



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

DANIELE LIMA DE PAULA

**“EU GRITO PELO POVO!” – TRANSGRESSÃO E CONDIÇÃO FEMININA EM
ORLANDA AMARÍLIS E RACHEL DE QUEIROZ: UM DIÁLOGO COM O MITO
DE MEDEIA.**

FORTALEZA

2024

DANIELE LIMA DE PAULA

“EU GRITO PELO POVO!” – TRANSGRESSÃO E CONDIÇÃO FEMININA EM
ORLANDA AMARÍLIS E RACHEL DE QUEIROZ: UM DIÁLOGO COM O MITO DE
MEDEIA.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dra. Joseane Mara Prezotto

FORTALEZA

2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- P346" Paula, Daniele Lima de.
"Eu grito pelo povo!" : transgressão e condição feminina em Orlanda Amarílis e Rachel de Queiroz: um diálogo com o mito de Medeia. / Daniele Lima de Paula. – 2024.
90 f.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2024.
Orientação: Profa. Dra. Joseane Mara Prezotto .
1. Transgressão. 2. Condição feminina. 3. Medeia. 4. Rachel de Queiroz. 5. Orlanda Amarílis. I. Título.
CDD 400
-

DANIELE LIMA DE PAULA

“EU GRITO PELO POVO!” – TRANSGRESSÃO E CONDIÇÃO FEMININA EM
ORLANDA AMARÍLIS E RACHEL DE QUEIROZ: UM DIÁLOGO COM O MITO DE
MEDEIA.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Letras da Universidade Federal
do Ceará, como requisito parcial à obtenção do
título de Mestre em Letras. Área de
concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em: 28/02/2024

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Joseane Mara Prezotto (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Ana Maria César Pompeu
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Solange Maria Soares de Almeida
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Dedico esta dissertação a Deus.

E a minha família, pai, mãe e irmãs que sempre foram meu exemplo máximo de superação, aos quais devo o amor à educação de qualidade.

AGRADECIMENTOS

Inicialmente, agradeço a Deus, por ter me guiado até aqui, me mantido com saúde, ter me fortalecido para o desenvolvimento desta pesquisa e me permitido alcançar esse objetivo.

Agradeço aos meus pais, Hélio e Iracilda, pelo compromisso com minha formação humana, por estarem sempre presentes ao longo de minha vida, pelo apoio incondicional, por acreditarem em mim e em mais uma conquista profissional minha.

Agradeço às minhas irmãs, Denise e Deysi, por todo o apoio sempre ofertado, o qual quero retribuir genuinamente, contribuindo para o crescimento pessoal e profissional delas.

Aos meus amigos próximos, em especial à minha amiga, Keila Leitão, que me ajudou de forma direta e indireta em várias etapas do meu desenvolvimento profissional, que me incentivou, acreditou em mim sempre e me chamou a atenção quando necessário.

À minha amiga e irmã Mariany Sobrinho que sempre esteve por perto para me dar suporte e contribuiu para o meu desenvolvimento pessoal e profissional.

Ao meu namorado, Marcos André, que me acolheu e me incentivou em meus momentos de ansiedade nesta reta final da pesquisa, sendo suporte para os meus desabafos.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras por toda a colaboração para o desenvolvimento de minha trajetória acadêmica.

Aos professores Ana Maria César Pompeu e Rafael Silva, por terem aceitado o convite à etapa de qualificação desta pesquisa, como integrantes da banca examinadora.

Mais especialmente, agradeço à Professora Joseane Prezotto, por ter aceitado a missão de ser minha orientadora, por todo o auxílio na construção desta pesquisa e por me inspirar na carreira acadêmica.

À Universidade Federal do Ceará, especialmente ao Programa de Pós-Graduação em Letras, na figura de seus diretores e coordenadores, por proporcionar o desenvolvimento acadêmico e por reunirem a base científica que serviu de substrato para a pesquisa apresentada.

“Quantos de nós, longe das nossas ilhas, sempre a quereremos ir sem podermos e a ter de ficar sem quereremos?” (Amarílis, 1989, p. 28).

RESUMO

A presente pesquisa tem o intuito de investigar no romance *As três Marias* (1939), da escritora Rachel de Queiroz e no conto *A casa dos mastros* (1989), de Orlanda Amarílis, de que maneira a conduta das personagens Maria Augusta e Violete dialoga com o mito de Medeia, tendo por base a versão de Eurípedes (431 a. C). Amparada pelos Estudos de Recepção, esta pesquisa reflete sobre o papel da mulher na Antiguidade e como ele ainda pode ser atual, reconfigurando-se em narrativas do século XX, sobretudo por se tratar de escritoras inseridas em um contexto marcado pelas raízes da cultura do colonizador, conjuntura que retoma o modelo patriarcal, estando a mulher numa condição subalterna. Portanto, escolhemos para construir o objeto de nossa investigação a natureza transgressora de Medeia, reconhecida nas personagens Maria Augusta e Violete por estas romperem com o comportamento desejável para a mulher do século XX. Esse comportamento transgressor é fortemente marcado pela fala combativa de Violete ao enfrentar seu pai: “Eu grito pelo povo!” (Amarílis, 1989). Assim, procuraremos demonstrar que o *páthos* é utilizado como recurso que antecede o comportamento transgressor (*hybris*). Essa conduta das personagens femininas representa uma reação à violência imposta.

Palavras-Chave: Medeia; Transgressão; Condição feminina; Rachel de Queiroz; Orlanda Amarílis.

ABSTRACT

The present research aims to investigate in the novel "As três Marias" (1939) by the writer Rachel de Queiroz and in the short story "A casa dos mastros" (1989) by Orlanda Amarílis how the conduct of the characters Maria Augusta and Violete engages with the myth of Medea, based on the version of Euripides (431 B.C). Supported by Reception Studies, this research reflects on the role of women in Antiquity and how it can still be relevant, reconfiguring itself in 20th-century narratives, especially since these are women writers who are part of a context marked by the roots of the colonizer's culture, a situation that takes up the patriarchal model, with women in a subordinate position. Therefore, we chose to focus on building the object of our investigation on the transgressive nature of Medea, recognized in the characters Maria Augusta and Violete as they break away from the desirable behavior for women in the 20th century. This transgressive behavior is strongly marked by Violete's combative speech when confronting her father: "I shout for the people!" (Amarílis, 1989). Thus, we will seek to demonstrate that *pathos* is used as a resource that precedes transgressive behavior (*hybris*). This conduct of female characters represents a reaction to the imposed violence.

Keywords: Medea; Transgression; Women's condition; Rachel de Queiroz; Orlanda Amarílis.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	DA ESTÉTICA DA RECEPÇÃO À RECEPÇÃO DOS CLÁSSICOS.....	17
2.1	Tradição mítica e recepção, um diálogo intertemporal.....	17
2.2	Sistemas literários: Os estudos de Recepção Clássica e a contribuição da Literatura Comparada.....	26
2.3	O mito de Medeia: uma voz transgressora.....	33
3	A CENA SE REPETE: SILENCIAMENTO E CONDIÇÃO FEMININA.....	39
3.1	Patriarcado na literatura moderna: reflexões sobre poder, gênero e representação.....	40
3.2	Entre linhas e dominação: A violência Simbólica e o silenciamento feminino.	44
3.3	A condição feminina, um dado de alteridade.....	48
3.3.1	<i>Reconhecimento e condição feminina em Rachel de Queiroz.....</i>	50
3.3.2	<i>“Eu grito pelo povo!”: Reconhecimento e condição feminina em Orlanda Amarílis.....</i>	53
4	TRANSGRESSÃO FEMININA.....	56
4.1	A um passo da transgressão: <i>páthos</i> em Medeia, Maria Augusta e Violete.....	56
4.2	Mulheres transgressoras: <i>hybris</i> como ação combativa à violência imposta....	62
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	70
	REFERÊNCIAS.....	72
	ANEXO.....	76

1 INTRODUÇÃO

Diversas pesquisas acadêmicas têm estudado diferentes aspectos acerca da riqueza dos textos literários produzidos no século XX, momento em que, no Brasil, eclodiu o Modernismo e, em Cabo Verde, destacou-se a atuação dos periódicos literários que foram imprescindíveis para o processo de descolonização da ilha, como as revistas *Claridade* e *Certeza*. No entanto, percebe-se ainda uma linha tênue englobando estudos que investigam a relação existente entre as narrativas associadas ao Neorrealismo com mitos da Antiguidade Clássica, principalmente ao considerar textos não canônicos de países lusófonos como Cabo Verde.

A respeito da compatibilidade temática e estrutural entre textos ficcionais modernos e a mitologia da Antiguidade, pode-se inferir que a presença do mítico no decorrer da evolução do pensamento humano não desapareceu de um todo, haja vista a permanência de alguns elementos constitutivos do mito se apresentarem, mais ou menos explícitos, em várias elaborações da ficção moderna.

Para compreender a natureza da relação entre o antigo e o moderno, esta pesquisa apoia-se, dentre outros teóricos, nos Estudos da Recepção, da helenista Lorna Hardwick (2003), a qual entende a recepção como um diálogo com o passado clássico e como este é recebido pelos séculos subsequentes. Para a pesquisadora, os textos e a cultura do mundo antigo sobrevivem de forma fragmentária, tendo em vista que a erudita “tradição clássica” se ocupou da transmissão e disseminação da cultura clássica através dos tempos com ênfase na influência de escritores, artistas e pensadores clássicos sobre movimentos intelectuais subsequentes, pautada na ideia de “legado” (Hardwick, 2003).

Em vista disso, esta pesquisa reflete sobre o papel da mulher na Antiguidade e como ele ainda pode ser atual, reconfigurando-se em narrativas do século XX, sobretudo por se tratar de escritoras inseridas em um contexto marcado pela predominância da cultura do colonizador, conjunção que retoma o modelo patriarcal, estando a mulher numa condição subalterna. Portanto, escolhemos para construir o objeto de nossa investigação a natureza transgressora de Medeia¹, reconhecida em Maria Augusta e Violete, personagens de Rachel de Queiroz e

¹ Medeia era filha do rei Eetes, da Cólquida, sendo, por isso, neta do Sol (Hélio) e sobrinha da feiticeira Circe. Sua mãe seria a Oceânide Ídia, mas, atribui-se, ainda, sua origem à deusa Hécate, patrona das feiticeiras. Na literatura alexandrina e em Roma, Medeia tornou-se o protótipo da feiticeira. Ela é conhecida como a feiticeira que ajudou Jasão a recuperar o Velo de Ouro e, após a conquista, ter fugido junto com ele e os Argonautas. Em uma versão da narrativa mítica, Medeia e Jasão viveram por um tempo em Corinto, onde Jasão receberia a filha do rei Creonte, Creúsa, em casamento. Em decorrência das novas núpcias, Medeia foi banida da cidade por Creonte, mas, antes de partir, Medeia planeja a sua vingança contra Jasão: embebe as jóias e a túnica de Creusa em veneno para que ela fosse queimada viva. Não suficiente, para completar a sua vingança, Medeia mata os

Orlanda Amarílis, respectivamente, por estas romperem com o comportamento desejável para a mulher do século XX.

Diante desse cenário, é preciso considerar que nos últimos anos as mulheres têm ocupado múltiplos papéis na sociedade e, num ambiente de luta por condições igualitárias, essa constatação é uma conquista, sobretudo porque, durante muitos séculos, à mulher foram impostas várias privações. No entanto, o cerceamento da liberdade feminina ainda persiste, por vezes de maneira simbólica, como apresentado por Bordieu (1999)² ou, assustadoramente, revelado nas estatísticas que retratam a violência doméstica. Essa realidade lamentável justifica a manutenção de estudos e apontamentos que aprofundam a temática da condição feminina.

É dentro desta delicada problemática que se insere Medeia, de Eurípidés. Assim, ao olhar para o passado, especialmente para o sistema mitológico da Antiguidade, percebe-se, nas tragédias gregas, a presença da mulher, mas, muitas vezes, sua imagem é, de maneira submissa, associada ao universo masculino, uma vez que, na epopeia grega, a posição de destaque é assegurada ao homem que impõe sua perspectiva e suas regras. Entretanto, é na obra *Medeia* (431 a. C.), do tragediógrafo Eurípidés (480 – 406 a. C.) que identificamos essa figura mitológica capaz de surpreender por sua atualidade.

O mito em torno da personagem vem de muitos séculos, ainda anterior a Homero. Medeia, é a mulher bárbara que afronta as leis humanas e divinas e, para causar sofrimento ao marido traidor, na versão euripidiana, mata os próprios filhos. Nesse contexto, é, certamente, em razão de seu potencial simbólico, que a mitologia grega supera o tempo possibilitando que seu amplo legado influencie as culturas de vários povos, inclusive a nossa. Essa herança constitui principalmente o acesso ao cotidiano da *pólis* o que nos possibilita compreender, por exemplo, a condição feminina. Além disso, seu caráter atemporal continua a fomentar, através dos séculos, diversas áreas do saber, como a psicanálise, a arte, a política e a literatura.

É neste preâmbulo que a análise comparativa do nosso estudo se insere. Com o fito de elencar aspectos do mito de Medeia que dialogam com duas narrativas do século XX, o romance *As três Marias* (1939), de Rachel de Queiroz e o conto *A casa dos mastros* (1989), de Orlanda Amarílis, faz-se necessária uma breve explanação acerca do contexto em que as obras foram publicadas.

A primeira obra moderna que será analisada neste trabalho está inserida num período

seus dois filhos no templo de Hera. Após o filicídio, a feiticeira foge para Atenas num carro com cavalos alados. (cf. Dicionário da Mitologia Grega e Romana, de Grimal, 2005, p. 292-294).

² BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Maria Helena Kuhnner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

marcante para a cultura brasileira, o Modernismo. Conhecido por Romance de 30, o período em que foram produzidas importantes narrativas para o referido momento artístico é conceituado por Dacanal (1986) como um conjunto de obras de ficção escritas a partir de 1928. Produzidas sob a temática agrária, os escritores desse momento ficaram conhecidos como regionalistas de 30 ou neorrealistas.

Tal contexto nos fez priorizar, portanto, o estudo da narradora-personagem Maria Augusta, de *As três Marias*. O enredo é construído a partir de memórias da protagonista Maria Augusta (Guta) que conta parte da infância e o crescimento das três jovens internadas num colégio religioso em Fortaleza, até retornarem ao lar ou serem encaminhadas ao matrimônio.

Ainda sobre o contexto literário do século XX, em Cabo Verde, Orlanda Amarílis Lopes Rodrigues Fernandes (1924 – 2014) inicia sua carreira literária com publicações na revista *Certeza*, em 1944. O periódico foi responsável naquela época por situar, no cenário nacional e internacional, a identidade cabo-verdiana, bem como a luta pelo reconhecimento da legitimidade literária do país com a publicação de textos que denunciavam a desigualdade social, sendo, além disso, um espaço representativo de uma arte que defendeu condições igualitárias às mulheres. A autora contribuiu ainda com a revista *Claridade*, importante instrumento que expôs o rompimento com o romantismo oriundo da colonização, além de ter articulado bases para a nova poesia a partir de suas edições. A partir dos anos setenta, a autora publicou três livros de contos: *Cais-do-Sodré-te-Salamansa* (1974), *Ilhéu dos Pássaros* (1982) e *A casa dos mastros* (1989).

Temos, portanto, em *A casa dos mastros*, as temáticas do pai castrador e do poder patriarcal que silencia as mulheres, o que concede à coletânea da autora a característica de escrita combativa. Embora as revistas *Claridade* e *Certeza* não se tratem exatamente de movimentos ou escolas literárias, o acervo publicado que denunciou as desigualdades sociais constitui uma herança cultural para as gerações futuras, que tem por base o Neorrealismo, movimento também ligado à autora Rachel de Queiroz, em se tratando dos romances publicados na década de 1930.

Diante do exposto, chegamos às indagações indispensáveis para a realização deste estudo: — Qual a relação existente entre o mito de Medeia e as personagens femininas das narrativas de Rachel de Queiroz e Orlanda Amarílis? De que maneira os pontos de aproximação atuam como figurações que dão forma literária aos anseios por empoderamento feminino na obra em questão?

Na obra *As três Marias* (1939) estão presentes elementos constitutivos que dialogam

com o mito de Medeia, dado que o comportamento desejável para a mulher por vezes é transgredido pela personagem Maria Augusta. O romance apresenta a vida de três amigas: Maria Augusta, Maria da Glória e Maria José que compartilham seus sofrimentos, alegrias e angústias enquanto são internas de um colégio religioso. É, desse modo, através da voz da narradora Maria Augusta (Guta) que temos acesso ao constante confronto entre o desejo e a norma, o que exerce na obra o anseio pela liberdade que ilustra a trajetória de empoderamento da mulher brasileira.

Por outro lado, a leitura de *A casa dos Mestros* (1989) desperta a temática do pai castrador e do poder patriarcal que silencia as mulheres. Diferentemente do romance de Rachel de Queiroz, a narrativa não é feita pela personagem principal, mas por uma narradora póstuma, sem nome, que em vida também fora vítima do sistema opressor. Temos, então, um fantasma que vaga pela casa dos mestros na pacata cidade cabo-verdiana.

Essa transgressão presente nas duas narrativas do século XX dialoga com o mito grego de Medeia sob a figuração de vários acontecimentos: a figura masculina como base de uma sociedade patriarcal; o despertar da sexualidade feminina; a problematização das categorias feminino e masculino, uma vez que a condição biológica é determinante para o papel social; a vingança tardia e, por último, a presença da morte.

Em *A casa dos mestros*, há um homicídio (in)volutário, Violete golpeia a madrasta com a bengala de seu pai, o que, devido à gravidade dos ferimentos, leva D. Maninha à morte. Já em *As Três Marias*, Guta aparenta ter provocado o aborto de seu filho, fruto do romance com Issac. As três figuras femininas em análise carregam a dor da culpa e da solidão, que parece funcionar como uma sentença por seu comportamento transgressor o que nos conduz à reflexão sobre a condição feminina.

Faz-se necessário, dessa maneira, elencar alguns aspectos elucidativos da problematização deste estudo. Inicialmente, a ausência da mãe na vida das personagens Guta e Violete constitui um elemento de aproximação com o mito de Medeia que configura a trajetória solitária da mulher: “Nunca falo em minha família. A verdade é que mal me lembro de que tenho uma família, pai, irmãos, madrasta. Não tenho mãe e quem não tem mãe não tem família” (Queiroz, 2016, p. 47). Desse modo, as lembranças da infância da personagem Guta retratam a lamentável breve presença da mãe. No conto orlandiano, a ausência da figura materna é reconhecida através de curtos fragmentos: “Uma semana mais tarde a madrinha e madrasta foi enterrada na Chã do Cemitério, na sepultura onde esteve antes a mãe de Violete” (Amarilis, 1989, p. 49). Nas várias reescritas do mito grego há escassas referências à mãe de Medeia.

Assim como Guta, Violeta, em *A casa dos Mestros*, também está condenada à solidão depois da morte de sua madrasta, e a partida de seu primo Alexandrino, já que, estando sozinha, ocorre o fato incestuoso: o pai de Violeta consome o ato sexual com a filha enquanto ela dorme e, depois disso, some por anos. A prática dessa violência traumatiza a personagem por um longo tempo: “Trinta anos volvidos e, da boca, nunca mais lhe saiu som nenhum” (Amarilis, 1989, p. 54).

A problematização e reconhecimento da condição feminina de submissão e violência nas obras constitui-se como fio condutor deste trabalho que, dentre outras intenções, busca revelar, amparado principalmente por Lerner (2019); Bourdieu (1999) e Frye (1957), uma possível recorrência entre essas personagens, sobretudo quando se avalia a reação delas frente à tomada de consciência do lugar social que lhes era comum. Como consequência, a tentativa de combater a situação de injustiça culmina no próximo aspecto, a transgressão. Este aspecto refere-se ao terceiro e último capítulo da pesquisa.

Desse modo, o segundo aspecto a ser abordado, que constitui o terceiro capítulo, é a transgressão das normas sociais. Na narrativa racheliana, Guta se envolve em romances proibidos, primeiramente com um homem mais velho e casado e, depois de passar alguns meses no Rio de Janeiro, apaixona-se pelo estrangeiro Isaac, de quem engravida.

Para Violeta, as primeiras transgressões ocorrem após o abandono de seu noivo, ela demonstra resistência e sua voz demarca o combate ao silenciamento que lhe é imposto e, numa discussão familiar, ela acaba ferindo a madrinha, dona Maninha. Ainda que a reação de Violeta configure um grito de liberdade, haverá para a personagem consequências que a condenarão a uma vida de sofrimentos.

Em *A casa dos mestros*, a morte de D. Maninha ocorre dias depois da agressão de Violeta. No romance *As três Marias*, Guta reconhece a necessidade de “apagar” as consequências naturais do seu romance com Isaac, devido à impossibilidade da união do casal. Tendo consciência de sua gravidez, ela busca por brinquedos que provoquem impactos no parque de diversão, o que a leva a um aborto.

Assim, no primeiro capítulo, buscamos abordar as questões teóricas que amparam a área dos estudos de Recepção que visam compreender a presença de comportamentos, personagens e ideologias da Antiguidade Clássica em outros tempos, sobretudo na literatura moderna. Por outro lado, este estudo apoia-se, também, na obra *Anatomia da Crítica* (1957), do teórico canadense Northrop Frye, tendo em vista o desenvolvimento de elementos esboçados efetivamente na referida obra voltados à criação de um sistema conceitual para a análise literária com foco na atividade do crítico, mas que dialoga com os estudos de

Recepção.

No segundo capítulo, com o objetivo de discutir a condição feminina retratada nas obras em análise, será analisada a questão do silenciamento como forma de colocar a mulher sob custódia, numa situação de passividade, o que é inerente ao papel social feminino imposto pela sociedade patriarcal. Além disso, investiga-se também nesta seção da dissertação como a violência simbólica pode ser empregada como estratégia de silenciamento feminino,

No terceiro capítulo, serão apresentados os resultados a partir de inter-relações detalhadas das três obras em análise, dado que este estudo configura-se como bibliográfico, de pesquisa, análise e interpretação dos dados coletados. Serão analisados os pressupostos teóricos tanto em linhas gerais como específicas acerca da temática abordada, os quais se referem aos atos transgressores das protagonistas, entendidos como ações combativas à condição imposta. Esta análise é sustentada em primeiro plano por Frye (1957), Loraux (1992), Lesky (1996), Badinter (1985) e Brandão (1987).

Assim, os pressupostos teóricos mais gerais exercerão papel fundamental neste processo por indicar sua validade ou demonstrar a necessidade de outras reflexões para os problemas presentes no *corpus*.

Dando segmento à pesquisa, buscaremos comprovar neste estudo os pontos de adequação que dialogam com o Mito de Medeia, identificando a presença do *pháthos* e da *hybris* nas três obras em análise. Esta fase, que consiste no aprofundamento da redação da dissertação, almeja atingir os objetivos pretendidos pela pesquisa.

2 DA ESTÉTICA DA RECEPÇÃO À RECEPÇÃO DOS CLÁSSICOS

2.1 Tradição mítica e recepção, um diálogo intertemporal

Certamente, o ponto alto para o estudioso de obras clássicas na modernidade será o desenvolvimento da compreensão sobre o diálogo necessário entre temporalidades e espaço, já que, independente da perspectiva disciplinar adotada, seja ela histórica, filosófica, literária ou filológica, é preciso considerar o contexto de produção dessa obra e, tendo em vista que existe uma longa cadeia de transmissão dessas narrativas, deve-se atentar ainda para o fato de que foram construídas diferentes interpretações com o passar dos séculos.

Diante do exposto, um dos objetivos deste estudo é compreender como essas diferentes interpretações se fixam a determinados textos clássicos e se reconfiguram na literatura moderna. Assim, para que esse diálogo entre as temporalidades seja eficaz, deve-se considerar principalmente a proposta temática do texto inicial, uma vez que a atualização desses tópicos fortalece a tratativa de assuntos que urgem por reflexões na sociedade hodierna, como as questões relativas à condição feminina.

Ademais, as pesquisas atuais em torno da familiarização de temas da Antiguidade Clássica presentes na literatura contemporânea têm demonstrado, no cenário acadêmico, o quanto essa proximidade atualiza questões tratadas outrora, sobretudo quando esses temas são retratados sob o ponto de vista do mito e da política, conforme Vernant (2009). É nessa conjunção que se faz pertinente refletir sobre as circunstâncias que mantêm alguns mitos vivificados nas sociedades mesmo com o passar das eras.

Com o intuito de investigar essa questão, Vernant (1999), no volume *Mito e Sociedade na Grécia Antiga*, indaga em que limites e sob que formas o mito está presente numa sociedade e uma sociedade presente nos seus mitos. Ao propor uma análise sobre as razões do mito, o autor explica que a noção de mito que herdamos, por sua origem e história, pertence a uma tradição de pensamento própria do Ocidente que lhe confere uma dupla relação de oposição, primeiro ao real, sendo o mito uma ficção, segundo ao racional, sendo o mito absurdo. Conforme o pensamento do autor, a questão pode ser complexa, pois:

(...) no quadro dessa tradição é que é preciso situar o desenvolvimento dos estudos míticos na época moderna para compreendê-lo. Pesquisando-se procedimentos de interpretação e técnicas de decifração suscetíveis de conferir um sentido ao que podia inicialmente parecer uma penca de fábulas extravagantes, é se levado a questionar as concepções antigas e à interrogação sobre a verdadeira natureza do que se designava pelo nome de mito (Vernant, 1999, p. 171).

Situar, portanto, o mito enquanto gênero de narrativa e enquadrá-lo no conjunto da vida coletiva de uma sociedade não é tarefa fácil, visto que ele é constituído por um modelo específico de expressão já que tem língua, pensamento e lógica particulares (Vernant, 1999). Dessa forma, o desafio inicial para situar o mito nesse conjunto seria diferenciá-lo das crenças e ritos religiosos e dos aspectos da tradição oral.

