medusa* (1990), *A colheita dos dias* (1991), *Harmonia das esferas* (2000) e *A ponta do silêncio* (2016). As obras analisadas apresentam, como personagens, dentre protagonistas e secundárias, mulheres que relatam suas trajetórias de vida marcadas por uma série de violências, dores e temores em uma sociedade ainda patriarcal e dominante diante de minorias. O estudo pretende abordar três diferentes aspectos identificados como presentes nas obras de Valesca de Assis: o poder masculino exercido sobre as mulheres em suas relações conjugais e familiares, o apagamento da identidade feminina e a violência simbólica silenciosa que as assombra.

Tratar do mundo das mulheres é um dos cerne das obras de Valesca de Assis, que, assim como suas histórias, procura mostrar aos seus leitores que a mulher é um sujeito que, impreterivelmente, pretende ocupar o espaço que lhe é, por direito, constituído em qualquer comunidade. Essa demonstração percorre dramas intensos, violações rotineiras e revela o quanto esse sujeito sofre para conquistar e firmar a sua autonomia usando de diferentes esferas e, principalmente, da arte para acalantar o sofrimento. A leitura das histórias construídas pela escritora escolhida para o *corpus* nos atinge de forma íntima. Quem as lê, se desconcerta e se desconstrói por entre as lembranças de relatos tão próximos daqueles que Marga, Pauline, Letícia proferiram. Quando as personagens se apresentam e as tramas criam corpo, estamos tão profundamente dentro de suas trajetórias que é possível o leitor confundir-se, ou melhor, encontrar-se como que em um espelhamento da sua própria vida. E foi assim que me encontrei por entre as histórias de Valesca de Assis.

Em uma breve recuperação histórica e importante para dar luz ao que este estudo aborda, tratamos de alguns aspectos pontuais sobre a busca por um espaço mais igualitário na sociedade. A luta pelos direitos das mulheres no Brasil tem seus primeiros passos no final do século XIX, por meio da reivindicação de um espaço deliberado na política como eleitoras e também como candidatas (PINTO, 2001, p. 15). Esses movimentos são fundamentais para que se instaure uma dedicação histórica a narrar as vivências do feminino e, principalmente, tornar as mulheres sujeitos dotados de identidade na sociedade brasileira. Antes disso,

tomando o caso dos pleitos eleitorais, a mulher “simplesmente não existia na cabeça dos constituintes como um indivíduo dotado de direitos” (PINTO, 2001, p. 16). Por muito tempo ainda, a mulher continuou sofrendo esse apagamento de seus direitos diante da sociedade, que estava fundamentalmente dominada pelos ideais. Claro que este é um recorte amplo sobre o aspecto em questão, não me debruçarei sobre o âmbito político.

No que concerne à publicação de escritos, a precursora reconhecida dos primeiros registros é Nísia Floresta Brasileira Augusta, pseudônimo de Dionísia Gonçalves Pinto, que tornou-se um símbolo do movimento feminista no país (CASTANHEIRA, 2011, p. 30). Na literatura, os primeiros registros, após árduas pesquisas, aparecem durante o século XVIII com nomes como Teresa Margarida da Silva e Orta, que publica o primeiro romance brasileiro¹, embora a edição de estreia tenha sido realizada em Portugal². Intitulado como *Aventuras de Diófanes*, inaugura um encontro com os discursos e costumes opressores da época, principalmente centrados nos comportamentos e ideais femininos. No estudo publicado por Tânia Magali Ferreira Furquim (2003) que trata sobre as *Aventuras de Diófanes*, é possível apontar importantes ideias: a figura feminina retratada no romance é pertencente a uma elite econômica; há a “constatação” por parte da sociedade sobre a incapacidade intelectual dessa figura; a ocupação com trabalhos domésticos era fundamental para evitar problemas de ordem ociosa; e o que mais nos interessa, o poder executado pelo marido e pai da família.

Quando nos voltamos às narrativas de Valesca de Assis, as evidências do poder masculino exercido sobre as personagens mulheres emergem para que a discussão de comportamentos opressores não se perca nos confins da sociedade brasileira. Enquanto que as mulheres permanecem com tarefas domésticas consideradas desprezíveis e ordinárias, incumbências como a vigilância sobre a família, a tomada de decisões e a exigência do cumprimento das ordens que são atribuídas aos demais membros do núcleo familiar são algumas das tarefas exclusivas do marido, conforme fragmentos das análises de Furquim (2003) em

¹ Em termos de publicações realizadas no Brasil, sabe-se que Maria Firmina dos Reis (1825-1917) é cronologicamente a primeira mulher brasileira a estrear seus livros no país (CASTANHEIRA, 2011).

² Conforme explica Furquim em sua tese de Mestrado, existem ainda controvérsias sobre a veracidade da informação de que o primeiro romance brasileiro feminino tenha sido publicado por Teresa Margarida.

Aventuras de Diófanos. Infelizmente, dado tanto tempo depois da publicação do romance de Teresa Margarida, Valesca de Assis nos oferece um panorama importante sobre esse aspecto de dominação, que leva suas personagens mulheres a momentos de degradação e sofrimento.

Ainda em consonância sobre as violações da dominação masculina, Monique Wittig em “Não se nasce mulher”, ensaio presente na obra *Pensamento feminista: conceitos fundamentais* (2019), problematiza questões importantes sobre a divisão “natural” a que as mulheres estão impostas a aceitarem. Segundo a autora, as mulheres estão inseridas em um grupo natural ao qual, definido pelos homens, aquelas que não parecem se encaixar nos moldes desse grupo estão à margem dele e não são percebidas (WITTIG, 2019, p. 83). Além disso, ela comenta que muitos grupos feministas ainda acreditam que

a base da opressão das mulheres é tanto *biológica quanto histórica*. [...] A crença no matriarcado e numa “pré-história” em que as mulheres criam a civilização (em decorrência de uma predisposição biológica) enquanto os homens grosseiros e brutais caçam (devido a uma predisposição biológica) é equivalente à interpretação de viés biológico para sua divisão, fora de fatos sociais. (WITTIG, 2019, p. 84).

Assim, excluir a causa da opressão como um fato social é a posição que ainda muitos de nós assumimos diante dessa problemática. Talvez por isso a literatura tenha se interessado cada vez mais em retratar o mundo das mulheres com sua realidade nua e crua. Nas narrativas de VA³, o aspecto de poder masculino em relação ao feminino parece demonstrar que as personagens relacionam essa dominação com os fatores biológicos citados por Wittig. Mas, além disso, estamos diante de uma liberdade civil que não nos é reconhecida, de uma identidade como indivíduo da qual ainda não somos capazes de assumir por falta de atributos e capacidades que não parecem fazer parte de nossa natureza.

No caso de Pauline Eick, personagem de *A valsa da medusa* (1990), é evidente que sua condição de mãe zelosa, cuidadora do lar, genitora e esposa fiel foi criada pelo próprio contexto histórico no qual ela vive: início do século XX no interior do Rio Grande do Sul. Esse fator contribui para que Pauline não se veja como fruto de uma comunidade socialmente opressora, mas sim como algo que lhe

³ A partir daqui, utilizaremos o termo VA para identificar Valesca de Assis.

é natural; é de sua formação biológica aceitar todas essas tarefas e executá-las com dedicação.

Letícia, protagonista de *A colheita dos dias* (1991), encontra-se enclausurada em sua própria concha por anos, em uma conjuntura construída por uma relação abusiva do chefe da família que a personagem só entende após a morte do marido e da filha.

Já Suzana, mulher do protagonista Leocádio Shreiner, em *Harmonia das esferas* (2000), deixa claro que a sua vida transformou-se em uma amargura sem tamanho quando passa a perceber que o seu espaço na sociedade contemporânea gaúcha em que vive não lhe proporciona conquistas nem satisfação e que não há reconhecimento por seu papel profissional. A personagem desestimula-se após o casamento com Leocádio e acaba por deixar claro ao leitor ou leitora que a situação de vida em que está colocada quando casada com um homem lhe tornará uma vítima de opressão, mesmo que seu marido, aparentemente, não lhe faça muitas exigências.

Por fim, Marga, de *A ponta do silêncio* (2016), é julgada pelos membros de uma cidade gaúcha, onde vive, como assassina do seu marido que, durante os trinta anos em que estiveram casados, cometeu duras violências não só com Marga, mas com os demais membros da família que se dilacerou na trama também por conta do poder a ele concedido. Marga não conseguia compreender que seu relacionamento com Rudy era abusivo justamente por estar presa às condições de submissão que, mesmo na sociedade contemporânea do Rio Grande do Sul, ainda parece reconhecer isso como culpa do mesmo fator biológico que Wittig questiona.

Um dos problemas ressaltados por Wittig é que o movimento feminista do último século não pôde resolver todas as questões envolvendo os “temas natureza/cultura, mulher/sociedade” (WITTIG, 2019, p. 87). E isso fez com que as mulheres se organizassem e lutassem em conjunto por seus direitos, mas ainda considerando que as características de opressão eram naturais e biológicas. Nesse sentido, conforme mencionado acima, nas breves sínteses sobre as histórias de vida das personagens escritas por VA é possível perceber que as tramas das mulheres estão repletas desse reflexo opressivo que as tornou vítimas de inúmeras violações.

Assim como as obras de VA apresentam o papel subjugado ao qual as mulheres estão conectadas, a violência masculina vem sendo estudada pelos

grupos feministas desde os anos 1970 e é preciso que as informações ligadas a esse tema sejam largamente exploradas. O poder que a comunidade masculina exerce sobre as ações e sobre a vida das mulheres ainda é arrasadora. Conforme aponta Saffioti e Almeida (1995), na obra *Violência de gênero: poder e impotência*, “a violência masculina contra a mulher manifesta-se em todas as sociedades falocêntricas. Como todas o são, em maior ou menor medida, verifica-se a onipresença desse fenômeno” (ALMEIDA; SAFFIOTI, 1995, p. 05). Para tanto, a convicção de que a superioridade masculina ainda está presente em todas as nações é inevitável, embora as mulheres e demais pessoas que lutam pela igualdade de gênero⁴ estejam tomando o seu lugar ao sol.

Quando se fala na individualidade da mulher, é possível perceber que a maioria das personagens mulheres nas obras de VA pouco se afirmam como indivíduos. Wittig ressalta que estabelecer-se como sujeito em sua individualidade é uma questão complexa, principalmente porque alguns ideais marxistas esclarecem que os indivíduos são resultado de suas relações sociais e que a consciência dos mesmos é considerada alienada (WITTIG, 2019, p. 89). Assim, “o marxismo negou aos membros das classes oprimidas o atributo de serem sujeitos” e o que acabou impedindo que “as categorias de pessoas oprimidas se constituíssem historicamente como sujeitos (sujeitos de suas lutas, por exemplo)” (WITTIG, 2019, p. 89). Se considerarmos o que Wittig teoriza, é possível explorar essa condição de não se reconhecer como indivíduo que Marga, Letícia, Suzana, Ingrid, Pauline e tantas outras figuras das narrativas analisadas revelam neste estudo. A opressão também está diretamente ligada a não consciência como sujeito, o que podemos verificar quando Wittig afirma que

quando se reconhece a opressão, é preciso conhecer e experimentar o fato de que uma pessoa pode constituir a si mesma como sujeito (em oposição a objeto de opressão), que uma pessoa pode se tornar *alguém* apesar da opressão, que cada um possui sua própria identidade. Não existe luta possível para alguém privado de identidade, não existe motivação interna para lutar, uma vez que, embora eu só possa lutar com outros, primeiro eu luto por mim mesma. (WITTIG, 2019, p. 89).

⁴ A Organização das Nações Unidas (ONU) estabeleceu como um dos dezessete Objetivos de Desenvolvimento Sustentável a Igualdade de Gênero que visa “alcançar a igualdade de gênero e empoderar todas as mulheres e meninas”.

No caso das mulheres interligadas pela escritora gaúcha, a opressão, conforme já mencionado, é uma das características principais de suas vivências. E essas peculiaridades articulam a grande teia de não reconhecimento de si mesmas que as envolvem de maneira dolorosa. Para algumas delas, a identidade como mulher, dona de seus direitos e a libertação de violações surge, por vezes, após uma descoberta negativa, uma experiência perniciososa ou por meio da autenticação do outro e união de lutas. Nesse aspecto, Wittig esclarece que quando “descobrimos que as mulheres são objetos de opressão e apropriação, no momento mesmo que somos capazes de perceber isso, nós nos tornamos sujeitos” (WITTIG, 2019, p. 90). Portanto, mesmo que de fato as personagens mulheres nas narrativas em estudo não pareçam conscientizar-se de sua identidade, o próprio movimento de se perceberem como vítimas de opressão e apropriação as torna sujeitos.

Ainda, pelas palavras de Wittig

Esta necessidade real de que todos existam como indivíduos, assim como membros de uma classe, é talvez a primeira condição para a realização de uma revolução, sem a qual não pode haver luta verdadeira ou transformação. Mas o oposto também é verdadeiro, sem classe e consciência de classe não há sujeitos reais, só indivíduos alienados. (WITTIG, 2019, p. 91).

O último aspecto a ser revisitado neste texto introdutório é a maneira com a qual algumas das personagens mulheres das narrativas de Valesca de Assis encontram alento para as suas dores como mulher: uma espécie de zona de redenção estabelecida pela arte literária. Pauline Eick, em *A valsa da medusa*, enquanto reflete sobre a sua situação atual – a paixão por Tristan Waldvogel e a relação abalada tanto pela morte do filho quanto pela opressão com seu marido Jacob – procura afastar o seu desespero retomando o romance que leu muitas vezes, *Os sofrimentos do Jovem Werther*, de Goethe, conforme ilustra o trecho:

Pauline também muitas vezes se desesperava com a perda do filho. Mas tinha o seu Werther, tinha a fantasia, o sonho, a fuga. Quantas vezes, tal como a heroína de Goethe, esteve prestes a revelar ao marido o que se passava, ser sincera com ele, fazer valer o seu direito à felicidade. (ASSIS, 1990, p. 92).

Em *Harmonia das esferas*, o amante de Magdala Miranda, notoriamente reconhecido pela sociedade, oportuniza uma educação refinada e a leitura de obras clássicas da literatura mundial, segundo o trecho demonstra:

Visitaram os clássicos: Verlaine em francês (*Il pleut dans La ville, comme il pleut dans mon coeur*) e os demais – Flaubert, Voltaire, Balzac – em português é claro. Com o tempo, Magdala apaixonou-se por Montaigne. Lia os *Ensaíos* feito uma bíblia: a cada noite um versículo. Em Montaigne, encontrou uma chance para si: os mais ingênuos e simples dentre os seres humanos, como os selvagens e as crianças, serão sempre os melhores. (ASSIS, 2000, p. 87).

Na obra *A ponta do silêncio*, Marga é professora da Faculdade de Letras da cidade de Cruzeiro, escritora e colunista de jornal. Amante de literatura, enquanto está internada no hospital, após a tragédia envolvendo o seu marido, escreve cartas endereçadas ao investigador do caso.

Desse modo, observa-se que, a literatura, com um fim em si mesma e como forma de arte, pode ser considerada uma ferramenta para ultrapassar a realidade que o leitor vivencia e traz a possibilidade de criar um novo mundo em que é possível distorcer, colorir e redescobrir uma vida que é verossímil e não concretizada. Ou seja, por meio dela, eu, leitora, tenho a liberdade de recriar uma existência diferente da que experimento, recondicionando todas as variáveis que me impedem de alcançar os anseios e desejos que me realizam como ser humano. No caso das personagens mencionadas, é possível que elas experimentem vivências redimensionadas e reconstruídas, excluindo a sua realidade atual de violência, opressão e não-identidade.

Além disso, Marga, Magdala e Pauline atravessam um limite interessante da trajetória da mulher como sujeito. No século XVIII, conforme já mencionado, as mulheres eram consideradas incapazes intelectualmente pela sociedade e, como sabemos, muitas delas não eram letradas nem tinham acesso à escola. Mesmo que as obras de VA não retratem exatamente esse período histórico, o reflexo dessa concepção ecoou por outros séculos e ainda hoje reverbera os seus resquícios. Portanto, o estudo das personagens mulheres nas narrativas de VA pretende colaborar para que, como escritora brasileira, possa receber destaque e ser mais conhecido pelo público leitor. Além desse aspecto, o intuito também é revelar as violências opressoras que as mulheres brasileiras vêm tolerando ao longo de sua história.

No que diz respeito à estrutura deste trabalho, as teorias que foram tomadas como basilares estão apoiadas nas discussões sobre o papel da personagem nas obras literárias dos teóricos Antonio Candido, com *A personagem de ficção*; Carlos Reis, com *O Conhecimento da Literatura: Introdução aos estudos literários*; *O universo do romance*, de Roland Bourneuf e Réal Ouellet; e da teórica Beth Brait, com o livro *A personagem*. Além desses, para auxiliar também a análise crítica das obras de VA, os pensamentos estarão embasados em *O contrato sexual* e suas implicações, apresentado por Carole Pateman; e *A dominação masculina*, de Pierre Bourdieu, que traz considerações importantes sobre domínio e violência simbólica.

No primeiro capítulo, chamado de “Valesca de Assis e o nascimento de uma escritora brasileira e gaúcha”, a trajetória de VA será apresentada, relacionando assim a fortuna crítica acerca de suas obras, abordando uma recuperação literária e biográfica de sua caminhada como escritora. Além de recuperar historicamente as publicações das demais escritoras mulheres na Literatura brasileira durante o período dos anos 1990 a 2016.

No capítulo que se segue, chamado de “Contratos de dominação e silenciamento e o poder do masculino”, aborda-se teorias acerca do papel da personagem literária nas obras de ficção, a fim de apoiar a análise das personagens mulheres nas narrativas de VA. Também trata de delinear *O contrato sexual* de Carole Pateman para entrelaçar e esclarecer o quanto o casamento como um contrato estabelece uma série de implicações geradoras de dominação e submissão entre homem e mulher. E por fim, apresenta-se a dominação masculina e a violência simbólica de Pierre Bourdieu como força motriz para o apagamento e não reconhecimento como indivíduo nos comportamentos e vivências das personagens mulheres.

O capítulo seguinte, chamado de “As personagens mulheres em *A valsa da Medusa*, *A colheita dos dias*, *Harmonia das Esferas* e *A ponta do silêncio*: do contrato social à dominação masculina”, dá conta da análise crítica das obras do *corpus* escolhido, entrelaçando-se às teorias delineadas nos capítulos anteriores.

E, por fim, o último capítulo será de caráter conclusivo, apontando as inferências e argumentações finais a partir das leituras e análises teóricas e críticas construídas nas seções anteriores.

2. VALESCA DE ASSIS E O NASCIMENTO DE UMA ESCRITORA BRASILEIRA E GAÚCHA

O capítulo a seguir discute o panorama biográfico e crítico-literário de Valesca de Assis, relacionando as suas publicações, análises críticas de seus textos e alguns dados sobre sua vivência como escritora. Além disso, traça uma linha do tempo sobre a escrita e a presença das mulheres na Literatura brasileira.

2.1 VALESCA DE ASSIS E SEU ENCONTRO COM O ESCREVER: UMA RECUPERAÇÃO BIOGRÁFICA E LITERÁRIA

Monique Wittig (2019) corrobora o que Simone de Beauvoir afirmava: não se nasce mulher, torna-se uma, a partir do que a civilização quer que nos tornemos. Assim como VA também não nasceu mulher, tornou-se uma; não nasceu escritora, mas encontrou-se com essa identidade aos 45 anos. Não é o mesmo início de uma trajetória como a de muitos escritores que logo cedo iniciam seus registros literários. Contudo, o que nos importa aqui é justamente não equiparar trajetórias nem contabilizar anos de experiência, mas sim dar voz e lugar ao trabalho literário que vem sendo construído pela escritora.

Um dos elementos que chama a atenção para a literatura de VA é a sua habilidade de montagem e costura da estrutura narrativa. Para a obra de estreia da escritora, *A valsa da medusa* (1990), Antonio Hohlfeldt, em seu texto de apresentação para o livro em questão, ilustra o uso dos recursos linguísticos empregados por VA. Os registros de Hohlfeldt também são mencionados por Arnaldo Campos em sua publicação no *O Jornal do Jockimann*, referência presente na fortuna crítica⁵ de organizada pela escritora. Conforme Hohlfeldt:

O comedimento, a tonalidade certa, o clima bem alcançado, o enredo sob domínio, a medida corrente, enfim, na narrativa, dá à novela de estreia de Valesca de Assis a certeza de que não será ela mais um autor de livro único. Sem dúvida alguma, e dependendo dos editores, outras obras teremos dessa autora, que enriquece não apenas a galeria de nossos ficcionistas, mas contribui com uma perspectiva sutil própria da sensibilidade feminina, e que tanto nos causa inveja, muitas vezes. (HOHLFELDT, 1990, p. 22).

⁵ As citações que estão apresentadas neste primeiro capítulo são oriundas da fortuna crítica, referente às obras de Valesca de Assis, disponibilizados pelo site da própria escritora.

Essa habilidade com as palavras poderia ser explicada apenas por sua experiência nas oficinas literárias da qual participou e também ministrou no Rio Grande do Sul, em São Paulo e no Escrita Criativa online, de Portugal. Porém, sua formação em Filosofia, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), atuação em História e especialista em Ciências da Educação e sua história de vida como mulher contribuem especialmente para a sua produção literária.

Para recriar o cenário de produção dessa obra de estreia é fundamental apresentar o seu contexto de criação. Iniciando pelas próprias palavras expressas por VA, em uma entrevista publicada na fortuna crítica de seu site oficial (julho e agosto de 1991), sua principal intenção com esse livro é “a possibilidade de um reconhecimento de seu passado não enraizado”.

E isso está para além de qualquer influência que possa ter recebido, na infância, de sua família de origem germânica. Seu nascimento ocorreu em Santa Cruz do Sul, seguindo uma velha tradição da época: para dar à luz, as gestantes deslocavam-se para a casa de seus pais, esperando o apoio da mãe para a hora do parto. Os pais de VA moravam a 500 quilômetros de distância da cidade dos avós e, portanto, em sua imaginação, quando criança, ir a Santa Cruz era como se estivessem chegando na Alemanha europeia, embora jamais entendesse por que nunca tivesse presenciado a neve do inverno.

Para tanto, o ambiente de seu nascimento realmente lhe era desconhecido, pois não chegou a viver no município, assim como outros elementos que o constituíam, como o dialeto germânico falado pela população. Por isso, foi extremamente necessária uma pesquisa histórica detalhada, que durou cerca de três anos e meio, para que a narrativa, que se passa no século XX, em uma província do continente de São Pedro, estivesse bem construída por imagens possíveis e palpáveis. Como apoio, VA esteve assistida pelos materiais do arquivo histórico organizado pelo professor Hardy Martin, diretor do Arquivo Histórico e Museu do Colégio Mauá de Santa Cruz.

Com o desconhecimento sobre sua cidade natal e sua criação a partir da colonização por imigrantes germânicos, o tema abordado na obra, que inaugura sua carreira literária, transformou-se em uma espécie de busca por suas raízes, já que seu caule havia crescido em outros territórios. A ideia de escrever seu primeiro romance, por vezes chamado de novela por suas características, ganha mais força

por conta deste seu grande interesse pela colonização alemã e o tempo histórico se constitui a partir dos protagonistas *brummers* – soldados e oficiais contratados pelo Exército Brasileiro para lutar contra Oribe e Rosas no ano de 1851 -.

A proposta da autora em rememorar um pouco de seu passado histórico encanta seus leitores e críticos. Para além desse formato de fortalecimento de suas próprias raízes como uma mulher gaúcha, *A valsa da medusa* propõe diversos movimentos, e o primeiro deles a ser elucidado é esta recuperação da memória. Em sua leitura e crítica para a obra, o escritor Moacyr Scliar (SCLIAR, 1990, p. 05) caracteriza-a como uma ficção histórica à procura do estabelecimento de origens, para assim tentar explicar quem somos dentro deste vasto território brasileiro. Assim também pensa o jornalista Vitor Biasoli, que, no *Jornal Kronika*, no caderno chamado “*Kronika e Quixote*”, edição de número 211 (BIASOLI, 1990), aponta para essa reconstituição da criação da cidade de Santa Cruz do Sul.

Segundo as reflexões de Scliar, em uma narrativa munida de depoimentos de seus personagens viajantes, o Rio Grande do Sul ganha um novo capítulo para a compreensão de sua história. Eunice Gruman, em sua resenha publicada no *Jornal da Manhã*, Aracaju/SE, intitulada “Demônios do coração”, (GRUMAN, 1990, p. 07), destaca que há uma “recuperação de um dos mitos ocidentais”, Medusa, além de um panorama importante sobre a presença alemã no estado. Dorothy Camargo Gallo, contista, professora e crítica literária, no periódico *Suplemento Literário de Minas Gerais*, não se limita a dizer que a obra tem a pretensão de registrar somente a vivência factual presente na memória gaúcha: “a autora liberta-se das imposições históricas” (GALLO, 1990, p. 07).

No conjunto da fortuna crítica, originária de vozes diversas, a sensibilidade com que VA desvenda sua ficção é um ponto fundamental e de destaque. Como estreante, a educadora-escritora vai delineando um futuro promissor, dando a certeza de que este primeiro título não será o único, conforme afirma Hohlfeldt (1990). Em uma justificativa para que essa afirmação se torne inegável, apresentaremos outro movimento fundamental da obra em questão, partindo desta sensibilidade narrativa: a construção textual bem pensada, articulada e fulminante. Assim como Scliar, Hohlfeldt situa VA como uma voz “lírica e forte, a somar-se aos novos escritores gaúchos” (HOHLFELDT, 1990, p.04).

Aldo Obino, para o *Jornal do Comércio* em 1990, menciona a temática central do romance de aproximadamente noventa páginas. Para ele, “o tema é o da

imigração alemã no ambiente do Vale do Rio Pardo, em meados do século 18”. Ao retratar a noite de estreia do livro, destaca que ocorreu uma prévia da narrativa por meio de uma dramatização dirigida por Cláudio Cruz, “muito bem proposta por um sugestivo elenco e marcação cênica, no Teatro Renascença, onde, após, foi autografada a obra” (OBINO, 1990, p.09). Obino ainda salienta a sensibilidade que o texto da escritora propõe.

Gruman indica a mesma direção de Hohlfeldt, Gallo e Aldo Obino quanto à sua sensível arte de escrita, que contempla com “sutileza e respeito” (GRUMAN, 1990, p. 05) germânicos a história das personagens, pintando assim um cenário de emoções reprimidas que se manifestam violentamente na trama de *A valsa*. Nesse mesmo aspecto, Gruman descreve o ambiente sombrio e carregado de máculas que roubam a luz do dia e das vidas de Tristan Waldvogel, Pauline Eick, personagens-chave do livro, e seus familiares. Em suas palavras,

Arroubos passionais que irrompem num cotidiano inóspito, num meio que os absorve sem poder questionar mais profundamente suas causas, considerando-os manifestações de entidades malignas que vivem na alma e que, por um descido do auto-domínio, saltam à luz do dia. (GRUMAN, 1990, p. 05).

A amarração de sua teia linguística ata a complexidade das relações humanas, contornando assim a habilidade objetiva da escritora de lidar com os conflitos da realidade em sociedade, bem como com aqueles que estão dentro da produção narrativa. Gruman, ainda, em seu texto, denota que essa teia é composta por nós e que traz à margem do leitor as situações de nosso cotidiano provenientes de uma cultura, de um meio e também de um mero acaso do destino, conduzindo-o à ação principal da obra com “toques de amargura, lirismo e mesmo humor” (GRUMAN, 1990, p. 05). De um texto enxuto, para Gruman, para frases curtas e incisivas, que Danilo Ucha escreve em seu comentário para o jornal *Zero Hora*, em julho de 1990, se afirma o talento da escritora como narradora. Além disso, o jornalista Ucha comenta sobre a capacidade que a situação ficcional da obra de VA tem de atrair o leitor a um verdadeiro banquete de leitura.

Dentro dessa mesma perspectiva, o professor e escritor Deonísio da Silva (SILVA, 1990, p. 14) candidata, com louvor, a estreia de VA a um posto importante na literatura do fim do século XX. Em sua visão, a escrita dela é contida, mas dosadora na narrativa, construindo uma história de amor com toda a complexidade

que a envolve. Salaria a mistura interessante que seu livro apresenta: poções de história, com relatos de um viajante europeu que pretende entender o Brasil. Assim, aponta características exponenciais de VA e afirma que ela “sabe escrever” (SILVA, 1990, p. 14).

O livro *A valsa da medusa* não deixa dúvidas quanto ao seu significado para o princípio da autora na escrita literária; seu reconhecimento é percebido pela cidade de Porto Alegre, onde passa a viver boa parte de sua vida, ao conceder, em 1990, o Voto de Congratulações da Câmara de Vereadores. Em se tratando de uma análise mais profunda do aspecto da trama e seus personagens, os críticos retratam opiniões interessantes e fundamentais para a compreensão da sua construção textual. José Alberto de Souza, jornalista, em texto publicado no Jornal *A notícia*, propõe uma abordagem analítica sobre a estrutura e marcação de personagens da obra, ao rememorar o mito grego da Medusa, desvenda o que pretende a autora com o título de sua novela: “à medida que o drama evolui, compreendemos perfeitamente as danças dos personagens com seus “demônios do coração” (SOUZA, 1990, p. 16).