Nessa perspectiva, para compreender a transmissão dos mitos na cadeia histórica, Vernant (1999) leva em consideração dois tipos de discurso da Grécia antiga, o *mythos* e o *logos*. Segundo o autor, o *mythos* seria uma palavra formulada, seja uma narrativa, um diálogo e é por meio dela que o pensamento poderia ser expressado simbolicamente, já o *logos*, assume o valor de racionalidade demonstrativa e é interpretado pelo discurso lógico-filosófico, contrapondo-se, desse modo, ao *mythos*. (Vernant, 1999). Logo:

Para que o domínio do mito se delimite em relação a outros, para que através da oposição de *mythos* e *logos*, dali em diante separados e confrontados, se desenhe a figura do mito própria da Antiguidade clássica foi preciso toda uma série de condições cujo jogo, entre o oitavo e o quarto séculos antes de nossa era, fez cavar, no seio do universo mental dos gregos, uma multiplicidade de distâncias, cortes e tensões internas. (Vernant, 1999, p. 172).

Todas essas distâncias inevitáveis no processo de transmissão dos mitos ressoam numa ampla discussão familiar na história literária: as diferentes tradições entre a palavra falada e a palavra escrita. Todavia, considerando que a narrativa é uma forma de linguagem que está condicionada pela linguagem humana e é veiculada pelos tipos de vivência do homem, torna-se pertinente observar que isso não faz do mito um texto fixo ligado a formas literárias determinadas, podendo “aparecer em prosa, verso e canção; pode mesmo, sem perder a sua identidade, ultrapassar as fronteiras linguísticas”³. É interessante, portanto, não encarar a natureza dessas narrativas como um modelo definitivo, uma vez que a sociedade, em sua evolução, as acompanha:

Provavelmente a tradição mítica é tão antiga como a linguagem da humanidade e está enraizada em modelos de comportamento e de experiência ainda mais antigos. Contudo seria falsa a suposição de que, por esse motivo, ela seja imutável e fixa. Pode-se, em geral, avaliar o carácter estático e mutabilidade de modo análogo ao da linguagem. Uma fixação durável, só a escrita oferece, a qual, no entanto, empreende simultaneamente a tarefa de suplantando a comunicação mítica por meio de novas formas do saber. (Burkert, 1991, p. 20).

³ BURKET, Walter. *Mito e Mitologia*. Lisboa: 1991, p. 19-20.

Assim, embora o pesquisador da mitologia antiga disponha, na maioria dos casos, de textos escritos, sobretudo aqueles designados como clássicos, há indícios, segundo Burkert (1991), que excedem o aspecto puramente literário e contam com uma vitalidade oral, mesmo do mito antigo. Para o estudioso, quando os oleiros coríntios escreveram nos quadros lendários os nomes dos heróis no dialeto local, isso demonstrou que se falava sobre os heróis na linguagem cotidiana e não em versos homéricos.

Nessa perspectiva, mesmo a escrita oferecendo uma fixação durável da tradição mítica, cabe a esta, também, superar a comunicação através das novas formas do saber que surgem em vista da temporalidade. Diante disso, para fundamentar a recuperação de pontos que ligam passado e presente e dialogam com as obras contemporâneas, baseamo-nos ainda nas considerações de Jean-Pierre Vernant:

O poeta tem uma experiência imediata dessas épocas passadas. Ele conhece o passado porque tem o poder de estar presente no passado. Lembrar-se, saber, ver, tantos termos que se equivalem. É um lugar-comum da tradição poética opor o tipo de conhecimento próprio ao homem simples — um saber por ouvir dizer, baseando-se no testemunho de outrem, em propósitos transmitidos — ao do aedo entregue à inspiração e que é, como o dos deuses, uma visão pessoal direta. A memória transporta o poeta ao coração dos acontecimentos antigos, em seu tempo. (Vernant, 1990, p.138).

Em vista disso, depreende-se que a atividade artística não deve prescindir da relação entre o antigo e o moderno, uma vez que a atividade do poeta orienta-se quase sempre para o passado. Para o autor, a memória é uma função muito elaborada e atinge grandes categorias psicológicas, como o tempo e o eu. Tal função orienta-se para o fato de que, na Grécia arcaica, a poesia tinha valor sagrado e sua criação era atribuída às musas, aspecto este que será examinado no último tópico deste capítulo.

Valorizando, nessa perspectiva, a memória do poeta, o raciocínio de Vernant (1990) é corroborado pela obra *A Cidade Antiga*, do historiador francês do século XIX, Fustel de Coulanges, quando este disserta sobre a necessidade de se buscar as raízes de um passado longínquo, uma vez que algumas gerações de épocas mais remotas não nos deixaram nenhum texto escrito. Em vista disso, o autor comenta: “Felizmente o passado nunca morre por completo para o homem. O homem pode esquecê-lo, mas continua sempre a guardá-lo em seu íntimo, pois o seu estado em determinada época é produto e resumo de todas as épocas anteriores” (Coulanges, 1961, p.30).

Por conseguinte, reiteramos o pensamento de Coulanges (1961) sobre a formação das sociedades possuir o hábito de preservar as crenças das mais antigas instituições, dentre as

quais podem-se citar as populações grega e italiana, recriando, assim, diversas narrativas.

Nessa linha de raciocínio, está inserida a abordagem de análise que fundamenta este trabalho. A referida abordagem aqui utilizada denomina-se Estudos de Recepção, e está embasada, dentre outros, nas pesquisas de Charles Martindale⁴ e Lorna Hardwick⁵. A análise teórica proposta pelos dois autores é amparada pela transcendência e recorrente influência do mundo greco-romano na posteridade, mas a linha de estudos mais recente sobre recepção se deve, conforme Martindale (2013), a uma data simbolicamente importante que é abril de 1967, quando o filólogo e crítico literário Hans Robert Jauss (1921- 1997), em sua palestra inaugural, propõe um novo modelo que permitiria a resposta estética dos leitores no presente, incluindo qualquer presente de leitura.

Assim, para a efetivação desse diálogo contínuo, é válido explicar a ideia convencionada pelos percussores da Estética da Recepção dado que, embora sejam terminologias distintas, os Estudos de Recepção e a Estética da Recepção não se anulam na esfera da crítica literária, dado que, segundo as considerações de Jauss, todo leitor traz suas experiências individuais e compreende-se que a qualidade do processo de recepção dependerá da obra e do caráter qualitativo que esta apresenta no código estético, ou seja, dependerá de sua dimensão renovadora, sem o receptor estar necessariamente inserido no mesmo contexto histórico de produção do texto literário, ou seja, independente da época de sua criação:

A qualidade e a categoria de uma obra literária não resultam nem das condições históricas ou biográficas de seu nascimento, nem tão-somente de seu posicionamento no contexto sucessório no desenvolvimento de um gênero, mas sim dos critérios da recepção, do efeito produzido pela obra e de sua fama junto à posteridade. (Jauss, 1994, p.8).

É, então, durante a conferência *A História da Literatura com Provocação para a Ciência Literária* que H. R. Jauss propõe uma corajosa inversão do método de análise das obras artísticas ao sugerir que no transcurso da atividade literária o foco deveria recair sobre o leitor ou, como queira, na recepção desse produto, e não exclusivamente sobre o autor e a produção, como tradicionalmente a crítica literária se apoiara.

Para tanto, a manutenção da herança cultural das culturas grega e romana possibilita a reconstrução de significados sociais na memória coletiva. Essa reconstrução é possível através da percepção estética que a obra é capaz de suscitar. É a relação dialógica de interação entre

⁴ MARTINDALE, Charles. *Redeeming the text: Latin Poetry and the Hermeneutics of Reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

⁵ HARDWICK, Lorna. *Reception Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

obra e leitor que compõe o conceito *Horizonte de Expectativas* retomado por Jauss. O conceito é composto pelo sistema de referências, que resulta do conhecimento prévio de cada leitor sobre o gênero ou a temática lida para a construção de novas percepções.

Desse modo, para a Estética da Recepção, o espaço do leitor é ampliado quando este, ao interpretar uma obra do passado, possibilita gerar um novo significado para o texto, a depender de sua posição histórica e, ao absorver as informações, faz inferências do que, para ele, são relevantes, e assim formata seu sistema de ideias que conduz uma mensagem de recepção própria, reconstruindo significados.

A concepção proposta por Jauss defende que haja uma reabilitação do ensino da história da literatura. Sua condenação se dá, sobretudo, ao modo estanque com o qual a teoria literária segmentava o ensino da literatura, ordenando as obras de acordo com tendências gerais, seguindo alguns autores em sequência cronológica, baseando-se no esquema de vida e obra, o que, segundo Jauss (1994), parece desconsiderar o lado estético da criação literária ao enfatizar o estudo dos autores canônicos em detrimento de outros autores.

Essa necessidade exposta por Jauss está enraizada no ambiente intelectual do mesmo período. Conforme Zilberman (1989)⁶, a meta principal da Estética da Recepção era a reabilitação da história da literatura segundo um ângulo do materialismo dialético. Esse caminho aspirado por Jauss foi possível após o ano de 1961, quando Hans Georg Gadamer, ex professor de Jauss na Universidade de Heidelberg, publica sua obra mais conceituada: *Verdade e Método*⁷. Na obra, é proposta uma discussão sobre até que ponto a linguagem estaria conectada à tradição através da qual o autor busca incutir uma nova direção à hermenêutica quando lhe atribui o papel de intérprete da história.

Ainda segundo Zilberman (1989), com a publicação de *Verdade e Método*, Gadamer oferece ao pensamento alemão a possibilidade de uma reflexão filosófica que renovava o estatuto da hermenêutica, retomando conceitos da fenomenologia como o de horizonte de expectativa, além de possibilitar a revisão da história.

Em consequência disso, Jauss encontra em Gadamer, as linhas modelares para reabilitar metodologicamente os estudos da história da literatura. Assim como Gadamer, Jauss recupera a história como base do reconhecimento do texto e, assim como seu mestre, “pesquisa seu caminho por uma via que permite trazer de volta o intérprete ou o leitor, sua defesa predileta na luta intelectual contra as correntes teóricas indesejadas” (Zilberman, 1989,

⁶ ZILBERMAN, Regina. *Estética da Recepção e História da Literatura*. Rio de Janeiro: Ática, 1989.

⁷ GADAMER, Hans-Georg. *Truth and Method*. London: Continuum, 1975.

p. 12).

Seguramente, um fator que eleva a Estética da Recepção neste cenário de mudanças intelectuais é a recusa na teoria de Jauss ao dogmatismo, segundo Zilberman (1989), sua modelagem teórica permanece sob vigilância contínua e acessível às novas tendências ou as correções que se fizessem necessárias. Tal postura enfatiza a desconfiança diante de sistemas fechados ou fórmulas acabadas, sobretudo na conjuntura mencionada em que a proposta da Escola de Constança era renovar o estudo da literatura a partir da leitura:

A noção de que os sistemas não explicam tudo, portanto, de que o novo pode emergir de lugares inesperados, exigindo que se esteja atento não só para a novidade, mas que se mantenham os sentidos em forma para perceber, compreender e interpretar da melhor maneira possível sua ocorrência. Talvez o mérito principal da Estética da Recepção resida em que traz embutida essa concepção, procurando extrair dela uma metodologia para conhecer a literatura. (Zilberman, 1989, p. 12).

É, então, através dessa metodologia necessária para o conhecimento da literatura que se reconhece a entrada do leitor para o painel histórico dos estudos críticos literários, encarado, na Estética da Recepção, como o principal elo do processo literário. A partir daí, a obra fornece ao leitor a possibilidade de participar do processo de produção da arte, transformando-o num elemento que passa a dar sentido ao texto. Isto posto, para apresentar sua proposta sobre a recepção, Jauss divide em sete teses seu projeto de reformulação da história da literatura, considerando que as quatro primeiras funcionariam como premissas.

A primeira tese formulada por Jauss refere-se à natureza histórica da literatura, que se manifesta durante a recepção e ocorre a partir da relação dialógica entre obra e leitor, ainda segundo Zilberman (1989), este seria o fato essencial, pois aqui se realiza a possibilidade de a obra ser atualizada, sendo o leitor o único indivíduo capaz de exercer a atualização da obra.

Em contrapartida, na segunda tese, o estudioso parece anular a possibilidade de a atualização histórica da obra ficar limitada à afetividade de cada leitor, dado que a análise deve ser baseada na recepção e no efeito de uma obra no sistema objetivo de expectativas, o que, para cada obra, no momento histórico de seu aparecimento perpassa a compreensão prévia de seu gênero, de sua forma e sua temática. Dessa maneira, os elementos necessários para medir a recepção de um texto, encontram-se no interior do sistema literário (Zilberman, 1989).

Em seguida, a terceira tese de Jauss direciona-se para a reconstituição do *horizonte de expectativas*. Assim, defende-se aqui que o verdadeiro valor estético de uma obra se dá na intensidade que sua ação exercerá influência num determinado público. Já na quarta tese, há

uma aproximação da hermenêutica. O contato entre texto e público, possibilitado pela reconstituição do horizonte de expectativas, permite a recuperação da historicidade da recepção à qual o texto foi inserido, possibilitando surgir o que chamou Jauss (1994) de “diferença hermenêutica” entre a compreensão passada e a atual de determinada obra, o que formaliza uma ligação necessária entre os dois momentos históricos.

Nas três últimas teses, Jauss apresenta seu programa metodológico e pode-se dizer, que é neste programa prático que ocorre o estudo da obra literária, praticada em três aspectos:

Considerando essas teses, Jauss esclarece seu programa metodológico, que investiga a literatura sob triplice aspecto: o diacrônico, relativo à recepção das obras literárias ao longo do tempo (tese 5); o sincrônico, que mostra o sistema de relações da literatura numa dada época e a sucessão desses sistemas (tese 6); por último, o relacionamento entre a literatura e a vida prática (tese 7). (Zilberman, 1989, p. 37).

Finalmente, na sétima tese, Jauss propõe uma relação entre literatura e sociedade. Aqui é evitada a posição marxista que entende a literatura como reflexo da sociedade, a literatura teria, então, uma função formadora que interfere na compreensão de mundo do leitor. Para Jauss, a arte não existe para confirmar o conhecido e sim para contrariar expectativas. Nesse ponto, a sétima tese aproxima-se mais ainda da Escola Formalista e Estruturalista ao entender o texto literário como um objeto capaz de exercer um papel transformador na vida do leitor auxiliando-o na modificação do seu horizonte de expectativas (Zilberman, 1989).

Sendo assim, a ideia de recepção não é constituir uma posição passiva, pelo contrário, de acordo com Sandra Nitrini (2015), a Estética da Recepção mantém uma concepção dialética, já que a história das interpretações de uma obra de arte é uma troca de experiências ou um diálogo:

Recepção como noção estética abrange um duplo sentido: passivo e ativo ao mesmo tempo. Define-se como um ato de face dupla que compreende, simultaneamente, o efeito produzido pela obra e a maneira como esta é recebida pelo público. Este ou o destinatário podem reagir de vários modos: consumir simplesmente a obra ou criticá-la, admirá-la ou recusá-la, deleitar-se com sua forma, interpretar seu conteúdo, assumir uma interpretação reconhecida ou tentar apresentar uma nova. Finalmente, o destinatário pode responder a uma obra produzindo ele próprio uma outra. (Nitrini, 2015, p. 171).

Logo, a relação obra-leitor concebe o fato literário: “e assim se realiza o circuito comunicativo literário: o produtor é também um receptor quando começa a escrever. Por meio dessas diversas atividades, o sentido de uma obra está sempre se renovando como resultado do horizonte de expectativas” (Nitrini, 2015, p. 171). Desse modo, a Estética da Recepção é uma teoria apta a compreender os deslocamentos que ocorrem nos atos de leitura a qual

proporciona uma experiência individual transformadora do outro, em geral, são reconhecidos aqui os efeitos práticos da literatura no mundo, conforme postulado na sétima tese de Jauss.

Por outro prisma, considerando o reconhecimento do leitor na atividade literária, Wolfgang Iser, colega de Jauss que exerceu importante influência na construção teórica da Estética da Recepção, apresenta em *O ato da leitura* (1996)⁸ que é no processo da leitura que se realiza a interação central entre a estrutura da obra e seu receptor. Para o autor, a literatura se realiza na convergência do texto com o leitor, uma vez que a obra teria um caráter virtual, pois não pode ser reduzida à realidade do texto, nem às disposições caracterizadoras do leitor (Iser, 1996).

Nessa perspectiva de virtualidade da obra é que se resulta sua dinâmica, apresentada como a condição dos efeitos provocados pela obra. O texto só se realiza, desse modo, através da constituição de uma consciência receptora. Para Iser (1996), a obra literária possui dois aspectos norteadores:

Daí segue: a obra literária tem dois polos que podem ser chamados de polos artísticos e estético. O polo artístico designa o texto criado pelo autor e o estético a concretização produzida pelo leitor. Segue dessa polaridade que a obra literária não se identifica nem com o texto, nem com sua concretização. Pois a obra é mais que o texto, é só na concretização que ela se realiza. (Iser, 1996, p. 50).

Compreende-se, desse modo, que o polo estético não se estagna, uma vez que é sempre atualizado pelo efeito provocado no leitor pelo texto. Na proposta de Iser, sugere-se que o texto possui uma estrutura de apelo, e por causa dela, segundo Zilberman (1989), o leitor converte-se numa peça essencial da obra, que só pode ser compreendida enquanto uma modalidade de comunicação. Dessa maneira, é só na leitura que a obra enquanto processo adquire caráter próprio, pois: “a obra é o ser constituído do texto na consciência do leitor” (Iser, 1996, p. 51).

Tendo em vista a atenção que se deu para a entrada do leitor no painel dos estudos literários, na década de 1970, em conformidade com as ideias de W. Iser e H. R. Jauss, ressaltamos os fundamentos apresentados pelo crítico literário Antoine Compagnon em sua obra *O Demônio da Teoria: literatura e senso comum* (1999). É através dela que o estudioso elucida sete conceitos relevantes para a compreensão do discurso literário: a literatura, o autor, o mundo, a leitura, o estilo, a história literária e o valor. Assim, dentre esses conceitos, destacamos o leitor enquanto elemento em potencial que dá sentido ao texto:

A leitura tem a ver com empatia, projeção, identificação. Ela maltrata

⁸ ISER, W. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johanes Kreschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996.

obrigatoriamente o livro, adapta-o às preocupações do leitor. (...) O leitor é livre, maior, independente: seu objetivo é menos compreender o livro do que compreender a si mesmo através do livro; aliás, ele não pode compreender um livro se não se compreende ele próprio graças a esse livro. (Compagnon, 1999, p. 143-144).

Conferimos, dessa maneira, a natureza livre do leitor, o autor compreende como certo, então, que o escritor e o livro controlam muito pouco o leitor. Logo, durante anos, foi dedicado ao leitor um lugar muito variável, entretanto, com seu retorno à cena literária juntamente com o autor e o texto, identifica-se certa valorização a ponto de o leitor ocupar o primeiro plano na literatura. Mas essa investida só foi possível, segundo Compagnon (1999), devido à abordagem pragmática que se interessa pelo público, pela audiência, enfim, pelos leitores, enquanto a abordagem formal mantém seu interesse pela obra e a abordagem expressiva pelo artista. Estando, desse modo, o leitor em primeiro plano, a literatura é identificada à sua leitura (Compagnon, 1999).

O objetivo da Estética da Recepção, nessa concepção, teria sido estabelecer a reabilitação da historicidade da literatura proporcionando o fim do abismo entre o histórico e o estético. Essa percepção de Jauss concretiza-se durante os anos em que trabalhou na Universidade de Heidelberg. Nesse período, seus estudos da Idade Média o levam a propor uma compreensão sobre a obra medieval *Reineke Fuchs*⁹ que se distanciava da comparação aos fundamentos filológicos e propunha a reconstrução das expectativas dos leitores.

Confirmando o princípio de que a literatura constitui um caso especial de comunicação como é referido em Zilberman (1989), convém apontar, para efeito deste trabalho, o fato de que, ao se considerar a reação do leitor, encontra-se uma gradual aproximação da *Poética*, de Aristóteles. Nessa perspectiva, conforme aponta a pesquisadora, Aristóteles poderia ser um percussor remoto da Estética da Recepção, uma vez que, a catarse, para o filósofo grego, consiste na experiência vivida pelo espectador ou ouvinte, sendo, dessa maneira, a “condição fundamental para definir a qualidade de uma obra, assegurando a superioridade da tragédia sobre a epopeia” (Zilberman, 1989, p. 16).

Partindo dessa tratativa, é vital olhar para a antiguidade clássica e reconstruir, a partir dela, novas possibilidades de leitura que se baseiam perfeitamente no critério aristotélico catártico, embora não sejamos herdeiros diretos do mundo antigo, considerar emoções como terror e piedade despertadas no público valida a qualidade de uma obra literária e justifica a participação do leitor tão defendida pela Estética da Recepção.

⁹ JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação da ciência literária*. São Paulo: Ática, 1994. p. 36.

2.2 Sistemas literários: Os estudos de Recepção Clássica e a contribuição da Literatura Comparada

Compreender os efeitos do legado proveniente do mundo antigo tem sido uma tarefa à qual se dedicam os estudiosos da recepção dos clássicos no mundo moderno. Embora não seja uma ação simples, há direcionamentos consolidados, ainda que divergentes, os quais dão norte e justificam o interesse na manutenção pelas investigações acerca das influências da antiguidade clássica na cultura hodierna. Tendo em conta as influências das sociedades grega e romana, há, pelo menos, duas considerações que merecem ser visitadas a título de interesse deste trabalho, são elas: investigar essas influências mantendo o foco no polo produtor (autores clássicos), ou seguir a linha de estudos proposta pela Escola de Constança, direcionando o objetivo para o polo receptor (leitores, autores modernos).

Uma vez que a presença do passado tem sido estudada por vários acadêmicos em diferentes áreas do conhecimento, é pertinente considerar, nesse sentido, as colocações de um dos pioneiros ao qual é vinculada uma corrente de estudos chamada “tradição clássica”. Gilbert Highet, classicista britânico, apresenta em sua obra maior, *The Classical Tradition: Greek and Roman influences on Western literature*, as justificativas e diferentes maneiras através das quais a influência grega e romana molda as literaturas da Europa e América ocidentais. Para o estudioso:

O nosso mundo moderno é, em muitos aspectos, uma continuação do mundo da Grécia e de Roma. Não em todos os sentidos - especialmente não em medicina, música, indústria e ciência aplicada. Mas, na maioria de nossas atividades intelectuais e espirituais, somos netos dos romanos e bisnetos dos gregos. Outras influências se juntaram para nos fazer o que somos; mas a estirpe greco-romana foi uma das mais fortes e ricas. Sem ela, nossa civilização não seria apenas diferente. Seria muito mais fina, mais fragmentária, menos ponderada, mais materialista. De fato, qualquer riqueza que pudesse ter acumulado, quaisquer fossem as guerras que tivesse travado, quaisquer fossem as invenções que tivesse feito, seria menos digno de ser chamado de civilização, porque suas realizações espirituais seriam menos grandiosas." (Highet, 2015 [1949], p. 1, tradução nossa).

Conforme se nota, para o autor, toda a evolução cultural por que passou o mundo moderno se deve aos gregos e romanos aos quais se atribui a criação de uma civilização complexa que floresceu durante mil anos e, mesmo diante de guerras e invasões, esta não desapareceu totalmente. Na proposta da tradição clássica apresentada, o foco da análise conduz-se para o polo produtor, sendo assim, entendendo que o passado concede ao presente aspectos que constituiriam uma nova tradição, isso aconteceria de forma natural, e a civilização da atualidade seria herdeira do mundo antigo.

Reconhecer essa influência é parte fundamental para essa linha de estudos, uma vez

que os autores pósteros seriam os responsáveis por manter essa permanência do passado clássico vivo, segundo Highet (2015), “Não há nada de desacreditável nisso (...) é desprestigiante ignorá-lo e esquecê-lo. Na civilização como na vida humana, o presente é filho do passado. Só que, na vida do espírito, é permitido selecionar os nossos antepassados, e escolher os melhores”. Conforme o classicista, seja na filosofia e na religião, na linguagem e nas belas artes, muito do que de melhor escrevemos, fazemos e pensamos é adaptação das criações da Grécia e de Roma. Nessa linha de raciocínio, sabendo do que essa tradição clássica é capaz de potencializar, é que essas novas produções merecem ser estudadas devido tão somente às fontes originárias (Highet, 2015).

Por outro lado, a Recepção dos Clássicos, enquanto campo de pesquisa surgiu quando Charles Martindale publica, em 1993, *Redeeming the Text*, nessa proposta, a ênfase de estudo não estaria no polo produtor, mas no polo receptor. Sendo, desse modo, o livro de Martindale, uma espécie de manifesto para a adoção da Teoria da Recepção dentro da disciplina de clássicos, dado que, inicialmente, os fundamentos teóricos em geral apoiaram-se nas ideias de Gadamer, Jauss e Iser:

O objetivo deste libellus é delinear uma abordagem alternativa aos modos de interpretação positivistas (com seus pressupostos teleológicos) ainda dominantes nos estudos de Literatura Latina, que refletem as certezas e os procedimentos estabelecidos do "Iluminismo" - confiança na medição e observação, compromisso com um método racional único, crença no progresso, etc. -, certezas e procedimentos que, durante este século, foram pressionados por várias fontes, incluindo novos modelos científicos e filosóficos. Defenderei, em particular, que a interpretação dos textos é inseparável da história de sua recepção. Daí resulta que o mundo clássico não pode ser coerentemente estudado de forma isolada, se quisermos tentar articular a história e o status de nossos objetivos e pressupostos atuais." (Martindale, 1993, p. 13, tradução nossa).

Conforme se verifica, há uma valorização nas colocações do autor pelo aspecto intertemporal, há, nessa perspectiva, a necessidade de haver um diálogo transhistórico num sentido bidirecional, estabelecendo uma relação entre passado e presente. Desse modo, a interpretação dos textos do mundo antigo é indissociável da história de sua recepção. Nota-se, na perspectiva de Martindale, a apresentação de uma abordagem diferente dos modelos positivistas de interpretação, sendo, dessa maneira, possível estudar os modernos para compreender o passado.

Dado que a história do mundo clássico não pode ser estudada em isolamento, reitera-se, a ideia de recepção cuja concentração se dá no processo de transmissão entre escritor, obra e leitor, o qual independe das épocas e dos espaços físicos. Nesse sentido, considerando que o

passado e o presente sempre estão implicados um no outro, a tarefa dos Estudos Clássicos seria lidar com a recepção através de uma perspectiva transhistórica do texto. Por transhistórica entende-se, no discurso de Charles Martindale, compreender as idas e vindas entre passado e presente, sendo essencial o entendimento de diferentes camadas temporais e como elas podem interferir no processo de recepção. Compreender, por exemplo, as diferentes possibilidades da leitura contemporânea de um texto clássico, os aspectos que distanciam ou aproximam elementos na tradução desse texto feita durante a modernidade, configura o estudo da recepção como o caminho ideal para identificar essas manifestações.

Além de Charles Martindale, a helenista Lorna Hardwick contribui para o fortalecimento dos Estudos de Recepção a partir da publicação do livro *Reception Studies*, em 2003. A princípio, a autora salienta que o campo de Estudos da Recepção é de rápida transformação e podem ser vistos sob um aspecto transdisciplinar, uma vez que outras áreas do conhecimento são consideradas no entendimento das ressignificações que surgem em novos contextos.

Assim, a consolidação dessas ressignificações constitui o que os classicistas chamam ‘recepções’, as quais entende-se pela maneira como se dá a transmissão do material grego e romano, considerando como esse material foi traduzido, fragmentado, interpretado, reescrito e repensado. (Hardwick e Stray, 2008). Diante disso, a recepção configura o diálogo com o passado clássico, ao passo que analisa como o mundo clássico é recebido pelos séculos posteriores.

Nessa perspectiva: “As implicações para o estudo dos textos clássicos são importantes uma vez que sugerem que o significado atribuído a um texto antigo é moldado pelo impacto histórico das suas recepções subsequentes” (Hardwick, 2003, p.8). Para a autora, o conceito de “distância crítica”, que utiliza a distância no tempo, no lugar e na cultura que existe entre as versões antigas e modernas de um texto e possibilita ao leitor/espectador sair dos limites de sua própria sociedade e dos seus horizontes culturais e, dessa maneira, vê-los de forma mais clara e mais crítica, fenômeno que permite a construção de um legado no campo literário.

Por consequência, segundo Hardwick (2003), é a partir da construção desse ‘legado’ que se observa a diversidade cultural da Antiguidade que fomenta e inspira novas criações, o que justifica a necessidade de analisar princípios e pressupostos implícitos às relações contextuais entre as condições de origem e de recepção, o que se caracteriza como uma ação essencial. Além disso, para a estudiosa:

Uma vez que a recepção está ligada à relação entre textos e contextos antigos e modernos, bem como com os que estão separados pelo tempo dentro da Antiguidade, tem implicações para a análise crítica de ambos. Costumava-se dizer que os estudos de recepção apenas permitem conhecer a sociedade receptora. É claro que o fazem, mas também centram a atenção da crítica na fonte antiga e, por vezes, colocam novas questões ou recuperam aspectos da fonte que foram marginalizados ou esquecidos. As razões para tais marginalizações são muitas vezes significativas. (Hardwick, 2003. p. 10, tradução nossa).

Tão importante quanto considerar os elementos que se mantêm através de formas literárias recriadas ou reconfiguradas ao longo dos séculos, faz-se necessário, também, investigar e recuperar aspectos que foram marginalizados ou esquecidos da fonte, posto que, segundo Hardwick (2003), as razões para tais marginalizações são muitas vezes significativas, já que é preciso considerar as rotas pelas quais um texto se moveu e quais contextos culturais foram responsáveis por moldá-lo.

Sendo assim, os estudos de recepção caracterizam um diálogo contínuo entre o passado e o presente, além disso, para a autora, esse diálogo deve ser lateral ao atravessar fronteiras de lugar e língua ou gênero, uma vez que é tão importante quanto atravessar as fronteiras do tempo.

Como é possível perceber, mantém-se, nesse processo, o diálogo entre passado e presente apresentado por Hardwick (2003), sendo possível uma abordagem que reconhece determinantes históricos. Entretanto, ainda que a relação entre as duas vertentes aqui apresentadas seja colaborativa, optaremos por seguir a teoria dos Estudos da Recepção ao julgar que, na recepção de clássicos, se deve considerar as relações contextuais entre as condições de origem e de recepção como ferramentas vitais a fim de gerar o equilíbrio ao analisar as interfaces entre culturas (2003). Esse procedimento seria decisivo para liberar os textos antigos para a *re - apropriação*, *retrabalho*, ou, conforme utilizaremos aqui, *reconfigurações* e *diálogos* do mito de Medeia, hipoteticamente compreendida como um arquétipo feminino que reverbera, de maneira fragmentada, entre as culturas.

Ao considerar as possibilidades de diálogos entre as narrativas, é elementar considerar as contribuições da Literatura Comparada, a qual é compreendida como um campo de estudo que transcende as fronteiras nacionais e linguísticas, investigando as relações entre literaturas de diferentes culturas e épocas. Conforme descrito por Carvalhal (2006), esta área é caracterizada por sua natureza interdisciplinar e global. Este campo, por sua vez, desafia as limitações geográficas e linguísticas, permitindo uma análise profunda das literaturas mundiais e suas conexões.

Nesse panorama, Nitrini (2015) ressalta a importância do diálogo intercultural na

literatura comparada, ao argumentar que esta abordagem promove uma compreensão profunda das literaturas mundiais, ressaltando suas diferenças e semelhanças. Sendo assim, o diálogo entre diferentes culturas e contextos literários enriquece a própria compreensão da humanidade e das diversas expressões culturais através da palavra escrita.

Suas origens, segundo Carvalho (2006), podem ser traçadas até o século XIX, marcado por um interesse crescente em explorar literaturas além das fronteiras nacionais, principalmente na Europa e na América do Norte. No entanto, foi no século XX que a literatura comparada se expandiu e evoluiu, incorporando novas teorias e métodos de análise, como destaca a estudiosa. Nesse contexto, o século XX foi um período de transformação, com o campo se adaptando a novas abordagens teóricas e críticas, o que refletiu nas mudanças sociais e culturais, conforme explicado por Nitrini (2015).

Para isso, o Romantismo também desempenhou um papel crucial no desenvolvimento inicial da literatura comparada, devido ao seu interesse em temas universais e outras culturas, como identificado por Carvalho (2006). A diversificação e expansão desse campo no século XX incluíram a incorporação de teorias pós-coloniais, feministas e outras abordagens críticas contemporâneas, conforme é destacado por Nitrini (2015). Essas mudanças refletem a evolução do campo para abranger uma gama mais ampla de textos literários e outras perspectivas.

Outro processo que influenciou significativamente a Literatura Comparada, como apontado por Nitrini (2015), foi a globalização que, por meio do intercâmbio cultural, expandiu seu alcance para incluir uma diversidade maior de textos e contextos literários. Ademais, as novas tecnologias e mídias digitais desempenham um papel cada vez mais importante neste campo, conforme observado por Carvalho (2006), facilitando o acesso a um espectro mais amplo de textos literários, além de promover a pesquisa e a disseminação de informações literárias.

Nesse cenário, a Literatura Comparada, como delineado por Carvalho (2006) e Nitrini (2015), representa um campo dinâmico e em constante evolução, que se mantém em adaptação para enfrentar novos desafios e descobertas. Através da interdisciplinaridade, do diálogo intercultural e da incorporação de diversas perspectivas, ela continua a enriquecer o entendimento das literaturas mundiais e suas interações ao longo do tempo e do espaço, sendo crucial para embasar os estudos literários mais contemporâneos.

Desse modo, considerando o cenário contemporâneo, este viés torna-se altamente relevante, uma vez que oferece uma compreensão mais profunda das complexas interações culturais e literárias que caracterizam uma era globalizada. Em vista disso, é relevante pontuar

que Carvalho (2006) e Nitrini (2015) têm contribuído significativamente para esse campo de estudo, já que a vertente apresentada pelas pesquisadoras enriquece este campo dado o teor inovador e interdisciplinar.

Uma das contribuições notáveis de Carvalho (2006) é sua análise de obras específicas, demonstrando como a literatura comparada pode ser aplicada para revelar novas perspectivas e entendimentos das obras literárias. Um exemplo disso é sua exploração de Jorge Luís Borges, a qual ilustra a relevância da abordagem comparativa ao mostrar como diferentes contextos culturais podem influenciar a interpretação literária. Além disso, Carvalho (2006) enfatiza a importância da intertextualidade, cuja utilização neste campo se torna essencial para demonstrar como textos interagem entre si, enriquecendo a compreensão da literatura.

Nitrini (2015), por sua vez, reflete acerca da importância da abordagem comparativa na literatura comparada, especialmente no contexto brasileiro. Ela examina como essa disciplina se desenvolveu e adaptou ao cenário literário brasileiro, oferecendo uma perspectiva única sobre sua evolução. Além disso, a autora enfatiza a necessidade de compreender as literaturas em um contexto global, destacando a interculturalidade e a globalização como fatores fundamentais na análise comparativa.

Por outro lado, as tendências atuais e futuras para este campo, conforme analisadas por Tânia Franco Carvalho (2006) e Nitrini (2015), demonstram a constante evolução dessa disciplina e sua capacidade de se adaptar aos desafios do mundo contemporâneo. A inclusão de vozes marginalizadas tem se tornado uma preocupação central na literatura comparada, refletindo um movimento em direção a uma representação mais diversificada de tradições literárias. Além disso, Carvalho (2006) observa que a disciplina está se abrindo para incluir obras de autores indígenas, afro-brasileiros e de outras comunidades sub-representadas, reconhecendo a importância de valorizar essas vozes literárias.

Sendo assim, a interculturalidade continua a ser uma tendência fundamental, à medida que o mundo se torna cada vez mais globalizado. Carvalho (2006) e Nitrini (2015) destacam como a análise de textos de diferentes culturas enriquece a própria compreensão das complexas interações entre as literaturas mundiais, promovendo uma visão mais completa da diversidade literária global.

A análise comparativa continua a ser uma ferramenta didática eficiente neste campo, permitindo aos pesquisadores identificar semelhanças e diferenças fundamentais entre textos de diferentes culturas. Para essa atividade, Carvalho (2006) e Nitrini (2015) reconhecem a importância dessa abordagem para promover uma compreensão mais profunda da literatura.

A questão da apropriação cultural e as reflexões sobre representações culturais são

desafios contemporâneos que a literatura comparada está enfrentando. Carvalhal (2006) discute como a disciplina está respondendo a esses desafios, incentivando a reflexão crítica sobre apropriações literárias e representações culturais. Além disso, a promoção de abordagens interculturais é uma tendência importante, como antecipada por Nitrini (2015). Isso inclui uma maior ênfase nas vozes marginalizadas e nas abordagens que transcendem as fronteiras literárias e culturais tradicionais, promovendo uma visão mais inclusiva da literatura mundial.

A fim de fortalecer o aporte teórico dos Estudos da Recepção, considerando, além disso, as contribuições da Literatura Comparada, esta pesquisa apoia-se, ainda, nos escritos de Northrop Frye em *Anatomia da Crítica* (1957) com o objetivo de refletir a crítica literária a partir de uma experiência com o fenômeno literário o qual prevê, segundo o crítico, o estabelecimento da relação de um texto particular com horizontes mais amplos.

No *Prefácio à Edição Brasileira* (2014), João Cezar de Castro Rocha justifica que essa relação, definida por Frye, de um texto específico com horizontes mais amplos ocorre porque “desde seus primeiros trabalhos, ele se orientou por um modelo muito diverso da ‘leitura cerrada’, valorizando antes a inter-relação de textos numa tradição determinada”, assim:

Eis, então, seu modo de entender a literatura: ela não consistiria numa miríade de obras individuais (...). Pelo contrário, a experiência supõe um vasto conjunto integrado de formas. A tarefa do crítico seria identificá-las, reconhecendo seus padrões e recorrências. Somente contra o pano de fundo desse repertório comum, a singularidade de um autor poderia ser adequadamente apreciada. (Frye, 2014a. p. 8).

É importante compreender que o modelo proposto por Frye não projetava negar o caráter visionário da obra de arte, mas revelar à atividade crítica um sistema interno que associava as visões do artista a um modelo identificável, pois “a dinâmica profunda da experiência literária obedeceria a idêntico padrão” (Frye, 2014a. p. 9).

Certamente, *Anatomia da Crítica* (1957) ganhou notabilidade em razão do seu objetivo inovador que foi estabelecer uma estrutura sinóptica e catalogada da crítica literária partindo de um método científico rigoroso. Para expor essa finalidade, a obra é organizada em quatro ensaios nos quais são apresentados quatro esboços diferentes de abordagem crítica a partir da percepção de recorrências e padrões na arte literária ocidental.

Os quatro ensaios correspondem a quatro maneiras de análise crítica diferentes: a Crítica Histórica: Teoria dos Modos; a Crítica Ética: Teoria dos Símbolos; a Crítica Arquetípica: Teoria dos Mitos e a Crítica Retórica: Teoria dos Gêneros. Neste estudo utilizaremos apenas a Teoria dos modos e a Teoria dos Mitos em função da construção

analítica proposta aqui a qual tem o intuito de investigar no romance *As três Marias* (1939), da escritora Rachel de Queiroz e no conto *A casa dos mastros* (1989), de Orlanda Amarílis, de que maneira a conduta das personagens Maria Augusta e Violete dialoga com o mito de Medeia, tendo por base a versão de Eurípides (431 a. C).

2.3 O mito de Medeia: uma voz transgressora

Do Sol incansável a ínclita Oceanina
 Perseida gerou Circe e o rei Eetes.
 Eetes, filho do Sol ilumina-mortais,
 desposou a virgem do Oceano rio circular
 Sábia de belas faces, por desígnios dos Deuses.
 Ela pariu Medeia de belos tornozelos,
 subjugada em amor graças à áurea Afrodite.
 (Hesíodo, 1996, Teogonia, v. 956-962).

Tradicionalmente, as tragédias gregas têm origem no mito, entendidos como elemento central para a composição do gênero, os mitos costumam apresentar como a influência dos deuses afeta a ordem da trama. Esse aspecto pode ser notado já ao nascimento da protagonista euripídiana: “Ela pariu Medeia de belos tornozelos, subjugada em amor graças à áurea Afrodite.” (v. 961-962). Na Teogonia, de Hesíodo, presume-se que haverá interferência de uma deusa para que a personagem sofra um infortúnio.

Entretanto, quando se deseja saber quem teria sido a heroína Medeia no momento em que se recorre à tragédia de Eurípides, surgem características ambíguas que lhes são associadas como feiticeira, cruel, apaixonada, ciumenta, esses adjetivos, porém, não são suficientes para delimitá-la, uma vez que seu comportamento é profundo e possibilita reflexões necessárias, mesmo quando a tragédia representa inicialmente um retrato crítico da sociedade grega do mundo antigo.

É, desse modo, em *Medeia* (431 a. C.), do tragediógrafo Eurípides (480 – 406 a. C.) que identificamos essa figura mitológica capaz de surpreender por sua atualidade. Conforme apontado em nota anterior, o mito em torno da personagem vem de muitos séculos, ainda anterior a Homero. Para Grimal (2005), Medeia é filha do rei Eetes, da Cólquida, o que a torna neta do Sol (Hélio) e sobrinha da feiticeira Circe. Sua mãe seria a Oceânide Idia, embora também seja atribuída como filha da deusa Hécate, patrona de todas as feiticeiras.

A essência da trama de Eurípides retrata o conflito entre o masculino e o feminino, ou

seja, entre Jasão e Medeia. A tragédia enfatiza, também, através da voz de Medeia e da Nutriz, questões caras à mulher ateniense, o casamento, o parto, o divórcio, bem como o comportamento que lhe era esperado.

Para compreender essas questões, é válido salientar que o contexto do século V a.C expõe uma sociedade cujo domínio era masculino, ainda que considerado democrático, a mulher era totalmente excluída da participação social, já que não era vista como cidadã, ou seja, não era uma agente do sistema, sendo assim, nunca atingiria reconhecimento.

Além disso, é nesse cenário do século V a.C que se marcou o início da hegemonia ateniense sobre a Grécia. Logo, o crescimento da pólis proporcionava riscos como disputas por espaço, guerras e, principalmente, a relação com os estrangeiros poderia facilitar invasões. Medeia é, então, a estrangeira, uma mulher bárbara que afronta as leis humanas e divinas e, para causar sofrimento ao marido traidor, mata os próprios filhos. É pertinente compreender o julgamento que é atribuído a ela, não somente por esta representar uma figura feminina transgressora, mas, também, por ser estrangeira e, nesse entendimento, oferecer risco aos gregos.

Na narrativa de Eurípides, seu comportamento transgressor é resultado de seu amor por Jasão de quem se torna esposa. O mito de Medeia está associado a outra narrativa da mitologia pagã: a conquista do velocino de ouro e a saga dos argonautas. Junito Brandão (1986) assinala que Jasão foi socorrido pelos poderes do amor após Afrodite, que “fazia do amor um veneno e uma arma mortal”, lançar seu feitiço:

Querendo proteger a Jasão na conquista do velocino de ouro, fez que Medéia o amasse loucamente. Esta, conhecedora de certos processos mágicos, como um bálsamo que tornava quem o usasse insensível ao fogo e invulnerável, por um dia, deu-o a Jasão, que venceu todas as provas a que foi submetido por Eetes, rei da Cólquida e pai de Medéia. Mas Jasão, que tudo devia à esposa, abandonou-a, para se casar com Creúsa ou Glauce, filha de Creonte, rei de Corinto. Inconformada, porque, graças a Afrodite, ainda era apaixonada pelo esposo, Medéia, num acesso de loucura, matou a Creonte, Glauce e os dois filhos que tivera de Jasão. (Brandão, 1986. p. 222).

Como se verifica, sem a ajuda de Medeia, Jasão não teria conseguido conquistar o velo de ouro, tendo, dessa forma, cometido sua primeira transgressão ao enfrentar seu pai para ajudar o estrangeiro. Segundo Grimal (2005), há uma tradição tardia que apresenta Medeia como uma princesa cheia de humanidade que se opunha à prática do pai, que consistia em matar todos os estrangeiros que chegassem ao país.

O rei Eetes, para punir a princesa, teria encarcerando-a numa prisão, da qual ela não teve qualquer dificuldade em fugir. Essa afronta ao pai teria acontecido exatamente no dia em

que os Argonautas desembarcaram em Colcos. Fugindo do castigo do pai, Medeia uniu seu destino imediatamente aos argonautas diante de uma promessa por parte de Jasão que ele a desposaria quando ela lhe garantisse a tomada do velo de ouro. Nessa versão da lenda, Medeia consegue abrir o templo onde se guardava a preciosa pele, enquanto isso, os Argonautas atacavam os soldados para que eles fugissem.

Essa tradição, de acordo com Grimal (2005), seria uma interpretação racional dos diferentes episódios da lenda. Segundo o estudioso, em Corinto, que era o país de origem de Eetes, Jasão e Medeia teriam vivido algum tempo em paz, até que o rei Creonte quis dar sua filha em casamento ao herói. Para que o casamento se sua filha se concretizasse, o rei também baniu Medeia da cidade, entretanto, ela consegue adiar a partida por um dia e consegue planejar sua vingança.

Com seus dons de maga, Medeia prepara uma túnica envenenada com adornos e joias e a faz chegar até a rival através das mãos dos dois filhos como fosse um presente de casamento. Mal a princesa tocou no presente, logo foi envolvida por um fogo misterioso, o mesmo aconteceu ao rei, seu pai, quando ele tentou socorrê-la. O palácio e os filhos também sucumbiram ao fogo.

Aviltada pelo marido e expulsa da cidade, Medeia foge para Atenas em um carro puxado por cavalos alados, presente de seu avô Hélios, o Sol. Nas palavras de Cairus (2005), “Medeia traz consigo mais um dado de alteridade; ela é uma personagem regida por um estatuto condizente com sua proveniência meio divina, meio humana, e coroada pelos seus dons mágicos, que se encarregam de estabelecer o contato entre esses dois universos nela presentes”. Medeia traz, portanto, a dor que também é do outro, neste caso das outras tantas mulheres injustiçadas.

A imagem de Medeia na tragédia de Eurípides se distancia do papel de mulher apaixonada e companheira. A voz da heroína clama por justiça e, não raras vezes, seu discurso recorre às outras mulheres:

Magna Têmis, Ártemis augusta,
notai o que padeço,
eu que me vinculei com juras magnas
a um horror de homem!
Ainda me seja dado vislumbrá-lo,
a ele e à sua donzela,
ambos derruídos no castelo!
Quem antes ousou desonrar-me?
Pai, pátria de onde parti com o estigma do opróbrio,
algoz do próprio irmão! (Eurípides, *Medeia*, v. 159-168).

Ao pedir auxílio, a personagem lamenta a união com aquele que não foi merecedor de sua entrega e ações em prol dele, como a traição ao pai e assassinato do próprio irmão no momento da fuga. No entanto, a Medeia que Eurípides apresenta, conforme foi apontado, representa o oposto do papel esperado para a mulher ateniense que era excluída, marginalizada e enquadrada na mesma classe de escravos.

Sendo uma personagem trágica, Medeia carrega a marca da culpa que culmina, também, na solidão. Entendemos que esse sentimento de culpa representa a reflexão, por parte do autor, da condição feminina nas cidades gregas, durante o século V a. C., pois, ao observar as várias personagens femininas de Eurípides, percebe-se que a mulher possui uma sensibilidade diferente, o que a torna capaz de negar o mundo violento dominado pelos homens.

Algumas narrativas do século XX dialogam com o mito grego de Medeia sob a figuração de alguns aspectos: a figura masculina como base de uma sociedade patriarcal; o despertar da sexualidade feminina; a problematização das categorias feminino e masculino, uma vez que a condição biológica é determinante para o papel social; a vingança tardia e, por último, a presença da morte.

Numa tentativa de explicar a permanência dessa voz feminina que clama por justiça, nos baseamos em Marcel Detienne (1988), o qual aduz que a atividade poética é solidária a duas noções complementares, a Musa e a Memória, dado que essas duas potências definem a configuração geral que dá à *Alétheia* (verdade) poética sua significação real e profunda. Para tanto, é preciso compreender, no contexto do panteon grego, qual a significação da Musa. Segundo o estudioso, “a Mousa é uma dessas potências religiosas que ultrapassa o homem (...) e na tradição hesiódica, as Musas são filhas de *Mnemosyne*, são elas que fazem o poeta lembrar-se” (Detienne, 1988, p. 15-16).

Nesse contexto, certamente em razão de seu potencial simbólico, a mitologia grega supera o tempo e a noção espacial possibilitando que seu amplo legado influenciasse as culturas de vários povos, inclusive a nossa. Essa herança constitui principalmente o acesso ao cotidiano da *pólis* o que nos possibilita compreender, por exemplo, a condição feminina. Além disso, seu caráter atemporal continua a fomentar, através dos séculos, diversas áreas do saber, como a psicanálise, a arte, a política e a literatura.

Assim, para refletir sobre as contínuas mudanças de percepção do mito ao longo dos tempos, até chegar à maneira como são manifestadas nas sociedades modernas, torna-se relevante considerar o pensamento de Mircea Eliade (1972, p. 79), o qual defende que o mito não morre, uma vez que este é o resultado de um drama representado pelos ancestrais dos

homens e por entes sobrenaturais de um tipo diferente dos Deuses Criadores imortais e todo poderosos.

Nesse sentido, segundo Eliade (1972), esses entes divinos são capazes de mudar de modalidade, seguramente “eles ‘morrem’ e se transformam em alguma coisa, mas essa ‘morte’ não é um aniquilamento, eles não perecem definitivamente, pois sobrevivem em suas criações”(Eliade, 1972, p. 79).

Tendo em vista que os mitos são constantemente atualizados desde os tempos arcaicos, da Antiguidade Clássica greco-latina, é importante considerar como fator crucial o fato de que eles adotaram outros aspectos em relação ao período em que foram escritos. Este é o caso do nosso objeto de pesquisa, a tragédia grega de Eurípides, *Medeia*, a considerar suas atualizações, demarcadas pelo processo de recepção, dando origem a novos olhares, como a tragédia latina de Sêneca¹⁰ (4 a.C. - 65 d.C.).

Para além da voz que repercute nas sociedades grega e romana, a voz transgressora da filha de Eetes também permanece no legado moderno, considerando a percepção de que o mito se reatualiza, sem perder, no entanto, a essência de seu discurso inicial. Essa perspectiva é analisada pela pesquisadora Maria de Fátima Sousa e Silva (2021) em seu estudo *O feitiço de Medeia sobre o Brasil do século XX*.

No referido estudo, Silva (2021) analisa, perante os tópicos principais da Medeia euripidiana, a recepção que o mito teve na literatura dramática brasileira do século XX. A investigação é feita a partir da comparação entre os textos – *Além do Rio*, de Agostinho Olavo, *Gota d'Água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes, *Des-Medéia*, de Denise Stoklos, *Memórias do Mar Aberto. Medeia conta sua história*, de Consuelo de Castro, e *Anjo Negro*, de Nelson Rodrigues.

Para a autora, um traço parece comum a todas as reescritas brasileiras de Medeia, independente do tempo ficcional a que se reportem, além do racismo e xenofobia, nota-se a politização do mito acompanhando objetivos de denúncia e confronto com os anos de Ditadura Militar. Nesse viés, considerando a natureza feminina da protagonista e a relevância que paixão e adultério têm na ação, a polêmica discussão de gêneros também mostra-se um aspecto constante (Silva, 2021).