Lendo suas noventa e duas páginas e dezoito capítulos, Souza entende o roteiro do livro em um formato ágil, com as divisões de perspectivas sobre a história na voz de diferentes narradores. Os espaços geográficos, brasileiro e europeu, são bem explorados, dando luz a sua pesquisa séria e clara sobre o contexto histórico sob o qual se debruçou. Souza mostra com clareza o foco narrativo, em sua maioria onisciente, projetados pelos olhares focados nas personagens de Tristan Waldvogel e Pauline Eick, com pinceladas de testemunho, em uma influência de fluxos de consciência apresentados por Ingrid Eick, filha de Pauline. O misticismo, os dramas de um personagem masculino em confronto com o amor fraterno ou idealizado e o jogo de interações entre os membros das famílias envolvidas no enredo são outros pontos analisados pelo crítico.

Charles Kiefer escreve uma crítica contundente e ferrenha sobre a sombra vertiginosa que os autores consagrados pela publicidade gaúcha produzem. Dentre eles, ainda como iniciante, Kiefer traz o nome de VA propondo assim que seu trabalho caminhe para perto da luz junto de sua literatura instigante. O escritor ainda destaca a exuberância da escrita da obra, em que, com sua personalidade forte e segura, projeta o trágico com uma construção bem pensada de todo o conjunto da novela. Em seu texto, ele escreve,

Avulta no livro o trabalho de pesquisa, a construção pensada tanto do enredo como das personagens e o estilo real-naturalista, oscilando entre o narrativo e o descritivo. Como se fiel ao tempo sobre o qual se debruça, **A Valsa da Medusa** é exuberante e trágico. (KIEFER, 1990, p. 12).

Conquistados leitores e pensadores importantes do universo literário em seu início de trajetória, VA desponta com sua segunda novela para corroborar o que já se esperava: mais talento, sensibilidade e sua habilidosa arte de desenhar obras literárias. Em 1991, a publicação de *A colheita dos dias*, nas palavras do jornalista Ricardo Carle, ao jornal *Zero Hora*, explicita a “estética da dor, cujo mérito maior é o cumplicidade do leitor pelo contágio da sensibilidade” (CARLE, 1991, p. 02). A questão sobre a ascendência alemã das personagens do livro ainda aparece, mas não é mais o foco central nem o tempo histórico desta segunda novela. Carle explica que o diálogo confessional e punitivo da narradora-personagem revela o alvo central, a covardia. Segundo ele, é uma narrativa com diferentes nuances, com graus de perversidade, intimista que, embora na leitura dele exiba clichês, o texto é firme. Ainda, Carle observa que esse livro vem para estabelecer o lugar de VA na literatura. Assim também no jornal *O Timoneiro*, de Canoas/RS, conforme os registros publicada por VA, um texto que fala sobre o lugar que a escritora tem revogado e que soube mantê-lo com qualidade (1992, p. 04); também destaca sua arte em mergulhar o leitor nos abismos da alma humana.

Em texto do jornal *A Notícia*, de São Luiz Gonzaga/RS, onde VA publicou resenhas de livros aos domingos, segundo fortuna crítica de VA, se reafirma a excelente crítica e receptividade pública composta pela sua primeira publicação. Na análise sobre *A colheita dos dias*, o articulista comenta sobre os meandros da alma encontrados e detalhados por essa habilidade talentosa de quem sabe escrever. O tema aqui, descrito pelo autor, é a desagregação emocional, explorando os desencontros existenciais vivenciados pela personagem bastante densa de Letícia. Ainda, há um apontamento interessante, e do qual daremos conta mais adiante, sobre um aspecto cultural que ainda prevalece nas relações pessoais: o retrato de uma sociedade marcada pela predominância masculina em muitos âmbitos. Na publicação jornalística, percebemos essa problemática sombria que fragiliza seus condescendentes:

como uma espécie de dolorosa revelação a que a frágil estrutura de Letícia não resiste, mergulhando-a em suas sombras interiores. Sombras que também pertencem a nós e que continuamente nos espreitam e que são, em última análise, uma das marcas de nossa humanidade. (1992, p. 05).

Em “Literatura dos Continentes, o Gaúcho”, a crítica e redatora Cecilia Zokner desenha belíssimas palavras sobre o segundo livro de VA ao apresentar a temática próxima na qual este estudo se baseia, ou seja, a reconstrução angustiante do universo feminino. Caracterizada como um monólogo, a análise de Zokner contextualiza os movimentos temporais propostos pela *Colheita*. Passado, passado remoto e fatos recentes diluem a vida da personagem protagonista, que, ao contar a sua história, exhibe as motivações que “regem a sociedade em que viveu” (ZOKNER, 1992, p. 09). Ainda, diz que o panorama narrativo é “o quadro social de uma sociedade conservadora e classista cujos valores não são o bastante para impedir a sua desagregação”. Dorothy Gallo, para o Jornal *A notícia*, também analisa o título de VA. Chama-o de “pequeno-grande-romance”:

O número de páginas é reduzido, mas chega-se ao final com sensação de se ter esquadrihado um livro volumoso, tão denso seu conteúdo. [...] Valesca de Assis é uma romancista despreendida das fragilidades femininas, livre para a plurissignificação, para diagnosticar doenças malignas enquistadas em famílias aparentemente imunes. (GALLO, 1992, p. 10).

Gallo ainda contempla outras características instigantes e pontuais sobre a escrita desse livro e das demais obras da escritora. Para ela, o texto de VA é poético, sem ser sentimental por demasia. Identifica a sobreposição de artimanhas textuais, deixando no escuro os códigos morais aos quais estamos, por vezes, destinados. A morte, aqui, na visão de Gallo, se faz como um grande mistério colhido por dias.

Volnyr Santos apresenta a grande carga simbólica e ambígua presente na *Colheita*. Há, no texto, o exercício do grande estilo valesquiano de escrever. Segundo ele, “extraíndo das palavras, ao invés de perplexidade e desordem, a intimidade e a ordem que o texto requer.” (SANTOS, 1992, p. 14). Ele também percebe e percorre a trajetória desconcertante da personagem Letícia no mesmo nível simbólico que a narrativa construiu:

a fragmentação e o caráter de relatividade que o discurso de Letícia propõe são elementos significativos na construção da história, pois é a partir dessas circunstâncias que o texto se encaminha para os aspectos que exigem a participação do leitor. Afinal, o objetivo da ficção parece ser, permanentemente, as variações em torno da problematização do homem com a realidade. *A Colheita dos Dias*, nesse sentido, não se esgota num projeto imaginário, mas propõe a ultrapassagem do episódio explícito, indicando outros caminhos que, seguramente, podem ser trilhados. (SANTOS, 1992, p. 15).

Ainda em seu texto de análise, Santos traz a referência de Roland Barthes para acolher o seu pensamento, entregando o texto de VA para o realismo da literatura. Para Santos, a questão política tem um papel significativo nessa história, pois incorre sobre a condenação com “dose de sentimentalismo” proposta pela trama com Letícia e sua família para os desequilíbrios sociais que a escritora dá vida. Novamente, o singular jeito de VA de narrar e dramatizar a vida humana e suas problemáticas, com o mundo cotidiano e familiar ao fundo, fica em evidência.

José Ronaldson Sousa coloca *A colheita* como a marca de uma nova narrativa contemporânea, compara VA com a também escritora Lya Luft e anuncia que o Rio Grande do Sul vem montando um quadro singular bem específico da “literatura feminina” (SOUSA, 1993, p. 17). Em seu texto, corrobora com a ideia de desagregação, já mencionada por outros críticos, e evidencia a opressão sofrida pela personagem protagonista tanto por sua descendência alemã quanto por ser mulher. Contempla a seguir o trajeto do escrever de VA:

No romance, depois do estranhamento natural da primeira leitura pelos cruzamentos temporais: passado e presente articulados (inter/intrapostos), criando quadros sensoriais convulsos, multiplicidade espacial e trama coesa, o leitor situa-se melhor na segunda leitura. Passa a viver, pela narração em primeira pessoa, frente a frente com o trágico: um embate vivencial. E nesse dialogismo (leitor/personagem) a leitura deduz pelo enunciado a Cida inócua, o “desestruturar-se” da personagem através do implícito. E pela enunciação, pelo não dito, que a força da personagem se caracteriza. Através da visceralidade narrativa. É nessa tensão entre laivos de lucidez e loucura que Letícia, num monólogo-diálogo com os ossos da filha falecida, rememora seu drama vivencial. (SOUSA, 1993, p. 18).

Destaca a linguagem sinuosa, complexa, descontínua e arrebatadora dessa obra. Na leitura de Sousa, os cortes abruptos nos diálogos e as frases curtas representam o que a personagem Letícia pretende expressar. Sua introspecção,

desamparo e vazio ficam claros para o leitor, tendência de estrutura textual bem composta pela escritora. Embora Sousa considere o texto de VA “bem construído e articulado” (SOUSA, 1993, p. 18), indica a existência de algumas falhas na constante adjetivação de termos da narrativa, como nos trechos “luto escuro do quarto” e “rubor das pitangas maduras”. Afirma que esse tipo de recurso “não convém à estrutura do romance”, já que o mesmo é tenso em seus dez capítulos, “enxuto, denso e dramático” (SOUSA, 1993, p. 18). Sobre o desfecho do livro, escreve:

Este final poderá não agradar a certos leitores. Porém, o desfecho está perfeitamente dentro da perspectiva da obra. Existe uma unidade semântica e uma funcionalidade pela loucura da personagem. É patente que uma obra de temática tão rica como a opressão, e implícita toda a riqueza ideológica da mulher, da sociedade, da igreja, da morte e principalmente da loucura, permitiria uma multiplicidade de arranjos formais. E é o que transparece, em parte, no romance. (SOUSA, 1993, p. 19).

Sousa finaliza sua análise afirmando que o romance é uma amarração de instigante gravidade e existencialista, uma “obra de inquestionável valor literário” e que o “leitor fará uma boa colheita.” De boas colheitas, VA se fortalece na literatura. Lenira Pereira, para a Revista *Porto & Vírgula*, em sua leitura compromissada, como diz, enalteceu o valor da segunda obra publicada pela escritora. Fala sobre sua linguagem fluente, metafórica e com um conteúdo humano (PEREIRA, 1993, p. 20). Pereira faz uma intertextualidade curiosa com Sófocles, as tragédias gregas e a disposição das fraquezas humanas que estão representadas pela história de *A colheita dos dias*. Emerge nas considerações desta leitora novamente a grande aptidão de perscrutar a “atividade humana” que se realiza pela personalidade da autora (PEREIRA, 1993, p. 20) e registra dois aspectos pelos quais afirma a permanência dela na literatura: o uso da linguagem metafísica às revelações das fraquezas humanas.

Em “Pampa trágico”, publicado no *Jornal do Sul*, Antônio Hohlfeldt mais uma vez se ocupa da literatura de VA. Sugere que o título em questão é um pouco o aprofundamento e expansão do primeiro (*A valsa da medusa*). Para ele, a proposta de que a narrativa seja uma forma de monólogo-diálogo em voz alta volta a ser mencionada e a afirmação da escritora está sendo constituída ao lado dos bons nomes das novas gerações de escritores. Hohlfeldt escreve sobre

perspectivas das quais atualmente VA está amparada: na primeira delas, a influência da cultura germânica, rígida e disciplinadora nas regras morais; por segundo, a recuperação da tradição narrativa ligada à gauchesca, apoiada em relatos de âmbito interno/psicológico, distanciando-se de sua marca tradicional de epicidade, característica essa que pontua as narrativas do nosso espaço geográfico sulista; finalmente, ressalta a construção do texto pelo olhar da mulher, o que balança as estruturas literárias dos demais escritores da época da publicação de *A colheita dos dias* que giravam suas ações narradoras em torno de personagens masculinos. Para Hohlfeldt, o desenlace da história de Letícia é radical, prende o leitor até o final, com revelações distribuídas aos poucos como numa trama policial. Por fim, ele direciona o seu texto crítico aos traços genuínos das obras da escritora:

Valesca de Assis, de certa maneira, está a recriar a perspectiva da tragédia: nesse universo, não há saídas possíveis, as personagens – femininas – estão condenadas desde o nascimento. Filia-se, assim, a escritora, à corrente – não diria feminista, que me soa lugar comum- mas feminina – de autores que escrevem denunciando e refletindo sobre a condição da mulher num universo ainda dominado e movimentado pela vontade do homem (HOHLFELDT, 1993, p. 24).

Com seu terceiro título, *Harmonia das esferas*, VA recebe premiações e reconhecimentos importantes na academia literária. Publicado em 2000, o romance lhe rendeu o Prêmio APCA (Associação Paulista de Críticos de Artes) 2000, na categoria revelação de autor; o Prêmio Alejandro J. Cabassa para Novela, Especial do Júri da União Brasileira de Escritores em 2002, e foi indicado para o Prêmio Açorianos de Literatura em 2001, na categoria Romance. Nesse momento de sua trajetória de escrita, VA já havia publicado outro livro (*O livro das generosidades*⁶), em antologias, ensaios e textos avulsos. A fortuna crítica de sua terceira narrativa revela ainda mais a sua maestria nas letras. O jornalista Eduardo Nasi, em seu comentário para o *Segundo Caderno*, do jornal *Zero Hora* (2000), às vésperas da sessão de autógrafos do lançamento da obra, fala certamente sobre o incômodo que o narrador de *Harmonia das esferas* causa no leitor. A linguagem densa, característica já enraizada pela escritora, junto de sua maneira intimista de escrever romances está um pouco diferente, e a valorização predominante do “eu” não está presente. Para Nasi, desacomoda quem abre o livro porque se encontra

⁶ No ano de 1997, publica este título, um livro de receitas compartilhadas.

diretamente com o uso da segunda pessoa, o “tu”. Nasi reforça que não haverá leitores passivos, “o sujeito torna-se uma marionete controlada pelas palavras, agindo a partir dos verbos.” (NASI, 2000, p. 02). Assinala, ainda, o acerto de tom que a escritora dá ao romance. Temos aqui uma narrativa pseudo-intimista com ares renovados, afirma.

Caracterizando este terceiro título como uma novela, o roteirista Tailor Diniz discute, junto com VA, sobre forma e conteúdo literários. Nessa discussão, para a *Revista Aplauso*, Diniz se compraz do equilíbrio buscado pela autora na criação e junção desses dois elementos. É uma história densa – um dos adjetivos mais elencados para o projeto literário valesquiano – de conteúdo e com uma forma bem estruturada e alinhada. Diniz aborda a posição política engajada no texto da escritora, sem que esse esteja requerendo um “tom panfletário”, quando a narrativa enaltece a problemática do professor gaúcho. Com sua sutileza escrevente,

Harmonia das Esferas parece um livro artesanal, naquilo que de melhor a palavra pode significar – elaborado com esmero, como quem tece uma renda de bilro, sem a interferência de algo que não a mão da própria autora. A sobreposição aparentemente desconexa dos capítulos e a alternância das vozes narradoras estabelecem a harmonia da obra. (DINIZ, 2000, p. 05).

Assim, Diniz finaliza seu comentário dizendo que a harmonia da obra de VA leva aos caminhos da boa literatura.

Os voos alçados pela escritora se estendem com a divulgação de *Harmonia das esferas*. Romar Beling, para a *Gazeta do Sul* em 2000, apesar de demonstrar sua maior simpatia por *A valsa da medusa*, diz que essa terceira narrativa dialoga com o fazer literário como uma temática central, clareando uma postura autorreflexiva da própria escritora. Para Beling, esse livro “firma o nome da autora no cenário das letras contemporâneas” (BELING, 2000, p. 06) e as ações femininas voltam a aparecer com um espaço generoso reservado ao leitor. Ademais, detalha Beling, VA complexifica o ato narrativo, usando ora personagens-narradores, ora narradores-personagens, para reconhecerem-se a si e aos outros. É, assim, um belo exercício de alteridade, pois nessa alternância de contadores da história, inauguram-se novas estratégias para a relação narrador-personagem. O detalhismo em frases minuciosamente escritas também são o destaque desse texto

de Beling. Compara ainda, VA a outras vozes femininas grandiosas da atualidade, como Lélia Almeida e Cíntia Moscovich.

Em “O denso mundo da escritura”, publicado na *Revista Literária Blau* (2001), Volnyr Santos, já mencionado por sua crítica sobre *A colheita dos dias*, esboça a autenticidade do texto de *Harmonia*. Interessante esteticamente, em sua visão, a preocupação polifônica de que se ocupa esse livro demonstra uma confluência significativa. Em suas palavras,

a autora converte o real em *logos*: ao mesmo tempo em que se desfaz em palavra, a vida se entremostra num processo de refazimento capaz de incitar o leitor para a conciliação desses dois atributos sem os quais o sentido se perde. (SANTOS, 2001, p. 09).

Vicentônio Nascimento (*Jornal de Assis*, 2007) fala sobre a importância de ler e estudar a obra de VA ainda em vida. Para justificar essa fala, Nascimento destaca o quanto a escritora foi capaz de captar as discussões literárias sobre o fazer da escrita e as inseriu em *Harmonia*. Rememora, por fim, as palavras de Deonísio da Silva escritas na abertura desse romance, que ela reúne

elementos indispensáveis na construção sintática diferente, por captar as discussões literárias contemporâneas e, especialmente, por proporcionar uma literatura refinada marcada pela complexidade – em seu nível abstrato – aliada à simplicidade: características louváveis, porém pouco praticadas. (NASCIMENTO, 2007, p. 14).

Quando o quarto título de romances-novela chega ao mercado das letras, VA já havia carimbado o seu nome na literatura gaúcha e feminina, conforme escreve Jane Tutikian, também escritora. Na orelha do livro *A ponta do silêncio*, publicado em 2016, a renomada professora-ensaísta-contista define o estilo de VA como maduro e provocador, mais uma vez, do desconforto crítico aos seus leitores e apreciadores. Densidade, força e o desvelamento da realidade humana em seus aspectos profundos tomam conta novamente de sua narrativa. Parece-nos uma leitura fácil, mas existem, nesse livro, jogos que nos submergem a um submundo profundo e gélido. Tutikian anuncia que uma “revolução está instaurada em nós mesmos” (TUTIKIAN, 2016, p. 05) depois do livro terminado. Em seu texto, Tutikian eleva a literatura de VA a um talento que é nato. Em suas palavras, “Valesca de Assis é, desde sempre”.

Diante da divulgação de estreia do novo romance de VA, o jornalista Alexandre Lucchese expõe algumas informações, no jornal *Zero Hora*, de 2016, sobre a publicação, entre elas que *A ponta do silêncio* foi escrita durante treze anos. Nas palavras da própria escritora a Lucchese, seu desejo para o novo livro era que ele fosse curto, mas que pudesse fazer o leitor se colocar no mesmo lugar da protagonista Marga. O caráter de exposição comportamental da sociedade, como temática que evolui na obra, nos transporta a uma realidade bastante factual. VA conta para Lucchese que a ideia do romance surgiu a partir de uma notícia de jornal sobre a acusação a uma mulher por um crime parecido com o destrinchado no referido livro. A prosa é fluente (LUCCHESE, 2016, p. 06), como diz Lucchese, com um ponto de vista voltado para a opressão de gênero em nossa sociedade patriarcal.

Consagrando o reconhecimento nacional como escritora de VA, críticos como Romar Beling e Juremir Machado da Silva reafirmam o seu sucesso literário. Silva, ao escrever para o jornal *Correio do Povo*, de setembro de 2016, exalta a competência da literatura gaúcha com o nome de VA. Fala ainda sobre as “marcas de vida” calcificadas em nossas entranhas e que nos levam ao sofrimento, reflexões feitas por ele ao ler *A ponta do silêncio*. Rosane de Oliveira preenche as páginas do jornal *Zero Hora* em sua crônica do dia 09 de outubro, um domingo do ano de 2016, resgatando um pouco da trajetória da escritora. Aponta também o seu amadurecimento com esse quarto livro narrativo e ainda brinda a sua qualidade literária com a história de Marga.

VA não se diz feminista; ainda está procurando entender seus conflitos com a sociedade patriarcal e opressora que assola as mulheres. Não se intitula feminista, mas compreende que a força de suas obras retratadas por este estudo contribui para o encontro de um espaço de discussão solene sobre o universo das mulheres. Nesse sentido, a construção do seu ser escritora também pode ser vista como um processo íntimo para uma compreensão mais aproximada das descobertas contemporâneas sobre o contexto do ser mulher e das mulheres.

Descobrir a obra de VA é projetar passos para um grande encontro com a arte. Como os críticos e estudiosos de seus livros demonstraram no decorrer deste capítulo, sua sensibilidade com o tecer das palavras é um de seus tantos talentos. Densidade, harmonia, textos curtos e fulminantes convidam seus leitores a

mergulhar profundamente no seu mundo particular, buscando permitir um olhar mais abrangente e cuidadoso para com as relações humanas.

VA foi arquitetando minuciosamente e com grandiosidade o seu fazer literário, apostando em novelas (ora chamadas de romances) que pudessem aproximar a complexidade da vida, das dores da alma, do nosso passado histórico, da violência opressora que toma conta de lares tão familiares que nos denotam uma segunda – e quantas mais forem necessárias – leitura de nossas vivências. Ela soube preparar-se para esse ser escrevente, usando de sua carreira como educadora para pensar sobre questões da sociedade que necessitavam de um novo capítulo com vistas para a verossimilhança. Também planejou sobre sua teia de escritura, participando de oficinas de escrita, objetivando oferecer ao cenário da literatura gaúcha e brasileira um formato individual e muito característico, demonstrando originalidade e maturidade. A criação de seus textos é bem elaborada. Jogos estruturados entre narradores e personagens, em que ora um assume o lugar, ora o outro rouba a voz, a elaboração de frases organizadas e instigantes, com tramas entrelaçadas e recortadas de forma minuciosa, tira o conforto de quem lê seus livros e desacomoda os pensamentos mais lineares.

Portanto, todos esses aspectos corroboram para sua afirmação na academia literária. Quando seus críticos analisaram seu primeiro título compreenderam que estavam diante de uma mulher que pretendia instalar a sua escritura na literatura e de que não seria uma escritora de um livro só. E assim se fez.

2.2 PANORAMA DE MULHERES BRASILEIRAS NA LITERATURA: DE 1990 ATÉ 2016

Uma escritora gaúcha em um território dominado por obras literárias escritas por homens: esse é o panorama que VA enfrenta quando escreve e publica seus livros. Estima-se, de acordo com uma pesquisa realizada e publicada em 2018, que em um total de 933 autores de livros literários mapeados no Rio Grande do Sul, 339 deles são mulheres (ALMEIDA; WEISSHEIMER, 2018, p. 461). Esse percentual de 36,33% de público feminino na literatura representa uma esfera de barreiras que a escritora gaúcha pretende ultrapassar, mesmo que a temática de suas obras não esteja diretamente ligada ao eixo das teorias feministas.

A literatura de mulheres sul-rio-grandense na segunda metade do século XX ganha expoentes fundamentais para que haja uma consolidação de escritoras de diferentes gêneros literários. E esse fenômeno de identidade literária de mulheres gaúchas, atingia o restante do país, num contexto que se originou e se afirmou nos séculos anteriores e que se assemelhava deveras a uma expressão estética europeia. A influência dos países europeus na literatura trouxe uma limitação que se estende ao âmbito das publicações realizadas por mulheres, o que nos ajuda a compreender o contexto histórico de pouca representação nas escrituras de mulheres. Nesse sentido, nomes como Lygia Fagundes Telles, Cecília Meireles, Hilda Hilst e as gaúchas Lya Luft e Patrícia Bins, entre outras, surgem para que se inicie uma construção mais rica e protagonista para a história literária brasileira.

Conforme o avanço das teorias feministas, a literatura de autoria de mulheres também sofre alterações e se reformula para reflexões diferentes. Antes, nas primeiras publicações brasileiras de mulheres, tínhamos personagens femininas estereotipadas de maneira machista, com traços de fragilidade e até pejorativos, como coloca Gabriela Fonseca Tofanelo em seu artigo escrito em 2015. Durante a evolução do pensamento feminista no mundo, o olhar das escritoras para os seus próprios mundos atesta um novo convite a uma questão crucial: quem somos como mulheres no contexto social em que vivemos? E por que assim o somos?

Constitui-se, a partir daí, com nomes como o de Clarice Lispector (TOFANELO, 2015), novos horizontes de pensamento: a condição submissa da mulher em relação ao homem passa a habitar as reflexões das autoras. Dentre abandonar o uso de pseudônimos masculinos para ter o direito de publicar seus livros, revitalizar as imagens sobre si mesmas que foram pré-estabelecidas pela sociedade patriarcal, até encontrar a possibilidade de escrever e adquirir uma representação condizente e legítima da mulher no cânone literário brasileiro. Esses foram alguns dos desafios enfrentados por escritoras brasileiras e que, por vezes, continuam a se manifestar com determinação nas publicações contemporâneas.

Com suas vozes “não autorizadas” nas palavras de Regina Dalcastagné (2012, p. 05), as brasileiras escritoras estão dentro de um cenário limitante. Em sua pesquisa, Dalcastagné acompanha o período de 1990 a 2004 de romances publicados nas principais editoras brasileiras, o mesmo período em que foram para as livrarias as três narrativas estudadas neste trabalho. Os dados recolhidos por

ela são avassaladores: 72,7% dos autores eram homens, possuem espaços privilegiados profissionalmente e vivem em grandes centros, nos estados do Rio de Janeiro e São Paulo (p. 06). Com isso, é possível perceber que o tipo de representação existente em suas narrativas literárias não está próximo da população plural que vive no Brasil. De forma geral, acerca da representatividade, Dalcastagné diz que:

Pensem no senhor que conserta sua geladeira, no rapaz que corta seu cabelo, na sua empregada doméstica – pessoas que certamente têm muitas histórias para contar. Agora cole o retrato deles na orelha de um livro, coloquem seus nomes em uma bela capa, pensem neles como escritores. A imagem não combina, simplesmente porque não é esse o retrato que estamos acostumados a ver, não é esse o retrato que eles estão acostumados a ver, não é esse o retrato que muitos defensores da Língua e da Literatura (tudo com L maiúsculo, é claro) querem ver. Afinal, nos dizem eles, essas pessoas têm pouca educação formal, pouco domínio da língua portuguesa, pouca experiência de leitura, pouco tempo para se dedicar à escrita. (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 07).

Sobre essa falta de tempo para se dedicar à literatura, Valesca de Assis, em entrevista para Alexandre Lucchese, publicada no jornal *Zero Hora*, de 2016, compara as problemáticas retratadas por uma de suas protagonistas com a própria tarefa de poder dedicar-se à literatura de modo legítimo. Dessa forma, a ideia de não se sentir representada e nem poder representar também evolui entre leitores e escritores que ainda estão à margem, como é o caso das mulheres. Nas palavras de VA:

É difícil para as mulheres dedicarem tempo à literatura, pois a criação literária é muito exigente, não pode ser feita apenas nas horas que sobram. É aceitável para um homem dedicar horas de seu dia à escrita, mas, para as mulheres, parece que são sempre impostas outras tarefas, como cuidar dos filhos e da casa. (Zero Hora, 2016, p. 06).

Para recuperar um pouco da trajetória das mulheres na literatura brasileira, a obra *História da Literatura Brasileira*, escrita por Luciana Stegagno-Picchio, servirá de referência. Cabe dizer que se fará um recorte temporal proposital para que possamos apresentar as obras literárias que se ajustam ao período em que VA inicia sua carreira de escritora: a partir dos anos 1990.

Para começar, nas primeiras partes do capítulo em que Picchio dá conta de historiar as produções literárias dos anos 1964 a 2003 (*1964-2003: dos anos do*

Golpe ao início do século XXI), é possível perceber um cenário bastante masculino na literatura. Brevemente, de um Ariano Suassuna medievista (PICCHIO, 2004, p. 638), a romances que nos remontam ao tempo da ditadura, com Antônio Calado; ao progresso tecnológico como invasor nas terras amazônicas de Darci Ribeiro; a metáforas do povo brasileiro mostradas por João Ubaldo Ribeiro, a criações ficcionais para embalar os estudos das variantes linguísticas das classes sociais do Rio de Janeiro (com Rubem Fonseca), a produção literária escrita por mulheres tão pouco aparece como referência inicial (PICCHIO, 2004, p. 638-639). Problemática essa retomada em dois capítulos de fato dedicados às mulheres escritoras, dos quais nos ocuparemos mais adiante. Ainda nestas primeiras referências descritas no livro de Picchio, o primeiro nome feminino a ser mencionado por ela é o de Patrícia Galvão, a Pagu, por sua parceria de escrita com Geraldo Ferraz no romance “A famosa revista”, de 1945 (PICCHIO, 2004, p. 641).