Ainda que existam reescritas de grande valia da tragédia euripidiana, optamos por investigar como se dão as confluências entre a figura mitológica representada na peça *Medeia*

¹⁰ Lúcio Aneu Sêneca (c. 1 a.C. – 65 d.C) foi poeta, tragediógrafo e filósofo latino, nasceu em Córdoba, localizada na Bética, uma província hispânica do Império Romano, e faleceu na Itália. Mestre da retórica foi o principal representante do Estoicismo durante o Império Romano.

(431 a. C) e as narrativas de Rachel de Queiroz e Orlanda Amarílis. Dando importância a atualização do mito em função da literatura, reconhecemos que o mito de Medeia é bastante anterior à peça de Eurípedes e, ao atravessar os séculos, ainda se faz presente numa época em que discutir o papel social da mulher é essencial.

3 A CENA SE REPETE: SILENCIAMENTO E CONDIÇÃO FEMININA

Pretende-se neste capítulo discutir o estado de silenciamento a que estão submetidas as três personagens femininas em análise, o que caracteriza a condição feminina numa situação de desigualdade. Buscamos apontar, de acordo com Hardwick (2003), que o diálogo, previsto nos estudos de recepção, manifesta-se principalmente quando se considera a relevância mútua dos textos e contextos, respectivamente da fonte e do receptor a fim de alinhar as três vozes analisadas em prol da proposta a ser discutida neste capítulo.

A condição feminina, ao longo da história, tem sido caracterizada por uma série de desafios e restrições em diferentes sociedades ao redor do mundo. Mulheres frequentemente enfrentaram situações de silenciamento e submissão, limitando sua voz e autonomia. No entanto, a busca pela emancipação e igualdade de gênero tem sido uma luta contínua que transcende fronteiras culturais e temporais (Coqueiro, 2021).

Por outro lado, a transgressão das normas sociais e de gênero muitas vezes é vista como uma forma de resistência contra as estruturas opressivas que moldam a vida das mulheres. Essa busca por desafiar as expectativas tradicionais e conquistar maior autonomia é um tema recorrente em diferentes contextos históricos e culturais, conforme observa Garcia e Peinhopf (2020).

Nesse sentido, a representação das mulheres na literatura e em outras formas de expressão artística tem desempenhado um papel significativo ao destacar as questões relacionadas à condição feminina, segundo Corrent (2022). Por meio dessas representações, as experiências do feminino têm sido compartilhadas, o que contribui para que haja maior conscientização sobre as desigualdades de gênero.

Entretanto, é preciso considerar que a transgressão das normas de gênero muitas vezes implica em sacrifícios pessoais, mas também representa a busca por autonomia e justiça. As mulheres que desafiam as expectativas sociais muitas vezes enfrentam resistência e críticas, mas continuam a lutar por seus direitos e pelo reconhecimento de sua dignidade. Nesse cenário, consoante reflete Corrent (2022), o movimento feminista desempenha um papel fundamental na luta por direitos iguais e na promoção de uma sociedade mais justa e inclusiva. Ao longo dos anos, a causa tem evoluído e se adaptado para abordar novos desafios e questões contemporâneas relacionadas à igualdade de gênero.

Em vista disso, a condição feminina é complexa e multifacetada, refletindo as contradições e desafios enfrentados pelas mulheres em diferentes contextos, segundo Bolzani (2017). No Brasil, estas questões não são diferentes. Por muito tempo, a mulher brasileira foi

considerada sinônimo dona do lar, e as maiores conquistas estão relacionadas às atividades familiares. Assim como em outros países, sobretudo aqueles em processo de descolonização tardia, como Cabo Verde, no cenário brasileiro, a trajetória de desenvolvimento das mulheres também é regida pelo governo dos homens, no qual, muitas vezes, a conquista de espaço só ocorre por meio de trabalho árduo.

3.1 Patriarcado na Literatura Moderna: reflexões sobre poder, gênero e representação

O patriarcado, um sistema sociopolítico em que os homens detêm a maioria do poder, é um conceito fundamental para entender muitas estruturas sociais e culturais. Lerner (1986) explorou as origens históricas do patriarcado, argumentando que ele se desenvolveu em paralelo ao surgimento das primeiras civilizações. Esse sistema está intrinsecamente ligado ao controle da propriedade e à transmissão de poder e riqueza entre os homens.

Na ideia patriarcal, as mulheres são frequentemente ligadas a papéis secundários, algo que Lerner (1986) examina em detalhes. A relação entre religião e patriarcado é outro aspecto crucial, segundo aponta a estudiosa, dado que muitas religiões reforçam essa estrutura. Além disso, as leis e sistemas jurídicos, frequentemente moldados pela perspectiva patriarcal, atuam como um meio de manter o status quo do poder masculino. Dessa maneira, esse sistema se manifesta de maneiras variadas em diferentes culturas e sociedades, como destaca a autora.

No decorrer da história, o conceito de patriarcado evoluiu, algo que Lerner (1986) analisa ao longo do tempo. Nesse cenário, os movimentos feministas têm desafiado essa estrutura de poder, lutando por igualdade de gênero. Isso envolve também a influência do patriarcado na economia e no sistema educacional, como discutido por Lerner (1986).

Por outro lado, convém enfatizar as contribuições de Elódia Xavier (2007), a qual aborda em sua obra *Que corpo é esse* como o patriarcado é representado na literatura e como os corpos femininos são frequentemente moldados por uma perspectiva masculina dominante. Assim, a construção da identidade de gênero dentro de um contexto patriarcal é um tema central no trabalho de Xavier (2007).

A influência do patriarcado na cultura popular, incluindo mídia e entretenimento é, também, explorada por Xavier (2007). Lerner (1986), por sua vez, discute como o patriarcado tem se adaptado e mudado na era contemporânea, particularmente em face dos desafios modernos e de como isso afeta a saúde mental das mulheres. Dessa forma, cabe lembrar que consciência histórica do patriarcado é crucial para entender suas raízes e persistência,

conforme aponta a historiadora. Além disso, Xavier (2007) examina como o patriarcado influencia as artes, moldando as representações femininas em diferentes formas de expressão artística.

Outro aspecto abordado por Lerner (1986) é a análise de como o patriarcado influencia na política, destacando como as estruturas de poder são moldadas por normas de gênero. Sob outro enfoque, Xavier (2007) discute o impacto do patriarcado nas relações familiares, salientando como os papéis de gênero são ensinados e reforçados dentro da família. Nessa perspectiva, as autoras concordam sobre a necessidade de destituir o patriarcado para alcançar a igualdade de gênero, uma luta que requer a compreensão de sua complexa história e a conscientização sobre suas implicações na sociedade. Compreender e desafiar o patriarcado é fundamental para construir uma sociedade mais igualitária e justa.

Logo, a representação do patriarcado na literatura moderna tem sido um tópico amplamente explorado por acadêmicos e escritores, incluindo Gerda Lerner (1986) e Xavier (2007). A literatura contemporânea oferece um espaço crucial para examinar as complexidades das relações de gênero e as formas como o poder masculino se manifesta nas sociedades atuais.

Essa ideia é fortalecida por autoras como Margaret Atwood, cuja obra "O Conto da Aia" é uma análise distópica da opressão das mulheres, e destaca a influência do patriarcado na literatura moderna. Através de uma narrativa perturbadora, Atwood ilustra como as estruturas patriarcais podem levar a extremos de poder masculino e controle sobre as mulheres. Chimamanda Ngozi Adichie, autora de "Sejamos Todos Feministas," traz à tona a questão do patriarcado e seus estereótipos de gênero. Ela descreve como as normas de gênero impostas pelo patriarcado afetam profundamente a vida das mulheres e promove a necessidade de uma reflexão crítica sobre essas normas.

A literatura moderna também destaca a resistência das mulheres ao patriarcado. Escritoras como Roxane Gay, em "Má Feminista," compartilham experiências pessoais e lançam um olhar crítico sobre as pressões sociais que as mulheres enfrentam, evidenciando a importância de desafiar as normas patriarcais. Por outro lado, a representação do patriarcado na literatura não se limita à prosa; a poesia também tem sido um meio de expressar as complexidades das questões de gênero. Poetas como Maya Angelou, em "Eu Sei Por Que o Pássaro Canta na Gaiola," exploram a identidade e a opressão de gênero por meio de versos poéticos, demonstrando como a arte pode ser uma forma de resistência ao patriarcado, desse modo, essas vozes literárias desafiam as normas patriarcais, evidenciando a importância de questionar e resistir

Outrossim, autores masculinos também têm contribuído para o diálogo sobre o patriarcado na literatura moderna, dentre eles cabe mencionar Jeffrey Eugenides com a obra "As Virgens Suicidas," que examina as vidas de cinco irmãs e como a sociedade patriarcal impacta drasticamente suas experiências. Esses exemplos ilustram como a literatura contemporânea serve como um espelho para as questões de poder de gênero e como ela pode questionar e desafiar as normas patriarcais.

Posto isso, consoante Lerner (1986), o patriarcado, como sistema de poder dominado pelos homens, tem profundas implicações que reverberam tanto na literatura quanto na sociedade em geral. Assim, esse sistema de dominação se estende historicamente e culturalmente, moldando as estruturas sociais e influenciando as dinâmicas de poder ao longo dos séculos. Inegavelmente, uma das áreas mais impactadas por essas estruturas é a legislação e a política, através das quais o patriarcado frequentemente perpetua desigualdades de gênero, limitando o acesso das mulheres ao poder e influenciando as leis que regem as sociedades, segundo a pesquisadora. Além disso, o patriarcado deixa sua marca na educação, moldando a formação de gênero e reforçando normas e estereótipos.

Para Xavier (2007), na literatura, as implicações do patriarcado são evidentes na representação das personagens femininas, cujos papéis secundários são muitas vezes limitados ou objetificados em narrativas dominadas por uma perspectiva masculina. Isso reflete a desigualdade de gênero que persiste na sociedade e contribui para uma percepção em que as mulheres são subalternas aos homens. Sendo assim, a literatura não se limita a refletir a sociedade, ela é uma força que molda atitudes e comportamentos.

Por conseguinte, a literatura não é apenas um espelho das implicações do patriarcado, ela é uma ferramenta eficaz para a transformação. Portanto, a análise das implicações do patriarcado na literatura não apenas revela desigualdades, mas também inspira ações para promover uma mudança significativa na sociedade contemporânea. Na visão de Xavier (2007), ela destaca a importância da conscientização e da ação contra o patriarcado, tanto na literatura quanto em todas as esferas da vida.

Ao considerar as representações literárias do século XX e como a sujeição feminina foi representada durante esse período, frequentemente revelaram-se questões relacionadas à opressão, desigualdade e às restrições impostas às mulheres em várias esferas da vida. Autores e autoras exploraram as múltiplas dimensões dessa subordinação, lançando luz sobre as lutas enfrentadas pelas mulheres e destacando a necessidade de se questionar e desafiar essas estruturas de poder, conforme analisou Lerner (1986).

Além disso, a literatura do século XX proporcionou um espaço importante para

examinar como as mulheres foram historicamente limitadas em suas aspirações e oportunidades. Essas representações literárias expuseram as injustiças enfrentadas pelas mulheres, gerando discussões críticas sobre igualdade de gênero e a necessidade premente de superar essas barreiras.

Movimentos sociais, como o feminismo, também tiveram uma influência significativa nas representações literárias da sujeição feminina. Esses movimentos estimularam uma reavaliação crítica das estruturas de poder existentes e inspiraram autores e autoras a abordar questões de gênero de maneira mais explícita e engajada em suas obras.

Devido a essa influência, a sexualidade feminina também emergiu como um tema relevante na literatura do século XX, com autores e autoras abordando questões de liberdade sexual, repressão e desejo. É o caso das autoras elegidas para este trabalho, Rachel de Queiroz e Orlanda Amarílis. Vale ressaltar que a escritora cearense foi a primeira mulher a romper o veto à presença feminina na Academia Brasileira de Letras, considerando o teor de suas obras, atribuiu-se à Rachel de Queiroz o título de a primeira voz feminina da literatura moderna brasileira. Essas representações contribuíram para a reflexão da importância do discurso de equidade no que diz respeito à experiência feminina.

É nesse espaço que o modernismo literário, caracterizado por suas experimentações e rupturas com as normas tradicionais, ofereceu um espaço crucial para a exploração da subjetividade feminina. As mulheres escritoras começaram a abordar temas que antes eram considerados tabus, ao passo que expunham suas experiências femininas.

Nesse contexto, as duas Guerras Mundiais tiveram um impacto significativo nas representações femininas na literatura, uma vez que as figuras femininas eram retratadas tanto como vítimas das circunstâncias quanto como agentes ativos de mudança durante períodos de conflito. De acordo com Lerner (1986), a Segunda Onda do Feminismo, a partir da década de 1960, trouxe abordagens críticas e subversivas à literatura, questionando e desafiando as representações tradicionais das mulheres.

Para a autora, o realismo social, emergente no século XX, frequentemente colocou questões de gênero no centro das narrativas, destacando a luta das mulheres contra a opressão e a sujeição. Além disso, a literatura pós-colonial explorou as complexas interações entre feminismo, questões raciais e coloniais, ampliando o escopo das discussões de gênero.

Narrativas focadas na sujeição e resistência feminina se tornaram proeminentes, com escritoras e personagens femininas desafiando ativamente as estruturas patriarcais. A literatura não apenas refletia as mudanças sociais e os movimentos feministas, mas também desempenhava um papel ativo na promoção da igualdade de gênero (Lerner, 1986).

Outro aspecto crucial explorado na literatura do século XX foi a representação da sexualidade feminina, muitas vezes abordada de maneira complexa e contraditória. Evidentemente, as narrativas traziam expectativas em torno da sexualidade das mulheres, as quais estavam limitadas às tentativas de exercer controle sobre a conduta sexual feminina. Em vista disso, à medida que as mulheres ganhavam maior visibilidade no espaço público e profissional, suas representações literárias refletiam essas mudanças e apontavam um avanço em relação à inclusão dessa temática no espaço literário.

3.2 Entre linhas e dominação: A violência Simbólica e o silenciamento feminino

A influência dos conceitos de Pierre Bourdieu no estudo literário contemporâneo é inegável, especialmente quando se trata da análise da violência simbólica feminina na literatura. Bourdieu, renomado sociólogo francês, desenvolveu uma teoria sociológica abrangente que inclui conceitos como "Dominação Masculina" e "Violência Simbólica", os quais têm desempenhado um papel fundamental na compreensão das relações de poder de gênero no contexto literário.

Dentro desse campo de estudo, a teoria de Bourdieu (2002) oferece uma estrutura crítica para a análise das dinâmicas de poder e das representações de gênero na literatura. Seu conceito de "Dominação Masculina" ajuda a compreender como as estruturas sociais e culturais permeiam a produção e a recepção de obras literárias que tratam da violência simbólica contra as mulheres.

Para a compreensão do conceito de "Violência Simbólica", é fundamental para analisar as dinâmicas de poder de gênero na sociedade contemporânea. A força da ordem masculina, a qual discute o sociólogo, evidencia como a dominação masculina é intrínseca às estruturas sociais e culturais, destacando a importância de desvelar esses mecanismos.

Para Bourdieu (2002), a força da ordem masculina se nota no fato de que "ela dispensa justificção: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem a legitimá-la." Segundo o autor, a ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a legitimar a dominação masculina sobre a qual se alicerça, proporcionando a divisão sexual do trabalho, a estrutura do espaço e a estrutura do tempo, aspectos nos quais as mulheres estão sempre em desvantagem. (Bourdieu, 2002, p. 24).

Nesse sentido, Scott (1988) aborda a "Violência Simbólica" como uma forma sutil e muitas vezes imperceptível de opressão de gênero. Ela argumenta que as representações

simbólicas podem ser tão impactantes quanto as formas mais explícitas de violência. As teorias de Scott transcorrem pelos conceitos de Pierre Bourdieu, o qual enfatiza, conforme apontado, como as essas estruturas simbólicas reforçam a dominação masculina.

Ademais, o trabalho de Butler (2003) sobre a "performatividade de gênero" é essencial para entender como os papéis de gênero são construídos e mantidos. Butler (2003) desafia as noções tradicionais de identidade de gênero e argumenta que elas são atos repetitivos e performativos. Essa perspectiva lança luz sobre como a "Violência Simbólica" é perpetuada por meio de representações culturais e comportamentos cotidianos.

Simone de Beauvoir (1980) foi uma das pioneiras na análise da subordinação das mulheres. Em "O Segundo Sexo", ela examina a construção social da feminilidade e como as mulheres são definidas em relação aos homens. As ideias de Beauvoir continuam a ser uma referência central na compreensão das estruturas de poder de gênero.

Sob esse olhar, Foucault (1988) disserta sobre a relação entre sexo e poder em "A História da Sexualidade", no estudo o autor mostra como o poder está intrinsecamente ligado ao discurso sobre sexualidade, revelando como o controle social é exercido por meio da sexualidade.

Já Hooks (2004) oferece uma perspectiva única ao explorar a masculinidade e o amor em "*The Will to Change: Men, Masculinity, and Love*". Ela enfatiza a importância da desconstrução das normas de masculinidade tóxicas e a necessidade de transformar as relações de gênero.

Nessa perspectiva, a dominação masculina e a violência simbólica são conceitos essenciais para a compreensão das relações de poder de gênero e das formas sutis e muitas vezes invisíveis pelas quais o patriarcado é mantido e perpetuado. Durante o século XX, esses conceitos ganharam destaque na análise das dinâmicas sociais que reforçam a desigualdade de gênero e a subordinação das mulheres.

A dominação masculina, como uma estrutura de poder, vai além das relações individuais e permeia instituições, leis e normas sociais. Ela envolve o exercício de autoridade e controle por parte dos homens sobre as mulheres, segundo Bourdieu (2002). A violência simbólica, por sua vez, opera por meio de símbolos, discursos e representações culturais que validam essa dominação, como a divisão do tempo e do trabalho entre os sexos. Embora não se manifeste fisicamente, é igualmente eficaz na manutenção da desigualdade de gênero.

A construção social de normas de gênero desempenha um papel fundamental na dominação masculina e na violência simbólica. Conforme observa Connell (2013), essas normas ditam como homens e mulheres devem se comportar, quais papéis devem

desempenhar na sociedade e quais características são valorizadas ou desvalorizadas. Elas são transmitidas desde a infância por meio da socialização de gênero, restringindo escolhas e oportunidades futuras.

Em observação a essas características, nota-se que a linguagem desempenha um papel crucial na perpetuação da violência simbólica. Termos pejorativos, linguagem sexista e estereótipos de gênero para Bourdieu (2002) são formas de comunicação que mantêm a dominação masculina e reforçam a desigualdade. Nesse sentido, a educação torna-se um instrumento fundamental para a compreensão e promoção da igualdade de gênero, permitindo a conscientização desde cedo.

Evidenciar essa discussão torna-se elementar, uma vez que as personagens das narrativas modernas em análise estão inseridas nesse contexto de opressão do século XX. Sendo assim, a violência doméstica é uma extensão dessa dominação, exercida dentro do ambiente familiar, a qual mantém as mulheres em situações de vulnerabilidade segundo analisa Bourdieu (2002).

Assim, a compreensão dos conceitos de dominação masculina e violência simbólica é essencial para criar uma sociedade mais igualitária. Embora os desafios persistam, o progresso está sendo feito à medida que as pessoas se unem na luta por uma sociedade justa e livre de opressão de gênero. A reflexão contínua sobre essas questões é fundamental para promover a igualdade de gênero e garantir que as futuras gerações vivam em um mundo mais equitativo.

Para a identificação da violência simbólica na literatura, é necessário considerar que se trata de um tema complexo que merece uma análise crítica e reflexiva, pois está intrinsecamente ligado à representação da condição feminina na sociedade. Por meio das produções escritas, autores e autoras têm explorado essa forma de violência, expondo como as estruturas de poder de gênero podem ser perpetuadas, muitas vezes de maneira sutil e imperceptível, é o caso de Orlanda Amarílis e Rachel de Queiroz.

Em vista disso, é importante notar que a literatura também pode ser uma ferramenta de resistência contra a violência simbólica. Autoras feministas, por exemplo, frequentemente desafiam as representações tradicionais das mulheres na literatura, expondo as limitações dessas narrativas e promovendo uma visão mais autêntica e empoderada da feminilidade, conforme indica Butler (1990).

Em contribuição a este tema, autoras como Simone de Beauvoir (1980) têm examinado a subordinação das mulheres em suas obras, lançando luz sobre a construção social da feminilidade e como as mulheres são frequentemente definidas em relação aos

homens. Essas análises críticas têm contribuído para a conscientização sobre as estruturas de poder de gênero na literatura.

A educação literária, então, desempenha um papel vital na conscientização sobre a violência simbólica, permitindo que leitores e leitoras questionem as representações de gênero nas obras que consomem. Através do ensino crítico da literatura, é possível promover a desconstrução das narrativas que perpetuam a violência simbólica.

Para Scott (1988), a representação das mulheres na literatura, assim como em outros meios de comunicação, desempenha um papel crucial na perpetuação da violência simbólica. Portanto, é essencial que autoras e autores considerem o impacto de suas palavras e representações na manutenção dessas estruturas de poder prejudiciais.

Para a historiadora Joan Wallach Scott, a literatura contemporânea tem se voltado cada vez mais para a exploração direta da violência simbólica, questionando as normas de gênero e desafiando as representações prejudiciais das mulheres. Essa mudança reflete a crescente conscientização sobre a importância de se combater essa forma de opressão.

Com o avanço das pesquisas acadêmicas, foi introduzida a ideia do campo literário, que se refere ao espaço onde as obras literárias são produzidas, distribuídas e legitimadas. Nesse contexto, segundo Bourdieu (2002), a análise desse campo revela como as instituições literárias e os agentes culturais influenciam a criação e a circulação de obras que retratam a violência simbólica feminina.

Ao analisar esse cenário, percebe-se que a literatura é vista como um campo de luta simbólica, onde diferentes atores competem por reconhecimento e legitimação. Essa abordagem é essencial para compreender como as normas de gênero são representadas e reforçadas na literatura, perpetuando a violência simbólica contra as mulheres.

Ademais, o conceito de "capital cultural" também se aplica à literatura, pois, na visão de Bourdieu (2002), ele explora como a posse de conhecimento literário é usada para construir distinções sociais e hierarquias culturais. Diante dessa perspectiva, a análise revela como as referências literárias e o conhecimento sobre a literatura são empregados para definir identidades culturais e sociais, muitas vezes reforçando estereótipos prejudiciais ao feminino em que opressão de gênero é mantida. Inegavelmente, há dois polos desafiadores nos quais as obras literárias desafiam ou reproduzem as hierarquias de gênero

Portanto, Bourdieu (2002) tem estimulado estudos interdisciplinares que exploram as conexões entre literatura, cultura, identidade de gênero e poder, ampliando assim o escopo das investigações literárias no que se refere à violência simbólica feminina. A aplicação dos conceitos de Bourdieu (2002) no estudo da violência simbólica feminina na literatura não se

limita apenas à análise de textos, mas também se estende à investigação de como as obras literárias são produzidas, distribuídas e consumidas, o que oferece uma visão abrangente das interações entre literatura e sociedade no contexto da violência simbólica feminina.

3.3 Condição feminina, um dado de alteridade

Considerando a necessária discussão acerca da condição feminina exposta na literatura, faz-se necessário refletir sobre a crítica feminista em razão de esta possibilitar ao texto literário a ampliação da análise sobre a escrita que trata do feminino, dado que o feminismo aborda questões relativas à liberdade. Desse modo, Constância Lima Duarte (2003) pensa que:

(...) O “feminismo” poderia ser compreendido em um sentido amplo, como todo gesto ou ação que resulte em protesto contra a opressão e a discriminação da mulher, ou que exija a ampliação de seus direitos civis e políticos, seja por iniciativa individual, seja de grupo. Somente então será possível valorizar os momentos iniciais desta luta – contra os preconceitos mais primários e arraigados – e considerar aquelas mulheres, que se expuseram à incompreensão e à crítica, nossas primeiras e legítimas feministas. (Duarte, 2003, p. 152).

Partindo da concepção da estudiosa, julgamos serem as autoras elegidas para esta pesquisa, Rachel de Queiroz e Orlanda Amarílis, as legítimas feministas a que Duarte (2003) se refere, tendo em vista que, por meio da ficção, seus textos representam a negação ao sistema opressor. Para Gomes (2013), autoras como Rachel de Queiroz, Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles, diferentemente dessa postura que narra a opressão e a violência contra a mulher como regras da tradição patriarcal, suas escritas dão voz a protagonistas que fogem de casamentos tradicionais e buscam a liberdade longe de homens dominadores e ciumentos (Gomes, 2013).

Posto isto, reiteramos a importância da linguagem e do discurso que, segundo Rago (2013), são instrumentos fundamentais por meio dos quais as representações sociais são formuladas, veiculadas, assimiladas, ao passo que o real-social é construído discursivamente. Dessa maneira, Margareth Rago sustenta que a história das mulheres que vem sendo narrada nos últimos possibilita uma nova interrogação acerca da história, tendo em vista que esta é representada fora da superioridade masculina:

Feministas assumidas ou não, as mulheres forçam a inclusão dos temas que falam de si, que contam sua própria história e de suas antepassadas e que permitem entender as origens de muitas crenças e valores, de muitas práticas sociais frequentemente opressivas e de inúmeras formas de desclassificação e estigmatização. De certo modo, o passado já não nos dizia e precisava ser re-interrogado a partir de novos olhares e problematizações, através de outras categorias interpretativas, criadas fora da estrutura falocêntrica especular. (Rago, 2013, p. 13).

Nesse sentido, embora o feminismo esteja ligado à luta pela liberdade das mulheres, é preciso atentar para as reflexões da filósofa Judith Butler que coloca em questão a identidade como fundamento da ação política do feminismo, pois, segundo a autora, as estruturas políticas contemporâneas engendram, naturalizam e imobilizam as categorias de identidade de acordo com a coerência exigida pela matriz heterossexual. Portanto, para Butler (2003), não se trata de negar o discurso representacional, mas “a tarefa é justamente formular, no interior dessa estrutura constituída, uma crítica às categorias de identidade” que as estruturas jurídicas contemporâneas imobilizam (Butler, 2003, p. 20).

Considerar o reconhecimento e constante reflexão acerca da condição imposta às mulheres, compõe a relevância desta temática a qual pode ser ratificada, também, quando se verifica na peça *Medeia*, a fala da personagem feminina num discurso que reconhece sua condição de mulher, bárbara ou grega, já na Antiguidade Clássica:

Entre os seres com psique e pensamento,
quem supera a mulher na triste vida?
Impõe-se-lhe a custosa aquisição
do esposo, proprietário desde então
de seu corpo - eis o opróbrio que mais dói!
(...)
"Levais a vida sem percalço em casa"
(dizem), "a lança os põe em risco." Equívoco
de raciocínio! Empunhar a égide
dói muito menos que gerar um filho. (Eurípides, *Medeia*, v. 230-34; 247-51)

O dado de alteridade presente na voz de *Medeia* será reconhecido através da reflexão sobre a condição feminina partindo principalmente da problematização das categorias feminino e masculino, uma vez que a condição biológica é determinante para o papel social.

A respeito da relação com a mitologia da Antiguidade, Monfardirni (2005) aduz que, apesar de a elaboração mítica ter transformado-se, no decorrer da evolução do pensamento humano, ela não desapareceu de um todo, haja vista a permanência de alguns elementos constitutivos do mito se apresentarem, mais ou menos explícitos, em várias elaborações da ficção moderna.

Dessa maneira, o mito narra um acontecimento, mas também concede respostas a questões que a razão humana é incapaz de entender. Assim sendo, o mito tenta explicar o inexplicável, ainda, segundo a pesquisadora, o tratamento mítico de um tema pressupõe sempre um conflito existencial em que se pode perceber a “filiação da ficção mitologizada moderna ao mito primitivo”, pois é importante lembrar que o mito antigo comunica

acontecimentos e sentimentos que são inerentes à condição e à existência humana. (Monfardini, 2005).

Acerca da íntima relação entre mito e literatura, Coelho (2009) observa que desde as origens, esses elementos estão essencialmente ligados: não há mito sem a palavra literária. Etimologicamente, o mito é uma narrativa simbólica e imagética que, segundo Eliade (1972), tendo ocorrido em tempos primordiais, conta com interferência de entes sobrenaturais que explicam ou demonstram com base na ação e na forma de ser das divindades a origem das coisas.

O mito é, então, uma narrativa de criação à qual não se pode atribuir um único autor, entretanto, o mito não é uma simples narrativa ou a união de contos orais, conforme Nunes (2009), ele traz consigo a voz da coletividade e é difundido por inúmeros autores em que se manifestam de forma simbólica costumes, ritos, crenças e valores.

Ademais, para Coelho (2009), a origem dos mitos perde-se no princípio dos tempos, são narrativas tão antigas quanto o próprio homem e nos falam de deuses, duendes, heróis fabulosos ou de situações em que o sobrenatural domina. Mas, ao se tornar verbo, o mito surge como primeiro ancestral das formas narrativas, e transforma-se na grande *forma verbal* por meio da qual o homem expressa suas angústias de ser e estar no mundo:

Em sua insaciável necessidade de Conhecimento, o homem vem tentando apreender o mundo e seus mistérios, basicamente por meio da Ciência, do Mito (Literatura e Artes em geral) e da História. Na verdade, ao seguirmos os caminhos já percorridos, vemos que o Mito e a História caminham juntos. E em última análise, um explica o outro: o Mito (a criação literária), construído pela imaginação, responde pela zona obscura e enigmática do mundo e da condição humana, zona inabarcável pela inteligência. A História (fruto do registro do já acontecido), construída pela razão, responde pela zona clara, apreensível e mensurável pelo pensamento lógico. (Coelho, 2009, p. 94).

É possível considerar, diante do exposto, o mito de Medeia uma figura feminina da Antiguidade Clássica essencial para a representação da condição feminina.

3.3.1 Reconhecimento e condição feminina em Rachel de Queiroz.

As três Marias (1939), de Rachel de Queiroz, foi além de uma prosa disposta a criticar uma organização social, típica característica do Romance de 30. Sob esse olhar, aponta-se para a superação do caráter regionalista uma vez que suas protagonistas, apesar de estarem integradas à cultura nordestina, têm suas personalidades apresentadas a partir de uma narrativa intimista expondo dramas humanos universais, o que nos fez priorizar, portanto, o estudo da narradora-personagem Maria Augusta. O romance retrata a história de três amigas

chamadas Maria, como o título indica e tem seu enredo construído a partir de memórias da protagonista Maria Augusta (Guta) que conta parte da infância e o crescimento das três jovens internadas num colégio religioso em Fortaleza, até retornarem ao lar ou serem encaminhadas ao matrimônio. Nas páginas iniciais é narrada a chegada de Guta ao internato, após a morte de sua mãe e segundas núpcias do pai, a menina é enviada à Fortaleza:

E eu tinha medo. A irmã era velha, de olhar morto, fala incolor e surda. Parecia feita de papel pálido, ou de linho engomado semelhante à corneta que trazia à cabeça e que se agitava a cada momento seu, como uma ave. Parecia uma boneca de cera, uma figura, uma santa, só não parecia gente. Também não parecia gente a porteira seca, toda osso e nervo, nem a outra irmã que passou silenciosa e de cabeça baixa, sem um interesse, sem um olhar. Moça, jovem, só a Virgem Mãe adolescente do caramanchão; e, sendo de louça, tinha mais ar de vida e humanidade que aquelas outras mulheres de carne, junto de mim. (Queiroz, 2016, p. 11).

Bem ao início do romance racheliano delinea-se a tônica da narrativa e o que viria a motivar este estudo: a condição feminina apresentada sob o ponto de vista de uma narradora que parece abdicar, logo de início, das convenções atribuídas à mulher de seu tempo. Essa renúncia é percebida a partir da ausência de afetividade em relação às lembranças do período em que esteve no colégio interno. As memórias da narradora se distanciam do lirismo romântico associado à infância, tempos normalmente recordados com aspecto positivo:

De um lado vivíamos nós, as pensionistas, ruidosas, senhoras da casa, estudando com doutores de fora (...) Ao centro, era o “lado das Irmãs”, grandes salas claras e mudas onde não entrávamos nunca. E além, (...) lá estavam as casas do Orfanato, onde meninas silenciosas, vestidas de xadrez humilde, aprendiam a trabalhar, a coser, a tecer as rendas dos enxovais de noiva que nós vestiríamos mais tarde (...) porque elas eram as pobres do mundo e aprendiam justamente a viver e a penar como pobres. Uma proibição tradicional, baseada em não sei que remotas e complexas razões, nos separa delas. (Queiroz, 2016, p. 25).

A condição de subalternidade destinada ao feminino parece se tornar mais agravante quando observada a estratificação social, o que se percebe através da oposição entre os termos pensionistas “ruidosas” em contraposição a meninas “silenciosas”. Nesse viés, nota-se que a situação da mulher pobre é ainda mais agravante numa sociedade falocêntrica.

Faz-se pertinente salientar, em segundo plano, que esse reconhecimento da própria condição parece compor a noção de comunidade, como uma espécie de consciência de classe, provavelmente justificada pelos movimentos sindicalistas presentes no país durante a década de 1930. Embora a narradora seja consciente das diferenças econômicas: “elas eram as pobres do mundo”, há a percepção de que as órfãs e elas, as pensionistas, estariam igualmente em condição de desvantagem, uma vez que ela julga não entender essa separação.

Passados alguns anos no confinamento, Maria Augusta e as demais atingem a

mocidade com o desejo certo de sair do colégio e viver experiências que a vida de uma mulher adulta poderia oferecer. Esse sentimento era reforçado cada vez que uma moça finalizava sua estadia ali: “O ar dali nos sufocava, parecia-nos que nos impunham anos excessivos de infância. Sentíamos uma sensação humilhante de fracasso, de retardamento, de mocidade perdida” (Queiroz, 2016, p. 78). A sensação de tempo perdido é claramente uma imposição simbólica de infantilização da mulher no despertar da sexualidade que objetivava a não descoberta do corpo e conseqüentemente a ignorância frente a um sistema social que deveria ser do conhecimento apenas do masculino.

Entretanto, a compreensão do papel que deveria ser assumido por Guta vem logo após sua saída do “ninho quente e limitado do colégio”. Quando volta para a casa do pai e da madrasta, ela se depara com o que seriam seus novos deveres de filha irmã mais velha: o desenvolvimento diário de intensas tarefas domésticas. Para ela: “O fim apologético daquilo tudo era preparar em mim a futura mãe de família, a boa esposa chocadeira e criadeira. Eu, no entanto, sentia apenas que queriam aproveitar minha presença em casa, tirar serviços de mim, e os mais desinteressantes e inglórios” (Queiroz, 2016, p. 80).

Aqui percebe-se a certeza, para Guta, de que continuar morando em casa com o pai e a madrinha resultaria na concretização de um projeto de vida construído pelo outro. Além disso, há o reconhecimento de sua situação de mulher jovem: enquanto o matrimônio não chegasse, ela seria destinada às atividades domésticas, classificadas pela narradora como serviços “desinteressantes e inglórios”. Embora sua concepção negativa sobre essa ocupação destinada à mulher fosse firme, Guta tem consciência do papel social feminino de sua época e que seu comportamento deveria ser subserviente, embora ela não o desejasse.

No decorrer da narrativa, Guta se envolve em romances proibidos, primeiramente com um homem mais velho e casado, Raul, e, depois de passar alguns meses no Rio de Janeiro, apaixonou-se pelo estrangeiro Isaac, de quem engravida. Apesar de ter sido na companhia do estrangeiro que a narradora diz ter atingido a “impressão de felicidade e sossego”, sua voz ecoa como um sentimento coletivo o entendimento de que a mulher também não estaria em posição de igualdade durante o ato sexual:

“Quando me tomou, não pediu nada, foi acompanhando gradualmente o seu desejo, levando-me a compartilhar dele, sorrindo do meu susto e dos meus recuos, obstinado, suave e inflexível. Mais que a dor física, ficou-me dessa primeira entrega uma sensação de medo e secreta humilhação; aquele gozo que ele tirava de mim, era tão-só dele, tão separado de mim, diminuía-me tanto!” (Queiroz, 2016, p. 175).

É, desse modo, através da voz da narradora Maria Augusta (Guta) que temos acesso ao

constante afrontamento entre o desejo e a norma, o que exerce na obra o anseio pela liberdade que ilustra a trajetória de empoderamento da mulher brasileira. Observa-se, pelos trechos em evidência, que essas mulheres são regidas pelo sistema que as oprime: há sempre uma culpa interior, há sempre a percepção de uma dívida com a sociedade, em relação ao que se espera delas.

3.3.2 “*Eu grito pelo povo!*”: Reconhecimento e condição feminina em *Orlanda Amarílis*.

Antes da obra, consideremos suas circunstâncias de produção. É no contexto artístico do século XX, em Cabo Verde, que Orlanda Amarílis Lopes Rodrigues Fernandes (1924 – 2014) inicia sua carreira literária com publicações na revista *Certeza*, em 1944. A partir dos anos setenta, a autora publicou três livros de contos: *Cais-do-Sodré-te-Salamansa* (1974), *Ilhéu dos Pássaros* (1982) e *A casa dos mastros* (1989).

É nesse último livro que se encontram os elementos de interesse desta pesquisa. Importa considerar, desse modo, um primeiro aspecto relevante para se analisar a dimensão do trágico: a violência. Não raro, a opressão contra personagens femininas em *A casa dos mastros* se mostra persistente. Há, entretanto, um procedimento elegido pela autora que fortalece a mensagem: a narração póstuma. Sendo a narradora uma mulher falecida, ocorre o estranhamento que, possibilitado pela literariedade, desencadeia a percepção da violência numa sociedade em que as mulheres são silenciadas, portanto, cabe à narradora defunta falar:

Aliás para nós, você e eu, que temos vindo a assistir ao dismantelar de algumas vidas sem história, quais sombra para além da matéria, para nada contaria alguma surpresa. Pois eu e você também dismantelados fomos, as nossas sepulturas abertas, os nossos ossos transferidos para um canto guardados em saco de musselina roxo. (Amarílis, 1989, p. 00).

Nesse sentido, para Simões (2018), as narradoras dos contos de Amarílis são as vozes que nos descrevem acontecimentos trágicos, que deveriam ter ficado em silêncio, porque a sua divulgação perturba a ordem estabelecida socialmente, são, por isso, figuras transgressoras. Assim, conforme é anunciado para o leitor, a casa servirá de palco para cenas trágicas. Importa considerar que a narradora póstuma, sem nome, quando viva, também fora vítima do sistema opressor. Temos, então, um fantasma que vaga pela casa dos mastros na pacata cidade cabo-verdiana e é através de sua voz, em estado imaterial, que o leitor tem acesso aos eventos trágicos e ao entendimento da condição feminina naquele contexto.

O enredo de *A casa dos Mastros* traz a história de Violeta, uma jovem que morava com

o pai e a madrasta, além deles, frequentava a residência o primo Alexandrino. No início da narrativa, Violeta era noiva de Augusto, mas, envenenada pelas palavras premeditadas do primo, ousa expressar o desejo de morar longe da sogra através de ameaças. Esse foi o motivo para o abandono do noivo que desapareceu e nunca mais retornou a visitá-la. No entanto, mal sabia Violeta que esse seria o primeiro de uma sucessão de abandonos. Assim como Medeia, Violeta representa a mulher abandonada e humilhada que reagiu de maneira violenta a condição de resignação que lhe era imposta.

Além disso, quando a pauta é privação, a literatura orlandina, também nos apresenta o reconhecer de si através do outro, sobretudo quando esta privação em direção ao feminino vem por culpa de um homem:

Pôs os copos de boca virada para baixo, colocou os talheres e verificou a água dos moringues. Aquela bela peça de barro esverdinado com a decoração simulando gotas de água esparrinhadas em toda a superfície deixara de refrescar a água como dantes. Uma racha sinuosa de maus tratos levava o Alexandrino a envolvê-lo em cimento. Patéticas e ideias desastradas. Executava-as não auscultando ninguém, pessoa ou gato. Cabeça oca, só pensava em mulheres (...). (Amarilis, 1989, p. 41).

Não poder usufruir de um utensílio doméstico pode parecer uma motivação banal para se lamentar, entretanto, o objeto é descrito como uma “bela peça de barro”, atribuindo-lhe valor. Entende-se, nessa passagem, que o Alexandrino representa a desigualdade, um simples prazer é negado às mulheres por culpa de um homem, importa saber, ainda, que o primo é apresentado inicialmente como um pateta inescrupuloso e parasita, mas se revela um violador no desenrolar da narrativa:

Você e eu preferíamos, se acaso pudéssemos, dessedentarmo-nos na água fresca do moringue ao lado. Também o resto da família. Prima Lucília de lunetas com fio trabalhado em ouro, haurindo continuamente a frescura do líquido, a vovó Mimina, a Arcângela pródiga de serenidade. A Negrita, a ronronar, também saciava a sede na tigela de barro mais o melento Radir. Este nem ladrava nem mordida. Um coiso. (Amarilis, 1989, p. 41).

O fragmento em análise acena para a violação e silenciamento das personagens femininas “Você e eu preferíamos, se acaso pudéssemos”, por meio da simbolização do impedimento do uso da peça de barro. O espaço ficcional do conto, enquanto uma forma breve, é capaz de trazer a urgência de se discutir temáticas através de imagens que, para Cortázar (2004), são apresentadas no texto como acontecimentos “capazes de atuar no leitor como uma espécie de abertura que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento literário”.

Não à toa, a narradora faz referência a várias mulheres que não serão mencionadas novamente, tampouco haviam sido apresentadas em momento anterior, essa ação simboliza o falar em nome do outro, no caso, de outras mulheres oprimidas. Esse efeito de sentido é depreendido a partir de escolhas lexicais como “você”, “eu”, “nós”:

Aliás para nós, você e eu, que temos vindo a assistir ao desmantelar de algumas vidas sem história, quais sombra para além da matéria, para nada contaria alguma surpresa. Pois eu e você também desmantelados fomos, as nossas sepulturas abertas, os nossos ossos transferidos para um canto guardados em saco de musselina roxo. (Amarilis, 1989, p. 42).

A referência aos rituais funéreos que são repetidos, modificando ossos de lugar depois de ter “nossas sepulturas abertas”, desloca as marcas da violência do mundo físico para outro plano. Essa transcendência nos permite compreender que a violação parece não ter fim para o feminino exposto a esse contexto social.

Por fim, a conclusão da narrativa fortalece a ideia de infinitude, na impossibilidade de dar limitação ao objeto estético, assim, os fantasmas abandonam a casa amaldiçoada: “Chorei. E as lágrimas conspurcaram-se no nevoeiro da minha alma. Você amparou-me e abandonamos a Casa dos Mastros” (Amarilis, 1989, p. 54).

A reflexão sobre a condição feminina que se permite avaliar no conto se dá por meio de ações sob a figuração de vários acontecimentos: a figura masculina como base de uma sociedade patriarcal é afrontada; o despertar da sexualidade feminina; a problematização das categorias feminino e masculino, uma vez que a condição biológica é determinante para o papel social e, por último, a presença da morte.

Desse modo, a escrita insubmissa de Amarilis, expõe novas reflexões que colocam em evidência as mulheres crioulas cabo-verdianas, retratando a história de sua pátria-mãe, pois, para Abdala Jr. (2003), a autora, em seus textos, procura aquilo que lhe falta e a suas personagens, uma vez que num mundo apático, de indiferença social, elas têm convicções. Pode-se dizer, dessa maneira, que Medeia, Guta e Violete representam a voz que transita do passado ao presente em prol da condição feminina.

4 TRANSGRESSÃO FEMININA

Neste capítulo pretende-se discutir, baseando-se na concepção de Hardwick (2003), como o comportamento transgressor das três protagonistas femininas é capaz de emitir um *diálogo*, termo entendido aqui como um vocábulo que está alinhado às questões centrais de como a recepção em questão e seu contexto se relacionam com a fonte clássica e seu contexto. Nessa perspectiva, para examinar esse processo, é necessário, segundo a estudiosa helenista, considerar a relevância mútua dos textos e contextos de origem e de recepção. (Hardwick, 2003).

A conduta transgressora das personagens, então, parece ser justificada previamente quando, na apresentação desses discursos, suas ações são elencadas estrategicamente ao expor, inicialmente, certa resignação ou comportamento passivo diante de algumas situações. Percebe-se, desse modo, que essas mulheres recorrem constantemente à empatia do leitor, utilizando-se do *páthos* grego como artifício capaz de despertar a compreensão deste para os atos impróprios que serão praticados. Esses atos são trabalhados nesta pesquisa como efeito transgressor o qual, por sua vez, é entendido como reação, ou uma espécie de ação combativa à condição injusta que foi imposta a essas figuras femininas.

Para tanto, a fim de respaldar nossa análise, fundamentamo-nos, principalmente, na obra *Anatomia da Crítica* (2014), de Northrop Frye, na qual o autor explana suas ações e esforços para a formulação de um sistema conceitual de análise literária. Tal embasamento concentra-se em dois, dos quatro ensaios apresentados por Frye, são eles: o Primeiro Ensaio, Crítica Histórica: Teoria dos Modos e o Terceiro Ensaio, Crítica Arquetípica: Teoria dos Mitos. Dentre os objetivos de Frye (2014), está a aprovação da literatura como objeto de estudo científico, ação basilar para justificar nossa reflexão.

4.1 A um passo da transgressão: *páthos* em Medeia, Maria Augusta e Violete

Ao tratar da Teoria dos Modos, Frye orienta-se pela leitura da *Poética*, de Aristóteles, e, em vista disso, há uma categorização das ficções literárias, as quais são determinadas pela força da ação do herói. Dessa maneira, segundo o autor, a tragédia (no sentido central ou mimético elevado) é a ficção da queda de um líder, assim, é preciso que ele caia, pois é a única forma pela qual um líder pode ser isolado de sua sociedade (Frye, 2014).

Por outro lado, ao expor os modos ficcionais trágicos, Frye (2014) aduz que na tragédia mimética elevada, piedade e temor tornam-se, respectivamente, julgamento moral

favorável e adverso, que são relevantes para a tragédia, mas não centrais a ela. Então, para o crítico canadense, a tragédia repousa na inevitabilidade das consequências do ato, surgindo o paradoxo de que, na tragédia, piedade e temor são criados e expulsos. Dessa forma, a piedade pode ser observada pelo princípio da *Hamartía* aristotélica. (Frye, 2014).

É no capítulo 13, da *Poética*, que Aristóteles trata do erro trágico, a ‘*αμαρτία* – “hamartía”, compreendida como uma espécie de engano, erro, culpa, ou, numa perspectiva judaico-cristã, “Pecado”. O erro trágico, no entanto, não implicaria uma fraqueza moral do herói, mas, para Aristóteles, compõe uma parte estrutural do mito complexo. Sendo assim, vista como causa da ação trágica, é a *Hamartía* que fornece a razão para a reversa fortuna do herói.

Para a compreensão da reversa fortuna do herói, faz-se necessário refletir sobre o processo que abriga o trágico, de acordo com Aristóteles.

Como a composição das tragédias mais belas não é simples, mas complexa, e além disso deve imitar casos que suscitam o terror e a piedade (porque tal é o próprio fim desta imitação), evidentemente se segue que não devem ser representados nem homens muito bons que passem da boa para a má fortuna — caso que não suscita terror nem piedade, mas repugnância — nem homens muito maus que passem da má para a boa fortuna, pois não há coisa menos trágica, faltando-lhe todos os requisitos para tal efeito; não é conforme aos sentimentos humanos, nem desperta terror ou piedade. O mito também não deve representar um malvado que se precipite da felicidade para a infelicidade. Se é certo que semelhante situação satisfaz os sentimentos de humanidade, também é certo que não provoca terror nem piedade; porque a piedade tem lugar a respeito do que é infeliz sem o merecer, e o terror, a respeito do nosso semelhante desditoso, pelo que, neste caso, o que acontece não parecerá terrível nem digno de compaixão. (Aristóteles, 1992, p. 51)

Nesse sentido, conforme aponta Aristóteles, o despertar para o sentimento de terror e piedade não advém de personagens muito bons que caíam na má fortuna, tampouco de personagens muito maus que passem da má para a boa fortuna. É sob essa figuração que se apresentam as três figuras femininas em análise. Não se trata de mulheres com caráter superior, incapazes de cometer qualquer ato duvidoso, mas de supostas figuras que exercem certo comportamento de liderança no interior dessas narrativas que cometerão uma falha grave.

Conforme Frye (2014), a *hamartia* de Aristóteles, ou “falha”, não significa absolutamente agir erradamente, nem apresentar uma fraqueza moral, ao contrário, pode se tratar de um caráter forte em uma posição exposta. Dessa forma, para o autor: “A posição exposta é geralmente o lugar de liderança, no qual uma personagem é excepcional e isolada ao mesmo tempo, dando-nos aquela mistura curiosa entre o inevitável e o incongruente, que é

peculiar à tragédia” (Frye, 2014, p. 151).

À referida situação de exposição estão condicionadas as personagens elegidas para esta análise: Medeia, outrora tratada como senhora, esposa de Jasão e mãe de seus filhos, é líder da própria má sorte quando nega resignar-se diante da traição do marido. Além disso, sua postura de mulher ativa e articuladora também revela traços de liderança. Maria Augusta, narradora de *As três Marias*, embora não pareça ser sua intenção, se apresenta como a personalidade mais forte dentre as outras moças, ela anseia por emancipação e, mesmo diante das amargas experiências, escolhe ser protagonista da própria história. Já Violete, personagem de *A casa dos Mestros*, apesar de ser descrita inicialmente como uma mulher frágil, figura, através de sua postura combativa, a representação de uma voz feminina que luta por espaço.

É, então, através do isolamento, muitas vezes apresentado como voluntário, uma vez que essas personagens parecem não ter a quem recorrer, e de fato não têm, que revela-se o sentimento trágico, *phátos*, para Frye (2014), o *páthos* tem uma relação próxima com o reflexo sensacional das lágrimas. Serão evidentes os momentos em que recorre-se a essa prática:

Medeia: Tristeza! Infeliz de mim!
Pudera morrer! (Eur., Med., v. 96-97).

No conto de Orlanda Amarílis, Violete era noiva de Augusto, mas, envenenada pelas palavras premeditadas do primo, ousa expressar o desejo de morar longe da sogra através de ameaças. Esse foi o motivo para o abandono do noivo que desapareceu e nunca mais retornou a visitá-la. Diante do primeiro cenário de dificuldade, lamenta o abandono do noivo: Ajoelhada aos pés da cama, a cabeça descaída sobre a colcha de algodão, chamou pelo noivo. “Augusto, oh Augusto!” (Amarílis, 1989, p. 44). Chorou, mordeu as mãos rangeu os dentes de desespero e acabou por retirar o romance debaixo do travesseiro e ir sentar-se na cadeira de palhinha junto à janela.