No item breve em que se dedica a explicar sobre as produções, chamado “A escrita das mulheres”, a autora delinea um comentário sobre a escrita memorialística associada às mulheres:

O memorialismo sempre foi considerado apanágio da literatura feminina: se é verdade que a escrita das mulheres é sempre metafórica, baseada no eixo da memória “vertical” de quem fica parada na sua casa, lembrando, enquanto ao homem que viaja, deslocando-se no tempo e no espaço, caberia uma escrita metonímica, horizontal. Mas isto também está progressivamente mudando, nivelando-se nas escolhas estéticas como consequência da mudança de qualidade de vida (PICCHIO, 2004, p. 647-648).

Ou seja, a experiência de não pertencimento das mulheres à exploração do mundo em diferentes espaços e tempos revela-se aqui como um tema que parece ser recorrente nos livros de literatura escritos por mulheres.

Para iniciar sua apresentação, Picchio traz nomes consagrados ao seu tempo, como ela mesma diz: Rachel de Queiroz, Lygia Fagundes Teles, Nélida Piñón, Zélia Gattai e Ana Maria Machado. Ainda, destaca que “em volta delas há uma legião de escritoras que habitam a cena brasileira e que a enriquecem com sua própria visão de mundo” (PICCHIO, 2004, p. 648). Também se preocupa em problematizar o espaço da literatura de mulheres quando comenta a publicação de *O quinze*, de Rachel de Queiroz, como segue:

Nos anos 1930, quando Rachel de Queiroz explodiu com *O quinze*, teria parecido talvez reduutivo e até racista falar da literatura feminina: teria sido então uma forma de *apartheid* que nem as mulheres aceitariam nem a crítica de ambos os sexos ousaria propor. Mas, neste início de século, quando já tão forte aparece a contribuição das mulheres à vida pública do país em todos os setores, é talvez aconselhável voltar a conjuntos como sexo, raça, categoria e região para melhor apreciar a peculiaridade da cosmovisão e, portanto, da contribuição de cada um àquele conjunto superior que continuamos a chamar de literatura brasileira (PICCHIO, 2004, p. 648).

Ademais, Picchio destaca que escolhe uma ordem “vagamente cronológica” para examinar as escritoras sob um perfil “geracional” e “em mutação” (PICCHIO, 2004, p. 648). Para o que nos interessa neste estudo, apontaremos os nomes e produções realizadas a partir dos anos 1990, conforme já mencionado, para estabelecermos uma linha que costure as obras literárias e suas criadoras junto das obras de VA.

Nessa linha temporal, Zélia Gattai é o nome citado inicialmente e Picchio comenta sobre a veia memorialista proposta por toda a sua obra, que permanece nos títulos *Chão de menino*, de 1992, e *Crônica de uma namorada*, de 1995. Lygia Fagundes Telles aparece como uma importante referência na literatura brasileira, pelas palavras da autora, marcando-a “com seus contos e romances que, ultrapassando o autobiografismo de ambiente paulista, nos enriquecem, todavia, com cenas de intimidade familiar e de evocação da infância” (PICCHIO, 2004, p. 649); além de chamá-la de “mestra na encenação do enredo” (2004, p. 649). Destacando sua vocação para escrever contos, além das demais obras, a autora cita *Estrutura da bolha de sabão*, de 1991, e *A noite escura e mais eu*, de 1995.

Dentro da mesma perspectiva, Marina Colasanti é referida por Picchio como alguém que “leva à literatura das mulheres sua experiência de jornalista, cronista, pintora e socióloga, atenta aos problemas do cotidiano, por ela tratados com sorridente feminismo numa prosa incisiva e cativante” (2004, p. 649-650). Suas obras nas décadas que nos interessam são *Ana Z, aonde você vai?*, 1994, e *Eu sei, mas não devia*, 1996. Ana Miranda entra no cenário literário com o romance histórico *Boca do inferno* (1989) e, conforme Picchio, repete seu sucesso nos anos 1990 com *Retrato do rei* (1991), *A última quimera* (1995), *Desmundo* (1996) e chegando aos anos 2000, *Dias e dias* (2002).

Sobre a literatura erótica, há uma relação de escritoras com sua “literatura feminina e feminista brasileira” (PICCHIO, 2004, p. 650) descritas por Picchio. Em

nosso período de análise, destacam-se os títulos *A casa e as casas*, 1996, de Helena Parente Cunha, e *Inimigas Íntimas*, 1994, de Joyce Cavalcanti, obra considerada pela teórica como “primeiro volume de um ambicioso painel *in progress*” (PICCHIO, 2004, p. 650).

Finalizando o item em questão, a autora destaca Patrícia Melo, “aluna de Rubem Fonseca” (2004, p. 650), que estreia na “literatura com uma experiência de roteirista que lhe enxugou a prosa, enriquecendo-a daquela dimensão de maldade purificadora própria da literatura dos jovens talentos de todos os países” (PICCHIO, 2004, p. 650). Suas obras entre os anos 1990 a 2003 são *Acqua toffana*, 1994, e *O matador*, 1995.

No item “Poetas mulheres”, também breve, Lélia Coelho Frota é mencionada e escreve *Brio* em 1996, “cuja fome de absoluto se disfarça num malicioso barroquismo, numa fuga fantástica para um mundo habitado por rimas em ‘im’” (PICCHIO, 2004, p. 662). Marly de Oliveira, em uma linha considerada por Picchio como “poesia imagista de rara perfeição formal” (2004, p. 663), lança seu último livro em 1990, chamado de *O deserto jardim*. Nele, há referências de poetas italianos, reflexos de suas andanças pela poesia internacional (PICCHIO, 2004, p. 663).

Por fim, Picchio relembra que muitos outros nomes poderiam ser citados e que esses escolhidos por ela são apenas uma “indicativa das tendências da atual poesia de mulheres, além dos conhecimentos e predileções da autora destas páginas” (PICCHIO, 2004, p. 663).

Assim, com este panorama sobre as escritoras mulheres, além de traçarmos alguns pontos fundamentais para entender um pouco de seu apagamento, é possível perceber também as diversas facetas e temáticas que foram (e ainda estão) sendo discutidas por escritoras brasileiras, bem como por VA, desde os anos 1990. Consequentemente, é conveniente dizer que mesmo Picchio assinalando uma série de mulheres escritoras em seu livro, o nome de Valesca de Assis não é mencionado. Logo, estamos diante desse silenciamento, o qual nos parece tão familiar, de mais uma, dentre muitas outras, escritora mulher da História da Literatura brasileira.

3. CONTRATOS DE DOMINAÇÃO E SILENCIAMENTO E O PODER DO MASCULINO

Neste capítulo, apresenta-se uma discussão sobre teorias que discorrem acerca do papel da personagem nas narrativas literárias. Ademais, fala-se acerca das teorias de Carole Pateman e de Pierre Bourdieu que abordam as problemáticas envolvendo a sociedade: as mulheres em seu papel de subordinação e submissão como objetos de contratos de dominação coordenados pelo poder do masculino.

3.1 A PERSONAGEM

O projeto principal deste estudo é evidenciar e analisar a categoria personagem das narrativas de VA. Assim sendo, os próximos parágrafos desta seção estão ancorados para essa perspectiva da personagem, usando como auxílio teórico as obras *A personagem de ficção* (CANDIDO; GOMES; PRADO; ROSENFELD, 2009) e *A personagem* (BRAIT, 1993); além de trechos do título *O conhecimento da Literatura: Introdução aos estudos literários* (REIS, 1999), e também de *O universo do romance* (BOURNEUF; OUELLET, 1976). O que nos norteia aqui são as reflexões levantadas pelos críticos sobre a construção da personagem e o papel exercido por ela na ficção a fim de colaborar para as análises das personagens femininas destacadas nas obras de VA.

Candido (2009), no capítulo “A pessoa e a personagem”, contrasta as possíveis relações que, como leitores, tendemos a construir quando lemos e analisamos uma obra de ficção e suas personagens. Nele, os autores destacam que as personagens na ficção adquirem um cunho mais definido e definitivo do que as pessoas reais. Além disso, de acordo com as escolhas linguísticas feitas pelo escritor ou escritora em sua obra de ficção, as personagens apresentam mais coerência (mesmo que incoerentes); exemplaridade (mesmo na banalidade); maior significação e riqueza, elementos esses transmitidos por conta da “concentração, seleção, densidade e estilização do contexto imaginário” (CANDIDO, 2009, p. 26). Nesse sentido, pode-se verificar o caráter estético presente na ficção que molda a experiência de leitura e análise entre personagem e pessoa real:

Antes de tudo, porém, a ficção é único lugar — em termos epistemológicos — em que os seres humanos se tornam transparentes à nossa visão, por se tratar de seres puramente intencionais a seres autônomos; de seres totalmente projetados por orações. E isso a tal ponto que os grandes autores, levando a ficção ficticiamente às suas últimas consequências, refazem o mistério do ser humano, através da apresentação de aspectos que produzem certa opalização e iridescência, e reconstituem, em certa medida, a opacidade da pessoa real. (CANDIDO, 2009, p. 26-27)

No capítulo sobre “O Papel da personagem”, Candido retoma essas discussões iniciais sobre personagem *versus* pessoa real: na literatura ficcional, esses seres humanos definidos e transparentes, estão enlaçados num tecido repleto de valores de ordem religiosa, moral, cognitiva e político-social. Esses mesmos seres se posicionam por meio desses valores não-estéticos e também pelos conflitos causados por eles (CANDIDO, 2009, p. 35). Assim, com a eclosão desses conflitos, revelam-se “aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos” (CANDIDO, 2009, p. 35), que, de tão profundos, fazem com que o leitor reconheça suas próprias dimensões em um movimento introspectivo do qual, de forma vívida e real, não é possível perceber com tanta nitidez e clareza. Ou seja, a capacidade profunda de identificar-se com a personagem de ficção e seus aspectos humanos projeta o ser real às suas problemáticas, tarefa essa que não se parece tão transparente e clara quando nos defrontamos com nossa própria realidade.

Ainda, sobre o papel da personagem, é interessante dizer que, em um caráter contemplativo, o leitor aproxima-se e vive “as possibilidades humanas que a sua vida pessoal dificilmente lhe permite viver e contemplar, pela crescente redução de possibilidades” (CANDIDO, 2009, p. 36). O autor escreve que, na realidade, quando se vive essas mesmas situações das personagens da ficção não é possível contemplá-las pelo fato de se estar mergulhado nelas. Ao mesmo tempo, quando se contempla à distância, não se vive:

É precisamente a ficção que possibilita viver e contemplar tais possibilidades, graças ao modo irreal de suas camadas profundas, graças aos quase-juízos que fingem referir-se a realidades sem realmente se referirem a seres reais; e graças ao modo de aparecer concreto e quase-sensível deste mundo imaginário nas camadas exteriores. (CANDIDO, 2009, p. 36).

Portanto, a personagem e o seu papel exercem uma função importante na obra de ficção no que tange ao envolvimento do leitor com o discurso literário. O homem contempla, vive, entrega-se e experimenta o imaginário, transpondo-se na figura da personagem (o outro), vivenciando livremente e de forma enriquecedora o seu próprio contexto. Conforme Candido (2009, p. 36) observa, quem não for capaz de sentir as nuances dos valores não-estéticos da obra ficcional não estará apreendendo em plenitude e totalidade uma obra de arte ficcional. Ainda, contribui dizendo que

A plenitude de enriquecimento e libertação, que desta forma a grande ficção nos pode proporcionar, torna-se acessível somente a quem sabe ater-se, antes de tudo, à apreciação estética que, enquanto suspende o peso real das outras valorizações, lhes assimila ao mesmo tempo a essência e seriedade em todos os matizes. Somente quando o apreciador se entrega com certa inocência a todas as virtualidades da grande obra de arte, esta por sua vez lhe entregará toda a riqueza encerrada no seu contexto. (CANDIDO, 2009, p. 38).

No capítulo em que se dedica à personagem do romance, Antônio Candido explica sobre o preciso dever da personagem de dar vida ao enredo. “O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo” (CANDIDO, 2009, p. 39) e por isso pode representar a adesão afetiva e intelectual do leitor ao texto literário, mostrando a ele as possíveis identificações, projeções e transparências. A personagem toma para si o papel mais atuante no romance e permanece adquirindo completo significado com o restante do contexto e estrutura da narrativa.

Aproximando o nosso olhar, é fundamental estabelecer as relações fictícias do ser personagem em uma narrativa. Este elemento atuante é ficcional, mas existe no texto e essa relação contrária possibilita a visão verossímil sobre a obra. Candido afirma que “o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste” (CANDIDO, 2009, p. 40). Essas informações confirmam que, na percepção do autor, a personagem cria dentro do enredo uma atmosfera de verdade, de verossimilhança.

Em um caráter mais analítico, estabelecemos diferentes interpretações para cada pessoa real, que variam com o tempo ou condições de conduta. No caso do romance, Candido indica uma “linha de coerência” (CANDIDO, 2009, p. 43) que

pode variar conforme nossa interpretação. Porém, essa linha delimita a existência e a natureza da personagem do texto. Assim, esse ser ficcional tem uma relação mais lógica e fixa do que nós, seres da realidade; relação essa não menos profunda e complexa, mas mais selecionável e pré-estabelecida. Essa concepção mostrada por Candido permanece viva nos romances modernos, como ele mesmo refere em sua obra. Ainda, diz que embora os escritores e escritoras tenham criado novas possibilidades à natureza de suas personagens, sem limitações, ainda é preciso a escolha de elementos organizados que compõem uma certa lógica para essa “ilusão do ilimitado” (CANDIDO, 2009, p. 44).

Quanto à realidade da personagem, Candido discute sobre conceitos trazidos por E.M. Forster e François Mauriac. Nesses apontamentos, o crítico literário brasileiro critica e aprofunda a reflexão de Forster quanto à possibilidade de transplantar a personagem da realidade para que o escritor ou escritora atinja o seu objetivo. Segundo ele, não é factível, em sua totalidade, copiar no romance um ser vivo aproveitando, integralmente, a sua realidade já que, nessas circunstâncias, a criação artística, a razão de ser da pessoa real e a captação da totalidade do ser humano ficariam prejudicadas. Quanto às ideias do escritor francês François Mauriac, Candido concorda até o ponto em que enaltece a memória do ou da romancista quando cria seus personagens: elas não correspondem a pessoas vivas, mas nascem delas (CANDIDO, 2009, p. 50). Porém, quando Mauriac toca no elemento da invenção, Candido problematiza:

Mas é justamente aí que surge o problema: de onde parte a invenção? Qual a substância de que são feitas as personagens? Seriam, por exemplo, projeção das limitações, aspirações, frustrações do romancista? Não, porque o princípio que rege o aproveitamento do real é o da modificação, seja por acréscimo, seja por deformação de pequenas sementes sugestivas. O romancista é incapaz de reproduzir a vida, seja na singularidade dos indivíduos, seja na coletividade dos grupos. Ele começa por isolar o indivíduo no grupo e, depois, a paixão no indivíduo. Na medida em que quiser ser igual à realidade, o romance será um fracasso; a necessidade de selecionar afasta dela e leva o romancista a criar um mundo próprio, acima e além da ilusão de fidelidade. (CANDIDO, 2009, p. 50-51).

A partir dessas ideias, Antonio Candido esclarece que as personagens do romance seguem uma lei própria, justamente por sua lógica, contornos e definições estabelecidas. Ainda, diz que a conexão entre autor ou autora e sua personagem determina limites à sua criação e à sua imaginação. Assim, reforçando os dizeres

de Mauriac, Candido fala sobre uma “lei da constância” em que as personagens saem de um universo inicial; ou o/a romancista cria e estabelece limites que impedem certas propulsões, provocações, das quais a imaginação dá conta.

Portanto, dizer que os seres ficcionais de um escritor ou escritora são uma transfiguração fiel de modelos reais ou inventados é um verdadeiro desafio. Candido registra que algumas conclusões podem ser feitas se houver registros por parte do ou da romancista, de forma documentada fora do romance, sobre a cópia fiel de alguém existente como personagem. Ou ainda, é possível dizer, a partir de estudos das obras, que este ou aquele possuem uma escrita com personagens mais ou menos reais.

Ainda sob a ótica fictícia da personagem, Candido comenta que para compor esse elemento usando o preceito de ser fiel ao real, é preciso ter em mente que a criação ou é uma transposição fiel de modelos ou uma invenção imaginativa. Ademais, conforme os mecanismos de invenção das personagens, o autor coloca que a imaginação, a observação e a memória se combinam de tal maneira que não há como o leitor nem o próprio autor ou autora determinarem a proporção exata de cada aspecto em sua criação. E ainda que “ a natureza da personagem depende em parte da concepção que preside o romance e das intenções do romancista” (CANDIDO, 2009, p. 57). A organização interna e estética do romance é que fica responsável por definir a verdade da personagem, tornando-a verossímil. Assim como a narrativa, que apenas poderá ser considerada cópia fiel da realidade se estiver escrita de maneira coerente. Daí surge a convencionalização da personagem: a capacidade do autor ou autora de escolher os traços de cada um, já que se torna impensável descrever a totalidade de uma vida.

Por fim, enquanto na vida nem sempre somos seres coerentes, num romance é necessário, a partir das condições estabelecidas pelo seu criador ou criadora, que exista coerência para que determinado trecho, situação ou personagens não se tornem inverossímeis.

Na obra *A Personagem*, de Beth Brait (1993), verificam-se algumas concepções bastante parecidas com as levantadas por Candido (2009). Ademais, cruzam-se aqui algumas dessas concordâncias, mas também outras ideias formuladas pela ensaísta. Brait inicia seu livro promovendo uma reflexão sobre o conceito de personagem do ponto de vista comum e denotativo e também do literário. Enquanto que o verbete do dicionário de língua portuguesa define

personagem usando a palavra “pessoa”, o dicionário especializado nas ciências da linguagem chega mais próximo do entendimento do qual viemos tratando neste estudo. Nele, seus escritores mencionam que a personagem não existe fora das palavras, é uma problemática linguística (BRAIT, 1993, p. 10-11), embora não seja possível negar sua relação com a representação de uma pessoa. É claro, conforme os modos próprios da ficção.

Nesse ponto, retoma-se a existência da personagem enquanto representação de um mundo exterior e real, que depende exclusivamente do encontro do leitor com a construção do texto, conforme Candido (2009) já nos disse. Brait ilustra essa construção textual focada na linguagem com alguns trechos de *O Ateneu*, de Raul Pompéia. Em suas considerações é interessante destacar a análise que Brait faz sobre o uso das palavras conforme suas funções linguísticas e como o escritor manipula de modo que possa formatar para o leitor, a iludida existência das personagens e espaços que compõem a obra. Por isso aí a problemática do ente ficcional estar no âmbito da palavra. Ela ainda comenta que a construção de Raul Pompéia

através de recursos linguísticos precisos, oferece elementos a respeito da personagem que são, no conjunto da obra, essenciais para a construção, a função e as interpretações possíveis a respeito de Aristarco e do livro *O Ateneu*. Essa leitura, iniciada aqui através de minúcias gramaticais que correm o risco de cair em desgraça se o texto for conduzido somente nesse sentido, mas que de resto ajudam a perceber que a questão da personagem é, também sob este ângulo, um problema linguístico, poderá ser confirmada a cada linha do romance. Entretanto é possível, sem crucificar gramaticalmente cada centímetro do texto, encontrar a pertinência e as consequências dessa abordagem no restante do texto escolhido para demonstrar as estratégias usadas por Raul Pompéia para criar o mundo da ficção. (BRAIT, 1993, p. 22).

Quando se volta a Aristóteles, no capítulo “A personagem e a tradição crítica”, para explicar os primórdios do conceito de personagem, Brait reforça a importância da nova leitura feita pelos críticos contemporâneos: para eles, Aristóteles não estava preocupado só com a imitação ou reflexão do texto literário, mas também com o modo de ser desse mesmo e os meios que o escritor usa para elaborar a sua obra. Nesse sentido, Brait leva a reflexão até o elemento da personagem:

Portanto, não cabe à narrativa poética reproduzir o que existe, mas compor as suas possibilidades. Assim sendo, parece razoável estender

essas concepções ao conceito de personagem: ente composto pelo poeta a partir de uma seleção do que a realidade lhe oferece, cuja natureza e unidade só podem ser conseguidas a partir dos recursos utilizados para a criação (BRAIT, 1993, p. 31).

Em seu percurso teórico-histórico sobre as andanças da personagem, Brait destaca que de Aristóteles e Horácio até o século XVII, sua concepção permaneceu na linha da “personagem como imagem de pessoa, revestida da moralizante condição de verdadeiro retrato do melhor do ser humano” (BRAIT, 1993, p. 37). Entre os séculos XVIII e XIX, esse conhecimento aristotélico declina e se molda em aspectos mais psicológicos, principalmente ligados ao universo da psique de seu criador ou criadora. A personagem ainda é um ser antropomórfico e sua medida de avaliação é o ser humano.

Já no século XX, há grandes transformações nos estudos de ficção. Segundo Brait, György Lukács traz para discussão novos pensamentos para considerar sobre a personagem na narrativa: esse é o “lugar de confronto entre o herói problemático e o mundo do conformismo e das convenções” (BRAIT, 1993, p. 39). Ou seja, a personagem continua sujeita ao modelo humano. Quando Brait menciona as produções de E.M. Forster, evidencia-se um novo parâmetro: a personagem é um dos elementos essenciais do romance, sendo ele um sistema que possibilita a verificação dela e de sua relação com o restante da obra; não mais é tida apenas como referência a elementos exteriores da narrativa (BRAIT, 1993, p. 40).

No capítulo “As personagens sob as luzes do século XX”, Beth Brait fala sobre a dificuldade de conceituar unicamente o estudo da personagem e volta a conferir a ideia de Forster sobre a “narrativa como um universo organizado, coerente e lógico, como uma maneira particular de formalizar a realidade” (BRAIT, 1993, p. 42). Assim, quando os formalistas russos entram na cena literária, uma perspectiva mais radical aparece: a personagem é um ser da linguagem e não um resultado de suas relações com o ser humano, como se pensou até aqui. As regras da trama é que definirão a sua especificidade de ser ficcional.

Não é possível conhecer uma história sem a presença do narrador, diz Brait no capítulo chamado “A construção da personagem”. Quer seja ele personagem ou esteja utilizando a terceira pessoa para contar a história, ele configura uma unidade interessante para entender a trajetória da personagem. Nessa abordagem, Brait

destaca a importância desse sujeito, iniciando sua argumentação do ponto de vista do narrador em 3ª pessoa, a quem chama de câmera (BRAIT, 1993, p. 54). Ele ajuda o leitor a conhecer a personagem e o espaço habitado por ela, de forma progressiva a materializar esse ser. Ainda, a ensaísta fala sobre a eficácia desse tipo de narrador para tornar as suas criaturas verossímeis, junto da habilidade do seu criador ou criadora de simular “registro contínuo, focalizando a personagem nos momentos precisos que interessam ao andamento da história e à materialização dos seres que a vivem” (BRAIT, 1993, p. 56).

Nessa mesma perspectiva, quanto ao narrador personagem, ele está aqui a ser a própria câmera. Assim, está envolvido com os acontecimentos narrados. Conforme Brait,

Por esse processo, os recursos selecionados pelo escritor para descrever, definir, construir os seres fictícios que dão a impressão de vida chegam diretamente ao leitor através de uma personagem. Vemos tudo através da perspectiva da personagem, que, arcando com a tarefa de “conhecer-se” e expressar esse conhecimento, conduz os traços e os atributos que a presentificam e presentificam as demais personagens (BRAIT, 1993, p. 61).

Portanto, as possibilidades de construção das personagens consistem num universo imenso de leituras. Porém, o conhecimento da dimensão da personagem não estará unicamente ligado à capacidade de análise e interpretação do leitor, segundo diz Brait. Os índices fornecidos pelo texto e sua legibilidade serão responsáveis também por esse conhecimento. Como ela mesmo demonstra quando sintetiza as possibilidades de construção do ser ficcional,

A narração em primeira ou terceira pessoa, a descrição minuciosa ou sintética de traços, os discursos direto, indireto ou indireto livre, os diálogos e os monólogos são técnicas escolhidas e combinadas pelo escritor a fim de possibilitar a existência de. Dependendo de suas intenções e principalmente de sua perícia, ele vai manipular o discurso, construindo essas criaturas, que, depois de prontas, fogem ao seu domínio e permanecem no mundo das palavras à mercê dos delírios que esse discurso possibilita aos incontáveis receptores. (BRAIT, 1993, p. 67).

Por fim, Beth Brait estabelece que essa construção do ser ficcional obedece a determinadas leis que só o texto pode nos fornecer. Contudo, é essencial atentar-se às ferramentas usadas por quem analisa essa montagem: teorias, perspectiva crítica e análise. Desse modo, a leitura da produção de uma personagem tem um

caráter parcial, que não pode ser desconsiderado a fim de não reduzir o trabalho do escritor (BRAIT, 1993, p. 68).

Considerando também outras perspectivas, Carlos Reis, no capítulo em que se dedica à narrativa literária, presente na obra *O conhecimento da literatura: Introdução aos estudos literários*, de 1999, estabelece que esta se divide em dois planos importantes - plano da história e plano do discurso - e que esses elementos articulados num ato de enunciação instauram a narração (REIS, 1999, p. 345). A partir dessa demarcação, o autor divide as categorias essenciais para a inserção da narrativa: trataremos aqui apenas da personagem, definida por ele como “susceptível de ser elaborada em diversos aspectos da sua existência ficcional” (REIS, 1999, p. 345). Nesse sentido, Reis também retrata a potência que o elemento personagem configura para o leitor:

através do ponto de vista de uma personagem, o narrador procura facilitar informações (relativas a espaços, a personagens, etc.) que vão configurando um universo acessível ao **conhecimento** do destinatário. Esse universo é, como se disse, um mundo em **transformação** (REIS, 1999, p. 346).

Quanto ao princípio de exteriorização da narrativa, Carlos Reis fala que o narrador, mesmo quando é também personagem, evidencia esse princípio pela sua capacidade de alteridade em relação aquilo que fala. Pois, conforme afirma o autor, o narrador-personagem conta a história sob a perspectiva do “**que foi** procurando vê-la (ou **ver-se**) como um outro, com quem chega a imaginar diálogos” (REIS, 1999, p. 348). Ainda, destaca que não é o narrador que está no centro de atenção, mas sim os seus elementos, como a personagem. Quesito esse que também corrobora para a vigência da narratividade, sua condição essencial.

Para Reis, a personagem contém, inclusive, a concepção antropomórfica em suas ações. Deliberadas por elementos temáticos, sociais, ideológicos (e outras possibilidades), o autor diz que

a integração narrativa da personagem solicita quase sempre a sua inserção em espaços que com ela interagem: porque a condicionam, porque por ela são transformados, porque completam a sua caracterização, como quer que seja, porque colaboram na sua configuração como entidade carregada das virtualidades dinâmicas que o envolvimento na acção concretiza (REIS, 1999, p. 352).

O universo diegético da narrativa, conforme Reis, estrutura seus componentes de forma equilibrada e internamente coerente. Um desses componentes é a personagem, categoria fundamental da narrativa que “evidencia a sua relevância em relatos de diversa inserção sociocultural e de variados suportes narrativos” (REIS, 1999, p. 360). É ela quem movimenta o eixo da ação e em “função do qual se organiza a economia do relato” (REIS, 1999, p. 360). Assim, Reis afirma que se pode compreender a personagem como signo, o que

corresponde a acentuar a sua condição de unidade susceptível de delimitação no plano sintagmático e de integração numa rede de relações paradigmáticas: a **personagem** é localizável e identificável pelo **nome próprio**, pela **caracterização**, pelos **discursos** que enuncia, etc., o que permite associá-la a sentidos temáticos-ideológicos confirmados em função de conexões com outras personagens da mesma narrativa e até em função de ligações intertextuais com personagens de outras narrativas (REIS, 1999, p. 361).

Por conseguinte, a personagem aproveita do escritor ou escritora de uma obra literária a habilidade de costurar relações e conexões várias, desde elas pertencentes na mesma narrativa ou na intertextualidade de outras narrações.

Ainda explorando as particularidades da personagem e estreitando os seus encadeamentos, Roland Bourneuf e Réal Ouellet, em *O universo do romance* (1976), iniciam destacando a grande rede de relações que os seres fictícios da ficção, assim como os homens, formatam na narrativa. Nesse capítulo, chamado “As personagens”, os autores dizem que “as personagens de romance agem umas sobre as outras e revelam-se umas às outras” (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 200); validando assim uma dinâmica de grupos, da qual nós também construímos na realidade, idealizada pelas personagens através da revelação de uma parte de si mesmas até certo momento desconhecidas. Essa revelação se dará, sendo Bourneuf e Ouellet, nessa interação durante uma determinada situação (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 200). Além da interação direta entre os seres ficcionais, para continuar a constituir essa rede, os autores destacam que lugares e objetos também entrelaçam essa trama. Por certo, muitas vezes já lemos romances em que vinculamos o/a protagonista da narrativa a um objeto específico ou um espaço que frequentava: relação essa quase que indissociável.

Para salientar a concretude do ser ficcional, Bourneuf e Ouellet atribuem uma maneira de o/a romancista mostrar a força dela a obstáculos ou elementos

reveladores que são norteadores dessa potência: seja ela positiva ou frustrante (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 202).