De acordo com a helenista francesa Nicole Loraux (1992), a palavra *páthos* deriva de *pathein*, o padecer. Dessa forma, paixão, seria experimentar o efeito de uma ação, estando o sujeito numa posição passiva. Ainda segundo a autora, o *páthos* está relacionado à aquisição de um aprendizado através da experiência de dor, é, então, a partir dessa experiência, na qual o humano apresenta-se na sua condição de fragilidade que a tragédia expõe a situação que servirá de ensinamento. Nesse viés, para Frye (2014):

O *páthos* apresenta seu herói como isolado por uma fraqueza que apela a nossa simpatia, porque está em nosso próprio plano de experiência. Falo de um herói, mas a figura central do *páthos* é frequentemente uma mulher ou uma criança (ou ambas) (...). Notamos que, enquanto a tragédia pode massacrar um elenco inteiro, o *páthos* está geralmente concentrado em um único personagem, o que em parte se deve ao fato de a sociedade mimética baixa ser mais fortemente individualizada. (Frye, 2014, p. 152).

Embora a proposta de nosso estudo não seja estabelecer a diegese da tragédia mimética elevada em comparação à tragédia mimética baixa, entendemos o recurso do *páthos* como uma marca da tragicidade presente no processo de reatualização do mito, a considerar os diferentes contextos da recepção. Conforme aponta Frye, a figura central do *páthos* é frequentemente uma mulher, temos, assim, outro sinal que comprova a utilização desse recurso pelas personagens em análise:

Sofrimento imenso!
 Nada sofria o sofrimento que me abate!
 Ó prole odiosa de uma mater mórbida,
 meritória de maus votos,
 pereça com o pai!
 Derrua, sem arrimo, a moradia! (Eur., Med., v. 111-114).

Nota-se, na fala de Medeia, o lamento pelo sofrimento por que passa, há aqui a negação do orgulho em ser mulher a partir da infelicidade que lhe proporcionou o outro. No romance *As três Marias*, a narradora Guta justifica seu caminho de infelicidade desde suas lembranças pueris “Eu ia fazer quatorze anos quando tive pela primeira vez, vontade de me matar” (Queiroz, 2016, p. 73).

O desejo mórbido é relatado por ela constantemente durante a narrativa: “Noites sem sono, noites compridas, intermináveis; olhos secos (...) E sonhar, sonhar com uma felicidade impossível, numa morte doce e rápida, sem dores e sem miséria, uma morte feliz e sorrateira como um sono, justamente como esse sono que está faltando (Queiroz, 2016, p. 75).

A narradora racheliana apresenta esse sentimento a partir da tecitura que constrói focando em momentos de dor, embora não sejam claramente definidos assim por ela. Esses episódios retomam os poucos momentos felizes ao lado dos pais e, logo em seguida, a morte precoce da mãe o que teria feito seu pai interná-la numa escola, na capital cearense.

Já no conto de Orlanda Amarílis, igualmente pode ser identificado o sofrimento, *páthos*, que continua a ser visível mesmo após a transgressão mais grave. A recorrência de episódios de sofrimento da protagonista parece figurar-se como um pedido de piedade para a conduta de Violete: “Na beira da cama, os pés a acariciarem o soalho fresco, deu-se a soluçar.

(...) Tomou-se de pânico. Logo que pôde, escapuliu-se e foi direta à igreja” (Amarílis, 1989, p. 46).

É possível verificar que após a discussão em família, a qual culminou na agressão física de Violete contra a madrasta, a jovem desespera-se ao perceber a gravidade de seu ato e foge de maneira desesperada para a igreja em busca de expiação. Apavorada durante a espera pela chegada do padre, Violete, ainda fora de si, espera encontrar auxílio na sacristia: “Assustou-se a pressentir a sombra da batina do padre André a seu lado. Começou a tremer. A cabeça metida no corpo, o fremir de ódio e medo, joelhos sangrados da espera. “Então minha filha, a virgem tenha dó de ti. Então?” (Amarílis, 1989, p. 47).

Entretanto, o inesperado acontece e o padre, que deveria ser um refúgio de fé e segurança, converte-se num violador, pois este abusa sexualmente da personagem diante de sua fragilidade emocional. Na tentativa de reanimá-la após um desmaio, o sacerdote apalpa o corpo de Violete, abre sua blusa e beija seus seios.

Quando deu por si, estava em cima dela sobre o comprido banco do minúsculo gabinete. Os lábios moviam-se-lhe e ele quase a violara. Entre soluços ela suplicava, “minha nossa senhora, minha nossa senhora!” Os músculos irmanados na alegria inconfundida, os desejos transbordantes, o céu a abrir-se, da taça escorrendo mel. (...) Quando se levantou, ela procurou esconder os vestígios da heresia, da ignomínia, enrodilhando-se, metendo-se por ela dentro, predadora despojada das roupas de vestal. (Amarílis, 1989, p. 48).

Embora o ato sexual não tenha sido finalizado, é possível reconhecer o duelo de sentimentos que afligem Violete “predadora despojada das roupas de vestal”, de alguma maneira, o ato infame praticado pelo padre André, desperta nela um sentimento de emancipação. No desenrolar do conto, a protagonista está ligada sexualmente a três figuras masculinas que mantêm influência em seu comportamento, são eles: o Padre André, o primo Alexandrino e o próprio pai. Assim, a forma como essa ligação ocorre, considerando a ordem cronológica dos eventos de sofrimento, parece não sugerir outro sentimento ao leitor que seja pena e compaixão.

Considerando essa perspectiva, para Frye (2014), o *páthos* pode ser acentuado pela articulação da vítima ou pela ausência dela, entretanto, “O *páthos* altamente articulado pode vir a tornar-se um apelo artificial à autopiedade ou à provocação das lágrimas de compaixão do público” (Frye, 2014, p. 152-153). Na tragédia *Medeia*, Eurípides, por meio do poder de argumentação da mulher aviltada, apresenta um retrato da sociedade ateniense ao tratar da desigualdade entre os papéis sociais, desempenhados por homens e mulheres:

Medeia: Entre os seres com psique e pensamento,
 quem supera a mulher na triste vida?
 (...)

 E a crise do conflito: a escolha re-
 cai no probo ou no torpe? À divorciada,
 a fama de rampeira; dizer não!
 ao apetite másculo não nos
 cabe. Na casa nova, somos rñânticas
 para intuir corno servi-lo? Instruem-nos?
 Se o duro estágio superamos, sem
 tensão conosco o esposo leva o jugo
 - quem não invejá?-, ou melhor morrer.
 Quando a vida em família o entedia,
 o homem encontra refrigério fora,
 com amigo ou alguém de mesma idade.
 A nós, a fixação numa só alma. (Eur., Med., v. 230-231; 235-247).

A disparidade entre o masculino e o feminino torna-se evidente a partir da fala clara de Medeia quando esta tem consciência de que, após o divórcio, lhe sobra a fama de rampeira, em contrapartida, o homem encontra refúgio fácil, já a mulher lhe resta a fixação numa só alma. Além disso, Frye (2014) ainda aponta que o *páthos* é uma emoção esquisita e mórbida e tal qualidade parece ser peculiar a ele. Para tanto, o *páthos* “sempre deixará uma elegia funeral fluentemente plangente ir tirar proveito de algo” (Frye, 2014, p.153).

A emoção esquisita e mórbida é manifestada pela narradora Maria Augusta, em *As três Marias*:

Para mim, pobre e pequena que na idade dos sonhos e das esperanças não sentia mais esperanças nem sonhos e me via num desespero gratuito, inteiramente só no mundo imenso, sem solução e sem destino, a morte parecia o porto, a tranquilidade, o limite. O que é difícil, entretanto, é me explicar direito, porque o tema já traz em si uma carga centenária de banalidade, é uma espécie de lugar-comum da tristeza humana, literária ou vivida. (Queiroz, 2016, p. 144).

A lamentação da jovem estudante diante da ausência de sonhos se dá, sobretudo, pela ideia de solidão que, durante a narrativa tende a ser justificada pelas escolhas da personagem. A exclusão parece ser uma consequência. Nesse sentido, a ideia fundamental do *páthos* é a exclusão de um indivíduo em nosso próprio plano de um grupo social ao qual ele está tentando pertencer.

Por esse motivo, a tradição central do *páthos* sofisticado seria o estudo da mente isolada, “a história de como alguém reconhecivelmente como nós mesmos está cindido por um conflito entre o mundo interno e o externo, entre a realidade imaginativa e o tipo de realidade que é estabelecida por um consenso social” (Frye, 2014, p. 153).

Na tragédia euripídiana, a condição de mulher articulada que tem consciência de sua exclusão é expressa quando Medeia verbaliza o conflito presente na realidade ateniense,

definido pelo consenso social da época:

Medeia: Sei bem que nossas sendas não confluem:
 dispões de pólis, elos de amizade,
 lar paternal, desfrutes na vivência;
 quanto a mim, só, butim em solo bárbaro,
 sem urbe, rebaixada por Jasão,
 sem mãe, sem um parente, sem ... que a âncora
 soerga longe deste pesadelo! (Eur., Med., v.252-258).

Por outro lado, a exclusão e o sentimento de solidão vivenciado por Medeia, também ilumina outra questão pertinente que fortalece a relação entre feiticeira bárbara e as personagens do século XX, a ausência da figura materna: “sem mãe, sem um parente”. Maria Augusta perde a mãe na infância e Violete tem apenas uma madrasta e madrinha que ela mesma a assassina (in)voluntariamente.

A personagem de Rachel de Queiroz finaliza o romance com um comportamento reflexivo durante o percurso no trem de volta para a casa do pai e da madrasta: “Olho as Três-Marias, juntas, brilhando. Glória reluz, impassível, num raio seguro e azul. Maria José, pequenina, fulge tremendo, modesta e inquieta como sempre.” O carinho pelas companheiras de internato e de mocidade retrata certa melancolia, principalmente quando exprime sua autorreflexão: “E eu, ai de mim, brilho também, hei de brilhar ainda por muito tempo – e parece que a minha luz tem fulgor molhado e ardente de olhos chorando.”

A experiência do *páthos* assegurada pela autopiedade “E eu, ai de mim”, atua como experiência trágica essencial para que, desse modo, as personagens possam adquirir o conhecimento por meio do sofrimento: “E nem sei quanto tempo hei de ficar ainda, sozinha e desamparada, brilhando na escuridão, até que minha luz se apague” (Queiroz, 2016, p. 204).

4.2 Mulheres Transgressoras: *hybris* como ação combativa à violência imposta

O mastro é um sinal, é um signo. Numa cidade, por mais calma e pequena que se nos apresente, há sempre uma casa onde acontece algo de diferente. Aqui neste texto, a casa dos mastros surge como cenário de uma transgressão no cotidiano de uma pacata cidade. (Amarilis, 1989, p. 39).

No quarto e último ensaio da *Anatomia da Crítica*, Northrop Frye nos apresenta a definição da teoria dos *mythoi*. Segundo Frye, existem cinco categorias narrativas, as quais define como *mythoi* narrativos: comédia, romance, tragédia, ironia e sátira. Ao tratar do *Mythos* do outono, a tragédia, o autor destaca que a teoria redutora que a envolve é a de que o

ato que aciona o processo trágico precisa ser fundamentalmente a quebra de uma lei moral, desse modo, Frye comenta:

(...) é verdade que a grande maioria dos heróis trágicos realmente possui *hybris*, uma mente orgulhosa, passional, obcecada ou arrojada que ocasiona uma queda inteligível moralmente. Essa *hybris* é o agente causador comum da catástrofe, assim como, na comédia, a causa do final feliz geralmente é algum ato de humildade, representado por um escravo ou por uma heroína rudemente vestida. (Frye, 2014, p. 354).

Nesse sentido, a *hybris*, também chamada de desmedida, se trata de um erro que a personagem comete em consequência de uma situação de insatisfação e é reconhecida, desse modo, como um processo de transgressão dos limites do homem. Por outro lado, conforme Brandão (1987), o uso dessa palavra na mitologia grega sugere um ato de violência física ou moral efetuado pelo herói, o qual está relacionado ao orgulho excessivo.

Assim, para o autor: “Dotado de areté, mais perto dos deuses do que dos homens, o herói está sempre numa situação limite, e a areté, a sua superioridade e excelência, leva-o facilmente a transgredir os limites impostos pelo métron, suscitando-lhe o orgulho desmedido e a insolência, a *hýbris*.”. O aparente desejo de não sustentar o sentimento de insatisfação, dessa forma, levará o protagonista a cometer a desmedida. (Brandão, 1987, p. 67).

Para Lesky (1996), a princesa da Cólquida que Jasão tirou de sua pátria é, sobretudo, não como bruxa, mas como pessoa humana, uma mulher demoníaca. Antes de cometer sua maior *hybris*, o autor enfatiza que a potência antagônica de Medeia é caracterizada pela “vontade ardente do coração, o afeto que sobrepassa os sentidos” (Lesky, 1996, p. 205). De certo modo, o significado dos seus atos e suas consequências são visíveis para ela.

Tal constatação é possibilitada a partir da avaliação da condição emocional em que se encontra a personagem antes de efetivar a desmedida, ainda segundo Lesky (1996), tão violento é o combate dessas forças que, por quatro vezes, Medeia modifica sua decisão:

A mãe vê o olhar e o sorriso dos filhos e julga que não pode levar a cabo o que, no entanto, pretende. Mas, ao fim, o demônio em seu coração foi o mais forte e o que faz pender a balança é a reflexão de que, de todo modo, as crianças estão perdidas: se forem poupadas pela mãe, atingi-las-á a vingança de seus inimigos, após a morte de Creusa, que por certo está agora ocorrendo. Ei-la inteiramente entregue à dor da despedida. (Lesky, 1996, p. 205).

Outro fator preponderante que remete o leitor à percepção do estado emocional de Medeia, é o monólogo que constitui o ponto culminante do drama, é durante este que ela chega à decisão da luta interna, voltando-se para si mesma e, depois para as mulheres,

comunica sua decisão (Lesky, 1996):

Nada valeu, meninos, meu empenho,
 nada valeu sofrer as convulsões
 doloridíssimas do parto. Sonhos
 inúteis que nutri ao vislumbrar
 nas crias meu amparo na velhice,
 apuro em ritos funerários - ápice
 do que pode sonhar quem vive!
 (...)
 Está traçado, amigas: mato os filhos
 e apresso a fuga. Não existe um ser
 - um ser somente! - que suporte ver
 o braço bruto sobre os seus. Não tardo:
 o fim dos dois se impõe e a mãe os mata,
 se é isso o que há de ser. (Eur., Med., v. 1029-1035; 1236-1240).

Chegada a notícia da morte de Creusa, que sucumbiu aos adornos envenenados, vem, em seguida, em meio às palavras angustiadas do coro, os gritos de morte das crianças. Diante do extremo, Jasão chega tarde para salvar os filhos e é obrigado a ver como Medeia foge com os corpos das crianças no carro encantado, enviado por seu avô, Hélios.

Julgando pertinente a reflexão sobre a “desmedida” da personagem em análise, vale ressaltar que a literatura clássica nos mostra, através das narrativas mitológicas, o que viria a ser, uma conduta feminina “positiva” e uma conduta feminina “negativa”, quando a imagem da mulher é, de maneira submissa, associada ao universo masculino, uma vez que a posição de destaque é assegurada ao homem.

Nota-se, aqui, que essa conduta é claramente definida como negativa, embora haja uma tentativa de amenizar sua *hybris*, quando Medeia dirige-se às mulheres e justifica seu ato pela necessidade. Nesse contexto, de acordo com Espinoza (2004), a inversão das qualidades femininas tradicionais foi apresentada como elemento de transgressão na tragédia grega, no momento em que as personagens femininas adquiriram um protagonismo até então negado às mulheres na literatura.

Por outro lado, a *hybris* da personagem mitológica expõe a discussão sobre a relação entre maternidade e poder, uma vez que a função geradora que possibilita dar a vida a um ser e, depois de nascido, consumir sua natureza mortal, proporciona à maternidade, desde o princípio, uma estreita relação com o poder e com a culpa. Esse poder conferido à maternidade relaciona-se ao fato de que, nessa narrativa, a mesma mãe que dá a vida é capaz de tirá-la.

Normalmente, não há perdão para a mãe que coloca o filho em risco. É certo, também, que estudos como a Psicanálise atribuíram determinada importância à figura materna, embora

não tenha conseguido anular as posições moralizadoras dos séculos anteriores, dado que uma mãe considerada má é “confusamente percebida como uma mulher ao mesmo tempo malvada e doente” (Badinter, 1985, p. 214).

Sobre o exposto, Elisabeth Badinter (1985) observa:

A falta de amor é, portanto, considerada como um crime imperdoável que não pode ser remido por nenhuma virtude. A mãe que experimenta tal sentimento é excluída da humanidade, pois perdeu sua especificidade feminina. Meio monstro, meio criminosa, tal mulher é o que poderíamos chamar de “erro da natureza.” (Badinter, 1985, p. 198).

Com base no estudo proposto por Elisabeth Badinter (2015), o amor materno não seria um instinto, ou uma tendência feminina inata, que depende, em grande parte, de um comportamento social, variável de acordo com a época e os costumes. Ressaltamos, sob essa ótica, que o instinto materno é um mito, em outras palavras, um sentimento humano como outro, portanto, imperfeito, não havendo uma conduta materna universal e necessária.

Não distante da conduta de Medeia, Guta, a narradora racheliana, passará por um aborto. A decisão pela interrupção da gravidez não é claramente premeditada, já que a certeza de seu estado maternal tampouco havia sido concretizada na narrativa. Entretanto, nota-se que, assim como Medeia, Maria Augusta precisa “apagar” a descendência de Isaac impedindo o nascimento de um filho dos dois.

Outro ponto que demarca a consciência da transgressão que se aproxima da *hybris* na narradora de *As três Marias*, ocorre quando há a transmissão da reflexão sobre seus atos, de maneira similar ao monólogo da personagem grega: “Tinha eu alguma intenção secreta quando me deixei arrastar por Maria José ao parque de diversões? Rodopiei loucamente no chicote, abalroei com furor nos pequenos automóveis da autopista” (Queiroz, 2016, p. 200).

Ademais, nota-se no comportamento de Guta, antes de efetuar a desmedida, uma tentativa de mudar a decisão, possivelmente um vislumbre das consequências de seu ato:

A cada pancada sentia qualquer coisa me fazer mal lá dentro, uma coisa pesada e penetrante. Devia parar, queria erguer a voz para pedir que parassem. Mas não ousava, deixava-me ir ficando, entregava-me ao destino que me quisera trazer até ali. (...) Certos momentos despertava, queria saltar, salvar-me, fugir dali. Mas pensava logo que eu não fazia nada, não agia, deixava-me apenas levar pela vontade dos outros. Não era crime. (Queiroz, 2016, p. 200-201).

Assim, Guta justifica o “ato pela necessidade” “não era crime”. Ao final, tornando a falar consigo mesma: “Foi-se embora para sempre o pobre pequenino. Quem sabe não teria os mesmos olhos azuis de Isaac? Nem mesmo chegou a ter olhos, coitadinho.” (Queiroz, 2016, p.

201). Embora a personagem lamente, com a interrupção da gravidez, a morte de seu filho com Isaac, não se pode atribuir a esta personagem o sentimento materno como uma tendência inata.

Por outro lado, encontramos no conto de Orlanda Amarílis uma protagonista feminina que reforça o diálogo com Medeia e Guta, Violete, que não cometerá filicídio, tampouco interromperá uma gravidez, aproxima-se destas devido uma ação violenta e inesperada no transcorrer do conto.

Para compreender o ato máximo em desmedida (*hybris*) da personagem, é preciso compreender o encadeamento lógico da narração que situa o leitor levando-o a compreender a conduta de Violete. É, desse modo, que o comportamento transgressor da personagem parece compor no conto de Amarílis a motivação para que o trágico ocorra.

A primeira transgressão grave ocorre após o abandono do noivo Augusto, quando Violete toma conhecimento do comportamento adúltero de seu pai. O modo como Violete sorvia o caldo foi o pretexto para o pai ir beber no botequim, no entanto, Violete demonstra resistência e sua voz demarca o combate ao silenciamento que lhe é imposto:

O pai levantou-se da mesa sem ter acabado de comer. “Raios, isto parece um chiqueiro!”. Dirigiu-se ao bengaleiro, agarrou a bengala encaستoada em prata, o chapéu de palhinha e foi caminhando para a porta. A mulher levantou-se também. Ainda tropeçou na cadeira ao tentar agarrar o marido. Estava trêmula. Ele acabava de soltar uma blasfêmia. (...) Correu e pôs-se ao lado da madrastra. Junto à porta parou para respirar. D. Maninha ainda deu dois passos. O marido então levantou a bengala. Devia estar fora de si. Pondo-se na frente do pai, Violete arrancou-lhe a bengala da mão. Olhou-o com firmeza e esperou. E disse: eu grito pelo povo! (Amarílis, 1989, p.44-45, grifo nosso).

Ainda que a reação de Violete configure um grito de liberdade, haverá para a personagem consequências que a condenarão a uma vida de sofrimentos: “A madrastra parou junto do marido e segurou-o pelas bandas do casaco caqui. Um arrepio percorreu a Violete da cabeça aos pés. Voltou-se para a madrastra e, numa fúria, bateu-lhe com a bengala uma, duas, mais vezes, nos ombros, à toa” (Amarílis, 1989. p. 44). Ocorre, desse modo, um homicídio (in)voluntário quando Violete golpeia a madrastra com a bengala de seu pai, o que, devido à gravidade dos ferimentos, leva D. Maninha à morte. Aqui configura-se a desmedida de Violete.

O trecho em questão dialoga com o conceito do sublime, defendido por Burke (1993). Não há espanto diante de cenas calmas que exibem uma natureza pacífica em que o homem está tão intimamente integrado a ela a ponto de ser confundido como propriedade dessa paisagem serena. Cenas assim eram comuns na literatura romântica, responsável pela idealização do retorno ao passado, ideologia dos séculos XVIII e XIX. Certamente uma casa

pacífica, ou um ambiente sereno não são imagens que constituem a casa dos mastros. Longe do sentimento de calma, resultado da beleza que “age mecanicamente sobre o espírito humano” (Burke, 1993, p. 118), encontra-se o sublime, sentimento oposto, entendido como categoria estética autônoma.

O autor declara ser a natureza da dor e do medo reconhecidos naquilo que suscita o terror e serve de base para o sublime: “o medo ou o terror, que é uma percepção da morte, manifesta-se exatamente pelos mesmos efeitos, com uma violência proporcional à proximidade da causa e à fragilidade do indivíduo” (Burke, 1993, p. 137). O medo, sendo um pressentimento de dor ou de morte, é capaz de atuar de maneira semelhante à dor real. É, portanto, esse sentimento de terror instaurado pela tragicidade da cena o elemento responsável pelo definhamento emocional de Violete.

Além disso, embora o conto de Amarílis seja uma narrativa breve com espaço e falas reduzidas, é possível perceber que Violete, assim como Medeia e Guta, reflete antes de concretizar a desmedida: “Junto à porta parou para respirar” e “Olhou-o com firmeza e esperou” (Amarílis, 1989, p.45). A protagonista, tocada pelo medo, parece ter noção da gravidade de sua afronta ao pai, e sabe, que a partir dali, sua reação deverá ser violenta em benefício de sua defesa. E assim foi, o resultado foram golpes mortais na madrasta.

Diante desse cenário, o desfecho dramático dessa ação combativa gera graves punições para a personagem que é colocada em sucessivas violações, primeiro pelo jovem padre da cidade, depois pelo primo Alexandrino, e, por último pelo próprio pai:

Meio ensonada, com aquele peso sobre si e alimentada pelo desejo do seu corpo franzino, despertou e fingiu que não tinha percebido. Oferta discreta, envolvendo-o e oferecendo-se, os seus lábios colaram-se. O êxtase foi longo e doloroso. A tranquilidade tomou-a, a lassidão abençoada, o frémito desvanecido. Tudo se aquietou e ela viu-o na sua frente, de pé, o peito largo e forte. Ele voltou-se e saiu pé ante pé. Era o pai. Surpresa? (...) A surpresa emudeceu-a. Correu para o lavatório ao canto do quarto e vomitou. Teve espasmos, soluçou. Nunca mais falou. Trinta anos volvidos e, da boca, nunca mais lhe saiu som nenhum. (Amarílis, 1989, p. 52, grifo nosso).

No início do parágrafo, o leitor se depara com aquilo que traria satisfação à personagem: Violete esperava que o primo Alexandrino a procurasse novamente. Ao passo que a leitura decorre com o deleite do ato sexual, o que seria apazível, torna-se horroroso, uma vez que se constata quem na verdade era o homem com quem Violete se deitou: o pai. Nesse viés, o fato incestuoso figura-se num momento de comoção e terror semelhante à proposta do sentimento sublime apresentada por Burke (1993).

Em observação ao sentimento de horror vivenciado pela protagonista, vale refletir

acerca do que nos lembra Nicole Lourax em *Maneiras Trágicas de Matar uma Mulher* (1988), a estudiosa afirma que “não há morte de mulher que não passe pelo leito” (Lorax, 1988, p. 52).

Sempre suficientemente livres para matar-se, elas não o são para escapar a seu enraizamento espacial: o retiro recôndito onde elas se matam é também o símbolo de sua vida, vida que tira seu sentido fora de si, que só se realiza nas instituições – casamento, maternidade – que ligam as mulheres ao mundo e à vida dos homens. E é pelos homens que as mulheres morrem, é pelos homens que elas se matam com maior frequência. (Lorax, 1988, p. 52).

Embora o conto *A casa dos mastros* não se trate de uma tragédia, valemo-nos aqui da interação com a tragicidade a que a obra se expõe, a morte de Violete ocorre após o ato incestuoso com seu pai, o que está ligado ao fato de a existência das mulheres na tragédia ser sempre definida em relação à vida de um homem. A morte da protagonista não acontece no leito, entretanto, é após a morbidez exalada pelo ato incestuoso que a personagem definhará.

Assim, Violete, está condenada à solidão na casa dos mastros, depois da morte de sua madrasta, a partida do primo Alexandrino e o sumiço do pai após o fato incestuoso. A dolorosa solidão vivenciada pela personagem a leva até seu estado de sucumbência, anunciado pela narradora póstuma: “A boca continua sem som. Os olhos erram pelas molduras douradas procurando nos retratos de família companhia para a solidão. Eu e você ao lado de Violete, pele ressequida colada aos ossos, múmia abandonada junto à janela” (Amarilis, 1989, p. 53).

É nesse prisma que se percebe o derradeiro elemento para findar a trajetória de Violete: a morte de pai e filha:

Ao fim do dia, pela tardinha, conseguiu chegar junto da cadeira onde a filha sempre se sentara. A caminhada de joelhos, as mãos feridas pelas lascas do soalho levantadas pelo eco da solidão. Pôs-lhe a mão sobre o regaço duro e seco. Ela caiu, o corpo rodou e ficou de lado. A cabeça dele vergou, vergou. (Amarilis, 1989, p. 54).

Nesse caso, a morte parece ser compreendida como um sacrifício em favor do reestabelecimento da paz, a calma que talvez Violete buscara quando golpeou D. Maninha com a bengala de seu pai, possivelmente na tentativa de impedir que aquela mulher se pusesse ao lado seu algoz, quando seria crucial a solidariedade feminina da madrasta em defesa das duas. Por fim, a conclusão da narrativa fortalece a ideia de infinitude, de fuga, assim, os fantasmas abandonam a casa amaldiçoada: “Chorei. E as lágrimas conspurcaram-se no

nevoeiro da minha alma. Você amparou-me e abandonamos a Casa dos Mastros” (Amarílis, 1989, p. 54).

Diante das reflexões expostas entendemos que, assim como Violete, Medeia e Guta também têm suas trajetórias finalizadas no plano da narrativa em movimento, seja em fuga, seja de volta ao lar, ou abandonando a casa dos mastros, espaço que simboliza a repressão. Esse diálogo que aproxima as personagens problematiza uma questão que lhes é comum, a desigualdade de gênero.

Não há espaço para a mulher transgressora, sobretudo quando suas vítimas são seres indefesos: as crianças, filhos de Media, o bebê sendo gestado por Guta, e Dona Maninha, uma mulher adulta e fraca cuja existência se resumia a servir o pai de Violete. Atacar esses indivíduos, que são o elo mais fraco, concretiza a ideia de punição daqueles que são os principais causadores da dor dessas mulheres.

Por isso não há espaço para essas mulheres, a elas lhes confere a sina da fuga, do movimento, do ser estrangeira em terras conhecidas. E é desse modo que as três narrativas são finalizadas, Medeia fugindo no carro encantado, Guta parte de trem de volta a casa do pai, e o fantasma de Violete abandona a casa dos Mastros.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa, que se utilizou do método comparativo, à luz dos Estudos de Recepção, procurou analisar como determinados temas abordados nas narrativas míticas da Antiguidade Clássica ainda se fazem presentes no contexto da literatura moderna. Faz-se necessário evidenciar que o objeto de estudo do contexto clássico pautou-se na conduta da personagem mitológica *Medeia*, tragédia homônima do poeta clássico Eurípides.

Ao longo da dissertação, buscou-se refletir acerca do fato de que a interpretação de textos do mundo antigo é indissociável da história de sua recepção. Sendo assim, foi considerado o diálogo transhistórico na cronologia literária, o qual permitiu analisar nos textos modernos questões que são iluminadas pelo texto antigo ora elegido. A reflexão consistiu-se na leitura aprofundada do romance *As três Marias*, e o conto *A casa dos mastros* com o intuito de reconhecer, de forma empírica, as relações existentes com o objeto de comparação, a peça *Medeia*, de Eurípides.

Dessa maneira, foi analisado o papel da mulher na Antiguidade e como ele ainda pode ser reconhecido atualmente, reconfigurando-se em narrativas do século XX, principalmente quando se discute a atribuição de comportamentos aceitáveis ou não aceitáveis para uma mulher.

Verificou-se que, apesar de as três protagonistas estarem em sistemas opressores diferentes, há vivências que são compartilhadas entre essas mulheres. Durante o estudo, foram evidenciadas circunstâncias pessoais em comum entre as personagens, sendo essas circunstâncias motivadas pela forma como cada uma reage diante do sofrimento que lhes é imposto.

Como amparo à investigação do comportamento reativo dessas personagens, este estudo baseou-se na pesquisa de Frye (2014) acerca das narrativas ficcionais, publicadas em 1957. Uma das particularidades observadas durante o estudo da Teoria dos Modos e Teoria dos Mitos foi a presença do *páthos*, utilizado como recurso para, possivelmente, amenizar a gravidade do ato transgressor que vai ser apresentado.

Foram identificados, desse modo, nas três obras analisadas, que a presença do *páthos* antecede a prática da desmedida (*hybris*). Como a *hybris* é a transgressão da norma, um desvio dos padrões individuais e culturais, constatou-se que se trata de uma falha humana que é manifestada pelo descomedimento que pode ser destrutivo.

Após a tratativa do aporte teórico que justifica os estudos comparativos e os Estudos de Recepção, o trabalho refletiu a temática da condição feminina numa época em que a

liberdade da mulher ainda é violada. Assim, no tópico “A cena se repete: silenciamento e condição feminina”, foram apresentadas pesquisas e como a crítica analisa o papel da mulher na literatura moderna, com foco no silenciamento e na sujeição feminina. A seção que se referiu aos “corpos disciplinados na literatura moderna” indicou uma análise das representações literárias e históricas responsáveis por perpetuar o patriarcado e reforçar a submissão das mulheres.

O último aspecto abordado tratou da transgressão das normas sociais. Neste tópico do texto, observou-se que os principais atos transgressores protagonizados pelas personagens Guta e Violete dialogam com o mito grego de Medeia sob a figuração de alguns acontecimentos, sobretudo quando se reconhece a figura masculina como base de uma sociedade patriarcal, considerando a problematização das categorias feminino e masculino, uma vez que a condição biológica é determinante para o papel social. Além disso, expôs-se a vingança através da tentativa de apagamento do outro, bem como a presença da morte.

Nessa perspectiva, conferiu-se o diálogo entre as três figuras femininas quando se trata da morte. Sob o julgamento da sociedade, Guta pode ser considerada infanticida por provocar seu aborto, uma vez que hoje ainda se discute a legalização do interrompimento de uma gestação. Já Violete, quando, em um momento de fúria, fere gravemente sua madrasta levando-a à morte, é condenada à solidão da casa dos mastros, dado que sua madrasta submissa parecia ser tão indefesa quanto os filhos de Medeia e o bebê de Guta.

Portanto, a escolha deste tema justifica-se pelo interesse em ampliar os estudos existentes que abarcam a integração cultural entre as comunidades lusófonas ao considerar um período importante para a formação da cultura ocidental: a Antiguidade Clássica.

Esta pesquisa é justificada, também, pelo aprimoramento de discussões que trazem à cena problemas centrais para a formação do país, como a condição social do gênero feminino, a valorização da educação a partir da leitura de clássicos e, especialmente, de textos pouco difundidos a fim de oferecer o reconhecimento da voz feminina de escritoras do século XX, além de estender-se para áreas de conhecimento afins ao discurso literário como a história, as ciências sociais e a filosofia.

Em esclarecimento ao título deste trabalho, em termos alegóricos, a linguagem de Orlanda Amarílis no conto em análise é a das mulheres contidas em busca da libertação do código opressor da dominação masculina que se materializa através do objeto histórico das lutas por independência da ilha Cabo Verde.

Logo, a fala combativa da personagem Violete ao enfrentar seu pai: “Eu grito pelo povo!” suscita a relação com o passado histórico de Cabo-verde enquanto conteúdo reprimido

que é sistematicamente reescrito através de uma voz feminina que luta por espaço. Por fim, chegamos a triste conclusão de que a luta das mulheres nunca cessa e que facilmente podemos perder o que já temos conquistado.

REFERÊNCIAS

- ABDALA, Junior, B. (2003). **Orlanda Amarílis, literatura de migrante**. *Via Atlântica*, (2), 76-89.
- AMARÍLIS, Orlanda. **A casa dos mastros: contos caboverdianos**. Linda-a-Velha: ALAC (COL. Africana), 1989.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. 12 ed. Tradução Jaime Bruna. São Paulo: Editora Cultrix, 2005.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. Edição bilingue. São Paulo: Ars Poetica, 1992.
- BADINTER, E. **Um Amor conquistado: o mito do amor materno**. Elisabeth Badinter; trad. de Waltensir Dutra. — Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**. Fatos e Mitos, vol. I. 4. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.
- BOLZANI, V. S. **Mulheres na ciência: por que ainda somos tão poucas?** *Cienc. Cult.* vol.69 no.4 São Paulo Oct./Dec. 2017.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1986.
- BRANDÃO, J. S. 1987. **Mitologia Grega**, vol. III. Petrópolis, Vozes.
- BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo, Cultrix, 1997.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- BURKERT, Walter. **Mito e Mitologia**. Lisboa: Edições 70, 1991.
- BURKE, Edmund (1993). **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Campinas: Papyrus.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CAIRUS, Henrique. **Medéia e seus contrários**. *Revista de Letras, Fortaleza*, n. 27, jan-dez. 2005. Disponível em: Acesso em: 03 out. 2020.
- COELHO, Nelly Novaes. **O Conto de Fadas: símbolos, mitos, arquétipos**. São Paulo: Paulinas, 2009.
- CONNELL, Raewyn. **Gender and power: Society, the person and sexual politics**. John Wiley & Sons, 2013.
- COQUEIRO, Wilma dos Santos. **Entre o silenciamento e a busca por expressão: a representação da voz feminina subalterna em Livia Garcia-Roza**. *Letrônica*, v. 14, n. 3,

2021.

CORRENT, Nikolas. **História oral & história das mulheres: entre silenciamentos e memórias**. *História e Cultura*, v. 11, n. 1, p. 325-339, 2022.

COMPAGNON, A. **O Demônio da Teoria: Literatura e Senso Comum** [Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão]. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

CORTÁZAR, Júlio. **Alguns aspectos do conto**. Valise de Cronópio. Ed. Perspectiva, 2004

COULANGES, Fustel. **A Cidade Antiga**. São Paulo: EDAMERIS, 1961.

COUTINHO, Afrânio. **Introdução à Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1975.

DACANAL, José Hildebrando. **O Romance de 30**. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.

DETIENE, Marcel. **Os mestres da verdade na Grécia Arcaica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

DUARTE, Constância Lima. **Feminismo e literatura no Brasil**. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 151-172, Dec. 2003.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Tradução Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ESPINOZA, Nazira Álvarez. **Medea, La mujer transgresora de la Cólquide**. *Káñina. Rev. Artes y Letras. Univ. Costa Rica*. Vol. XXVIII (2), pág. 75-86, 2004.

EURÍPIDES. c. 480-406 a.C. **Medeia**. Edição bilíngue; tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira, comentário de Otto Maria Carpeaux. – São Paulo: Ed. 34, 2010.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**, vol. 1: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica: quatro ensaios**. Tradução: Marcus de Martini. São Paulo: Realizações Editora, 2014.

GARCIA, Dantielli Assumpção; PEINHOPF, Anna Deyse Rafaela. **Mulheres e filosofia: efeitos de um silenciamento**. *Línguas e Instrumentos Linguísticos*, v. 23, n. 45, p. 164-189, 2020.

GOMES, Carlos Magno. **Marcas da violência contra a mulher na literatura**. *Revista Diadorim*, 13, 1-11, 2013. Fonseca, M. N. S., & Moreira, T. T. (2017). PANORAMA DAS LITERATURAS AFRICANAS DE LÍNGUA PORTUGUESA. *Cadernos CESPUC De Pesquisa Série Ensaio*, (16), 13-72. Recuperado de <http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoscespuc/article/>

GOMES, Simone Caputo. **Literatura e Trajetória Social das Mulheres em Cabo Verde: A Escrita de Autoria Feminina ou um Outro Olhar sobre o Arquipélago**. COLÓQUIO INTERNACIONAL CABO VERDE E GUINÉ-BISSAU: Percursos do Saber e da Ciência Lisboa, 2012 IICT - Instituto de Investigação Científica Tropical e ISCSP-UTL - Instituto

Superior de Ciências Sociais e Políticas da Universidade Técnica de Lisboa, 2013. Disponível em: <https://coloiocvgb.files.wordpress.com/2013/06/p04c03-simone-caputo-gomes.pdf>
Acesso em: 11 out2023.

GRIMAL, Pierre (1912). **Dicionário da mitologia grega e romana** / Pierre Grimal, tradução de Victor Jabouille – 5ª ed. – Rio de Janeiro; Bertrand Brasil, 2005.

HARDWICK, Lorna. **Reception Studies**. Oxford: Oxford University Press, 2003.

HARDWICK, Lorna; STRAY, Christopher. **A Companion to Classical Receptions**. Oxford: Blackwell, 2008

HIGHET, G. **The classical tradition: Greek and Roman influences on Western literature**. New York; Oxford: Oxford University Press, 1976; orig. 1949.

HOOKS, bell. **The Will to Change: Men, Masculinity, and Love**. Atria Books, 2004.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação da ciência literária**. São Paulo: Ática, 1994.

JOUBE, Vicent. **A Leitura** [Trad. Brigitte Hervot]. São Paulo: UNESP, 2002.

LESKY, A. **A Tragédia Grega**. Trad. J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo, Perspectiva, 1996.

LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado. História da opressão das mulheres pelos homens**. São Paulo: Cultrix, 2019.

LORAUX, N. (1992). **A tragédia grega e o humano**. In: LORAUX, N. A. Novaes (Org.). *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras.

LORAUX, N. (1988). **Maneiras Trágicas de Matar uma Mulher: Imaginário da Grécia Antiga**. Jorge Zahar.

MARTINDALE, Charles. **Redeeming the Text: Latin Poetry and the Hermeneutics of Reception**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

MARTINDALE, Charles. **Thinking Through Reception: Introduction**. In: MARTINDALE, Charles; THOMAS, Richard (ed.). *Classics and the Uses of Reception* Malden: Blackwell Publishing, 2006. p. 1-13.

MARTINDALE, Charles. **Reception — a new humanism? Receptivity, pedagogy, the transhistorical**. *Classical Reception Journal*, v. 5, n. 2, 2013, p. 169-183.

MONFARDINI, Adriana. **O mito e literatura**. *Terra roxa e outras terras: revista de estudos literários*, v. 5, p. 50-61, 2005.

NITRINI, S. **Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

QUEIROZ, Rachel de. **As três Marias**. 27. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade**. Campinas: Unicamp, 2013.

SANTILLI, Maria Aparecida. **Africanidade**. São Paulo: Ática, 1985.

SÉNÈQUE. **Medea**. In: SÉNÈQUE. *Tragédies*. Tradução e revisão de Léon Herrmann. Paris: Belles Lettres, 1924.

SCOTT, Joan Wallach. **Gender and the Politics of History**. Columbia University Press, 1988.

SILVA, Maria de Fátima. **O feitiço de Medeia sobre o Brasil do séc. XX**. Em Tese, [S.l.], v. 27, n. 2, p. 241-265, nov. 2021. ISSN 1982-0739. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/18491>. Acesso em: 13 jan. 2024. doi:<http://dx.doi.org/10.17851/1982-0739.27.2.241-265>.

SIMÕES, Diana. **Narração postmortem em A casa dos mastros, de Orlanda Amarílis**. *Literartes*, v. 1, n. 9, p. 95-118, 31 out. 2018.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e Pensamento entre os gregos**. Rio de Janeiro: 1990.

VERNANT, Jean-Pierre. **Entre mito e política**. Tradução de Cristina Murachco. – 2. ed., 1. reimp. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino**. Florianópolis- Ed. Mulheres, 2007.

ANEXO: CONTO “A CASA DOS MASTROS”, DE ORLANDA AMARÍLIS, 1989.

A Casa dos Mastros [37]

O mastro é um sinal, é um signo. Numa cidade, por mais calma e pequena que se nos apresente, há sempre uma casa onde acontece algo de diferente. Aqui neste texto, A CASA DOS MASTROS surge como cenário de uma transgressão no quotidiano de uma pacata cidade [39].

Orlanda Amarílis

[41] Debruçou-se à janela e perscrutando o pôr do Sol, sonolento e arrastado, enfeitando ainda algumas clareiras da rua, deu-se conta de estar a passar mais um dia sobre os outros já idos na poeirenta cidade. Dentro de momentos, o coado amarelo das lâmpadas manchando as paredes aqui e além seria encoberto pela noite a avizinhar-se. Nas sombras projetadas dos portais, os pares aninhavam-se para namorar. Para lá da rua, outros becos e ruas, gémeos na solidão esmaecida da terra deserta, varrida pelo suono de repente levantado do mormaço arrastado do Sara. Pelos lados de S. Pedro espalhava-se a secura da terra esventrando a Chã do Cemitério até o limiar da Morada. As formigas, obrigadas a adiar um elaborado programa de estio, encolhiam-se nos formigueiros disseminados ao longo das paredes das casas baixas da cidade.

Encostada a uma banda da janela, puxou a persiana do outro lado. Com facilidade, de vez em quando, abri-la-ia para devassar a noite já perto e a sisudez da urbe centenária.

Foi à despensa e trouxe os pratos. Arrumou-os sobre a toalha aos quadrados, emborcando-os cuidadosamente. Pôs os copos de boca virada para baixo, colocou os talheres e verificou a água dos moringues. Aquela bela peça de barro esverdinhado com a decoração simulando gotas de água esparrinhadas em toda a superfície deixara de refrescar a água como dantes. Uma racha sinuosa de maus tratos levava o Alexandrino a envolvê-lo em cimento. Patéticas e ideias desastradas.

Executava-as não auscultando ninguém, pessoa ou gato. Cabeça oca, só pensava em mulheres, e fazer alguma coisa ilibava-o das culpas da sua vida inútil de vazia em casa da tia. Alexandrino arrastava a sua placidez reimosa entre manhãs de desejos castrados, varanda

acima varanda abaixo e escapadelas de desocultações lascivas no catre da Chica, da Nininha, da púbere Rosinha de traços de progenitor japonês, peladinha no [41] sexo, fruindo ânsias doidivas, os longos cabelos negros escorridos, escondendo-lhe a face esquerda cobrindo-lhe os ombros cocegando-lhe as costas. Com a boca Alexandrino gozava-a, comi-a, com o sexo consumia os humores viris nas coxas sabidas de Antónia, afundando-se em delírio nas suas ancas de rainha. Para a Rosinha o néctar o mais puro leite o mais casto e nobre arremesso.

O moringue era agora objecto desajeitado, envolto em cimento, cheio de líquido, apenas para estar. Ninguém lhe tocava. Você e eu preferíamos, se acaso pudéssemos, dessedentarmo-nos na água fresca do moringue ao lado. Também o resto da família. Prima Lucília de lunetas com fio trabalhado em ouro, haurindo continuamente a frescura do líquido, a vovó Mimina, a Arcâgela pródiga de serenidade. A Negrita, a ronronar, também saciava a sede na tigela de barro mais o melento Radir. Este nem ladrava nem mordida. Um coiso.

Violete procurou o livro atrás das almofadas do canapé de palhinha e, retornando à sala de jantar, foi-se sentar, encoberta pelas cortinas de cassa, desgastas por múltiplas barreiras com sabão inglês e enxaguadelas em anil diluído na água salobra do poço. Recostada na cadeira de braços naquele canto de tranquilidade, em remanso lia e, de quando em vez, numa espiadela de espera, tentava descortinar na rua uma sombra conhecida, algum amigo sem pressa para um derrame mole de conversa entre meia janela e rua.

Era um aguardamento para exorcizar desventurados tempos a haverem de vir. Semanas antes a sua vida, pacata e lisa, fora desassossegada por mau-estar à mesa e azedas palavras premeditadas da parte de Alexandrino e espevitadas pela madrasta.

“Depois do casamento, longe da sogra e da sua língua”, dizia o Alexandrino. Dizia e piscava o olho à Violete. “És tão sabido, Alexandrino”, sussurrava D. Maninha a chupar uma espinha de garopa estufada em fogão de lenha. E ele ainda. “Sogra e cobra, só de longe”. D. Maninha engasgou-se e levou o guardanapo à boca. Violete levantou-se e caminhou para a porta da copa. Alexandrino e D. maninha ergueram a cabeça e cruzaram os talheres. Violete voltou a cara para Alexandrino e deitou-lhe a língua de fora.

Quando o noivo veio à tarde, a conversa derramou-se frouxa e ensossa. Rente ao passeio, nem passearam como seu costume. Falaram de ninharia e da vida dos outros não da deles. Com monossílabos, Violete foi desviando a conversa tão sem graça já era ela. Para mim, parte volátil de mim mesma, estas controversas [42] atitudes só me vieram confirmar o que iria acontecer como eu já previra. Aliás para nós, você e eu, que temos vindo a assistir ao dismantelar de algumas vidas sem história, quais sombra para além da matéria, para nada

contaria alguma surpresa. Pois eu e você também desmantelados fomos, as nossas sepulturas abertas, os nossos ossos transferidos para um canto guardados em saco de musselina roxo.

Eu mesma ouvi e vi os meus ossos saltarem e chorarem com um som cavo e, pelas mãos do nhô Pulquério, atirados para a quina onde iriam descansar. Um dia seriam colocados na ponta do caixão do Alexandrino falecido na véspera. Vingança tardia dos meus desfalecimentos, da minha entrega, do meu desflorar sem romance.

O imaterial do meu riso porventura espalhou-se naquela detardinha sobre os meus sujos e acinzentados ossos. A minha caveira desgraciosa, porque desproporcionada ao seu antigo invólucro, tinha estremecido. As tíbias e os metatarsos, as omoplatas e as minúsculas apófises que se esmagaram durante o acidente onde perdi o meu eu, a minha presença, saltaram dentro do saco e um som seco e surdo elevou-se no ar. Não fora bem acidente, mas a escolha deliberada e assente quando decidi saltar do terraço do segundo andar da casa de João B. Saltei e vi meu pobre e lindo corpo desfeito, abandonado a si mesmo. Eu de novo para a eternidade de onde vim.

Nhô Pulquério deixou cair o saco para dentro do coval e silvou entre dentes: Mãe, nhã Dadá, estou neste serviço porque sou homem destemido, tenho habitação de juntar ossos. Arrá! Passe de largo!

Ao cair da noite o noivo veio com a novidade. Ia construir casa. Seria uma vivenda num terreno ao pé da casa da mãe.

Ela tremeu. Tremeu porque envenenada vinha sendo por as tais conversas da hora de almoço, espicaçada pela madrastra e, indirectamente, pelo Alexandrino, metediço e parasita. Alexandrino vivia dos rendimentos, poucos, de uma propriedade de S. Nicolau. Fizera de hotel a casa da tia, remoendo as tardes sentado num banco coxo à porta das amigas de pé descalço lá da Ribeira Bote.

Mas era intrometido. Foi então quando Violete, num rompante, deslaçando a mão da do noivo, em voz rouca e grave, ameaçou-o. “Se fizeres casa na vizinhança da da tua mãe não me caso contigo”.

O Augusto, noivo por conveniência das famílias, quer dela quer dele, tomou à letra a ameaça [43].

Semanas a fio Violete aguardou-o, devorando romances sobre romances espreguiçada na cadeira de palhinha ao pé da janela. As semanas transformaram-se em meses, em anos.

E esta mocinha viria a tornar-se uma mulher amarga, dura e incompreendida. Não fosse a casa encher-se de gente durante as férias, ou receber visitas das outras ilhas, velhas primas e tios da família, ela ter-se-ia transformado numa megera.

A casa, de herança não repartida dos bisavós, conservava um mastro longo em sucupira virgem, elevando-se na ponta esquerda do sobrado. Em dias festivos e santos, a bandeira monárquica, batida fortemente por rajadas de nordeste, mostrava-se com garbosidade menineira a toda a cidade. Quando o pai de Violete entrou na família pelo segundo casamento, encomendou novo mastro, este em mogno da Guiné, e mandou-o colocar na outra ponta do sobrado. Para içar sua bandeira em datas específicas da loja maçónica onde ele tinha cargo de gabarito. Brisa louca revoando por entre os mastros criava sons de menina histórica escapando-se por entre as telhas, ecoando no vazio dos quartos, indo acalantar o sono das almas simples da casa.

Em boa hora Alexandrino lembrou-se de ir passar uns tempos em S. Nicolau, na Ribeira da Prata. Tinha a consciência tranquila, pensava, não metera ferro nem estopa nos desamores da prima. Aproveitando a chegada de notícias no “Senhor das Areias”, navio de duas velas, anunciou: ia assistir à secagem da mandioca para a farinha. “Eu depois vos mando uns dois saquitos de farinha de pau e algum feijão-ervilha”.

Ela resmungou qualquer coisa e foi-se fechar no quarto.

Ajoelhada aos pés da cama, a cabeça descaída sobre a colcha de algodão, clamou pelo noivo. “Augusto, oh Augusto!” Chorou, mordeu as mãos, rangeu os dentes de desespero e acabou por retirar o romance debaixo do travesseiro e ir sentar-se na cadeira de palhinha junto à janela.

À hora do jantar, de ensimesmada, não se apercebeu da ausência do primo. Embarcara no faluche de nhô Ernesto Évora. Fora-se com o vento, em navio de duas velas, sempre dependente de brisa de feição. Enrolando alguns grãos de milho na boca, Violete mastigava com ruído, a cabeça sobre o prato, concentrava nos ralos grãos procurados no caldo de catchupa. Sorveu levando a colher a boca.