Sobre as funções da personagem romanesca, os autores classificam-nas como elemento decorativo, agente da ação e porta-voz do seu criador (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 211). Quando elemento decorativo, Bourneuf e Ouellet deliberam que no romance poucas personagens assumem esse valor. Geralmente, “acrescentam uma nota de cor local, ou, mais frequentemente, fazem número, quando o romancista apresenta cenas de grupo” (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 212), e são pouco úteis para a ação.

Como agente da ação, dividem-se em protagonista, antagonista, objeto, destinador, destinatário e adjuvante, conforme os autores. Consideradas como as “seis forças essenciais” (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 217), nem sempre elas estarão “encarnadas nas personagens”, segundo sua teoria (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 217). Além disso, os teóricos complementam sobre as múltiplas combinações que podem ocorrer com a personagem:

Uma multidão de combinações possíveis fará nascer uma infinidade de situações diferentes, consoante certas forças coabitarem numa mesma personagem ou passarem para outra, se associarem ou se opuserem a tal outra combinação. Tratar-se-á, como sobre um instantâneo, de suspender arbitrariamente a acção em diversos estádios da sua evolução (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 218).

Sob um ângulo diferente, os teóricos acentuam ainda uma outra “repartição das forças dramáticas”, apresentadas por Claude Brémond em *Logique du récit*⁷: “≤pacientes≥ (apresentados pela narrativa como afectados por ≤processos modificadores ou conservadores≥) (p. 134) e em ≤agentes≥ (apresentados como iniciadores desses processos) as funções fundamentais de qualquer narrativa” (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 219).

Na figura de porta-voz, os autores dizem que a tradição crítica muito nos convenceu de uma

personagem romanesca como uma soma de experiências vividas ou projectadas, uma amálgama das observações e das virtualidades do seu autor: aventuras empreendidas ou abortadas, possíveis inexplorados, sonhos frustrações, recordações, em suma, projecção de todos esses eus que nunca viram a luz do dia (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 230).

⁷PARIS, Ed., du Seuil, 1973. Conforme anotação feita por Bourneuf e Ouellet na obra em questão.

E, para contrariar a crítica, muitos escritores e escritoras reafirmam a liberdade de evolução que suas personagens assumem nas narrativas. Mesmo assim, essa afirmação não tem impedido a crítica de conectar os seres ficcionais com seus criadores, segundo Bourneuf e Ouellet (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 231). Com o avanço da sociologia e da psicanálise na história literária, é possível analisar com mais clareza as teses explícitas e implícitas geradas pelo romance, assim como pelas personagens. Os autores comentam inclusive que a psicanálise poderá lançar uma luz sobre o estudo da personagem que nenhum outro método está em condições de produzir, desde que essa técnica observe e analise (e se deixe analisar) atentamente. Ainda, Bourneuf e Ouellet registram a importância da tese de Lukács sobre o herói problemático no romance, sujeito esse que caminha até si mesmo junto ou contrariamente ao mundo, provocando o conhecimento de si mesmo e para com a realidade social e material (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 238-239). Terminam a sua explanação sobre a personagem porta-voz delineando a sua profundidade:

ao falar da personagem porta-voz do seu autor tem de se ultrapassar a reconstituição anedótica da biografia, a descoberta das fontes literárias ou históricas e a análise superficial das ideias, para atingir níveis de expressão invisíveis numa primeira abordagem e evidenciados por métodos de aproximação complexos e dificilmente manejáveis pelo crítico ou pelo leitor solitário. Assim, é de desejar que possamos ver os diferentes modos de compreensão acolherem-se mutuamente em vez de se excluírem (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 242).

Quanto ao modo de apresentação dos seres ficcionais, Bourneuf e Ouellet dividem-no em quatro possibilidades: a apresentação da personagem por si mesma; por outrem; por um narrador extradiegético e pelo conjunto (apresentação mista).

No modo de apresentação de si mesmo, os autores da obra lançam um olhar crítico e analítico: é deveras complexa e problemática essa estratégia, visto que conhecer-se a si mesmo e comunicar isso aos outros possa ficar preso aos limites do não julgamento e da subjetividade (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 244). Eles questionam uma série de teorias e pensamentos sobre o autoconhecimento para demonstrar as diferentes formas que o narrador-personagem pode usar para expressar a si mesmo.

Quando falam sobre a apresentação da personagem por outrem, os teóricos dizem que, embora a testemunha posicionada para o exterior da obra possa obter mais sucesso ao narrar, o olhar do outro sobre nós é sempre “fragmentário, superficial e deformado” (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 258).

Dentro dessa perspectiva, Bourneuf e Ouellet discorrem sobre as possibilidades da narração por outro personagem: a personagem principal sendo denominada por uma secundária, que pode assumir-se o objeto de fascinação do narrador, mesmo que esse ângulo possa - ao mesmo tempo - ser convincente e deformador (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 260). A partir dessas discussões, os autores afirmam uma relação elementar para o entendimento da função do narrador - seja ele quem for - para com a personagem, entrelaçando a teia que a envolve:

Não é nem no solilóquio, nem no olhar fascinado que as personagens nos comunicarão o máximo sobre as outras, mas nas relações que estabelecerão com elas, nos seus gestos como nas suas palavras. Pela sua maneira de ser e de agir face ao outro, cada figura romanesca informa-nos tanto sobre esse outro como sobre ela. Todo o comportamento é uma resposta dada à imagem projectada por outrem (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 261).

Além desse aspecto, destacam o diálogo do romance como uma estratégia para se ter um conhecimento direto de uma personagem; ainda, usando o diálogo é possível “avivar, diminuir ou revelar a simpatia ou o conflito mais ou menos latente entre as personagens” (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 262).

No item sobre a apresentação da personagem por um narrador extradiegético é discutido que esse formato revelou-se eficaz muitas vezes no romance para que o conflito entre alguém e a sociedade pudesse ser dramatizado (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 268). Também mencionam o uso da terceira pessoa como narrador-câmera, “um simples registrador do que se passa diante dele” (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 273). Para defini-lo dizem que o

narrador proíbe-se todo e qualquer resumo, toda a generalização, todo juízo, toda a intrusão na consciência das suas personagens para se contentar com descrever a sua aparência exterior e de anotar os seus gestos e as suas palavras (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 273).

Para finalizar a questão, os autores falam sobre a apresentação mista, que no romance mistura a visão interior e exterior da própria narração. Para organizar

esse pensamento, Bourneuf e Ouellet usam como exemplo a obra *Madame Bovary* e a estratégia narrativa elaborada por Gustave Flaubert, como segue:

quando passa de um foco para outro da visão onisciente para a perspectiva limitada duma personagem, Flaubert tem grande cuidado em não o fazer bruscamente, a menos que queira manifestar com clareza a sua ironia. Para passar de uma perspectiva particular para outra, sem interromper a corrente subjectiva, o autor, como mostrou finamente Jean Rousset, procede a uma engenhosa rotação de ponto de vista, em que o olhar e o pensamento das personagens em cena mascaram habitualmente a troca de foco. A tal ponto que o leitor se pergunta muitas vezes se é Flaubert ou a sua heroína que pensa (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 275).

Ainda, os teóricos dizem que nenhum tipo de apresentação deve ser mais valorizada do que outra; “não há modo de apresentação privilegiado. Tudo depende do fim visado e do génio do escritor” (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 276). Destarte, o que de fato é importante é a sua eficácia e a sua capacidade de fazer ser coerente o universo ficcional e também convincente a visão de mundo do escritor ou escritora (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 276).

E por fim, a personagem vale-se de diversos e complexos entrelaçamentos e estratégias escolhidas pelos/pelas romancistas que costuram uma rede de relações fundamentais para a criação literária.

3.2 CONTRATO SOCIAL E SEXUAL

A vida em sociedade é feita de contratos e com eles constroem-se as possibilidades de se atribuir papéis funcionais para cada indivíduo. Esses contratos regem a existência das pessoas e promovem o registro de uma história sobre a liberdade individual. Para além de contratos de trabalho, de negócios, há outros que estabelecem uma relação de dominação à qual as mulheres são o seu objeto.

O contrato sexual detalhado e explicado por Carole Pateman (1993) revigora e coloca em voga as discussões sobre o patriarcalismo que, na opinião de alguns teóricos, parecia ter deixado de imperar na sociedade contemporânea como um eixo entre dominador e dominado para exercer uma função substituta e mais fraterna, o paternalismo. Conforme os contratos firmados durante uma trajetória de vida, o contrato social dá a liberdade civil – um direito universal - ao indivíduo, estipulando um direito político, que atribuiria a qualquer cidadão ou cidadã o direito

de conceber suas próprias escolhas. Porém, Pateman indica dois pontos fundamentais para compreender o quão problemático é o contrato social: o primeiro, direito político enquanto um direito patriarcal, criado por homens; o segundo, para que haja um contrato é necessário que dele façam parte indivíduos, que, deliberadamente, são homens, pois as mulheres não possuem as capacidades para serem designadas como indivíduos.

Diante disso, as mulheres estão em contratos, como o de casamento, mas não atuam neles, nem possuem capacidade para concretizá-los de maneira igualitária. Nesse sentido, a diferença sexual é política, o que vem constituindo também uma diferença entre liberdade e sujeição. Pateman explica que, no mundo moderno, as mulheres se tornaram subordinadas aos homens enquanto homens ou enquanto fraternidade (PATEMAN, 1993, p. 18). Esse formato de subordinação civil originou uma profundidade complexa para as relações sociais em que as mulheres estão presentes de modo que se cumpre um ciclo de obediência em troca de proteção, situação visível em contratos conjugais.

Na teoria de Pateman, o contrato social pressupõe o contrato sexual, que se desdobra em dois âmbitos: sexual no sentido patriarcal, como um direito político sobre a mulher; e sexual como um acesso sistemático dos homens ao corpo das mulheres. O que será discutido neste estudo está atrelado principalmente ao primeiro âmbito, já que as personagens femininas estão intrinsecamente dominadas pelo poder patriarcal. O enfrentamento com a teoria sobre a criação do contrato social e sexual proposto pela autora revela faces minuciosamente construídas de modo que, se não confrontado com a realidade, parece ser um contrato igualitário.

Os atributos e critérios vinculados ao conceito de indivíduo não são os apresentados pelas mulheres. Isso quer dizer que grande parte dos contratos e vinculações sociais não pressupõe ações ativas da mulher como alguém capacitado socialmente. Apenas os homens são entendidos como proprietários dessa capacidade, o que deixa claro o nível de submissão ao qual estamos presas. Então, se as mulheres não são indivíduos e os indivíduos são necessários para que haja partes que estabeleçam um contrato, segundo os teóricos, como elas participam deles? Essa é uma das questões que Pateman explora e que conduzirá a análise crítica das narrativas do *corpus*.

Ademais, antes de explorar o contrato sexual em sua forma matrimonial, vamos tecer uma trajetória de recuperação a alguns pontos importantes aprofundados por Pateman. Um deles é a confusão apontada pela teórica sobre o uso do termo “patriarcado”. Para ela, essa palavra muitas vezes assume um significado controverso e problemático. Em sua concepção, o termo refere-se a uma forma de poder político, embora isso tenha sido ignorado no século XX. Mesmo os movimentos feministas tendo lutado contra a subordinação patriarcal desde o século XVII, ainda não foi possível convencer teóricos e ativistas políticos do sexo masculino de que o direito patriarcal ainda existe (PATEMAN, 1993, p. 38).

A autora menciona que o “renascimento do movimento feminista organizado, no final dos anos 60” (PATEMAN, 1993, p. 38), trouxe o uso de “patriarcado” de novo ao debate. Segundo ela, as discussões se concentram em determinar se o seu sentido deve ser usado como literal para o governo paterno; se esse conceito é uma característica universal e humana; se essa característica é histórica e culturalmente viável; se o matriarcado ou igualdade sexual existiram e como foram derrotadas essas ideias; se as relações patriarcais são familiares ou apenas parte da vida social; e, ainda, que relações se costuram entre patriarcado, dominação sexual e capitalismo (ou dominação de classe). Mesmo sem consenso sobre essas questões, Pateman acredita que não seja possível abandonar o termo. Caso isso acontecesse, ela diz que

Seguir tal caminho representaria, na minha maneira de entender, a perda, pela teoria política feminista, do único conceito que se refere especificamente à sujeição da mulher, e que singulariza a forma de direito político que todos os homens exercem pelo fato de serem homens. Se o problema não for nomeado, o patriarcado poderá muito bem ser habilmente jogado na obscuridade, por debaixo das categorias convencionais da análise política (PATEMAN, 1993, p. 39).

Apesar de já terem surgido novos termos que sirvam ao mesmo propósito, Pateman corrobora que não há motivos para abandonar os termos patriarcado, patriarcal e patriarcalismo (PATEMAN, 1993, p. 39). Portanto, em vários trechos, a utilização desses termos aparecerá conforme essa perspectiva da autora.

A origem do patriarcado e a criação da sociedade são vistas como o mesmo processo, assim como a origem da família, para os teóricos tradicionais do contrato social. Essa concepção é bastante problemática e causa uma série de conflitos sobre o uso dos termos patriarcado, patriarcalismo e família. Além disso, as

discussões históricas sobre a origem da política na sociedade, as relações entre o capitalismo e o patriarcado moldam a construção sobre o contrato social e poucas vezes essas ideias são abordadas pelas teorias feministas em evolução (PATEMAN, 1993, p. 43). Segundo a autora:

Se o patriarcado é universal, ele deve preceder o capitalismo; o patriarcado pode aparecer, portanto, como uma relíquia medieval ou um vestígio do antigo mundo do *status* que institui uma esfera familiar, paternal, natural, privada e distinta do mundo convencional, civil e público do contrato e do capitalismo (PATEMAN, 1993, p. 43).

Ou seja, o surgimento da família, da sociedade e do patriarcado são entendidos como um processo que se complementa, contribuindo assim para que o direito da mulher como indivíduo seja algo não natural. O panorama que nos ajuda a elucidar o contrato social em sua trajetória histórica está também nas palavras de Luis Felipe Miguel, no texto *Carole Pateman e a crítica feminista do contrato* publicado em 2017. Nele, Miguel traça de forma dinâmica como o contrato social tomou suas proporções:

As narrativas canônicas do contratualismo dos séculos XVII e XVIII contam que os seres humanos partiriam de um hipotético estado de natureza, em que não havia hierarquia e todos eram livres e iguais. No entanto, tal estado era ruim, impedindo que houvesse segurança e progresso (para Hobbes, Locke e Kant), ou instável, caminhando rumo à própria dissolução (para Rousseau). Assim, as pessoas no estado de natureza percebem que é necessário que elas se associem, formando uma comunidade e, dentro dela, estabelecendo formas de exercício da autoridade, de uma maneira que varia de pensador para pensador. Para todos eles, porém, as mulheres estão ausentes do pacto de associação, seja em razão de sua inferioridade natural (segundo Locke, Rousseau e Kant), seja por motivos circunstanciais (segundo Hobbes, para quem, originalmente igual ao homem, a mulher se fragiliza ao assumir a responsabilidade pelos filhos) (MIGUEL, 2017, p. 06).

Procurando exemplificar com mais clareza as confusões acerca do patriarcalismo, Pateman elucida três diferentes termos e momentos históricos em que eles se manifestam. O primeiro deles ela chama de argumentação patriarcal tradicional, em que todas as relações de poder estão no regime paterno. Por séculos, a família, sob o comando do pai, forneceu o modelo para as relações de poder (PATEMAN, 1993, p. 44). Sobre esse pensamento, a autora ainda menciona o status religioso que esse tipo de patriarcado inclui. No século XVII, em países como a Inglaterra, as igrejas usavam uma interpretação sobre o quinto

mandamento da Bíblia⁸ como uma arma para controlar e continuar afirmando a imponência da figura paterna nas relações. O segundo pensamento apontado por Pateman é o patriarcalismo clássico, em que o entendimento do poder político e paterno são idênticos. Nessa teoria, houve uma extensa produção sobre o direito e obediência políticos, que imperou durante o século XVII. A concepção dessa argumentação clássica era de que os filhos eram submetidos politicamente aos seus pais. Era uma ideia natural, não baseada em convenções e originada no poder de reprodução do pai (PATEMAN, 1993, p. 45). Por último, ela traz o patriarcado moderno como resultado de uma batalha entre o patriarcalismo clássico e a teoria do contrato social. Segundo ela, esse tipo de patriarcado é fraternal, contratual e estrutura a sociedade civil capitalista na qual estamos inseridos. Logo, é uma dominação coletiva dos homens em relação às mulheres.

Para continuar entrelaçando registros sobre a formação do contrato sexual, Pateman diz que as famílias em suas primeiras constituições eram mantidas por meio da obediência ao chefe patriarcal. A descendência era matrilinear como aos moldes do mundo grego, determinada através da mãe. Porém, o reconhecimento era paterno. Essa relação tornou-se um “trunfo social e cultural” (PATEMAN, 1993, p. 50), um exercício da razão que favoreceu e impulsionou a emergência da civilização, que é uma das realizações exclusivas dos homens. Embora o aspecto da descendência pudesse oferecer uma importância maior à mulher e talvez alçá-la ao posto de indivíduo, ironicamente, quem abordava as discussões sobre o matriarcado – ou direito materno – não pensava que ele pudesse ser o oposto do patriarcado. Ou seja, não era concebível uma ideia de dominação que partisse das mulheres para com os homens (PATEMAN, 1993, p. 50). Conforme afirma a obra *O contrato sexual*, mesmo que voltássemos nas origens para buscar o conhecimento de diferentes processos da criação do patriarcado (criados por mulheres, inclusive) não resolveríamos as questões que rondam essa dominação, já que temos uma emergência de ordem social, civil e moderna na qual estamos vivendo intensamente essas discussões.

Tratar o patriarcado como paternalismo acaba por apaziguar as diferenças entre as relações patriarcais entre homens e mulheres adultas, pois o uso do

⁸ Carole Pateman usa as palavras de Gordon Schochet para explicar a interpretação dada para o mandamento: “o Pai Civil é aquele que Deus instituiu como Magistrado Supremo. [...] Ele é o pai comum de todos aqueles que estão sob sua autoridade” (1993, p. 44).

paternalismo não deixa brechas para discutir o contrato social entre essas partes, direcionando sua atenção ao vínculo familiar (PATEMAN, 1993, p. 56). Não somente o curso do paternalismo e a memória histórica colaboram para que a família esteja associada ao patriarcado. Como mulheres, ainda há uma condição adequada a um lugar social que é o mundo privado da família. E as sanções legais e sociais previstas no âmbito civil são usadas para que se conserve essa condição.

Concordar em ser dominado pelo outro, já que somos indivíduos livres e iguais aos outros. Essa é a afirmação contemporânea do contrato social, como declara Pateman. O pressuposto entre dominação e subordinação deve ser um ato voluntário, com um livre acordo. Porém, o contrato virou uma obrigação voluntária. A autora explica que a maioria dos teóricos do contrato insistia que o direito dos homens sobre as mulheres é uma ordem natural, já que o gênero masculino é considerado um indivíduo, livre e igual. De fato, para Pateman, esses mesmos teóricos não conseguiram estabelecer quais são efetivamente as características que definem o “indivíduo”. Segundo ela,

A tentativa de determinar quais são as aptidões naturais puras dos indivíduos está fadada ao fracasso; o que sobra, se a tentativa for suficientemente coerente, é uma entidade pensante, biológica e psicológica, e não um ser humano. No intuito de tornar seus seres naturais reconhecíveis, os teóricos do contrato social contrabandeiam características sociais para a condição natural, ou seus leitores preenchem o que falta (PATEMAN, 1993, p. 69).

Mesmo sem encontrar tais características de forma explícita para definir o “indivíduo”, talvez uma das explicações para que as mulheres não possuam traços suficientes para serem indivíduos está na afirmação de pensadores contemporâneos do contrato. Eles as subsumem em uma categoria universal e sexualmente neutra.

Outro aspecto importante para a nossa discussão são os pensamentos de Thomas Hobbes sobre dominação. Carole Pateman reconsidera sua leitura sobre as reflexões de Hobbes e decreta uma percepção bastante importante: a de que todas as mulheres são servas e fazem parte de um poder absoluto. Na teoria de Hobbes, ele coloca que o direito político – ou dominação – é adquirido pela força de dominação de um senhor sob o seu servo. O senhor e seu servo constituem uma aliança e, por assim dizer, uma família. Daí em diante, todos os servos que nascem dessa aliança são objetos do poder político do senhor. O senhor também é

senhor dos filhos da serva, na relação conjugal. Nas ideias anteriores de Pateman, rejeitou-se o status de serva da mulher por seu desaparecimento do conceito de família. Entretanto, ela se vê precipitada e confirma,

Se um homem é capaz de derrotar uma mulher no estado natural e formar um pequeno corpo político ou uma “família”, e se essa “família” é capaz de se defender e crescer, a mulher conquistada está subsumida no *status* de “serva”. Todos os servos são objetos do poder político do senhor. [...]O poder de um senhor sobre todos os membros de sua “família” é absoluto” (PATEMAN, 1993, p. 78).

Assim, em seu estado natural, todas as mulheres se tornam servas e são excluídas do pacto original do contrato. Isso quer dizer que “todas as mulheres deixam de se tornar indivíduos civis” (PATEMAN, 1993, p. 80) e, portanto, não serão sujeitos livres, o que as transformará em servas dentro do contexto da sociedade civil, principalmente exercendo seu papel de esposas.

Se detivermos nosso olhar sobre o casamento, pensando nas perspectivas exploradas pelo *O contrato sexual* é possível constatar claramente que essa aliança – do matrimônio – é um pacto desigual: a esposa deve obediência e seu marido a protege, já que estamos diante do eixo obediência para proteção. Desse modo, institui-se um poder conjugal de grandes proporções e originado na natureza das relações. Pelas argumentações teóricas trazidas até aqui, já é compreensível identificar que a figura do marido é retratada como mais capaz e mais forte, enquanto a mulher e esposa é sua súdita natural. Nesse sentido, a mulher sempre concordará em se submeter como esposa para garantir sua participação no contrato. E, principalmente, porque os homens são superiores e senhores da dominação.

Como questão de domínio comum e ordem civil, Pateman aponta que se constrói a premissa de que o homem pode mandar em sua esposa, posto que esse seja o limite do seu poder civil. Embora a autora traga exemplos de teóricos que incluam a mulher como indivíduo em seu estado natural, conforme as reflexões evoluem esse preceito desaparece, principalmente no estado conjugal. A desigualdade em habilidades do corpo e da mente não seria suficiente para garantir a dominação do homem pela mulher, mas o casamento, sendo tratado como uma condição natural e base da vida social, acaba por garantir a supremacia masculina sobre a feminina, dado que o contrato matrimonial se encaixa melhor na

natureza humana (PATEMAN, 1993, p. 81). Além disso, usando a discussão de Samuel Pufendorf acerca do casamento, Pateman ajusta alguns pontos:

Um marido não exige o poder soberano de vida e morte sobre sua esposa. Portanto, o direito do marido não é propriamente político. Mas também não advém da natureza. [...]O *status* das mulheres enquanto “indivíduos” é, portanto, imediatamente solapado do estado natural. Seres que sempre fazem um contrato no qual se submetem a outros que detêm uma superioridade natural não podem ser livres e iguais a outros e, conseqüentemente, não podem se tornar indivíduos civis quando se faz a passagem para a sociedade civil (PATEMAN, 1993, p. 82).

O casamento é como um negócio, uma vez que se estabelece o contrato, a vontade de uma das partes prevalece, mesmo que não se especifique qual delas. Pensando assim pode parecer que a mulher tenha sua vontade assegurada, porém, como os contratos foram pensados e projetados por homens, é provável que o desejo deles perpetue.

Retomando alguns aspectos sobre o poder político, raramente o direito conjugal ou sexual vem sendo encarado como tal. Mesmo que o direito de um marido sobre sua esposa não seja absoluto, isso não torna a sua figuração como apolítica. Ainda desestruturando essa ideia, na sociedade civil define-se que apenas o governante de um Estado possa ser exemplo de poder político. Subordinação civil em solo privado corroborada por um contrato não é vista como uma demanda política. Porventura, debater e criticar essa visão nos parece urgente.

Outra problemática sobre o direito conjugal precisa ser explorada. Como mencionado anteriormente neste trabalho, as mulheres estão excluídas da participação do contrato original. Por isso, Pateman questiona e critica a sua participação no contrato de casamento. Conforme suas palavras,

Se as mulheres foram forçosamente submetidas pelos homens, ou se elas naturalmente não têm as aptidões dos “indivíduos”, elas também não têm a condição e as aptidões necessárias para participar do contrato original. Mas os teóricos do contrato social insistem que elas são capazes de participar, na verdade elas têm que participar de um contrato, ou seja, do contrato de casamento. Os teóricos do contrato negam e supõem ao mesmo tempo que as mulheres podem fazer contratos (PATEMAN, 1993, p. 86).

Há muitas contradições que caminham por terrenos complexos. Quando o contrato original é estabelecido nas sociedades civis, o estado natural de sua

origem deixa de existir, estabelecendo relações civis, não naturais. Por que, então, o casamento é facilmente entendido como um estado natural para as mulheres? Estamos à frente de afirmações bastante duras. As mulheres estão visceralmente entregues à participação em pactos conjugais. Elas têm de participar de um contrato e o único que lhes é concedido é o de casamento. No próprio cerne da determinação do matrimônio, a figura feminina não tem escolhas.

3.3 A DOMINAÇÃO MASCULINA E A VIOLÊNCIA SIMBÓLICA: MULHERES COMO OBJETO DE DOMINAÇÃO

Parece-me um clichê, como uma fala de lugar comum que se esgota em poucos instantes, essa insistência em refletir sobre a dominação masculina em relação ao feminino nas esferas sociais. Justo por parecer tão comum, tão natural, tão repetitivo é que nos vemos fadadas a continuar propagando os mesmos mecanismos poderosos dessa dominação. Estamos há tanto tempo lutando contra princípios que, ora são nítidos e muito visíveis, ora estão tão bem costurados em nossa mais íntima esfera sem que sejam sequer palpáveis, e algumas mulheres ainda estejam inertes em um submundo de violências causadas pelo poder do masculino.

Dessas versões de mulheres, comuns, íntimas, conhecidas e reconhecidas que as narrativas de VA apresentam, inferem sobre nós a constante perpetuação da relação de dominação de que Pierre Bourdieu explorou em seu livro *A dominação masculina* (2012). A relação de dominação do masculino tem perdurado em unidades micro (no âmbito doméstico) e macro (no Estado, na escola) e provoca em suas vítimas violências que assumem um simbolismo cruel e pouco visto, encontrando em sistemas de comunicação, de conhecimento/desconhecimento e sentimental uma teia bem construída e pronta para abrigar comportamentos hostis.

Para Bourdieu, ao refletir sobre a dominação masculina, os modos de pensamento adquiridos pela sociedade são produtos de dominação que constroem formas de entendimento e classificação com as quais estruturamos o mundo em que vivemos e que, por esses motivos, estão de acordo com ele. Para tanto, conforme algumas dessas classificações e entendimentos têm evoluído, outros deles ainda não foram rompidos. Talvez, nem exatamente rompidos, mas

compreendidos pelos indivíduos como formatos de dominações agressivas, embora ainda pareçam encaixar-se em determinadas situações.

Em uma “ordem das coisas”, a divisão dos sexos esmaga torrencialmente a vida de mulheres por todos os lados e nos sentimos friamente encurraladas nessa ordem em que a sua naturalização, exposta por Bourdieu (2012), está legitimada pela organização social como uma divisão bem aceita. Por conta disso, as personagens femininas das narrativas aqui analisadas mostrarão a profundidade das divisões do sexo e as marcas deixadas nas relações familiares e suas futuras gerações. Essas marcas são fruto de uma força de ordem masculina que não necessita de justificativas para o ser, a própria visão androcêntrica de mundo posiciona-se de modo neutro, corroborando para que a afirmação de uma infinidade de comportamentos masculinos seja vista com naturalidade.

A incorporação da dominação masculina, entendida aqui também como o poder do masculino norteador para as análises das obras de VA, baseia-se nas relações de dominação inscritas em divisões objetivas e em esquemas cognitivos que utilizam do corpo (masculino e feminino) como terreno para a organização da separação entre os sexos. Como acredita Bourdieu, o corpo é a ferramenta principal para a justificativa da divisão social e de trabalho entre homens e mulheres. Sendo assim, a força do existir masculino origina duas operações fundamentais: a legitimação da relação de dominação na natureza biológica dos corpos e uma construção social já naturalizada para a diferença. A ordem masculina está em todos os lugares, em todas as coisas e se inscreve nos corpos de maneira ordenada (BOURDIEU, 2012, p. 17.), mas não formal e está implícita em diferentes situações rotineiras, como o cotidiano do trabalho e rituais coletivos. Essas situações destacam o poder profundo do gênero masculino, principalmente quando estimulam práticas e ações que convêm somente ao seu sexo, proibindo e coibindo as condutas por eles chamadas como impróprias.

Quanto à dolorosa ordem das coisas impregnadas nos corpos, é possível verificar o tamanho de suas proporções entre os diferentes simbolismos do corpo feminino e o masculino. Entre gestos, movimentos curvelíneos, escolha de determinadas roupas e maneiras de posicionar o corpo, e os significados dados ao próprio sexo de cada gênero, a dominação é imposta. Bourdieu explica, de modo objetivo, um dos resultados de tanta subjugação:

Quando os dominados aplicam àquilo que os domina esquemas que são produto da dominação ou, em outros termos, quando seus pensamentos e suas percepções estão estruturados de conformidade com as estruturas mesmas da relação de dominação que lhes é imposta, seus atos de conhecimento são, inevitavelmente, atos de *reconhecimento*, de submissão (BOURDIEU, 2012, p. 22).

Por assim dizer, aos dominados não há um lugar diferente daquele que ele já ocupa. Não há possibilidades para que ele se projete em outros cenários, incorpore novas perspectivas nem sonhe sonhos diversos. É nesse horizonte que a mulher ainda se encontra. Essa percepção é esclarecida diante das tramas que envolvem as personagens femininas das narrativas de VA, mesmo que suas relações com a cadeia hierárquica da sociedade se modifique conforme a obra. As violências simbólicas, as dores, as angústias se entrelaçam e nos conferem um tom realístico e rotineiro.

Pierre Bourdieu no capítulo “Imagem ampliada” inicia sua discussão apresentando as categorias do entendimento que foram usadas para escrever sua teoria. Destaca também que como homens e mulheres, estamos incluídos

no próprio objeto que nos esforçamos por apreender, incorporamos, sob a forma de esquemas inconscientes de percepção e de apreciação, as estruturas históricas da ordem masculina; arriscamo-nos, pois, a recorrer, para pensar a dominação masculina, a modos de pensamento que são eles próprios produto da dominação (BOURDIEU, 2012, p. 15).

Com essa perspectiva em mãos, Bourdieu traça uma construção social dos corpos começando pelas imagens opostas às quais se atribuem a “divisão das coisas e das atividades (sexuais e outras) segundo a oposição entre o masculino e feminino” (BOURDIEU, 2012, p. 16). Assim, por causa desses esquemas de pensamento, considerados naturalizados pelo autor, é possível dizer que seria pouco provável que a sociedade pudesse olhar para esses aspectos como parte de uma relação social de dominação:

Assim, não vemos como poderia emergir na consciência a relação social de dominação que está em sua base e que, por uma inversão completa de causas e efeitos, surge como uma aplicação entre outras, de um sistema de relações de sentido totalmente independente das relações de força (BOURDIEU, 2012, p. 16).

A questão da divisão dos sexos também é considerada “normal, natural, a ponto de ser inevitável”, segundo Bourdieu (BOURDIEU, 2012, p. 17). Ela está

disposta 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 de ação” (BOURDIEU, 2012, p. 17). Por conseguinte, o autor diz que a força masculina fica evidente pois ela dispensa justificativas, assim como “a visão androcêntrica” se assegura como neutra e não é necessário todo um discurso de legitimação (BOURDIEU, 2012, p. 18):

A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça: é a divisão social do trabalho, distribuição bastante estrita das atividades atribuídas a cada um dos dois sexos, de seu local, seu momento, seus instrumentos; é a estrutura do espaço, opondo o lugar de assembleia ou de mercado, reservados aos homens, e a casa, reservada às mulheres; ou, no interior desta, entre a parte masculina, com o salão, e a parte feminina, com o estábulo, a água e os vegetais; é a estrutura do tempo, a jornada, o ano agrário, ou o ciclo de vida, com momentos de ruptura, masculinos, e longos períodos de gestação, femininos (BOURDIEU, 2012, p. 18).

A partir dessas concepções, o autor reproduz a organização do corpo masculino e feminino associando-os à relação arbitrária de dominação dos homens sobre as mulheres (BOURDIEU, 2012, p. 20). Segundo Bourdieu, a diferença biológica entre homens e mulheres (inclusive quanto ao aspecto anatômico e quanto aos órgãos sexuais) é “como uma justificativa natural da diferença socialmente construída entre os gêneros” (BOURDIEU, 2012, p. 20). Assim, os dominados produzem esquemas de submissão (ou atos de reconhecimento) toda vez que “aplicam àquilo que os domina esquemas que são produto da dominação” (BOURDIEU, 2012, p. 22).

Quando Bourdieu inicia seus escritos sobre a incorporação da dominação, retoma discussões sobre as “diferenças visíveis” entre o corpo feminino e o masculino, ao mesmo tempo em que conclui sobre o quanto a naturalização dessa visão e da força do sentido de existir masculino corroboram para a divisão continuar se estabelecendo. Segundo ele, essa mesma força “legitima uma relação de dominação inscrevendo-a em uma natureza biológica que é, por sua vez, ela própria uma construção social naturalizada” (BOURDIEU, 2012, p. 33).

Destarte, a organização da ordem física e social impõe situações que excluem as mulheres de tarefas consideradas mais nobres e importantes, conforme diz o autor, os lugares mais inferiores são para elas; a correção de sua postura; tarefas penosas e mesquinhas são destinadas às mulheres.

Bourdieu vai montando, por meio da construção social dos corpos, a maneira como a dominação masculina se organiza. Ele comenta que a ordem masculina se coloca também nos corpos por meio de “injunções tácitas, implícitas nas rotinas da divisão do trabalho ou dos rituais coletivos ou privados (basta lembrarmos, por exemplo, as condutas de marginalização impostas às mulheres com sua exclusão dos lugares masculinos)” (BOURDIEU, 2012, p. 34). Ao mencionar o “trabalho psicossomático” (BOURDIEU, 2012, p. 37) aplicado às mulheres cabila (seu objeto de estudo no livro em questão), é possível perceber alguns elementos que reafirmam a diferença de concepções e pensamentos impostas a esse público:

no caso das meninas, uma forma mais radical: a mulher estando constituída como uma entidade negativa, definida apenas por falta, suas virtudes mesmas só podem se afirmar em uma dupla negação, como vício negado ou superado, ou como mal menor. Todo o trabalho de socialização tende, por conseguinte, a impor-lhe limites, todos eles referentes ao corpo, definido para tal como sagrado, h'aram, e todos devendo ser inscritos nas disposições corporais. É assim que a jovem cabila interiorizava os princípios fundamentais da arte de viver feminina, da boa conduta, inseparavelmente corporal e moral, aprendendo a vestir e usar as diferentes vestimentas que correspondem a seus diferentes estados sucessivos, menina, virgem núbil, esposa, mãe de família, e, adquirindo insensivelmente, tanto por mimetismo inconsciente quanto por obediência expressa, a maneira correta de amarrar sua cintura ou seus cabelos, de mover ou manter imóvel tal ou qual parte de seu corpo ao caminhar, de mostrar o rosto e de dirigir o olhar (BOURDIEU, 2012, p. 37).

Então, é visível que essas aprendizagens estipuladas pela sociedade cabila - e talvez tão próximo à nossa - delimitam algumas das vivências das mulheres. Principalmente, porque esse aprender se mantém de forma não declarada: está nas entrelinhas, com o processo de uma disciplina incessante com tudo aquilo que está relacionado ao seu corpo. Bourdieu cita também uma série de imperativos que compõem a postura submissa direcionada às mulheres; desde sorrir e baixar os olhos a limitações de movimentos corporais provocados pelo uso de determinadas roupas (BOURDIEU, 2012, p. 39-40). Ademais, o autor afirma o quanto ainda o corpo da mulher permanece numa zona de confronto, entre a liberação e a subordinação do ponto de vista masculino:

este uso do próprio corpo continua, de forma bastante evidente, subordinado ao ponto de vista masculino (como bem se vê no uso que a publicidade faz da mulher, ainda hoje, na França, após meio século de feminismo): o corpo feminino, ao mesmo tempo oferecido e recusado,

manifesta a disponibilidade simbólica que, como demonstraram inúmeros trabalhos feministas, convém à mulher, e que combina um poder de atração e de sedução conhecido e reconhecido por todos, homens ou mulheres, e adequado a honrar os homens de quem ela depende ou aos quais está ligada, com um dever de recusa seletiva que acrescenta, ao efeito de "consumo ostentatório", o preço da exclusividade (BOURDIEU, 2012, p. 40).

Sobre essa resignação e discrição simbólicas que expressamente as mulheres carregam consigo, Bourdieu comenta que elas “só podem exercer algum poder voltando contra o forte sua própria força, ou aceitando se apagar, ou, pelo menos, negar um poder que elas só podem exercer por procuração” (BOURDIEU, 2012, p. 43). Ou seja, às mulheres pouco é possível usufruir do poder. Tão logo as mulheres usam as chamadas pelo teórico de “estratégias simbólicas” contra os homens (magia, por exemplo), embora pareçam ocupar-se de uma posição de poder, continuam dominadas pelos conjuntos de signos e símbolos androcêntricos que essas práticas representam (BOURDIEU, 2012, p. 43). Assim, fica confirmada a relação de dominação, já que essas práticas reiteram a representação dominante das mulheres como seres maléficos, “cuja identidade, inteiramente negativa, é constituída essencialmente de proibições, que acabam gerando igualmente ocasiões de transgressão” (BOURDIEU, 2012, p. 43).

A violência simbólica também é examinada pelo autor, que explica que o papel da violência física não deve ser minimizado e que o termo “simbólico” como oposto de real pode fazer com que se interprete a violência simbólica como “meramente espiritual” e “sem efeitos reais” (BOURDIEU, 2012, p. 46). Esse é inclusive seu campo de estudo e pesquisa, em que o autor pretende desconstruir essa ideia e “fazendo ver, na teoria, a objetividade da experiência subjetiva das relações de dominação” (BOURDIEU, 2012, p. 46). Para definir essa violência, o autor diz que ela

se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante (e, portanto, à dominação) quando ele não dispõe, para pensá-la e para se pensar, ou melhor, para pensar sua relação com ele, mais que de instrumentos de conhecimento que ambos têm em comum e que, não sendo mais que a forma incorporada da relação de dominação, fazem esta relação ser vista como natural; ou, em outros termos, quando os esquemas que ele põe em ação para se ver e se avaliar, ou para ver e avaliar os dominantes (elevado/baixo, masculino/feminino, branco/negro etc), resultam da incorporação de classificações, assim naturalizadas, de que seu ser social é produto (BOURDIEU, 2012, p. 47).

Também explica que o efeito da dominação simbólica (seja ela de etnia/gênero/cultura/de idioma) se aplica por meio de esquemas de percepção, de avaliação e de ação que constituem o *habitus*⁹ e estão na base de uma relação de conhecimento “profundamente obscura a ela mesma” (BOURDIEU, 2012, p. 50). E que, portanto, a lógica do paradoxo da dominação masculina e da submissão feminina é “espontânea e extorquida” e só é compreendida quando estamos atentos e atentas aos “efeitos duradouros que a ordem social exerce sobre as mulheres (e os homens)” (BOURDIEU, 2012, p. 50).

Sendo a violência simbólica uma forma de poder exercida sobre os corpos, mas sem coação física, essa força encontra “molas propulsoras” que agem na constituição física já imensamente trabalhadas previamente para recebê-la. Desse modo, os “atos de conhecimento e de reconhecimento práticos” entre dominados e dominantes desencadeiam reações corporais - as emoções - nos dominados (muitas vezes, à sua revelia) que se traduzem também em manifestações visíveis: vergonha/humilhação/ansiedade/culpa/admiração/respeito/amor; enrubescimento, gaguejo, tremor, cólera (BOURDIEU, 2012, p. 51).

Bourdieu fala que a violência simbólica não pode “ser vencida apenas com as armas da consciência e da vontade” porque os seus efeitos e condições de sucesso estão inscritas, de forma duradoura, no íntimo de cada corpo sob a forma de predisposições (BOURDIEU, 2012, p. 51). Sobre essas predisposições e traços de dominação, o autor comenta que

atribuir às mulheres a responsabilidade de sua própria opressão, sugerindo, como já se fez algumas vezes, que elas escolhem adotar práticas submissas (“as mulheres são seus piores inimigos”) ou mesmo que elas gostam dessa dominação, que elas “se deleitam” com os tratamentos que lhes são infligidos, devido a uma espécie de masoquismo constitutivo de sua natureza. Pelo contrário, é preciso assinalar não só que as tendências à “submissão”, dadas por vezes como pretexto para “culpar a vítima”, são resultantes das estruturas objetivas, como também que essas estruturas só devem sua eficácia aos mecanismos que elas desencadeiam e que contribuem para sua reprodução (BOURDIEU, 2012, p. 52).

Além disso, o autor diz que não é possível esperar que as mulheres se sintam libertas automaticamente quando estiverem conscientes de sua dominação.

⁹ Definido por Pierre Bourdieu como “um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma matriz de percepções, de apreciações e de ações - e torna possível a realização de tarefas infinitamente diferenciadas, graças às transferências analógicas de esquemas” (Setton, 2002).

Isto é, essa é uma estrutura social inscrita no corpo e aí está o seu efeito duradouro (BOURDIEU, 2012, p. 53). Também explica que o princípio da visão dominante não é uma simples representação mental, uma fantasia, uma “ideologia” e sim um esquema de estruturas contínuo gravado nas coisas e nos corpos. Para descontinuar esses esquemas, Bourdieu afirma que seria necessário uma “transformação radical nas condições sociais de produção das tendências que levam os dominados a adotar, sobre os dominantes e sobre si mesmos, o próprio ponto de vista dos dominantes” (BOURDIEU, 2012, p. 54).

Quanto ao casamento, Pierre Bourdieu o coloca como um “estatuto social de objetos de troca”, em que a mulher é destinada a contribuir para a reprodução do capital simbólico dos homens (BOURDIEU, 2012, p. 56). Ele elabora um pensamento que acrescenta ao corpo das mulheres outras dominações. A dominação masculina constitui a mulher como objeto simbólico e, segundo o autor, esse “ser” é “um ser-percebido” que se coloca em permanente estado de insegurança com o seu corpo ou ainda, como diz Bourdieu, uma dependência simbólica (BOURDIEU, 2012, p. 82). A partir disso, o autor complementa que as mulheres existem primeiro pelo e para o olhar do outro, tornando-se objetos atraentes, disponíveis; ao ponto que se espera que sejam sempre “femininas, sorridentes, simpáticas, atenciosas, submissas, discretas, contidas e, não menos importante, apagadas” (BOURDIEU, 2012, p. 82). Por todos esses fatores, a dependência da mulher em relação aos outros estabelece uma constituição do seu ser (BOURDIEU, 2012, p. 82). Assim, ele aponta que

Incessantemente sob o olhar dos outros, elas se vêem obrigadas a experimentar constantemente a distância entre o corpo real, a que estão presas, e o corpo ideal, do qual procuram infatigavelmente se aproximar. Tendo necessidade do olhar do outro para se constituírem, elas estão continuamente orientadas em sua prática pela avaliação antecipada do apreço que sua aparência corporal e sua maneira de portar o corpo e exibi-lo poderão receber (BOURDIEU, 2012, p. 83).

No capítulo “Permanências e mudanças”, Bourdieu trata dos processos históricos de des-historicização para ampliar o diálogo sobre a dominação masculina. Ele sugere que o trabalho de reprodução de dominação “esteve garantido, até época recente, por três instâncias principais, a Família, a Igreja e a Escola” (BOURDIEU, 2012, p. 103). De forma bem organizada e orquestrada, essas instituições tinham em comum o fato de trabalharem sobre “as estruturas

inconscientes”. A família é considerada pelo autor como aquela que tem o papel principal na “reprodução da dominação e da visão masculinas” (BOURDIEU, 2012, p. 103); é nela que se impõe a divisão sexual do trabalho de maneira precoce e também a representação legítima dessa divisão, “garantida pelo direito e inscrita na linguagem”.

À igreja, cabe explorar o antifeminismo, que condena tudo aquilo que parece ser falta de decência, como as roupas usadas pelas mulheres, reproduzindo assim uma “visão pessimista das mulheres e da feminilidade” (BOURDIEU, 2012, p. 103). E à escola, como diz o autor, mesmo liberta da guarida da igreja, “continua a transmitir os pressupostos da representação patriarcal” baseada nas relações homem/mulher e adulto/criança, além daquilo que está inscrito em suas estruturas hierárquicas, “todas sexualmente conotadas” (BOURDIEU, 2012, p. 104). Desse modo, as culturas escolar e acadêmica nunca deixaram de “encaminhar, até época recente, modos de pensar e modelos arcaicos” (BOURDIEU, 2012, p. 104), comenta Bourdieu.

Sobre o papel do estado, o teórico fala sobre a ratificação e o reforço do patriarcado que essa instância exerce na sociedade. Para além de “prescrições e proscições do patriarcado privado com as de um patriarcado público” (BOURDIEU, 2012, p. 105), ainda existem estados paternalistas e autoritários ultraconservadores que fazem da “família patriarcal o princípio e modelo da ordem social como ordem moral, fundamentada na preeminência absoluta dos homens em relação às mulheres” (BOURDIEU, 2012, p. 105).

Por conseguinte, de todos os fatores de mudança explicados, Bourdieu diz

que os mais importantes são os que estão relacionados com a transformação decisiva da função da instituição escolar na reprodução da diferença entre os gêneros, tais como o aumento do acesso das mulheres à instrução e, correlativamente, à independência econômica e à transformação das estruturas familiares (em consequência, sobretudo, da elevação nos índices de divórcios) (BOURDIEU, 2012, p. 107).

Em suma, muitas discussões e diálogos ainda estão provocando mudanças e transformações que, de fato, reorganizem a atuação da mulher nas esferas sociais: o que nos cabe pensar é em que proporções seremos agentes propulsores dessas modificações. Assim como Pateman e Bourdieu teorizam sobre as problemáticas do patriarcado, a literatura, como apresentado neste trabalho,

também vem contribuindo para esses debates a partir de um de seus elementos principais: as personagens. Como uma unidade que forma a criação literária, a personagem é objeto de estudo de diversos pesquisadores da literatura. Esse componente, juntamente com os demais elementos da narrativa, pelas mãos do escritor ou escritora, vão arquitetando o enredo num formato em que se contemplam e completam. Sem um ou outro, o romance não estará constituído, o que nos leva a compreender que cada um deles oferece funções e estratégias que culminam de forma singular. Dessa forma, a teoria sobre a personagem, com seus papéis, funções e modos de apresentação dentro da narrativa, norteia as obras do *corpus* na elaboração da profundidade e complexidade das ações das personagens mulheres construídas por Valesca de Assis.

Desse modo, as teorias aqui analisadas corroboram para expandir as possíveis reflexões que, a partir da literatura, se pode oferecer à sociedade contemporânea, principalmente no que tange às adversidades que estão ligadas às personagens mulheres presentes nas obras literárias, neste estudo, da escritora brasileira Valesca de Assis.

4. AS PERSONAGENS MULHERES EM *A VALSA DA MEDUSA*, *A COLHEITA DOS DIAS*, *HARMONIA DAS ESFERAS* E *A PONTA DO SILÊNCIO*: DO CONTRATO SOCIAL À DOMINAÇÃO MASCULINA

Neste capítulo, são discutidas e analisadas as experiências vividas pelas personagens mulheres presentes nas narrativas de VA a partir das teorias apresentadas nas seções anteriores.

4.1 AS PERSONAGENS MULHERES

Para construir as personagens mulheres nas obras do *corpus*, VA utiliza de diferentes recursos presentes nas teorias sobre esse elemento da narrativa. Assim, veremos como cada uma dessas ferramentas configuram esses seres ficcionais e dão vida às tramas da escritora.

Sobre o aspecto de cunho definido e definitivo da personagem, podemos verificar em *A valsa da medusa* momentos diversos em que as personagens femininas são retratadas com transparência e coerência para a organização da narrativa. Ingrid, uma das filhas de Pauline, questiona o porquê dos afazeres domésticos durante a narrativa e mantém a sua visão em diferentes momentos. Vejamos:

Lavar roupa é, em geral, tarefa de mamãe, mas hoje ela foi à colônia Goelzer com nosso pai. Aliás, quase todos os adultos foram lá, conversar com um senhor do Rio de Janeiro que está visitando a região.
[...] Sem nenhuma explicação sobre isso, tivemos de ficar e, o que é pior, escravizadas a um trabalho que não é nosso.
Eu estava furiosa. Lise, para me provocar, começou a dizer os nomes dos rapazes solteiros que deveriam estar nos Goelzer e, num correr do vento, enumerou seis ou sete. E nós aqui, reclamei, a esfregar as sujeiras de toda a família [...].
Fico só pensando que não é o trabalho que vai me libertar, como imagina vovó. (ASSIS, 2009, p. 48-49).

A personagem narra, de forma transparente, as suas inquietações, o que também define a sua trajetória definida e coerente em *A valsa da medusa*. As descrições de si mesma pela personagem de Ingrid também evidencia a seleção exata da qual VA faz para convencionalizar o ser ficcional. O que é necessário que saibamos aqui sobre Ingrid é recortado pela escritora de modo pontual para entendê-la: ela não gosta do trabalho doméstico; vê no casamento a possibilidade

de salvar-se da vida que vive; preocupa-se com a tristeza da mãe, embora não saiba como ajudá-la; quando, por fim, é prometida a casar-se com a paixão da mãe, Tristan, encontra-se em um dilema complexo entre a alternativa de liberdade e um casamento sem amor. Conforme VA,

Lise quer saber no que estou pensando. No meu futuro marido, respondo. (ASSIS, 2009, p. 50)

- Vá até a cozinha e peça um chá a Dona Pauline - foi a solução que o professor encontrou para acabar com aquele sofrimento desatado. Dona Pauline é minha mãe e, por sinal, também tem esse tipo de ataques. Não por causa das doenças, dos sustos, das implicâncias de vovó, que lhe dariam razão, não é por isso que mamãe chora. É por coisas simples, e até alegres - um verso, um bordado, uma canção bonita - que mamãe abre seu chorador. [...] “São meus demônios do coração”, responde quando perguntamos. E nada mais explica. Fico a imaginar, à noite, em meu quarto, como deve ser terrível um coração habitado por demônios, com seus garfos pontudos e quentes espetando e queimando uma pessoa por dentro até que ela não suporte mais. (ASSIS, 2009, p. 21-22)

Se eu não tivesse um noivo, era este que escolheria para mim. [...]. Pena, pena mesmo que eu seja noiva e não possa estar aborrecendo mamãe, desmanchando um noivado que ela planejou. Quem sabe um dia, quando ela melhorar. (ASSIS, 2009, p. 104).

Mesmo que a personagem de Ingrid não esteja descrita totalmente na narrativa, desse modo se cumpre sua convencionalização. Existem alguns traços delineados por VA, mas que não são possíveis para descrever a totalidade da vida da personagem, e também não é necessário. Quando recorta e escolhe as descrições para falar da avó paterna (*Oma*), Ingrid, em seu papel como narradora, continua esse movimento de convencionalidade, construído pela autora. Ao contar sobre como a avó se sente após a morte do avô, a neta esclarece:

Desde então, a *Oma* começou a ficar esquisita. Veste-se de preto, do lenço da cabeça à botina, não toma banho, desconhece a privada. Quase não fala e, quando fala, é por meio de mistérios, como este de que a consciência tranqüila é um travesseiro suave. (ASSIS, 2009, p. 23).

Aqui, para o que interessa ao restante da trama, é apenas mostrar o envolvimento e os conflitos da avó no enredo de VA. Além disso, neste trecho, é possível inferir sobre as ações que envolvem as personagens, uma sobre as outras, revelando assim questionamentos e possibilidades de reflexões por parte do leitor ou leitora acerca de outros seres ficcionais, ponto esclarecido por Brait.

Em *A Valsa da medusa*, temos uma divisão de capítulos em que atuam a narração em primeira pessoa e em terceira pessoa. Desse modo, o espectador ou espectadora da narrativa vai conhecendo as personagens por esses dois ângulos: um, em que a câmera foca nas perspectivas vistas por quem narra; o outro, que desloca a câmera progressivamente, descortinando os seres ficcionais e o espaço que habitam, materializando o ser, conforme diz Brait. Ainda, verifica-se que esta narrativa utiliza da apresentação mista das personagens, segundo os preceitos de Bourneuf e Ouellet, mostrando ao leitor ou leitora óticas das personagens do interior e do exterior da obra. Analisemos esses aspectos nos trechos abaixo:

Tendo apanhado seu cavalo na venda de Diamantino Saraiva, em poucos minutos Tristan já andava pela bem conhecida trilha que o levaria para casa e para o lugar de suas inquietações. Procurou relembrar-se do que falara a Lallemand, e, também das coisas sobre as quais havia silenciado. (ASSIS, 2009, p. 17).

O senhor Waldvogel foi escolhido para nos ensinar, por ser muito instruído e por conhecer bastante o português. Aprendeu quando lutava junto com os brasileiros, numa guerra contra outros países. (ASSIS, 2009, p. 20).

Sobre as funções das personagens desta obra, podemos organizar a seguinte classificação quanto às personagens femininas: Pauline é protagonista e agente das ações; Ingrid, a avó (*Oma*), Lise e Cláudia Santo Roque são personagens adjuvantes. Ingrid e Lise são afetadas pelas ações de Pauline, tornando-se assim pacientes da agente da ação, segundo Bourneuf e Ouellet.

Pauline Eick, e sua trajetória na narrativa, pode vincular-se ao conceito sobre o qual Carlos Reis fala: da personagem como signo que constrói intertextualidades. Retomando um pouco o seu caminhar, Pauline é casada com Jacob Eick e tem uma família estabelecida. Porém, quando Tristan aparece na província de Santa Cruz do Sul, nela desperta uma paixão, que é recíproca. Os dois sofrem por este amor que não pode ser concebido a essa angústia também é alimentada pelo livro que Tristan dá à Pauline, a obra *Werther*, de Goethe. Vejamos:

Confirmaram-se, em todos os sentidos, as previsões de Cláudia Santo Roque: Pauline apaixonou-se pelo forasteiro que, soube mais tarde, era o novo vizinho. Este também andava louco de amor por ela. tão louco a ponto de se mostrar temerário. (ASSIS, 2009, p. 62)

Estendendo o braço para fora das cobertas, apanho o *Werther*, pequeno tesouro desvelado página por página, letra por letra, na obscuridade de seus dias, na luz turva dos lampiões noturnos, nas tênues claridades matinais [...].

Presente de Tristan, o *Werther*. Presente do homem que trouxe novo sentido à sua vida, desde quando o conheceu, lívido da morte (ASSIS, 2009, p. 91).

Além de ser possível comparar os sofrimentos vividos pelo jovem Werther¹⁰ com a própria história de Tristan e Pauline, também é possível relacioná-la com a epígrafe do livro de VA, que cita uma frase da ópera de Richard Wagner, *Tristão e Isolda*: “Senhores, gostaríeis de ouvir uma história de amor e morte?”.

Em *A colheita dos dias*, a personagem de Letícia assume o protagonismo da narrativa, bem como a tarefa de narrar. Assim como Reis, que diz que a personagem configura o universo em transformação da história, a protagonista também, possivelmente, pode assumir a função de porta-voz da autora. Obedecendo as múltiplas combinações das funções que podem nascer com as personagens, conforme dizem Bourneuf e Ouellet, a voz de Letícia pode se configurar como esse ser que, talvez, traga algumas inquietações e/ou frustrações que VA venha a discutir em suas obras. Porém, esse aspecto não se faz estritamente único, mas complementa as estratégias utilizadas pela escritora para revelar os conflitos sociais e morais que acometem a sociedade contemporânea, principalmente no âmbito das mulheres.

Letícia, ao elaborar a rota de vida de Virgínia, confronta-se com as delicadas adversidades que foram provocadas por Modesto, a personagem antagonista desta obra. Com a revelação de que o pai fora o autor do abuso sexual sofrido pela filha, a protagonista passa a negar esse cenário e se coloca em defesa do marido:

A seguir, Diogo contou uma história que só você, filha, pode confirmar ou desmentir: que ele, Diogo, íntimo da casa de Passo de Socorro, conhecedor de todos os meandros, os ouvidos índios atentos a tudo, jura que foi Modesto, bêbado de perder a conta, quem invadiu seu quarto nas trevas de uma noite sem lua, e lhe, pediu perdão, como se pedisse a mim; chorou, atirando-se sobre você, como se fosse sobre mim; desconsiderou seus gritos, pensando que fossem os meus gritos, e a possuiu, a mim julgando possuir. (ASSIS, 2009, p. 95-96).

- Por que, então, se é verdade essa história, absolveram Modesto?
- Não foi o povo que julgou o padrinho; foram homens iguais a ele, estanceiros também.

¹⁰ A personagem de Werther sofre com algumas decepções em seus relacionamentos amorosos.

Diogo me revelou essa face da história ou da lenda, e eu dei a ele o meu desmaio, que deixou jogado no tapete da sala. (ASSIS, 2009, p. 97).

Nesta perspectiva, é possível perceber e aproximar o leitor ou leitora do papel que a personagem exerce na narrativa, conforme diz Candido. Existe aqui, uma capacidade profunda de identificar-se com as complicações vividas tanto por Letícia quanto pelas demais personagens. Mesmo quando a mãe tem conhecimento da violência causada à filha, sua reação é de desconforto e negação, tendo em vista que o autor da atrocidade é o seu marido e companheiro de vida. Embora aquele que lê a ficção abomina o ato causado por Modesto, compreende-se, mesmo que de forma relutante, a atitude e posicionamento de Letícia. Igualmente, absorvemos, por meio desta atribuição do ser ficcional, suas vivências e nos aproximando das perspectivas humanas ao ler as personagens, entregando-nos à ficção e à sua grande costura.