O pai levantou-se da mesa sem ter acabado de comer. “Raios, isto parece um chiqueiro!”, murmurou entre os dentes. Dirigiu-se ao bengaleiro, agarrou a bengala encastoadada em prata, o chapéu de [44] palhinha e foi caminhando para a porta. A mulher levantou-se também. Ainda tropeçou na cadeira ao tentar agarrar o marido. Estava trémula. Ele acabava de soltar uma blasfémia. Ultimamente passava o tempo a pragalhar por raios a torto e a direito. Em dias de sol ardente, com o ar a subir escoreito da terra escaldante, espalhando-se castanha e ressequida por entre as pedras vulcânicas da Chã de Viana, uma fásca surpreendente em terras de chuvas ausentes. Nos cinquenta anos vividos de D. Maninha, madrasta da Violete, acontecera cair um raio havia sol escancarado. O corpo tisonado do Quinquim enegrecera ainda mais e as cabras na longueza da Ribeira de Julião espalharam-

se amedrontadas com o odor a morte à sua volta. Na ocasião, nhâ Piedade disse: as cabras foram primeiro ao jardim daquele estrangeiro e comeram umas ervas de torpor. Depois levantavam as pernas, punham-se quase em pé a arremeterem-se umas contra as outras. Quando caiu o raio, elas então desataram a fugir.

Outra vez na Boavista, fora a lavadeira. Com a selha à cabeça, a surradeira debaixo do braço a caminho do quintal de nhâ Bia Chica, contava-se, ficou prantada no meio do largo. Alguém tinha pragalhado por raios.

Cortado a tesoura o buço de D. Maninha, o rosário de ave-marias perdidas nas mãos domésticas de sua dona, o dessabor do seu corpo mole. Onde as danças lúbricas de longas noites, o gosto áspero do mel novo, a cama rangendo alheia a outros sinais, o corpo sedento dando-se, arfando em comunhão de bênçãos, recebendo seiva, oferecendo langores e dessedentação?

Como a Violete sorvia o caldo, foi o pretexto para o pai ir beber dois grogues no botequim do Lela de nhô Plutim e depois ir espairecer as febres em casa da pandcha arranjada para os lados de Fonte Doutor.

Violete sabia da pantcha. Soubera-o em casa de Bia Vitória. Não era a primeira. Outras tivera o pai, mas ia-as largando. Ou elas largavam-no. Por acaso Bia cometera a imprudência de acrescentar. “Dezide o teu pai grita para todo o mundo ouvir quanto faz aquela coisa.” Violete voltou-lhe as costas e perdeu a sua melhor amiga desde essa manhã. Tinha lá ido para tirar um debuxo para um bordado de lençol. Quando chegou à rua teve vontade de se castigar. O químico para o debuxo sujara-lhe as mãos de o apertar, com os nervos a subirem-lhe pelo corpo acima.

Correu e pôs-se ao lado da madrastra. Junto a porta parou para respirar. D. Maninha ainda deu dois passos. O marido então levantou a bengala. Devia estar fora de si. Pondo-se na frente do [45] pai, Violete arrancou-lhe a bengala das mãos. Olhou-o com firmeza e esperou. E disse: eu grito pelo povo!

A madrastra parou junto do marido e segurou-o pelas bandas do casaco caqui. Um arrepio percorreu a Violete da cabeça aos pés. Voltou-se para a madrastra e, numa fúria, bateu-lhe com a bengala uma, duas, mais vezes, nos ombros, à toa. O pai não a conseguiu dominar.

Porquê esse imprevisível e desnecessário comportamento? Porquê? Porquê o ódio desbotado, a sanha de virgem conventual, este desassossego de raiva?

A madrastra jazia no chão. Saltou por cima dela, correu para a porta, abriu-a e bradou: “Eu grito, ouviram? Eu grito!”

Já se encontrava na rua e num histerismo inesperado clamou: “Oh povo! Oh povo!”

De um salto o pai agarrou-a por um braço, meteu-a dentro de casa e fechou a porta. O silêncio estendeu-se pela rua e por aí se diluiu. Diluiu-se com a noite fechada, as estrelas descaradas em roda-viva candente, os cães ladrando a almas penadas.

Daí a momentos, Isabel, criada antiga da casa, saiu pelo portão, seguiu rente às paredes rua adiante. Desapareceu ao longe, ao dobrar a esquina perto da barbearia de nhô Mané Tchitche. Andou mais um bocado. Para lá da Salina era o Monte Sossego. Para alcançar a casa de nhô Pedro Mateus tinha de subir a encosta íngreme fora das portas da cidade.

As luzes desapareceram das casas. Na morada não se via um gato na rua. Isabel voltou acompanhada de nhô Pedro Mateus, a deslizarem na noite calma, descalços, calados, enrolados na própria sombra. Perto da casa ela procurou uma Pedrita. Atirou-a por entre as persianas. Caiu e rolou pelo soalho com um som seco e breve. Alguém abriu a porta e eles entraram. A escuridão da calçada confundiu-se com a noite, com o bater oco do batente. Na empena do sobrado a janela sacudida por corrente de ar adoidou-se e os vidros soltaram-se gargalhando estilhaços sobre a roseira brava do jardim.

No dia seguinte, pelo arrastar das horas, à boca pequena aventava-se das razões por que D. Maninha, segunda mulher de nhô Jul Martins, tinha partido um braço, duas costelas e estava de cama. Inconsciente. Babava-se e gemia.

Só Nhã Arminda no outro lado da rua apercebera-se de tudo. Quando ouviu os gritos da enteada de D. Maninha, soltados como quem quer limpar a alma, foi buscar uma cadeira, sentou-se por detrás das venesianas do primeiro andar da sua casa e esperou. Cabeceou e acordou a tempo de ver a Isabel a sair como quem não [46] quer coisa. Tornou a cabecear para acordar ao pressentir na mudez da noite o seu retorno, acompanhada de nhô Pedro Mateus, curandeiro e curioso em ossos quebrados, pés estortegados, moela caída, interite e icterícia desenganadas e coisas afins.

Foi então deitar-se.

Violete levantou-se cedo. A consciência pesada por ter castigado a madrinha e madrastra apoquentou-a durante o sono. Com pesadelos intermitentes, acordava, tornava a adormecer. Não a deixavam, a repetirem-se a repetirem-se. Cobras entrelaçavam-se na sua frente, deslaçavam-se, tornavam a enrodilhar-se umas nas outras, deslizavam-lhe pelos braços, pelo corpo, eram como fitas compridas e ásperas. Muda e desesperada começou a correr, sempre a tropeçar em cobras até descobrir uma escada erecta no meio de um campo. Subiu os degraus com muito cuidado. Encalhando em viborazinhas, ia-as atirando para longe com a ponta dos pés. Quando chegou ao topo a escada começou a vacilar para um lado, para outro. Ia cair, pensou. E caía, caía. Gritou apavorada. E acordou. Sentada na cama,

perguntava-se porque fora sonhar com cobras. Nas ilhas basálticas não havia desses bichos, lobos ou animais da terra de gente-gentio. Apareciam por vezes umas osgas e centopeias. O que era isso. Centopeias escondidas sob os rodapés da sala fugindo dos alísios, invadindo as casas por entre as frinchas das meias bandeiras das portas. Ou vizinhas surpreendidas, outra casta de bichos, a escutar do lado de fora das casas, encostadas às persianas como quem está à espera, olhos descidos, atentas aos murmúrios e segredos de família.

Na beira da cama, os pés a acariciarem o soalho fresco, deu-se a soluçar.

Isabel veio da cozinha avisá-la. “D. Maninha não fala, não diz nada, geme, geme e ainda não abriu os olhos.”

Tomou-se de pânico. Logo que pôde, escapuliu-se e foi direita à igreja.

Ajoelhou-se junto ao confessionário e esperou.

Padre André não viera ainda. A cabeça descaída sobre a rede, ela pensava no seu crime. Não encontrava perdão para tão tresloucado acto. Perdão de quê, afinal? Estava desesperada perdera a cabeça. Ela tinha a obrigação de defender a madrasta e quase acabara por a matar. Não compreendia a cegueira do seu desatino. Teria mesmo obrigação de defender intrusos, sombras desgrenhadas de espectros, bichas-de-sete-cabeças?

Padre André demorava. Violete exausta do pesadelo da noite, a cabeça reclinada, as mãos sobre o encosto polido do confessionário [47].

Assustou-se ao pressentir a sombra da batina do padre André a seu lado. Começou a tremer. A cabeça metida no corpo, o fremir de ódio e medo, joelhos sangrados da espera.

Padre André descansou as mãos sobre os ombros de uma Violete encolhida e trémula. Previu nos olhos da moça ondas alterosas do canal barrando o caminho do Norte. Caminho de emigrantes, caminho da procura, caminho de ir e voltar.

“Então minha filha, a virgem tenha dó de ti. Então?”

Violete continuava a tremer, não se sustinha mesmo ajoelhada como estava.

Duas mulheres varriam a igreja. O padre fez sinal a uma delas. Aproximou-se. “Venha cá. Dê-me uma ajuda. Vamos levar esta menina para a sacristia a ver se se recompõe. Ela não está bem.”

Nesta conversa foram-na levando, calmamente, sempre a conversar. A mulher segurava-a pelo braço. Na sacristia procurou com os olhos onde a pudesse sentar. Passaram então ao gabinete do Padre André e ali deitaram-na num banco comprido encostado ao longo da parede. A mulher humedeceu-lhe a boca com um lenço embebido em água fresca. Tinha desmaiado. Mas tinha mesmo? Deslaçamento de membros, fluidez de estar, ansiedade angustiante, o desespero na quentura da manhã.

Ficaram à espera. Padre André tirou o breviário do bolso da batina, sentou-se à secretária e começou a lê-lo. A mulher encostada à parede examinando as mãos pálidas do pároco a segurar o breviário, os olhos cinzentos muito atentos na leitura.

Pouco depois fez um sinal à mulher com o queixo. “Ela está a descansar. Vá fazer o seu trabalho. Tão asinha ela acorde, chamo-a para a acompanhar a casa. Sabe quem ela é?”

“Sei sim, senhor”, respondeu.

Concupiscente, não te rales, mete-te na tua vida. À porta deu uma olhadela. Violetete estendida, pálpebras descidas, boca entreaberta, não dera ainda acordo de si. O padre continuou a ler.

Passado um bocado ele levantou-se, encostou a porta e voltou para junto do banco onde, debruçando-se um pouco, começou a dar-lhe palmadinhas na cara. Esfregou-lhe os braços nus, sacudiu-a levemente. Deve estar desmaiada, pensou. Ou a tentar recuperar-se.

Abriu-lhe um pouco a blusa. Deixou-se estar de pé, a ver para ela, não sabendo bem o que devia fazer. Olhava-a indeciso. Então descortinou para além da blusa os seus seios doirados e rijos. Susteve a respiração. Os olhos quase lhe saltaram da órbita. Acariciou-os com ardor àqueles seios de virgem. Sabia bem o que estava a fazer, mas não recuou. Ajoelhou-se e beijou-lhos. Tornou a beijá-los [48]. Quando deu por si, estava em cima dela sobre o comprido banco do minúsculo gabinete. Os lábios moviam-se-lhe e ele quase a violara. Entre soluços ela suplicava, “minha nossa senhora, minha nossa senhora!” Os músculos irmanados na alegria inconfundida, os desejos transbordantes, o céu a abrir-se, da taça escorrendo mel.

Quando se levantou, ela procurou esconder os vestígios da heresia, da ignomínia, enrodilhando-se, metendo-se por ela dentro, predadora despojada das roupas de vestal.

Encostado à parede, a porta ainda fechada, deslavado, confundindo-se com a tinta baça do tabique, padre André consertava as farripas caídas sobre a testa. Violetete deu dois passos e deixou pender a cabeça no peito do padre. Aroma de ervas desprendia-se da batina negra e é então quando os soluços lhe sobem à garganta e ela desata em pranto.

Não se sentiu coagida a remorsos. Teve antes a sensação plena de alívio e paz. Limpou os olhos e escapou-se pela porta da sacristia e seguiu rua fora, mulher e liberta.

Chegada à casa dos mastros de janelas e portas castanhas, parou. Evitando a porta da entrada, carregou o trinco do portão e deslizou em bicos de pé até às traseiras do velho sobrado.

Alexandrino tinha voltado de S. Nicolau. Estava confuso. Passeava na varanda, para trás para diante. A varanda acompanhava todo o movimento da casa. Por baixo era a entrada

para duas caves de terra batida. Refrescava o andar de cima, através de longas tábuas enceradas. Os lírios e as begónias nos vasos da Boavista em barro, com manchas de cozedura irregular, lançavam as folhas por entre os pilares de cimento, brancos de caiados, a susterem o balaústre. Deste elevavam-se estreitos e bem aplainados prismas quadrangulares, pintados em cor de vinho, ligados à cobertura da varanda em telha vã.

“Recebi o telegrama e vim logo. Estava eu na Preguiça. Nem cheguei a ir à Stancha. Nem à Ribeira da Prata.”

Ele não esperava encontrar a tia tão mal. Violeta parada a olhar para o primo. Ninguém tinha enviado telegrama. Nem houvera tempo para tal. Os tais enredos de sempre. Voltou-lhe as costas e seguiu até ao fundo da varanda. Ali fazia um ângulo recto e ia ter à cozinha. Do lado esquerdo a porta da copa. Atravessou-a e entrou na casa de jantar. Sala ampla de longa mesa ao centro. No guarda-pratas assente sobre o parador assente sobre o parador, brilhavam os cristais, um bule de prata com coador no interior, salvas para várias finalidades. Para serviço individual como levar um copo de água fresca a uma visita surpreendida pelo mormaço da rua, para longas filas de taças [49], copos e copinhos de champanhe, refrescos ou licor de tangerina em dias de aniversário, para arrumar nelas rimas de pratos fundos onde se servia a canja em noite de vela. O morto no meio da sala de visitas em caixão feito na Casa Miranda, o crucifixo e dois castiçais em latão doirado numa mesa com toalha de renda no topo do caixão. As mulheres carpindo contando a vida do morto, esquecidas as suas fraquezas e falhas, as portas abertas, as pessoas sentadas ao longo das paredes das duas salas.

O médico acabara de sair, não sem ter sido informado de que a D. Maninha tinha dado uma queda. “Só deus sabe como ela irá reagir”, tinha dito ele tentando descortinar a verdade dissimulada nas meias palavras dos familiares.

Violeta meteu-se na cama, encolheu-se afundada no colchão de palha de milho, delirada, com sezões de permeio.

Quem iria tratar da madrastra? Vovó Mimina há mais de dois anos vivia em Santa Catarina, prima Lucília fugira de casa com o antigo criado da cocheira do avô. Restava a Arcângela o dia inteiro aferrolhada no quarto. Fazia croché durante a manhã, acertava rimas ocupando uma mesita debaixo da clarabóia ao fim da tarde e cantava quando acordava altas horas até ao amanhecer. Tomava as refeições no quarto e definhava-se de pouco ou nada comer. Era de uma loucura mansa vegetando no sobrado.

Uma semana mais tarde a madrinha e madrastra foi enterrada na Chã do Cemitério, na sepultura onde esteve antes a mãe de Violeta.

Durante o funeral Alexandrino lamentava-se. “Se o compadre Rodolfo não me tivesse

avisado da Stancha, eu não podia cá estar hoje”.

Amparada pela Isabel, Violete fungava, trémula e amedrontada. Quando o padre André aspergiu com água benta o caixão de veludo prateado, o aroma a ervas da batina entonteceu-a e ela ia desmaiando. Com as mãos tapava os ouvidos para afugentar o som cavo da terra soltada da pá dos coveiros.

“Como o compadre Rodolfo adivinhou que eu estava na Preguiça. Maior é o poder de Deus!”, ia-se explicando o Alexandrino.

Cala-te!, ordenou Violete com voz sacudida.

A vida na casa alterou-se. O pai olhava-a de lado. O Alexandrino pouco falava. Comia e metia-se no quarto. Violete era uma ave assustada. Se descobrissem! Às vezes saía e dava um salto a casa da Benta onde parava para respirar o ar do mato cheiroso da hortinha da amiga. Sentava-se debaixo de uma árvore frondosa da família das fitolacáceas, de porte majestoso. Era uma “bela- [50] sombra” do tempo da avó da Benta. Olhando para a ramagem espessa da árvore secular, desejava ganhar coragem suficiente para contar à amiga a história daquela noite.

Os frutos da “bela-sombra”, semelhantes aos da purgueira, espalhavam-se pelo chão para servirem de estrume. Não se comiam. As flores avermelhadas não tinham aroma.

Uma tarde entrou no quarto do Alexandrino.

Você e eu, conhecendo as mutações da existência feita de vida e não vida, continuamos sem pressa para assistir a tudo quanto vier a acontecer nesta e noutras casas da Morada. Nhô Pulquério irritou-me quando cuspiu por cima dos meus ossos. Não o fez de propósito, mas irritou-me. Cuspo, saliva. Vendo a expressão do Alexandrino, de rejeição e dó aqui em frente da Violete, sabendo-o mulherengo e atiradiço, riu-me. Riu-me porque os meus ossos irão um dia repousar em cima do seu caixão, fechados num saco renovado de musselina roxo.

Já tinham decorrido uns seis meses sobre a missa de sétimo dia após o funeral da madrastra. Mesmo assim queria contar-lhe como arrancara a bengala das mãos do pai e como, sem se dominar, começara a bater na que fora sua segunda mãe. Ele ia a sair. Violete estendeu as mãos e caiu de joelhos. Abraçado pelas pernas, surpreso, o olhar em escárnio, os dentes mal ajeitados nas gengivas. Os braços descarnados, nus de mangas, tenazes de garrote não o deixando partir.

“Alexandrino quero contar-te uma coisa”.

Admirou-se. “A mim, contar-me uma coisa? Que casta de conversa é esta?”

Violete precisava libertar-se do peso do remorso. Porém, não conseguia falar. A boca

entreaberta, o peito a estalar, afrouxou os braços e disse num sopro. “Eu quero contar-te tudo, tudo, Alexandrino.”

Amparou-a pela cintura e levou-a para o antigo quarto da madrastra. Nada fora mudado. Os móveis muito limpos, a alva colcha de berloques armados em cálidos serões de Outubro, quase a roçarem as tábuas, os espelhos a brilharem. Enlaçou-a olhando-a bem nos olhos. “Vais contar-me tudo, mas tudo, Violete.”

Ela tremeu.

Alexandrino levou-a para a cama e possuiu-a. Ela gemeu, gritou, gemeu. Na casa não estava ninguém para testemunhar.

Ainda se encontraram mais algumas vezes, mas o primo devia gostar mais daquelas meninhas de pé descalço da Ribeira Bote. Violete provocava-o e ele tinha-se enfastiado. Queria era a sabura [51] do corpo das meninas desaforadas, do seu falar desbragado, encostadas à mesa onde uma fila de garrafas vazias de cerveja ao longo da parede tinham quais marimbas em tempo de iniciação. Sentavam-se numa ponta saboreando brinholas e emborcando copinhos de grogue passados de boca em boca.

Resolveu assim, de pé para a mão, voltar a S. Nicolau. Deu uma desculpa qualquer ao tio e desapareceu numa tarde de vento.

Quando soube da sua ida Violete fechou-se no quarto. Mordeu as mãos e a colcha e apelou para o noivo que a rejeitara depois da troca de tão poucas palavras por causa da vivenda. “Augusto, meu Augusto”, chorava baixinho.

Desceu as escadas do sobrado, cruzou a porta da sala de jantar e foi direita ao aparador. O armário aberto. As terrinas e travessas de boa louça inglesa Wedge-Wood, duas saladeiras, uma compoteira de cristal, um pratinho minúsculo em cristal Strass. Teria servido para as alianças do seu casamento levadas por uma menina de branco até ao cimo do altar-mor da igreja de Nossa Senhora da Luz. A cauda do vestido de noiva escorreria pelos quatro degraus antes de se chegar ao altar. Cerca de nove caixas rectangulares guardando os talheres de alpaca encontravam-se na última prateleira. Tirou duas das caixas e entregou-as à Isabel. “Vamos começar a limpar estes talheres. Lava-os em água morna e sabão inglês. Quando acabares estes, trá-los e levas outras duas caixas.”

Os dias passaram, os meses rolaram, a ventania assolou portas e telhados, a ventura espreitou em algumas casas, não a do pai. E para quê se aquela casa era de mortos amedrontados pelas teias a multiplicarem-se, de correntes de ar, de maldição acumulada!

O pó cobria os móveis, a louça o chão. As paredes, fina poeira corroia-as, alastrando-se em sobrecamadas endurecidas pelo ar. Na casa tinham morrido o vovô Augusto, a tia

Clarinha, a tia-avó Justina, mulher de muitos homens com cinco filhas sem nome de pai, ninguém as quisera, quem desejaria noiva filha de pai incógnito?

Quando uma manhã entrou na sala de jantar viu o Alexandrino sentado à mesa a beber o café. Exultou. Ele voltara.

Corpo acrisolado de desejo e de sofrimento, banhou-se em água tépida na banheira de zinco pintada em azul aguado. Açoitou-se com folhas de amendoeira da horta do senhor José Sapateiro. A água a afagá-la, o corpo todo afogando-se em ansiedade.

À noite quando os cães deixaram de ladrar recolheu-se no quartito de uma cómoda alta, a cama estreita tendo ao lado uma mala de folha estampada com estrelas azuis. Ao fundo do quarto [52], uma prateleira em mogno com o copo de dentes, escovas várias, o pente e um frasco de água-de-colónia por abrir.

Deixou a porta encostada. Ele havia de vir. Tinha saído às quatro da tarde, devia ter ido a Ribeira Bote, mas havia de voltar. Sabia-o, sentia-o no ar quente da noite. Adormeceu entretanto.

Meio ensonada, com aquele peso sobre si e alimentada pelo desejo do seu corpo franzino, despertou e fingiu que não tinha percebido. Oferta discreta, envolvendo-o e oferecendo-se, os seus lábios colaram-se. O êxtase foi longo e doloroso. A tranquilidade tomou-a, a lassidão abençoada, o frémito desvanecido.

Tudo se aquietou e ela viu-o na sua frente, de pé, o peito largo e forte. Ele voltou-se e saiu pé ante pé. Era o pai.

Surpresa? Quando ele, no absorvimento, soltou um som rouco para depois gritar, gritar, ela lembrou-se das insinuações de Bia Vitória.

Era o pai. A surpresa emudeceu-a. Correu para o lavatório ao canto do quarto e vomitou. Teve espasmos, soluçou.

Nunca mais falou. Trinta anos volvidos e, da boca, nunca mais lhe saiu som nenhum. E o sono desapareceu-lhe das pálpebras.

Não se ouviam os pés descalços da Isabel levando o prato e colocando-o na mesa despida de toalha. As marcas do copo no verniz estalado sucediam-se. Abafado o prato com outro igual, desaparecia de lenço de seda na cabeça e ia sentar-se no quintal. Coçava a cabeça para se desenfastiar. À hora de “as onze”, segunda refeição leve da manhã, subia os degraus e entrava na cozinha vazia de cheiros. Saía algum tempo passado, com uma tigela de papas de farinha de trigo, mal assentava os pés na madeira carunchosa das escadas do sobrado. Largava a tigela sobre uma folha envelhecida de jornal no último degrau. Descia e deixava outro prato de papas também, na mesa onde mais uma nódoa se ia juntar às anteriores. Abandonava então

aquelas paredes pardas para se marinhar Chã de Criquet acima de onde, escarranchada numa laje longa e oblíqua, olhava o mar, as rochas, o Porto Grande.

Violete continuou a viver de recordações, de desejos amaldiçoados, só sem ninguém, errando pela casa. Alexandrino viera a morrer numa tarde de sono; o pai desapareceu depois da noite de lascívia incestuosa. Nunca mais o viu.

Foi trazendo sempre o mesmo livro com ela. Sentada ao pé da janela abre-o. Alguém que nunca aparece há-de surgir numa tromba de água alagando o mirante de João Ribeiro. A boca continua sem som. Os olhos erram pelas molduras douradas procurando nos retratos de família companhia para a solidão [53].

Eu e você ao lado de Violete, pele ressequida colada aos ossos, múmia abandonada junto à janela.

O pai desceu do sobrado onde se escondera desde aquela noite de desejos insatisfeitos, de desapelos à razão e lhe entrara à sucapa no quarto para a violar. Desceu porque o silêncio trepara pelas paredes e fora se arrastando até ele, onde se encontrava, de cócoras, barba caída pelos joelhos, catando aranhas e juntando teias pegajosas.

O silêncio sacudiu-o e ele arrastou-se até às escadas. Desceu-as, escorregando degrau a degrau. Ao fim do dia, pela tardinha, conseguiu chegar junto da cadeira onde a filha sempre se sentara. A caminhada de joelhos, as mãos feridas pelas lascas do soalho levantadas pelo eco da solidão. Pôs-lhe a mão sobre o regaço duro e seco. Ela caiu, o corpo rodou e ficou de lado. A cabeça dele vergou, vergou.

Eu e você assistimos. E fiquei a pensar se nhô Pulquério, nos seus noventa anos, iria de novo remexer nas minhas ossadas. Tremi porque sabia. O saco roxo onde foram guardadas tinha-se desfeito. Os meus ossos iriam ser conspurcados pelas mãos calosas de nhô Pulquério. Toquei-o a si e você não me respondeu. Não compreende a minha repulsa pela presença quer do pai quer da filha na minha antiga sepultura? Seria uma vizinhança incómoda.

Você apercebeu-se mas não podia ajudar-me. Estivemos juntos estes anos todos, eu e você, porque acontecera. Um encontro casual o nosso. Os restos daquele que você tinha sido estavam, afinal, numa caixa de metro numa gaveta do Alto de S. João, disseram-me os seus fluidos. A sua família quisera dar-lhe melhor guarida logo depois de os jornais terem noticiado demasiado sobre si. Personagem tão importante se tornou depois de enterrado nesta terra seca e dura. Transferido para gaveta ou jazigo, mesmo emprestado, perpetua-se o seu eu para além das vaidades dos vivos. Como tudo chega tão tarde, gemiam ainda os seus fluidos de nada.

Chorei. E as lágrimas conspurcaram-se no nevoeiro da minha alma.

Você amparou-me e abandonamos a Casa dos Mastros [54].

AMARÍLIS, Orlanda. **A casa dos mastros: contos caboverdianos**. Linda-a-Velha: ALAC (COL. Africana), 1989, p 41-54.