Além desses aspectos, a narrativa de VA em *A colheita dos dias* e suas personagens mulheres proporcionam a visão da representação do mundo exterior e real do qual Brait trata. Virgínia, com seu enfrentamento às atitudes errôneas do pai, dá existência e caracterização dessas relações familiares tumultuadas de maneira muito próxima à vivência factual. Analisemos nos trechos:

Eu comecei a me fazer perguntas, mas a sua voz, filha, no corredor, se interpôs: "Deixa ela fora disso!" - você gritou para seu pai. Abriu-se a porta do quarto, e outra vez foi batida: os vidros das bandeiras tremeram nos caixilhos. Antes que eu pudesse dizer qualquer coisa, Modesto antecipou-se: "Amanhã eu falo com ela".

Do alpendre, observava pai e filha, cada um em sua montaria, a guerra de gestos e palavras enervando os animais. (ASSIS, 2009, p. 81).

Você e Modesto se hostilizaram durante vários minutos, acusações que eu não podia ouvir, mas pressentia. (ASSIS, 2009, p. 81).

Destarte, a construção dessa personagem interfere diretamente na obra. Reconstruída pelas lembranças da mãe que busca entender e aceitar a sua morte, a composição que VA emprega para Virgínia é escolhida com muita atenção e cuidado estético. Desse modo, pode-se reconhecer o quanto o ser ficcional está no âmbito da palavra, da linguagem, sendo arquitetado por elementos que são rigorosamente essenciais para a narrativa. Desde o capítulo em que é contado sobre o seu nascimento até as descrições e reflexões sobre sua identidade, a

personagem da filha ganha contornos bem específicos para aquilo tudo o que é necessário ser elucidado pela obra literária. Conforme VA:

Em você, o poder era inato: muitos a consultavam antes de iniciar os rituais do campo, ou para o ponto de um doce que a umidade podia alterar. Sempre acertava. Por que, então, deixou que acontecesse aquilo com você? Nas chuvas todas que me passam pela vida, a pergunta renova-se. (ASSIS, 2009, p. 77).

Como já mencionado, *A colheita dos dias* é apresentada do início ao fim sob o olhar de Letícia. Portanto, a personagem conduz a câmera da narração em conformidade com a sua perspectiva sobre cada um dos envolvidos na trama. Isto posto, o modo de apresentação das personagens se configura em dois processos: o de apresentação de si mesmo e o modo em que a exposição é feita por outrem.

No que tange à apresentação de si mesmo, devemos considerar que, pelo foco narrativo estar voltado para a protagonista, essa personagem se mostra de maneira complexa, já que, como afirma Bourneuf e Ouellet, falar sobre si mesmo é um método incompleto e intrincado, tendo em vista que, como seres humanos, não nos conhecemos completamente.

Quanto à apresentação das demais personagens do enredo, Letícia cumpre a tarefa de construir esses seres. Assim, há a presença inerente de uma concepção fragmentada de cada um.

Em *Harmonia das esferas*, obra dividida em quinze capítulos intitulados como esferas, VA usa um narrador que observa o trabalho das personagens na história. Aqui, a personagem protagonista não é uma mulher e, sim, um homem, Leocádio. Embora apareça nesta função, as personagens femininas é que estão em evidência e, praticamente, dividem o protagonismo com o homem. Suas histórias e implicações amarram a sustentação da narrativa, fazendo com que Leocádio auxilie na contemplação e no registro da evolução destas.

A personagem de Suzana, esposa de Leocádio, assume um antagonismo em *Harmonia das esferas*, principalmente se fixarmos o olhar do marido como ponto de partida. A relação conjugal entre os dois é extremamente turbulenta e o narrador esclarece isso em diferentes partes do texto:

Não podias levantar e escrever em horas assim, tardias. Muito cedo, de manhã, tinhas aulas a ministrar. Também não podias arriscar que tua mulher acordasse, sob pena de chuvas e trovoadas, pois, uma vez

acordada - ela acreditava -, não conseguiria mais dormir. (ASSIS, 2018, p. 27).

Suzana te jogou na cara, a propósito de uma comparação qualquer entre duas e que ela julgou favorável à sogra. Nada de maior, nada capaz de ferir, nada que justificasse o exagero da reação. Não gostaste; tinhas pavor de que falassem mal de tua mãe. Até algum tempo atrás, acusarias o golpe e, sendo ele muito duro, reagirias com violência infantil, desmedida. Já agora, como te afirmas quase todos os dias, consegues ignorar as provocações do adversário que tens dentro de casa. (ASSIS, 2018, p. 28-29).

O olhar que Suzana levantou do prato foi escuro e vazio. Estiveste, como diria tua mãe, jogando pérolas aos porcos, e deverias saber disso. (ASSIS, 2018, p. 82).

Assim, durante a revelação da identidade de Suzana na narrativa, o leitor ou leitora vai construindo as próprias conclusões acerca da personagem. Da forma como VA organiza a linguagem para explicar quem é esta mulher, sua trajetória oferta uma coerência cuidadosa, bem como registra a densidade e a transparência de Suzana:

Só inventando uma nova religião! Isso foi veneno puro, peçonha que a tua mulher vinha armazenando enquanto devorava novelas e bolachinhas de chocolate. Paciente, havia aguardado que as presas estivessem ao máximo intumescidas, para que o golpe se tornasse mortal. (ASSIS, 2018, p. 80-81).

Suzana é apresentada por um narrador extradiegético, que confia sua vida aprofundando os motivos que marcaram seu desenvolvimento na obra literária. Já nos primeiros capítulos compreendemos que a mulher está amargurada e infeliz e que essas condições são fruto das frustrações e angústias causadas pelas dores da vida. O casamento com Leocádio, primeiramente, e o que se sucede a partir disso, acomete Suzana de tal maneira que sua identidade se transforma em desgosto. Assim, de acordo com o narrador que nos envolve em suas descrições, as faces de Suzana se revelam e nos confortamos com sua acidez. Nas palavras de VA:

Da cozinha, podias ver, emergindo das costas da poltrona, a cabeça pequena de Suzana, e quase lhe enxergavas o cérebro, a massa cinzenta imantada à imagem da TV como se a ela tivesse pertencido desde sempre. Somente àquelas figuras virtuais tua mulher dedicava irrestrita atenção. E pensaste em ironias, sendo a primeira que a jovem que um dia leu Heidegger e Kant, que estudou Filosofia da Arte [...], e que, antes disso, fora ativa em manifestações estudantis, empunhando faixas de

protesto contra americanos e exploradores em geral, ali estava, entregue. (ASSIS, 2018, p. 96-97).

Magdala é, na obra, uma personagem adjuvante, mas que, na história escrita por Leocádio, se torna protagonista. A saber: Magdala oferece ao professor sua história de vida para que ele, poeta, escrevesse um livro. Parte dos capítulos da obra de VA são dedicados a narrar esse encontro entre os dois, bem como o processo de escuta, análise e registro da vivência dessa mulher.

Esta personagem mulher também é anunciada por esse narrador extradiegético. Mas, em alguns trechos da obra, Magdala apresenta a si mesma durante seus relatos ao professor. Vejamos as duas formas:

Soubera aproveitar bem o ócio; enquanto esperava pelo ninho romano, e por influência e orientação diretas de Candinho, Magdala leu, em questão de meses, mais livros que muita gente estudada conhecerá em toda a vida. (ASSIS, 2018, p. 106).

Até me lembro de um dia, criança ainda, em que ouvi meu avô dizer a um amigo: - Vi com estes olhos que a terra há de comer! - Ao que corrigi: - Com estes olhos que a cobra-grande há de comer, vovô. (ASSIS, 2018, p. 68).

Outro aspecto a ser mencionado sobre Magdala é que em uma das exposições sobre seus anseios e tormentos, há uma menção sobre o título da obra posterior a essa, *A ponta do silêncio*. Durante seu devaneio, a personagem encontra-se com a figura de um velho, que diz: “se conseguir atravessá-lo (o rio), encontrará o que procura: a ponta do silêncio” (ASSIS, 2016, p. 124). Nesse sentido, é possível inferir sobre a personagem de Magdala uma espécie de significado que se entrelaça com a outra narrativa, também de autoria de VA.

Sobre a função da personagem de Magdala, podemos dizer que, segundo os preceitos abordados por Reis, ela tanto pode ser uma agente da ação que afeta as ações de Leocádio na narrativa, quanto paciente quando é atingida pelas ações do mesmo ser ficcional. Para exemplificar, seguem os trechos, respectivamente:

- Nunca pensou em escrever a história de alguém?
- Hmm. Para ser sincero, sim. Já tentei. [...]
- Talvez eu tenha essa história - atreve-se Magdala, apertando a bolsinha entre os dedos. (ASSIS, 2018, p. 63).
- A febre deve ter subido. Ela diz coisas estranhas. Parece começar uma história, que repete e repete, querendo não esquecer.

Em seguida, o primo te conduz ao quarto e indica uma cadeira de braços, quase encostada à cabeceira da doente. (ASSIS, 2018, p. 116).

- Só isto eu lhe digo, professor: não posso perder tempo. E peço: venha comigo, o senhor que é poeta. - Magdala sorve o ar, ansiosa.
- Para que veja e ouça tudo, escrevendo, depois, com as palavras justas. (ASSIS, 2018, p. 117).

Na história contada por Marga em *A ponta do silêncio*, as evidências dos seus sofrimentos e angústias pelo casamento opressivo e a subjugação da família à violência de Rudy é claramente percebida por quem lê o texto. A cada capítulo, os exemplos dos problemas vivenciados pelas personagens despertam no leitor ou leitora uma reflexão profunda de seus próprios incômodos. Violências que parecem detalhes pequenos, como as trocas de objetos de decoração que eram de Marga pelos que Rudy comprava, assim como as acusações de que suas coisas eram “coisa de pobre” (ASSIS, 2016, p. 57) nos mostram comportamentos que nem sempre são possíveis de compreensão aos olhos do cotidiano.

Grande parte da obra é narrada pela protagonista, Marga, agente das ações. Assim, ela apresenta as demais personagens e também a si mesma, costurando sua vida a partir da morte de seu marido. Com a câmera da narração em mãos, Marga nos mostra como as imperceptíveis violações do cotidiano transformam-se em agressões recorrentes e introjetadas, fazendo parte do enredo e das relações entre as personagens com uma exatidão que nos fixa intensamente na obra.

Ao tempo em que vamos acompanhando, junto de Marga, sua vida familiar sofrida, a personagem nos conecta ao universo da narrativa. Conforme já mencionadas as violações, após a protagonista ter consciência das imposições e subjugações pontuais que Rudy cometia, a personagem encontra força para revelar seu desejo por justiça:

Preciso erguer a ponta deste silêncio, erguer a ponta deste grande e solitário tapete urdido dia a dia em todos esses anos, e que é a coberta de minha vida. Levantada a ponta, o resto virá por si, torrencial e caudaloso. Apenas necessito forças para quebrar o vidro do ressentimento e cruzar o espelho onde me desenharam como bem quiseram. Ali, espero encontrar o rosto único e verdadeiro com que nasci, e que talvez nem minha mãe tenha enxergado. Com meu próprio rosto, meu corpo haverá de ocupar um espaço no mundo e poderá falar com seus próprios gestos, com sua própria voz. Sinto-o. (ASSIS, 2016, p. 58).

Em um movimento de alteridade da personagem, segundo fala Reis, Marga evidencia o quanto as experiências dela e da filha, Vívian, se cruzam. O primeiro

capítulo do livro, chamado “Depois do almoço”, descreve a infância de Marga, repleta de silenciamentos e opressões, exatamente como o que Vívian viveu:

Os pais dormem a sesta, do meio-dia às duas, horário em que são castigados os menores barulhos. Por isso, a menina brinca muito quieta com Viví a boneca de louça. Sob a fresca varanda, amamenta seu bebê [...]. A boca entreaberta de Viví, moldada para a chupeta, encaixa-se, perfeita, na ponta da fruta. E a boneca suga o leite doce, sem qualquer som ou movimento, apertando bem os lábios para que nada escapasse, isso a menina aprendera bem atrás no tempo, ao tentar dizer suas primeiras vontades. (ASSIS, 2016, p. 9-10).

Enquanto o pai dorme, Vívian amamenta o bebê. Na varanda, a parte mais fresca de casa. Uma menina ainda a Vívian, e a criança que tem nos braços lembra minha boneca Viví. (ASSIS, 2016, p. 37).

Vívian alimenta a filha em silêncio, a boca apertada. Porque é hora da sesta de Rudy e porque os seios lhe doem, inflamados. (ASSIS, 2016, p. 40-41).

A cena, transcrita da mesma forma por VA, demonstra a projeção da personagem de Marga nas problemáticas vividas pela filha, que são muito semelhantes às que ela viveu com seu próprio pai.

Vívian, a personagem adjuvante da narrativa, é apresentada pela protagonista, Marga. Desse modo, a sua personalidade é entendida de maneira fragmentada e as maiores compreensões realizadas pelos leitores e leitoras da obra podem ser percebidas pela relação que é construída entre a filha e a mãe. Uma cena que representa essa relação, que por vezes é distante e melindrosa, é quando Vívian precisa dizer à família que está grávida. Nas palavras de Marga:

Vívian negou e tornou a negar. Mas, antes que negasse três vezes, Herta apareceu, num meio de tarde, quando todos estavam fora. Herta, irmã de Rudy, era madrinha de Vívian. E foi ela quem trouxe a confirmação. [...] Sim, Vívian estava grávida, ela disse, e pedira-lhe ajuda por vergonha dos pais e medo pelo mau passo. Doeu a notícia, doeu o medo que minha filha teve de falar comigo, aconselhar-se, tirar dúvidas com sua própria mãe, sua melhor amiga, doeu-me o orgulho todo. (ASSIS, 2018, p. 39).

Sobre o papel da personagem do qual Candido fala, relacionando o olhar do leitor ou leitora que pode contemplar de fora da narrativa as ações, podemos verificar no momento em que a protagonista Marga escreve a primeira carta para tentar explicar ao delegado Leonel o que ocorreu com Rudy. O discurso que a narradora constrói concede esse mecanismo contemplativo e reflexivo sobre a

consciência que a mulher adquire a partir do conflito gerado pela vida a dois, mas que só é visitado pelas memórias. Segue o trecho:

Retomando o fio, Leonel, e para que você perceba a trama, o enredo, terei de repassar os últimos trinta e três anos de minha vida, o tempo de meu casamento. Ao casarmos, não será com os mesmos pontos de solteiros que bordaremos nosso tapete. Já não somos um, e nem tampouco a simples soma de dois. Ao casarmos, ainda não sabemos que a solidão é o único destino humano. Temos esperanças, e, enquanto elas vão morrendo, fingimos tão bem que continuamos a acreditar nelas. E, em nosso caso, meu e de Rudy, fingimos tão perfeitamente e por tanto tempo, que não cheguei a dar-me conta dos muros que Rudy foi construindo à nossa volta (ASSIS, 2016, p. 26).

Quando analisamos *A ponta do silêncio* sob a ótica do ser ficcional como alguém que tem uma relação mais lógica e fixa que os seres humanos, verificamos que as ações da personagem de Rudy se mantêm coerentes ao longo de sua trajetória. Sua posição social é de supremacia e dominação, repletas de ações violentas: “Rudy, já pertencendo aos que compravam e vendiam” (ASSIS, 2016, p. 33); “Vívian regurgitou no terno preto de Rudy. O pai, enojado, arremessou-a com força, sobre a cama do casal” (ASSIS, 2016, p. 45); “‘um hipnotizador’, [...] ao hipnotizar algumas pessoas, fez delas gato e sapato” (ASSIS, 2016, p. 47).

Na obra em questão, a narração é assumida pela protagonista Marga, criando assim essa atmosfera da narradora personagem. O leitor ou leitora do romance vai elaborando as personagens e os acontecimentos da narrativa pela câmera conduzida pela personagem, que delibera sobre sua vivência contrastando os sofrimentos causados pelo seu casamento com Rudy. Vejamos alguns trechos:

Não foi um flechaço. Rudy não era um rapaz de amar-se à primeira vista. Os olhos eram de um azul bonito, mas como era muito alto, parecia arrogante ao olhar as pessoas de cima para baixo. E isso que também eu era alta: mesmo assim, sentia aquele olhar intimidador (ASSIS, 2016, p. 34).

Rudy costuma sestar do meio-dia às duas, quando exige completo silêncio. Se acordado antes da hora, torna-se incontrolável. É igual a quando bebe: bate nas crianças, dá socos na cabeça, golpes de cinta nas pernas. Aos adultos que por acaso derrubem algo, ou falem alto, os piores insultos, afrontas de que se arrependem, mais tarde. Só muito mais tarde. Na casa e na vizinhança, entre meio-dia e duas horas, todos andam cheios de cuidados (ASSIS, 2016, p. 37).

Desse modo, nessa tecitura feita por Valesca de Assis, Marga vai construindo a imagem da personagem do marido focando e ingressando com sua câmera profundamente na identidade de Rudy. Ao leitor e leitora, cabe ir recolhendo essas informações para, mais tarde, inferir conclusões e julgamentos sobre os seres ficcionais que estão em voga nas obras analisadas.

Considerando as obras aqui analisadas, foi possível constatar que as teorias discutidas auxiliam na percepção sobre os papéis e funções às quais as personagens mulheres constroem nessas narrativas. Suas trajetórias mostram aos leitores e leitoras um universo com o qual se pode identificar-se e deliberar sobre a sua própria existência, a partir de um olhar externo e que contempla com maior exatidão as incoerências da vida real. Além disso, entre o protagonismo e os papéis adjuvantes desses seres ficcionais, fica evidente que as vozes de Lise, Ingrid, Pauline, Cláudia, Magdala, Suzana, Letícia, Virgínia, Marga e Vívian denunciam as diversas problemáticas que ainda são vivenciadas pelas mulheres e que VA revela com suas histórias.

4.2 O CONTRATO SEXUAL PROPRIAMENTE DITO, A INCORPORAÇÃO DA DOMINAÇÃO À VIOLÊNCIA SIMBÓLICA: AS NARRATIVAS E AS MULHERES DE VALESCA DE ASSIS

A teoria de Carole Pateman pretende que nossos pensamentos sobre a posição das mulheres em seus contratos de casamento revisitem submundos um tanto quanto perturbadores sobre as relações humanas. Dessa mesma imersão se comprazem as narrativas que VA nos apresenta. De modo singular, as histórias das personagens mulheres de VA examinam com cuidado seus próprios círculos de contratos. Neles, o leitor ou leitora percorre um caminho áspero que, à primeira vista, lhe parece tão comum e tão natural; em nada, fora do acordo original de sua experiência de vida.

Tomemos por análise inicialmente a obra *A valsa da medusa*. Em uma narrativa que se inicia na metade final do século XIX, a naturalidade com que se pode ver o comportamento das mulheres presentes aqui não nos deixa dúvidas sobre o que Pateman propõe. Pauline Eick é a protagonista e nos relata apontamentos interessantes sobre sua trajetória como mulher. Assim como Candido (CANDIDO, 2009) revela em sua teoria acerca da personagem, os

aspectos essenciais da vida humana eclodem quando diferentes conflitos sociais e políticos ativam o ser ficcional: a vivência de Pauline girou em torno de seu casamento com Jacob Eick e seus anseios. Com um olhar determinado, enquanto ainda noivos, Jacob falava à Pauline sobre os planos que fizera, a vontade de mudar de vida e explorar terras desconhecidas em que pudesse comprovar a sua face de senhor. Nessa determinação Pauline “se agarrou, por ele fez guardar cada moeda possível, cada pedaço de carvão, cada desejo de um vestido novo, de um simples grampo para os cabelos” (ASSIS, 1990, p. 92). É possível identificar que a protagonista projetava seu futuro na figura de Jacob e, principalmente, no contrato que logo mais estabeleceriam: o casamento.

Suas filhas, Lise e Ingrid, também se projetam nessa direção do matrimônio. Aliás, quase entendem o casamento como a possibilidade de uma libertação do trabalho doméstico ao qual estão sujeitas quando ainda vivem com seus pais. A filha mais velha imagina que sua vida será perfeita assim que encontrar um homem para casar. Esse é o seu pensamento: sua liberdade - a liberdade das tarefas de casa, do trabalho, das implicações da vida – está inteiramente ligada ao relacionamento com um homem.

Ingrid, a personagem que em alguns capítulos da narrativa é narradora, participa como porta-voz da narrativa. Assim, ela nos mostra algumas das perspectivas experimentadas ao longo da obra, colaborando para ilustrarmos as teorias estudadas neste trabalho.

Ainda adolescente, ela acredita que o casamento é uma das instâncias que levam à liberdade, como já dito, e projeta um destino confortável. Quando comenta sobre uma das suas colegas de aula que está prestes a casar, seu posicionamento se esclarece:

Também não entendemos por que ela vem às aulas, se já tem dezessete anos e vai casar em maio com o João José Schuck, dono de um moinho na colônia do Stricker. Para que estudar, se a vida, para ela, já tem rumo? (ASSIS, 2009, p. 20-21).

Para muitas mulheres, essa ordem de casar-se, muitas vezes aparenta ser a melhor possibilidade de encontrar um rumo. Porém, como as personagens de VA têm nos ajudado a entender, o pacto matrimonial é desigual e as mulheres sofrem com silenciamentos que são a base desse contrato. Ingrid está tão envolvida

nesses pensamentos que a realidade não lhe parece perceptível. Enquanto faz as tarefas domésticas das quais Bourdieu nos apresenta como obrigações das mulheres, pensa sobre sua forma de encontrar a liberdade:

Quem vai me libertar vai ser um homem, aquele com que sonho todos os dias, mas que ainda não apareceu. Aí, então, quando eu me casar, virei só de visita à casa de meus pais. Vovó e mamãe me servirão café com bolo e apalparão minha barriga crescida, com um filho desse homem. Não lavarei um único prato do almoço, do café ou da janta, pois uma mulher prenhe não deve se cansar (ASSIS, 2009, p. 49-50).

Ingrid também faz questionamentos sobre o comportamento dos homens solteiros de sua comunidade. Diz que “algumas mulheres, especialmente as viúvas, recebem visitas noturnas de rapazes solteiros” e que se justificam apontando que “é porque faltam mulheres, e os rapazes solteiros necessitam de mulheres” (p. 51). Desse modo, podemos perceber o quanto esse livre acesso ao corpo das mulheres do qual Pateman fala atravessa os tempos e se perpetua de modo justificável pelos esquemas androcêntricos do qual fazemos parte.

Lise, irmã de Ingrid, tem dúvidas sobre se o contrato de casamento realmente pode ser uma prova de felicidade. Ela diz à irmã mais velha que “o casamento não deve ser uma coisa tão boa, que mamãe está sempre triste, e que se a vida de casada fosse boa ela deveria rir mais vezes” (ASSIS, 2009, p. 51). Ingrid responde à irmã, explicando: “Acontece, explico a Lise, que papai é uma pessoa melancólica e como é o homem quem comanda a alegria de uma casa, mamãe não pode fazer muita coisa. Mas, às vezes, eles até se divertem” (ASSIS, 2009, p. 51).

Logo, é possível entender nesses trechos o quanto o poder de um homem sobre a mulher em um casamento estabelece as regras desse contrato social, bem como determina como a própria família deve portar-se a partir da atitude do homem. Outras evidências desse comportamento dominador do marido é refletido no trecho em que a família decide ir ao casamento de Catharina logo após a morte do irmão mais novo, Theodor. O pai, Jacob, decide não ir, em respeito ao luto, “mas deixou mamãe fazer o que achasse melhor” (ASSIS, 2009, p. 65). Ou seja, não é uma escolha da mulher e sim uma autorização, impressa na palavra “deixou”, dita pelo chefe da família.

Durante a cerimônia do casamento de Catharina, o relato de uma cena observada entre os convidados também nos dá indícios desse contrato social desigual e do paradoxo que o envolve:

O amor que é paciente, benigno, que não arde em ciúmes, o amor conveniente, discreto, desinteressado; o amor que é a superior virtude humana, acima da fé e da esperança. **O amor dos esposos**¹¹ deve ser assim: caridoso, dedicado, incondicional e eterno.

Cada um dos presentes sentiu sua vida exposta diante de Deus e muitos experimentaram a nostalgia **desse amor prometido que não chegaram a conhecer**. Em que teriam falhado? Em que momento do trajeto se perderam? Algumas mulheres apertaram a mão de seus maridos numa promessa de que **ainda era possível**, entre eles, este tipo de amor (ASSIS, 2009, p. 73).

Nesse mesmo sentido contraditório, após especular sobre a imagem de qual homem traria a sua liberdade, Ingrid é surpreendida, de modo negativo, com o anúncio feito por Pauline - sua mãe - de seu noivado com o professor Tristan. “A perplexidade da menina podia ser tomada como pudor” (ASSIS, 2009, p. 75) e “agora é cuidar que a menina se conforme e marcar a data do casamento” (ASSIS, 2009, p. 82) elucidam a força desse pacto que não considera, nem mesmo antes de se concretizar, a vontade da mulher.

Ingrid relata como se sente após o anúncio e, mais uma vez, prova que sua voz não tem espaço para escolha:

Até quando mamãe inventou o meu noivado com o professor, e eu chorei dias e noites porque não queria casar com um homem de quem eu não gostava e que não gostava de mim, mesmo então papai não se envolveu. [...] Ela, eu sei, estava convencida de que, ao fazer o que fez, pensara só no meu bem [...]

Falei com papai. Afinal, sendo o homem da casa, podia mandar e desmandar. Disse isso a ele, que prometeu pensar no assunto (ASSIS, 2009, p. 101-102).

O termo simbólico é, deliberadamente, entendido como algo oposto à realidade, sem efeitos, uma dureza meramente espiritual e muito simplista. Por esse fato, a violência simbólica explorada por Bourdieu não encontra uma representatividade real e ordenada, fomentando rituais e incorporações sociais agressivas com as mulheres. Esses rituais e estruturas de dominação são aspectos

¹¹ Grifo meu.

históricos e “produto de um trabalho incessante e histórico de reprodução” (BOURDIEU, 2012, p. 46).

Para essa questão, a obra *A valsa da medusa* (ASSIS, 2009) esclarece ao leitor o rastro cavado sob a construção histórica da cidade de Santa Cruz do Sul (RS) no âmbito da violência simbólica sofrida pelas personagens femininas dessa narrativa. Pauline Eick é umas das vozes do livro que ecoa para o mundo trazendo uma vida de submissão ao marido e suas causas. Como toda e qualquer mulher de sua época (final do século 19), idade e classe econômica, cuida dos afazeres domésticos e também das crianças da casa. Mulher-mãe, zelosa, leal ao marido, de cabelos muito claros, olhos grandes que revelam certa preocupação, testa pequena e uma boca determinada, tem crises de choro constantes, presenciadas e lembradas por Ingrid; há preocupação da jovem filha em relação a esses desesperos que a mãe ainda não revela o motivo.

Pauline também representa com sua organização na narrativa esquemas de dominação e violência simbólica. Cuidadora dos afazeres da casa e das crianças, à ela se destinava boa parte das tarefas domésticas (algumas divididas com as filhas mulheres). Desde cedo, aprendeu sobre esses trabalhos e exerceu a função de empregada em um castelo na Alemanha durante a juventude. Nesse tempo, Pauline, personagem agente da ação é apresentada por um narrador observador que descreve os deveres realizados pela mulher:

Trabalhando num castelo, Pauline conheceu a leveza das sedas e a maciez dos veludos. Conheceu de lavar e passar, é claro, já que era apenas uma criada. Finos cristais e delicadas iguarias viu passar nas mãos de orgulhosos mordomos. Vestes riquíssimas e perfumes os mais exóticos, nas damas imponentes que passeavam lânguidas, pelos jardins. Se o luxo Pauline conhecia de lavar, de ver e de cheirar, a miséria ela conhecia de viver (ASSIS, 2009, p. 60).

No trecho acima, é possível refletir sobre as concepções de que Bourdieu se ocupa quando fala da dominação masculina. Termos como “lavar”, “passar” e “cheirar” apontam-se como responsabilidade das mulheres; enquanto que os homens (“orgulhosos mordomos”, p. 60) tem a chance e o prestígio de estar entre os padrões, desempenhando papéis de destaque.

Outra personagem importante é Cláudia Santo Roque, amiga íntima de Pauline, que nos mostra importantes cenas de dominação. Conforme os trechos abaixo, podemos verificar exemplos sobre as estratégias simbólicas usadas contra

os homens (BOURDIEU, 2012), que dizem sobre esse possível “poder” que as mulheres pretendem exercer, mas, na verdade, continuam reverberando signos e símbolos androcêntricos:

A escolha entre dezenas de jovens se deveu, segundo a própria Cláudia, menos à sua beleza e habilidades para o trabalho, do que a rezas e mandingas infalíveis. Tanto pediu aos céus nas tristes noites confinadas, tantas velas fez queimar, que lhe apareceu um príncipe, um homem muito bom, para libertá-la daquela masmorra onde qualquer alegria, mesmo a mais inocente, era proibida.

[...] Cláudia é tão dedicada ao lar quanto uma legítima alemã. Interessa-se em aprender sobre cucas e bolos, rendas e crochês, tudo enfim que possa satisfazer o marido. Poderes sobrenaturais à parte, sabe a mineira que o dia-a-dia de um casamento é mantido com dedicação e agrados (ASSIS, 2009, p. 59)

Entre rituais que precisam ter início todas as manhãs (ASSIS, 2009, p. 91) e as problemáticas para serem administradas, Pauline se dividia entre seu casamento com Jacob e a paixão por Tristan. Como sempre o fazia, projetava no marido a esperança de ter novos dias talvez felizes, após tantas desgraças como a morte do filho mais novo. Quando engravida novamente, Pauline se entristece com a indiferença do marido, exemplo este que podemos relacionar com os preceitos da violência simbólica:

Desapontou-se com a indiferença inicial do marido, mas confiou em que passasse, cicatrizados as feridas recentes, e quando o bebê fosse mais concreto em sua barriga. Ou logo depois de nascido. Haveria de ser bem-vindo, ocupar o lugar vazio, alegrar os olhos do pai. Então, Jacob, com ânimo renovado, lhe prepararia um futuro tranquilo. E ela, Pauline, seria cúmplice o quanto pudesse nesta tarefa (ASSIS, 2009, p. 93).

Assim como todo dominado, a personagem Pauline tende a aplicar e replicar categorias de comportamentos previamente construídos pelo ponto de vista dos dominantes, reproduzindo-os de modo natural. Isso significa que a obscuridade da violência simbólica não está somente naqueles que dominam, mas está intrinsecamente arraigado no íntimo dos dominados.

Além disso, Bourdieu ressalta que os trabalhos com o uso da água, aqueles em que se limpa a sujeira, os tratos mais humildes e monótonos estão ao cargo de mulheres. Quando compreendemos o contexto de criação da narrativa de *A valsa*, muitos desses exemplos ficam evidentes na obra, como nos trechos

Faz bem pouco, o senhor Schmidt construiu um *Häuschen*¹² nos fundos da nossa casa, logo depois do limoeiro. Foi a melhor coisa que poderia ter acontecido a mim e a Lise, pois cabia sempre às meninas mais velhas limpar os urinóis a cada manhã e a cada entardecer. Agora, temos este conforto [...] (ASSIS, 2009, p.22)

Arbeit macht frei! Sentenciou vovó ao entregar a Lise e a mim o cesto transbordante de roupa por lavar, mas uma pedra de sabão e a trouxinha com a merenda. [...]Lavar roupa é, em geral, tarefa da mamãe, mas hoje ela foi à colônia Goelzer com nosso pai (ASSIS, 2009, p. 48).

Com a roupa suja, trabalhamos bem devagar, na maior preguiça. Eu estava furiosa. Lise, para me provocar, começou a dizer os nomes dos rapazes solteiros que deveriam estar nos Goelzer e, num correr do vento, enumerou seis ou sete. E nós aqui, reclamei, a esfregar as sujeiras de toda a família [...] (ASSIS, 2009, p. 49).

Conforme VA costura esses textos, percebemos que as meninas, Ingrid e Lise Eick, filhas de Pauline e Jacob, não gostavam desses afazeres, embora soubessem que era delas e da mãe essa obrigação. Havia resistência, mas apenas em pensamento. Em nenhum momento da narrativa, as personagens deixam escapar aos pais ou a avó que não gostavam dessas tarefas, a não ser a si mesmas. Assim, identificamos que a atribuição da submissão das mulheres funciona como uma escolha, como uma espécie de masoquismo (BOURDIEU, 2012, p. 52) e que, no caso das filhas de Pauline, até esboçam um questionamento, mas, de fato, ele não se concretiza. Ingrid, que compõe uma das partes como voz narrativa, identifica o trabalho doméstico como uma tarefa da mãe e, por vezes, até romantiza essa ideia. Sobre esse aspecto, Bourdieu explicita:

Pelo fato de o mundo limitado em que elas estão confinadas, o espaço do vilarejo, a casa, a linguagem, os utensílios, guardarem os mesmos apelos à ordem silenciosa, as mulheres *não podem senão tornar-se o que elas são segundo a razão mítica*, confirmando assim, e antes de mais nada a seus próprios olhos, que elas estão naturalmente destinadas ao baixo, ao torno, ao pequeno, ao mesquinho, ao fútil etc. Elas estão condenadas a dar, a todo instante, aparência de fundamento natural à identidade minoritária que lhes é socialmente designada (BOURDIEU, 2012, p. 41).

Condenadas, de fato. Lise Eick, a filha do meio, pouco questiona sobre seu papel como mulher na sociedade. Mesmo impulsionada, por vezes, pela irmã mais velha. Apenas consegue enxergar alguns desarranjos no casamento dos pais e sobre a melancolia do pai, mas nada além disso. Seu apagamento é notório. Nem

¹² Em tradução livre, trata-se de uma casa pequena. No contexto, essa casinha seria como as antigas patentes ou latrinas.

Lise nem Ingrid recebem incentivo para se dedicarem ao cuidado da propriedade, já que Jacob entrega essa tarefa ao pequeno Theodor, único filho homem do casal. Esse pensamento do pai das meninas corrobora com o apontamento feito por Bourdieu. Elas devem se dedicar ao baixo, ao úmido, ao tolo e fútil. Para elas não há lugar nem possibilidade de uma posição de domínio, de enfrentamento das dificuldades duras de uma vida dedicada ao controle do sustento da família. O pai deixa bem claro que todo o trabalho na propriedade será tarefa de Theodor, mesmo sendo o filho mais novo, deve aprender desde cedo a sua função dentro do núcleo familiar. Em um das passagens de *A valsa*, Jacob comenta com Pauline em sua conversa sobre a compra de mantimentos na cidade:

- Theodor vai com você? – Pauline se afligiu.
- Claro! Afinal não é para ele que preparamos tudo isto? – Jacob repassou o olhar pela propriedade. – Tem de aprender a tocar o barco desde cedo.
- Mas é tão longe, Jacob. Vão ficar fora por dois dias ou até mais.
- Afinal, Theodor é o nosso único menino, Pauline. Não vai querer que ele fique bordando ou brincando de bonecas, vai? (ASSIS, 2009, p. 65).

Nas palavras do pai, fica bastante clara a sua opinião e o menosprezo pelas funções que as mulheres desempenham, mesmo quando crianças. Em seu argumento, mesmo que Theodor seja um menino pequeno, não lhe cabe tempo para preocupações banais, como as de uma menina. Nesse trecho, também é possível entrelaçar os pensamentos da personagem masculina com o que o teórico Bourdieu ressalta em sua obra: que se dê ao homem atividades de poder, astúcia e força.

A virilidade é um dos fatores discutidos por ele que contribuem para a formação da violência simbólica. Ela é validada por outros homens para que eles façam parte de um grupo de “verdadeiros homens”. Típicos ritos que reforçam a solidariedade viril e que ajustam seus ponteiros em direção à dominação. Essa é uma noção relacional, construída diante de homens para outros homens e que vai contra a feminilidade, por uma manifestação do medo do feminino.

A colheita dos dias elabora uma narrativa sombria: Letícia, como personagem protagonista e tomando para si uma função atuante para a construção do enredo nos conta sua história (CANDIDO, 2009). Sob o olhar de uma narradora personagem, que foca a câmera (BRAIT, 1993, p. 61) em sua vida e nas tragédias

de sua família, essa obra de VA pode ser relacionada com diferentes modos de silenciamento.

Uma das primeiras referências de apagamento está registrada na personagem de Alvarina, a empregada da família de Letícia:

Querida Alvarina, a quem Modesto chamava *minha irmã de criação*, que era, na verdade, a empregada das empregadas, a que não tinha horários nem vontades, os dias e noites sempre iguais: recolher brinquedos espalhados pela casa, alcançar a escarradeira à bisavó, limpar-lhe as imundícies, providenciar o leite noturno e morno a cada quarto habitado [...] Alvarina, que nos últimos trinta anos banhou e vestiu os mortos da família
[...] De tamanha e tão longa dedicação, sobrou-lhe - afora o baú de recordações - um marido arranjado a caro custo, quando ela já ameaçava encalhar naquela vida peã, e dois filhos tardios, inúteis na luta contra números e letras, incompatíveis com o menor trabalho (ASSIS, 2012, p. 13).

Neste trecho, é possível inferir sobre alguns dos elementos que fundam a dominação masculina, conforme diz Bourdieu, como as tarefas do cuidado doméstico, de limpar objetos, lugares e pessoas, de ser a “empregada das empregadas” (ASSIS, 2012, p. 13), aquela a quem somente lhe resta essa servidão e realizar deveres de cunho inferior. Além disso, também é possível refletir sobre a questão do casamento arranjado, sem consentimento, a certa altura da vida de Alvarina que já causava incômodos. Produto de dominação, mas também do contrato social e sexual explorado por Pateman. Alvarina não era um indivíduo, era mulher, destinada a trabalhos sujos e mesquinhos e sujeita a um contrato de casamento do qual precisa participar, conforme Pateman fala.

Nas páginas que se seguem, carregando as cinzas da filha nas mãos, Letícia conta um pouco sobre sua infância e recria imagens importantes sobre a dominação à qual esteve submetida desde quando criança. Aqui, a figura do pai, chamado por ela de “lobo-pai” (ASSIS, 2012, p. 18), exerce sua posição de poder masculino detalhado por Bourdieu:

Uma ovelhinha negra eu era, cercada de lobos muito brancos e ferozes. Na mesa comprida em que nos reuníamos para comer, apenas o ruído de inúmeras e diferentes mastigações. De vez em quando, uma ordem de papai quebrava o silêncio, sob o olhar aflito de mamãe e a submissão geral dos lobinhos-aprendizes. Na parede atrás de papai, ao lado do Sagrado Coração de Jesus, o chicote. O lobo-pai sofria horríveis dores no estômago quando era perturbado durante as refeições. Por isso, as ordens rápidas e temíveis; por isso o chicote ao alcance da mão. Minhas costas conheciam bem demais aquele açoite: eu, sempre incapaz, virava o

refresco na toalha, deixava cair um talher, ousava uma pergunta inconveniente. E já o rebenque saltava da parede. Às vezes, papai não me batia, cansado talvez da filha incorrigível, e só gritava *raus!* Eu já sabia que tinha de descer ao porão de castigo (ASSIS, 2012, p. 18)

Assim, Letícia aprendeu desde cedo uma maneira de refugiar-se dessa subjugação que dispensa justificativas, segundo a teoria de Bourdieu: fechar os olhos, “apertando bem as pálpebras” (ASSIS, 2012, p. 19). Esse comportamento de “fechar os olhos para não ver” pode ser analisado sob a ótica das ações dos dominados, pois representam a realização de esquemas que se constroem como produtos de dominação (BOURDIEU, 2012, p. 22). Como a personagem em questão explica, essa ação passa a ser recorrente e toma proporção fundamental diante de cenários violentos e frutos de dominação masculina.

Sobre o aspecto do olhar do outro que Bourdieu aborda, Letícia ilustra sua relação com seu marido, dizendo que “ao olhar de Modesto, meu corpo adquiria consciência” (ASSIS, 2012, p. 21). Ou seja, é perceptível pensar neste trecho que a mulher apenas entende o seu existir partindo, primeiramente, do olhar do outro e não de um olhar e reconhecimento de si mesma.

O contrato social e sexual estabelecido por seu casamento com Modesto mostra à Letícia que, de fato, ela não era livre. Assim como outras das personagens de VA, ela acreditava que poderia se ver livre de acusações, julgamentos e punições quando casasse. Porém, bem como explicado por Pateman, o casamento apenas acumulou mais prisões e apagamentos. “A liberdade é bem mais estreita do que se imagina” (ASSIS, 2012, p. 23), diz Letícia tão logo percebe o contrato do qual participa, mas não é agente dele.

Letícia resume seus dias à espera de Modesto chegar em casa de suas viagens à trabalho. Como ele era um homem de posses, a esposa não precisava fazer os trabalhos domésticos e, por isso, muitas vezes não se sentia útil. Quando Modesto pedia à ela que fizesse algumas dessas tarefas, a mulher parecia tomar o seu lugar. Nesse sentido, como produto e objeto de dominação, Letícia não se sentia um indivíduo completo, a partir de sua própria imagem:

ele me tornava útil e necessária.

Mesmo quando ficamos só os dois em Porto Alegre, havia sempre rituais a cumprir: desde o mate que eu preparava antes que ele acordasse, até o almoço simples, os cuidados com as dietas, o pouco sal, as precárias carnes; depois da sesta, quando Modesto saía para os bancos e repartições, eu ficava nos cuidados da casa, das flores, da pequena horta

improvisada na área de serviço, meu dia sendo preenchido de significado e importância (ASSIS, 2012, p. 25-26).

Para continuar dominando Letícia, Modesto controlava suas leituras, delimitando as possibilidades de conhecimento do seu dominado:

Escolhendo minhas leituras, Virgínia, seu pai ensinou-me a apreciar o que era nobre, o que pairava acima da vulgaridade. Eram livros clássicos, porque os modernos - dizia - tratavam com rudeza de qualquer assunto, reduziam tudo a carne de açougue. Um dia, confesso, envolvi-me com um desses livros (seu pai os tinha para si, que era homem e precisava saber da vida) (ASSIS, 2012, p. 26-27).

Dessa forma, a mulher entendia que o marido queria poupar-lhe dos aborrecimentos da vida, como “a morte, a velhice e a solidão” (ASSIS, 2012, p. 27). Na verdade, assim como sua família, Modesto mantinha a mulher em seu domínio, reproduzindo assim uma violência simbólica com seu efeito duradouro. O homem silenciava Letícia do viver, do conhecimento, da vulgaridade e da própria realidade.

Durante seu percurso na narrativa, a personagem de Letícia vai colhendo os dias e acrescentando duros adjetivos a si mesma, resultado da dominação e poder do masculino ao qual está submetida. Depressão, descoberta da infidelidade do marido, considerando-se “uma mulher sem sal” (ASSIS, 2012, p. 37) são alguns dos problemas que a personagem vai enfrentando e que são descritos pela própria apresentação de si mesma, construindo assim essa ótica crítica e analítica, segundo a teoria apresentada por Bourneuf e Ouellet.

Na tentativa de reconciliar-se com a filha Virgínia, Letícia detalha os acontecimentos entre a gestação e o nascimento da filha mulher. Como mais um objeto dominado e carregando valor simbólico ao homem dominador, a filha de Modesto é rejeitada antes de nascer e depois do parto, conforme Letícia relata nos seguintes trechos:

Eu estava feliz por esperar um filho de Modesto. Expectativa e também medo: apavorava-me a ideia de não conseguir gerar uma criança linda, perfeita, digna dos Câmara. Mais ainda me aterrorizava a possibilidade de que não fosse um menino. Tinha visões, delírios: ao olhar o berço preparado para meu filho, via uma criança, um anjo luminoso me estendia os bracinhos ansiosos e a boca faminta; tomando-a nos braços, alcançava-lhe o seio farto. O bebê estava nu: era uma menina (ASSIS, 2012, p. 44).

Quando você nasceu - menina - o que vi primeiro foi a sombra nos olhos de seu pai: onde o varão, o herdeiro, o seguidor? Os charutos mofaram

em caixas jogadas no porão; os foguetes desmancharam-se à primeira chuva. E eu, eu morri um pouco, ante os olhares frustrados, o rápido fenecer dos entusiasmos, e o pânico de não ser capaz de gerar um filho homem (ASSIS, 2012, p. 45).

Enquanto Virgínia cresce, assim também ocorre com o seu interesse pela lida do campo, da estância. Modesto decepciona-se com esse gosto pelas tarefas externas da casa que a filha alimenta. Esse comportamento contraditório é explicado por Bourdieu quando diz que a separação entre os gêneros masculino e feminino justificados por suas diferenças biológicas e as tarefas cabíveis a cada um deles são relações de dominação pelo poder do masculino definidas pela sua complexidade e importância: aos homens, o que exige força e poder (o externo); às mulheres, o que necessita de limpeza, reclusão e pouca utilidade (o interno).

Além de suas preferências pelo campo, a filha de Modesto o desafiava também nas atitudes. Quando Virgínia descobre as infidelidades do pai, ela se revolta:

Naquelas férias, algum nó se desatou em seu coração, Virgínia; a corda de seus mais belos sentimentos rompeu-se, não havendo conserto. Dos infernos a que desceu a criança, emergiu a mulher cheia de súbita revolta. Você começou a desafiar a autoridade de seu pai, e a isso ele não pôde fechar os olhos. Determinou providências imediatas (ASSIS, 2012, p. 79).

Com essa inversão de comportamento (para o externo/força), Letícia é culpada pelo marido. À mulher é reforçada a sua culpa e incapacidade de controlar para a obediência, formato esse reforçado pelo contrato social de Pateman. Ainda, podemos relacionar com outro aspecto teorizado pela autora, a afirmação de que as mulheres são como servas e perdem seu status de liberdade, corroborando com o estado natural de não-indivíduo. Para ilustrar, segue um trecho da narrativa:

Modesto aproximou-se de casa e, mal desmontando, veio em minha direção. O relho esfolava os canos das botas, o sangue pulsando na face vermelha: “O que faz o dia inteiro, que não educa essas crianças? Veja no que Virgínia se transformou: alçada, insultuosa, dizendo-me barbaridades! A quem lhe cabia dar freio? A quem? Diga! Mas você está sempre com a cabeça no ar. Serei eu a tomar as rédeas, de agora em diante!”

Passando o relho para a mão esquerda, ergueu o braço direito, e de dedo em riste, concluiu: “Quero que Francisco se torne um homem, que se interesse por assuntos e tarefas de homem. E Virgínia que seja dócil e obediente como qualquer moça. Entendido?” (ASSIS, 2012, p. 81-82).

Como já assegurado por Pateman, o casamento é um pacto de desigualdades em que a mulher precisa obedecer para ser protegida. Para Leticia, principalmente depois de desentendimentos e discussões, a ela cabia obedecer aos comandos e exigências de Modesto que, para ela, eram traduzidas pelo desejo:

Mesmo exausto, foi com desconhecido vigor que Modesto me possuiu naquela noite, não se importando se eu estava rígida, se não podia corresponder. Nos três jatos que pontuaram o seu prazer, afoguei minhas preocupações, porque afinal, no gesto de querer, Modesto me perdoava (ASSIS, 2012, p. 83).

Isto é, além da obediência, é possível refletir sobre o livre acesso ao corpo da mulher como condição de não indivíduo participante do contrato social e sexual de Pateman.

Em *Harmonia das Esferas* (2018), VA apresenta seres ficcionais que nos aproximam, de maneira contemplativa como Candido diz, e nos transportam para a profundidade da categoria personagem. Assim, também com sua coerência dentro da narrativa, as personagens mulheres de *Harmonia* se conectam em esferas de dominação, contratos de apagamento e violências simbólicas comandadas pelos homens com quem se relacionam.

Assim sendo, analisaremos primeiramente a personagem de Magdala (ou senhorinha M., seu alter ego), que narra sua trajetória no formato narrador personagem. Compondo as possibilidades do que pode existir na vida real - conforme afirma Brait -, Magdala vai revelando sua história em um confronto entre o passado e o presente. Quando criança, ela identificava a tristeza e dureza da mãe, que a educava com rigor e sem a presença do pai: “A apanhar, eu já estava acostumada. E também a não dizer nada para minha mãe, uma mulher dura e triste, a quem, muito tempo atrás tinham roubado o coração” (ASSIS, 2018, p. 19).

Segundo Bourdieu, a mulher é submetida a rigorosos padrões que envolvem a postura e o uso de determinadas vestimentas principalmente pelo simbolismo e segregação do corpo feminino e masculino. Magdala expõe essa faceta quando fala sobre o seu corpo, o efeito do tempo sobre ele e suas exigências, como um ritual da vestimenta e imagem impecáveis:

No bairro da Glória, uma mulher se apronta. Primeiro, veste o sutião negro com rendinhas no decote e, mais uma vez, repara no lamentável cansaço dos elásticos. Resultado: as mamas exorbitantes, agora sem força que as mantenha altivas, vergam-lhe os ombros. Segundo movimento: a calça-cinta a exigir boa ginástica, já que é preciso acomodar todos os excessos num continente notoriamente incapaz. [...]Mirando-se no espelho, a mulher agradece aos céus o fato de as pessoas usarem roupas. Indecente seria mostrar o corpo que tem agora: grotesco, redondo e mal sustentado por gambas que se afinam a cada noite (ASSIS, 2018, p. 34).

No capítulo chamado “11ª esfera”, a personagem de Magdala conta sobre seu relacionamento com Candinho Azevedo. Essa relação, que é proibida e perigosa por Candinho ser casado, impõe uma gama de dominações e violações. General de polícia, Candinho tinha em sua figura a dominação, o comando, como é possível perceber no trecho:

Sire, eu torno-me vosso homem! Candinho Azevedo teria preferido: o vassalo, de joelhos, a estender as mãos para o senhor a cuja proteção se entregava de livre vontade; e o protetor, ao tomar entre as suas aquelas mãos submetidas, aceitava o gesto. No instante seguinte, ordenaria ao homem erguer-se e, qual pai amoroso a selar o contrato de proteção e confiança, lhe oscularia as faces (ASSIS, 2018, p. 85-86).

A história do romance dos dois acontece em uma ilha às margens do rio Guaíba, em Porto Alegre. Candinho constrói nela uma arena e um castelo medievais, além de um chalé, de frente para o quartel. Magdala vive nesta ilha, tornando-se a presa de Candinho, vivendo em subserviência a ele, alimentando também o acesso sistemático do homem ao corpo da mulher conforme a explicação de Pateman. No trecho a seguir, é possível refletir sobre esse aspecto:

Assim eram as noites públicas, diferentes das particulares, protagonizadas por Magdala e Candinho, quando ele, imperador pagão, perseguia, pelas sete pistas ao redor do sol, a pequena virgem cristã, até que a frágil presa, exaurida, abandonava-se à ferosa posse (ASSIS, 2018, p. 88).

Com o seu papel de dominada e de não indivíduo, a mulher atendia aos caprichos do general e permanecia cativa àquela condição. O diário que Magdala mantinha era lido pelo amante, “o General fazia questão de ler, sabendo assim, o que se passava na sua ausência” (ASSIS, 2018, p. 90). Ainda, como observa Bourdieu quando explica sobre a relação homem/mulher; adulto/criança, Candinho tratava a amante em certos momentos como uma criança, alimentando essa imagem:

- Então, menina: grandes progressos! - alegrava-se o General, lápis vermelho entre os dedos, zeloso como um pai a preocupar-se com erros gramaticais. E, concluindo a leitura: - Muito bem! Agora, a menina até que merece um recreio. - Era a senha: iam brincar no quarto de dormir (ASSIS, 2018, p. 90).

Quanto aos contratos estabelecidos entre Candinho e Magdala, quando ele está prestes a falecer, há mais imposições quanto ao comportamento da mulher após a sua partida:

- a) Magdala viveria no apartamento da Glória enquanto não fizesse nenhuma bobagem, tal como falar demais ou receber visitas masculinas; b) teria direito a uma espécie de mesada, suficiente para não morrer de fome; nada, porém, que alimentasse vaidades ou novos amores (ASSIS, 2018, p. 91).

Isto posto, verifica-se que mesmo não sendo casados de fato, Magdala foi incluída neste contrato como se o fosse, dada a sua ordem natural e comum de dominada. A personagem se vinculava a um papel também exercido pela esposa como forma de garantir a sua participação no contrato social explicado por Pateman. Outro exemplo para ilustrar a teoria do contrato social e do matrimônio é no momento em que a personagem de Magdala, antes de conhecer Candinho, projeta no noivo - a quem abandona - a possibilidade de viver outra vida, mas que não se concretiza pela problemática das convenções familiares associadas ao patriarcado:

Morando com a mãe, criatura sofrida e amarga e com quem não suportava mais viver, Magdala, assim que pôde, tratou de procurar um noivo. Conseguiu [...]
A prometida, sob a desculpa de aprender, com a futura sogra, a bordar o enxoval, passava quase todo o tempo longe de casa. A mãe protestava, cada vez mais ressentida. Magdala, então, refugiava-se mais e mais nas carícias do noivo. Já estavam por marcar a data do casamento quando engravidou. Foram dias de horror, antes e depois de darem a notícia aos pais. A reação da mãe foi a esperável: *Putá, vadia, sangue ruim! O meu único consolo é que esse filho vai te dar em dobro os desgostos que me causaste!* A família do noivo de repente era outra: todos se voltaram contra Magdala, e ela não teve sequer apoio do seu aterrorizado amor (ASSIS, 2018, p. 103).

Quando ela sofre um aborto e desiste de casar, envolvida nos julgamentos e acusações que sofrera, o contrato não poderia ser desfeito, tanto mais pelo seu apagamento como indivíduo desta relação:

Perdeu a criança, e, desiludida, quis desfazer o casamento. *Ah, não! Revoltaram-se todos. Agora que já gastamos uma montanha de dinheiro, que os convites estão feitos e os doces, encomendados, ninguém vai desistir. Era só o que faltava: primeiro a mocinha se esfrega, provoca, cria toda essa confusão e, depois, quer cair fora como se não tivesse nada a ver com o caso. Convenhamos, sem-vergonhice tem limites* (ASSIS, 2018, p. 104).

Em contrapartida, Candinho e Magdala, no auge de sua relação, cogitam se casar. Porém, em seu dever de dominador natural, Candinho diz a ela que isso não poderia acontecer principalmente porque assumiria um novo cargo, o de Juiz de Tribunal Militar. O que está nas entrelinhas e o narrador da obra explicita, de fato, é outra explicação:

O que ele não disse, mas que deixou a entrever, é que o item moralidade era, até certo ponto, maleável, podendo incluir, por exemplo, um casamento de aparências, desde que fosse o primeiro, o legítimo. Isso punha fora de questão ideias de segundo matrimônio. Magdala jamais prejudicaria Candinho (ASSIS, 2018, p. 106-107).

Por fim, Magdala revela sua condição e vivência como objeto simbólico do poder do masculino narrando uma mistura de sua própria história e daquilo que gostaria de ter vivido.

Outra personagem feminina presente na narrativa em questão é Suzana, mulher de Leocádio. Numa perspectiva de narrador-observador, a história de Suzana é detalhada pela vivência com seu marido. Apresentada pela personagem de Leocádio como odiosa, amargurada e triste, percebe-se nos relatos dele o olhar fragmentário, superficial e deformado do qual Bourneuf e Ouellet falam quando explicam os modos de apresentação das personagens. No momento em que os dois se conheceram, Leocádio julgava Suzana ser a mulher perfeita, repleta de vários dos atributos citados por Bourdieu para a condição natural de submissão imersa no processo incessante de disciplina:

ela era perfeita: tricotava, sabia cozinhar e também escrevia poemas; conseguia, a um só tempo, bordar um lençol e dissertar sobre a influência da luz de Toledo na verticalidade da pintura de El Greco [...]. Outra virtude: Suzana conseguia engolir, sorrindo, as ironias do irmão, quase engenheiro, a respeito do noivo-idealista-de-pires-na-mão. Três anos de inatacável paciência, que testemunhaste às quartas, sábados, domingos e feriados (ASSIS, 2018, p. 25).

O comportamento de Suzana “foi se transformando” (ASSIS, 2018, p. 26) ao longo do tempo. A relação dela e de Leocádio acabou tornando-se muito conflituosa, posto que, a partir do olhar dele, o marido não havia adquirido sua função de provedor da família. E Suzana, por sua condição naturalizada como dominada, não encontrava maneiras de mudar a realidade do casal. Entre os desalentos da vida, Suzana é vista por Leocádio, ao longo do tempo, com desprezo e negação, projetando nela o seu olhar dominante. Quando percebe na mulher a ação do tempo inscrita em seu corpo, Leocádio imprime o desejo de que ela mantivesse a disciplina e rigidez com sua aparência:

- Estou de dieta - Suzana te comunicou, por detrás do descomunal prato de alfaces e tomates com que tentava substituir o jantar.
- Isso é bom - comentaste, cauteloso. Olhando para a tua mulher, tentavas entender a novidade. Com esse olhar mais detido, pudeste reparar, então, no quanto Suzana estava fisicamente mudada: o centro de atração daquele rosto - os grandes e líquidos olhos castanhos - boiava nas gelatinas vermelhas das faces, e o buço vicejante no lábio superior, além de esconder a bela curva original, destacava o inferior, ainda carnudo [...]
- E amanhã não vai ter almoço em casa - continuou. - Vou pintar o cabelo e as unhas e tratar os pés; cuidar um pouco de mim. Haveria mesmo, no olhar de tua mulher, uma expectativa de reação àquelas preocupações estéticas? Ou teria sido apenas uma impressão de quem sempre desejou que ela se cuidasse? (ASSIS, 2018, p. 95).

E Suzana entende esse esquema naturalizado quando rebate o marido:

- Fico contente... - começaste. Mas ela te interrompeu:
- Nem precisa continuar, Leocádio. Já sei o que vais dizer: que sempre quiseste me ver ajeitadinha, composta, meias de seda, luvas de pelica, regalos de pele. Mas isso, meu caro, não cai do céu (ASSIS, 2018, p. 96).

Envolta nesse grande modelo de resignação, a personagem de Suzana, apesar de parecer consciente do poder do masculino, não se livra das ações impregnadas desse poder, conforme Bourdieu explica.

A personagem do marido, como porta-voz do narrador e do seu olhar dominador, explica como Suzana se tornou submissa - como se já não o fosse - :

Essa submissão, que foi lenta e gradual, porém irrestrita, correspondeu ao abandono, em iguais termos, dos cuidados pessoais e profissionais. Iniciando como ótima professora de Artes, enjouou. Ofereceram-lhe aulas de Religião, o que lhe parecia menos trabalhoso; os alunos mostraram-se

insuportáveis. Convidaram-na para atender na cantina: não aguentou o ritmo de trabalho e a tagarelice das crianças em recreio. Hoje, no último degrau da decadência escolar, roda textos no mimeógrafo. Ironia número dois: como ela bem lembrou há pouco, sempre a desejaste caprichosa e atualizada, saudável e gentil, tal como era quando vocês se apaixonaram (ASSIS, 2018, p. 97).

E o fruto das mudanças imprevisíveis de Suzana causa perturbações e questionamentos ao marido:

Tens vontade de estimulá-la a emagrecer? Queres que ela participe da nova vida que te espera à frente? Quem sabe terás de volta a bela e frágil Suzana, a de pescoço grego e cabelos macios? A que a ti se entregou, um dia porque eras poeta e tinhas um talento incomensurável. É mesmo bom o que está acontecendo a ela? Estremecees diante das possibilidades, sem poder escolher (ASSIS, 2018, p. 98)

A ponta do silêncio constrói muitas imagens importantes para discutirmos sobre apagamentos e silenciamentos. Como o próprio título sugere, a ponta do silêncio das mulheres desta narrativa aparece na rotina do dia-a-dia, na convencionalidade e na naturalização da dominação masculina.

A personagem de Marga, também narradora, movimenta o eixo da ação do enredo e nos remete ao mundo ficcional com a certeza de voltar dele com o sentimento de alteridade. Assim, tentando explicar a problemática situação na qual sua vida se resume, Marga revela ao leitor ou leitora uma série de violações experienciadas por ela, sua filha Vívian e outras personagens mulheres da narrativa.

Para explorar essas violações, colocaremos Marga em primeiro plano de análise. Mãe, professora e também cuidadora dos afazeres domésticos, essa personagem começa o seu trajeto pelo momento assustador de sua trama pessoal: a acusação de assassinato do seu marido. À beira de um colapso, Marga se interna voluntariamente em um hospital após a situação complexa vivida por ela, seu marido e a filha. Durante esse período de internação, entre visitas e interrogatórios, a mulher não consegue falar, apenas gesticula e escreve. Desde muito cedo acostumada a não ter um lugar de indivíduo, Marga conta ao leitor ou leitora sobre seu apagamento diante da vida, promovido pelo marido, Rudy. Em suas explicações sobre o que aconteceu com seu marido, a mulher escreve cartas ao Delegado Leonel e detalhe um ponto fundamental da narrativa: o contrato matrimonial:

Ao casarmos ainda não sabemos que a solidão é o único destino humano. [...] Meu casamento, a partir de algum ponto, transformou-se num longo cerco, que acabou por deixar-me sem água e sem ar. Foi um metódico processo de aniquilamento (ASSIS, 2016, p. 26).

Deste contrato criado por homens e para homens, como Pateman nos esclarece, Marga nos mostra que, de fato, não há atuação da mulher no casamento. E mais, ele se consolida como um esquema de dominação que afeta profundamente o ser.

Auxiliando na construção do perfil da personagem, Marga se apresenta na narrativa como alguém que sempre teve medo e que não se sentia autorizada por ninguém (nem família, nem marido, nem outras mulheres) a assumir sua condição como indivíduo livre, consequência essa de participar do contrato social em questão. Para ilustrar:

Kall é um homem sem temor, sem meias palavras sobre qualquer assunto, diz sempre o que pensa. Sinto inveja de gente que não tem medo. Passei minha vida toda com medo. O medo foi a grande trava: não dei o melhor de mim, e nem pior, sempre por medo. Isso, desde muito pequena, pois minhas ideias aborreciam meus pais, desagradavam alguns professores, contrariavam amigas, irritavam o namorado e poderiam constranger meus sogros, meus tios, meus filhos (ASSIS, 2016, p. 27-28).

É possível inferir outros aspectos a partir dessas definições de Marga: aquele que não tem medo e pode falar, assumir um lugar, é o homem. No trecho seguinte da obra, vemos mais dessas referências de lugar estabelecido e voz exercido pelos homens participantes de um programa de rádio que anuncia a morte de Rudy:

“...sim, claro, claro, doutora”, atalhou Fritz Kall, “este bloco é apenas de apresentação; a senhora, assim como os demais convidados, terá tempo bastante durante o programa, para desenvolver suas teses a respeito do horrendo crime da rua Liberdade”. E, mudando de tom: “Agora, vamos ouvir as primeiras impressões do doutor Juiz [...]” (ASSIS, 2016, p. 29).

“Quem atalhou o nosso magistrado foi a presidente do Vida Mulher”, Fritz Kall apressa-se a explicar aos ouvintes. “O Vida Mulher é um movimento que combate a violência doméstica, violência esta geralmente voltada, é claro, contra as mulheres.”

“Sim, sim, senhora...como é mesmo o seu nome?”, indaga o juiz, com ironia.

(Ouve-se a voz de Kall, ao fundo: Jussara, meritíssimo...)

“Se-nho-ra Jussara!”

“O que eu estava falando” (ASSIS, 2016, p. 30).

“Peço a palavra! E-xi-jo a palavra, senhor apresentador”, Jussara estava indignada.

“Amiga, preciso anunciar os patrocinadores. Na volta, prometo: será a primeira a falar” (ASSIS, 2016, p. 30).

Assim, às mulheres da trama não há espaço para fala e argumentação. Para além disso, essas questões trazidas à tona são questionadas de modo irônico, sarcástico e desacreditado, como no trecho apresentado. Conforme Bourdieu explica, a força da ordem masculina se manifesta em diferentes momentos, mas não somente por sua intervenção em situações como a descrita acima, mas no simbolismo que essas ações representam em um cenário de não equidade entre os sexos.

A incorporação da dominação masculina diante das mulheres é elaborada por uma série de rituais e organizações de hábitos sociais que reverberam de modo silencioso. Portanto, a urgência com que as mulheres precisam assumir o seu espaço é também exposta por VA nesta obra:

[...] se eu pudesse contar tudo, falar por mim e pelas outras, desvelar os nossos pequenos e grandes sofrimentos de mulheres, ano após ano, dia após dia, hora após hora...e se, depois de falar tudo, recebesse um julgamento justo, é bem possível que fosse aplaudida (ASSIS, 2016, p. 32).

Entre violências simbólicas de Bourdieu que arrasam as emoções das personagens de VA nesta obra, o poder do masculino também transcende para a violência física. Enquanto recebe golpes de Rudy, quando ele descobre a gravidez de Vívian, sua filha, Marga tenta proteger a face e o que ainda lhe resta de dignidade:

- Puta, sim, e tu és a culpada! - e ele me batia. - Essa mania de trabalhar fora, de abandonar as crianças... - e batia - ...soltas nas mãos das empregadas, aprendendo coisas ruins, fazendo coisas ruins (ASSIS, 2016, p. 40).

Marga esconde as marcas mais do que visíveis dessa violência que é ao mesmo tempo situada no campo simbólico, mas também no campo verídico e palpável. Vejamos nos trechos:

- Já não me basta uma filha sem marido, uma neta sem pai e um neto abobado?!
- Não fale assim! - indignei-me. - A doença de Rudinho é um sinal para nós...
- Sinal? Sinal de quê? Só se for para lembrar que não deveria ter misturado minha raça com a tua!
Rudy saiu, batendo a porta. (ASSIS, 2016, p. 74).

Rudy, porque a noite estava quente, bebia cerveja na varanda, com amigos. De dentro, ouvíamos as risadas, cada vez mais fortes, e perdendo, aos poucos, o tom de prazer. Em pouco tempo, já discutiam e, por uma pequena contrariedade, arrastaram-se as cadeiras, e a briga começou. Nós, mulheres, corremos, cada qual procurando seu marido. O olhar de meu filho foi acusador: jamais desejara aquela festa. Rudy estava fora de si e exigia que fôssemos embora. Minha neta, assustada, pediu: *Fica, vovó!* E eu fiquei, não sem antes ouvir:

- Espera pra ver, lá em casa... (ASSIS, 2016, p. 80).

A ponta do silêncio da protagonista talvez fosse a possibilidade de liberdade da personagem Cirlene. Também reconhecendo-se no lugar de dominada pela violência dos homens, ela pede a Marga que conte o que aconteceu em relação a Rudy, esperando que essa revelação pudesse clarear a sua vida. No momento em que Cirlene pretende contar à Marga suas angústias com Leonel, seu marido e ex-aluno da professora, a mulher se recusa a ouvir. Porém, nesse instante, Marga projeta, por meio do sofrimento de Cirlene, um relato de violências simbólicas às quais Rudy, na imagem de Leonel, cometia com ela mesma:

Prefiro assim, antes que me diga dos pequenos abandonos, dos esquecimentos, das interferências no gosto, da abertura do círculo de controle. Prefiro que se vá, antes que diga que Leonel a fez trocar, na cristaleira, os objetos trazidos da infância por seus próprios soldadinhos de chumbo, e os guardanapos grosseiros que a mãe lhe dera, pelos *mercer crochet*, da sogra. Antes que Leonel reclamasse do novo perfume de Cirlene e dissesse que os casaquinhos que usava pareciam os da tia Julieta, a velha rica e avarenta da família (ASSIS, 2016, p. 64).

Sob a perspectiva da personagem de Vívian, percebemos mais evidências de dominação masculina. Rudy não alimenta laços afetivos com a filha, com quem também era violento desde que ela era criança. Quando o pai sesteava, ele exigia silêncio. Assim como todos “na casa e na vizinhança” (ASSIS, 2016, p. 37), Vívian brincava em silêncio.

Não só nas relações entre esposa-marido, pai-filha se constituem os esquemas de dominação e violência simbólica em *A ponta do silêncio*. Com os

relatos da personagem Herta, é possível encontrar mais evidências do poder de Rudy sendo exercido:

E Herta vai falando, mais para si, o quanto sofreu, desde sempre, por causa de Rudy. Primeiro, por ter nascido antes dele, quando o pai desejava um macho. Depois, porque a mãe custou a engravidar outra vez. Por fim, quando ele nasceu, a irmã ficou totalmente de lado: Rudy era um menino gorducho e saudável (ASSIS, 2016, p. 47).

Herta foi crescendo em pouquíssima graça: os olhos pequenos e desbotados, os cabelos nem crespos nem lisos dando-lhe um ar despenteado; os dentes, levemente acavalados, impediam-na de sorrir (ASSIS, 2016, p. 47).

Ainda para demonstrar outros trechos de violência simbólica de Bourdieu, ao casar com Rudy, Marga pensava no início que partilhariam “uma aparente igualdade de espaços na casa e na família” (ASSIS, 2016, p. 49). Mas, aos poucos, percebe que esses espaços se restringem, como vemos a seguir:

Um vago mal-estar hoje, uma contrariedade amanhã, outra depois de amanhã. Há a rejeição de uma ideia, a troca de um bibelô de família por outro, de outra família. Em nosso caso, a cuia de chimarrão do meu tio militar, com todas as marcas de uso constante, descuidado e prazeroso, foi a última peça a ser trocada na cristaleira (ASSIS, 2016, p. 49).

Talvez pudesse dizer que tudo começou quando Rudy tirou do meu pescoço a fieira solitária de pérolas, e a substituiu por um colar de três voltas, fecho com diamantes e coral, tudo legítimo (ASSIS, 2016, p. 57).

Quem sabe, as coisas tenham começado a mudar, mesmo, quando acusou de “coisa de pobre” as toalhas de mesa de meu enxoval, amorosamente bordadas em ponto de cruz por mim e por minhas irmãs e primas (ASSIS, 2016, p. 57).

Por fim, as obras ilustram de forma contundente os conflitos vividos pelas personagens mulheres, refletindo sobre os preceitos do contrato social e da dominação masculina. As personagens femininas das narrativas de VA, com sua coerência bem construída na trama e suas diferentes ações como categoria fundamental do texto literário, agiram para que novos exercícios de alteridade e de reflexão pudessem desacomodar as ideias de leitores e leitoras. Além de possibilitarem que quem as lê se desacomode profundamente ao contemplar as problemáticas das personagens, existe uma construção estética da literatura de VA que nos entrega totalmente à sua narrativa. Não há para onde fugir: as personagens são porta-vozes das inquietações de muitas e muitas mulheres.

Desse modo, desenharam-se aqui as linhas de uma busca profunda e complexa para enfatizar as tantas violações e subjugações às quais estamos sujeitas como mulheres.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

É inegável dizer que as mulheres têm, em meio há tantas problemáticas que nos envolvem, encontrado brechas na história da sociedade para debater a sua individualidade. O trajeto tem sido muito árduo e conflituoso, ainda nos sentimos profundamente invalidadas em determinadas situações e espaços, principalmente naqueles em que nos tocam intimamente: o lar e as relações familiares.

Não obstante, lendo as narrativas deste *corpus* em um primeiro momento, demorei a enxergar que, em alguns formatos, eu também estava neles. Que parte de minha história se desenhava ali, que eu podia tocar naquelas experiências com tanta verossimilhança, quanto muitas mulheres da minha própria família. A literatura já prevê essa grande conexão entre o leitor ou leitora e a narrativa tão próxima do real, mas quando essa relação atravessa o íntimo das próprias dores experimentadas e percebidas, a compreensão do significado do texto se transfere para um nível mais complexo de entendimento de mundo.

Com seu caráter próprio de escrita, estabelecido e bem construído pela sua formação literária, Valesca de Assis é uma dessas mulheres que exploram as pequenas ranhuras sociais pelas quais temos expandido superfícies, expondo por meio de sua literatura as dominações que, por vezes, nos soam inofensivas e ínfimas, mas que confirmam e potencializam a subjugação.

Nas histórias das personagens de Lise, Ingrid, Pauline, Cláudia, Magdala, Suzana, Letícia, Virgínia, Marga e Vívian, foi possível perceber que as experiências da rotina do contrato social (e sexual) se ajustam de tal maneira às nossas vivências que passam despercebidas pelos olhos mais atentos. Talvez, esse olhar esteja ainda sombreado pelo grande número de mulheres que vemos em todos os níveis sociais. Mas, é importante lembrar, que as oportunidades de acesso das mulheres decrescem à medida que se atingem posições mais elevadas e de poder.

Tão logo compreendemos que escrever sobre mulheres e suas produções literárias auxilia a elevar esse aspecto elucidado por Bourdieu, também entendemos que a atribuição a esse público de diversas doses de identidade como indivíduo e, quem sabe, agentes dos contratos sociais fixados pela sociedade, corroboram para expandir e aprofundar as pautas reivindicadas pela luta feminista.

Sobre o compartilhamento das vivências de dominação masculina, as personagens femininas das narrativas de VA nos mostram que suas trajetórias se

entrelaçam e espelham a submissão à qual estão fadadas e destinadas desde que nascem. Embora as personagens possuam condições de ordem social e econômica diferentes, seus sofrimentos e mazelas não podem ser invalidadas.

Ou seja, é importante inferir que a participação ativa de VA e de outras tantas mulheres ao longo da história da literatura brasileira necessita não só de visibilidade, mas também de legitimação. Ler, pesquisar e analisar essas produções nos auxilia nesse processo constante de visitação, reconstrução e manifestação desse universo.

Não obstante, toda a leitura de uma obra literária coloca o leitor ou leitora de frente com os seres ficcionais que agem para que a narrativa se concretize. Entre as suas construções, faces e funções, as personagens realizam as histórias e conectam quem as lê com o mundo literário e com o imaginário. Sem esses seres condutores, fica pouco possível elaborar o enredo escrito pelo autor ou autora. Sem a existência das personagens e seus dramas, não há conexões estabelecidas com as problemáticas dos diferentes contextos sociais nos quais vivemos. Não é factível olhar com mais profundidade para aquilo que nos desconforta e aflige como seres humanos.

De personagens protagonistas, secundárias e narradoras, uma a uma, suas dores foram trazidas para fora, por este trabalho, também para uma espécie de validação dessas angústias. Alguns dos seres ficcionais com seu perfil de agente da ação, colaboraram para apresentar o enredo de cada obra a fim de elucidar os problemas que, ora contrastam e ora aproximam, transcorrem na vida das mulheres reais. Como porta-voz de sua criadora, outras delas revelam ao leitor ou leitora a potência dessa categoria de análise da narrativa com a arquitetura de signos e imagens que elaboram significados pontuais acerca da faceta dominante do patriarcado. Transmitem também uma vasta possibilidade de interpretações e de afirmações sobre as mulheres e as dificuldades enfrentadas pelo apagamento de suas verdades e identificação como indivíduos.

Ademais, as três questões identificadas como presentes nas narrativas de VA puderam ser abordadas a partir do cotidiano das diferentes personagens mulheres das obras. Tanto o poder do masculino e sua justificada dominação nas relações conjugais e familiares, quanto o conseqüente apagamento da identidade da mulher inferida pelo contrato social, assim como as variadas formas de

manifestação das violências simbólicas reproduzida pelo poder do homem nesta sociedade ainda comumente patriarcal.

Para além de reforçar de forma simbólica as premissas de dominação, as discussões realizadas aqui buscam auxiliar os leitores e leitoras a desconstruir a naturalização das desigualdades vivenciadas entre mulheres e homens. O que se pretendeu, ademais, foi inscrever o nome de Valesca de Assis na história da literatura brasileira e também na luta potente pela necessidade de reconhecimento de nós, mulheres, como sujeitos na sociedade contemporânea.

REFERÊNCIAS

- A notícia, São Luiz Gonzaga, ano 58, nº 5.320, jun. 1992. Disponível em: [CECÍLIA ZOKNER \(valescadeassis.com.br\)](http://www.valescadeassis.com.br). Acesso em: 07 jul. 2020.
- ALMEIDA, Magali Lippert da S.; WEISSHEIMER, Gabriela. A produção literária das mulheres sul-rio-grandenses (1976-2016). *Travessias Interativas*, Sergipe, v. 8, n. 16, p. 453-466, jul-dez. 2018. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/Travessias/article/view/10303>. Acesso em: 20 nov. 2019.
- ALMEIDA, Suely Souza; SAFFIOTI, Heleieth I. B. *Violência de gênero: poder e impotência*. Rio de Janeiro: Revinter, 1995.
- ASSIS, Valesca. *A colheita dos dias*. Porto Alegre: 8Inverso, 2012.
- ASSIS, Valesca. *A ponta do silêncio*. Porto Alegre: Besourobox, 2016.
- ASSIS, Valesca. *A valsa da medusa*. Porto Alegre: Movimento, 2009.
- ASSIS, Valesca. *Harmonia das esferas*. Porto Alegre: WS Editor, 2018.
- BELING, Romar. *Gazeta do Sul*, Santa Cruz do Sul, p. 12, set. 2000. Disponível em: [Microsoft Word - critica_harmonia.doc \(valescadeassis.com.br\)](http://www.valescadeassis.com.br). Acesso em: 10 jul. 2020.
- BELING, Romar. *Gazeta do Sul*, Santa Cruz do Sul, set. 2016. Disponível em: <http://www.valescadeassis.com.br/fortunacritica/FORTUNA-CRITICA-II.pdf>. Acesso em: 28 jul. 2020.
- BIASOLI, Vitor. *Jornal Kronika*, nº 211, 1990. Disponível em: [critica_valsa.pdf \(valescadeassis.com.br\)](http://www.valescadeassis.com.br). Acesso em: 07 jul. 2020.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. *O universo do romance*. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1993.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade*. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio; GOMES, Paulo Emílio Salles; PRADO, Décio de Almeida; ROSENFELD, Anatol. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014. p.(51-80).
- CARLE, Ricardo. *Zero Hora*, Porto Alegre, jun. 1992. Disponível em: [CECÍLIA ZOKNER \(valescadeassis.com.br\)](http://www.valescadeassis.com.br). Acesso em: 07 jul. 2020.

CASTANHEIRA, Cláudia. Escritoras brasileiras: momentos-chave de uma trajetória. *Revista Diadorim / Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro*. Volume 9, jul. 2011. Disponível em:

<https://revistas.ufrj.br/index.php/diadorim/article/view/3917/15655>. Acesso em: 28 nov. 2019.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro: Editora Horizonte, 2012.

DINIZ, Tailor. *APLAUSO: Cultura em Revista*, Porto Alegre, Ano, 3, nº 20, p.48-9, 2000. Disponível em: [Microsoft Word - critica_harmonia.doc \(valescadeassis.com.br\)](#). Acesso em: 10 jul. 2020.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. *Estud. av.*, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 151-172, dez. 2003. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142003000300010. Acesso em: 19 nov. 2019.

FURQUIM, Tania Magali Ferreira. *Aventuras instrutivas: Teresa Margarida da Silva e Orta e o romance setecentista*. 2003. 114p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1601525>. Acesso em: 18 nov. 2019.

GALLO, Dorothy Camargo. *A notícia*, ano 59, nº 5.334, ago. 1992. Disponível em: [CECÍLIA ZOKNER \(valescadeassis.com.br\)](#). Acesso em: 07 jul. 2020.

GALLO, Dorothy Camargo. *Suplemento Literário. Minas Gerais*, Belo Horizonte, ano XXIII, nº 1.149, p. 13, jan. 1990. Disponível em: [critica_valsa.pdf \(valescadeassis.com.br\)](#). Acesso em: 07 jul. 2020.

GRUMAN, Eunice. *Jornal da Manhã*, Aracaju, p. 07, jun. 1990. Disponível em: [critica_valsa.pdf \(valescadeassis.com.br\)](#). Acesso em: 07 jul. 2020.

HOHLFELDT, Antonio. *Jornal do Sul*, Porto Alegre, ano II, nº 65, p.13, mai/jun. 1993. Disponível em: [CECÍLIA ZOKNER \(valescadeassis.com.br\)](#). Acesso em: 07 jul. 2020.

HOHLFELDT, Antonio. *O Jornal do Jockimann*, Porto Alegre, ano 4, nº 191, p.22, mai. 1990. Disponível em: [critica_valsa.pdf \(valescadeassis.com.br\)](#). Acesso em: 07 jul. 2020.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

KIEFER, Charles. *O Continente*, Porto Alegre, ano II, nº 11, ago. 1990. Disponível em: [critica_valsa.pdf \(valescadeassis.com.br\)](#). Acesso em: 07 jul. 2020.

LUCCHESI, Alexandre. *Zero Hora*, Porto Alegre, p. 06, ago. 2016. Disponível em: <http://www.valescadeassis.com.br/fortunacritica/FORTUNA-CRITICA-II.pdf>. Acesso em: 28 jul. 2020.

MIGUEL, Luis Felipe. Carole Pateman e a crítica feminista do contrato. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Brasília, v. 9, n. 93, fev. 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v32n93/0102-6909-rbcsoc-3293032017.pdf>. Acesso em: 01 out. 2020.

NAÇÕES UNIDAS. *Objetivos de Desenvolvimento Sustentável*. Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <https://nacoesunidas.org/pos2015/agenda2030/>. Acesso em: 30 nov. 2019.

NASCIMENTO, Vicentônio. *Jornal de Assis*, São Paulo, p. 04, out. 2007. Disponível em: [Microsoft Word - critica_harmonia.doc \(valescadeassis.com.br\)](#). Acesso em: 10 jul. 2020.

NASI, Eduardo. *Zero Hora*, Porto Alegre, ago. 2000. Disponível em: [Microsoft Word - critica_harmonia.doc \(valescadeassis.com.br\)](#). Acesso em: 10 jul. 2020.

O Timoneiro, Canoas, ano 26, nº 1440. p.10, jun. 1992. Disponível em: [CECÍLIA ZOKNER \(valescadeassis.com.br\)](#). Acesso em: 07 jul. 2020.

OBINO, Aldo. *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, ano LVII – 29, jul. 1990. Disponível em: [critica_valsa.pdf \(valescadeassis.com.br\)](#). Acesso em: 07 jul. 2020.

OLIVEIRA, Rosane. *Zero Hora*, Porto Alegre, out. 2016. Disponível em: <http://www.valescadeassis.com.br/fortunacritica/FORTUNA-CRITICA-II.pdf>. Acesso em: 28 jul. 2020.

PATEMAN, Carole. *O contrato sexual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

PEREIRA, Lenira. *Porto & Vírgula*, ano 3, nº 13, p. 2, abr/mai. 1993. Disponível em: [CECÍLIA ZOKNER \(valescadeassis.com.br\)](#). Acesso em: 07 jul. 2020.

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

REIS, Carlos. *O conhecimento da Literatura: Introdução aos estudos literários*. Coimbra: Livraria Almedina, 1999.

ROMANELLI, Marina. *A representatividade feminina na literatura brasileira contemporânea*. 2014. Monografia (Graduação em Comunicação Social) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <hdl.handle.net/11422/639>. Acesso em: 05 set. 2020.

SANTOS, Volnyr. *Revista Literária*, ano VII, nº 32, p. 10, fev. 2001. Disponível em: [Microsoft Word - critica_harmonia.doc \(valescadeassis.com.br\)](#). Acesso em: 10 jul. 2020.

SCLIAR, Moacyr. *Zero Hora*, Porto Alegre, nº 533, p. 05, mai. 1990. Disponível em: [critica_valsa.pdf \(valecadeassis.com.br\)](https://www.valecadeassis.com.br/critica_valsa.pdf). Acesso em: 07 jul. 2020.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. *A teoria do habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea*. Revista Brasileira de Educação [online]. 2002, n. 20, pp. 60-70. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1413-24782002000200005>. Epub 04 Abr 2011. ISSN 1809-449X. Acesso em: 11 jun. 2022.

SILVA, Deonísio da. *Sem maquiagem, elas vão à luta*. O Estado de São Paulo. São Paulo. 22 out. 2000, nº 1043. p. 9. Cultura – Caderno 2.

SILVA, Deonísio da. *Verve*, Rio de Janeiro, ano IV, nº 39, p. 32, set. 1990. Disponível em: [critica_valsa.pdf \(valecadeassis.com.br\)](https://www.valecadeassis.com.br/critica_valsa.pdf). Acesso em: 07 jul. 2020.

SILVA, Juremir Machado da. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 02, set. 2016. Disponível em: <http://www.valecadeassis.com.br/fortunacritica/FORTUNA-CRITICA-II.pdf>. Acesso em: 28 jul. 2020.

SOUSA, José Ronaldson. *Jornal da Manhã*, Aracaju, ano 3, abril de 1993, nº 31 p.07. Disponível em: [CECÍLIA ZOKNER \(valecadeassis.com.br\)](https://www.valecadeassis.com.br/cecilia_zokner). Acesso em: 07 jul. 2020.

SOUZA, José Alberto de. *A notícia*, Santa Cruz do Sul, ano 57, nº 5.168, dez. 1990. Disponível em: [critica_valsa.pdf \(valecadeassis.com.br\)](https://www.valecadeassis.com.br/critica_valsa.pdf). Acesso em: 07 jul. 2020.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004.

TOFANELO, Gabriela Fonseca. *A trajetória do feminismo na literatura de autoria feminina brasileira: espaços e conquistas*. Simpósio Internacional de Educação Sexual: Feminismos, identidades de gêneros e políticas públicas. Maringá/PR, 2015. Disponível em: <http://www.sies.uem.br/trabalhos/2015/593.pdf>. Acesso em: 19 set. 2020.

TUTIKIAN, Jane. *Gazeta do Sul*, Santa Cruz do Sul, set. 2016. Disponível em: <http://www.valecadeassis.com.br/fortunacritica/FORTUNA-CRITICA-II.pdf>. Acesso em: 28 jul. 2020.

UCHA, Danilo. *Zero Hora*, Porto Alegre, p. 08, jul. 1990. Disponível em: [critica_valsa.pdf \(valecadeassis.com.br\)](https://www.valecadeassis.com.br/critica_valsa.pdf). Acesso em: 07 jul. 2020.

VOLNYR, Santos. *O Continente*, ano IV, nº 26, p.23. Disponível em: [CECÍLIA ZOKNER \(valecadeassis.com.br\)](https://www.valecadeassis.com.br/cecilia_zokner). Acesso em: 07 jul. 2020.

WITTIG, Monique. Não se nasce mulher. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. P. 83-92.

ZOKNER, Cecília. *Literatura do Continente*. Ago. 1992. Disponível em: [CECÍLIA ZOKNER \(valecadeassis.com.br\)](https://www.valecadeassis.com.br/cecilia_zokner). Acesso em: 07 jul. 2020.