

Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

**A REPRESENTAÇÃO DO ADULTÉRIO FEMININO EM
DALTON TREVISAN**

Marcus Fabiani Barbosa de Souza

Orientadora: Profa. Dra. Cíntia Carla Moreira Schwantes

Brasília
2011

MARCIUS FABIANI BARBOSA DE SOUZA

**A REPRESENTAÇÃO DO ADULTÉRIO FEMININO
EM DALTON TREVISAN**

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós Graduação / Curso de Mestrado do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília – TEL-UnB, como parte integrante dos requisitos necessários para a obtenção de Grau de Mestre em Literatura. Orientadora: Profa. Dra. Cíntia Carla Moreira Schwantes

**Brasília
2011**

MARCIUS FABIANI BARBOSA DE SOUZA

**A REPRESENTAÇÃO DO ADULTÉRIO FEMININO
EM DALTON TREVISAN**

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação / Curso de Mestrado do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília – TEL-UnB, como parte integrante dos requisitos necessários para a obtenção de Grau de Mestre em Literatura. Orientadora: Profa. Dra. Cíntia Carla Moreira Schwantes

Aprovado por:

Profa. Dra. Cíntia Carla Moreira Schwantes (TEL-UnB) – Orientadora
Presidente da Banca

Profa. Dra. Virgínia Vasconcelos Leal (TEL-UnB)
Examinadora Interna

Profa. Dra. Paula Francinetti da Silva (SEDF)
Examinadora Externa

Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto (TEL-UnB)
Suplente

Brasília/DF, 21 de janeiro de 2011

*A Helke, Manuela e João:
my North, my South, my East and West,
my working week and Sunday rest.*

AGRADECIMENTOS

A Cíntia Schwantes: a inteligência generosa, a serenidade infalível e o equilíbrio perfeito entre a orientação firme e o respeito ao meu ritmo de trabalho e às minhas decisões.

A minha esposa Helke: o amor e o apoio incondicional em todas as minhas empreitadas intelectuais, artísticas e profissionais.

A Aline, João e Manuela: o crescimento e o amadurecimento provocado pela chegada de vocês em minha vida.

A Zélia, Michelle e Danielle: a sorte de crescer em uma família de mulheres amorosas, independentes e senhoras do próprio destino.

Aos professores João Vianney Nuto, Regina Dalcastagnè, Elga Laborde, Ana Laura Corrêa, Deane Costa e Adalberto Müller: o enriquecimento intelectual que suas aulas proporcionaram.

Ao professor e amigo Eurico Cursino dos Santos: a valiosa orientação e os inestimáveis conselhos iniciais, fundamentais para a elaboração do projeto e para a própria decisão de cursar a pós-graduação.

A Dora e demais funcionários do TEL: a paciência, a gentileza e a atenção cuidadosa.

A Lorena Santos: a amizade, a generosidade e o exemplo.

A Helena Vieira e Edilenice Passos: o profissionalismo e o auxílio crucial no levantamento bibliográfico desde os estágios iniciais desta dissertação.

A Anna Cristina Rodrigues: a amizade e a leitura criteriosa deste trabalho.

SUMÁRIO

RESUMO	7
ABSTRACT	8
INTRODUÇÃO	9
1 DIALOGISMO, IDENTIDADE, SEXUALIDADE E ADULTÉRIO FEMININO	15
1.1 Dialogismo e polifonia em Mikhail Bakhtin	16
1.2 Stuart Hall e a identidade pós-moderna	20
1.3 Michel Foucault: saber/poder, discurso e sexualidade	27
1.4 Discursos sobre o patriarcado e o adultério feminino	32
2 ANÁLISE DO CORPUS	55
2.1 “João sem Maria”	58
2.2 “Tentações de uma pobre senhora”	62
2.3 “O leito de espinhos”	66
2.4 “Três tiros na tarde”	68
2.5 “João, sua mulher onde está?”	71
2.6 “A gargalhada de Lili” / “O pão e o vinho”	74
2.7 “Estrela do Saravá”	79
2.8 “Mas não se mata cachorro?”	82
2.9 “O senhor meu marido”	86
2.10 “Um túmulo para chorar”	89
2.11 “A casada infiel”	92
CONSIDERAÇÕES FINAIS	97
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	102

RESUMO

SOUZA, Marcius Fabiani Barbosa de. *A representação do adultério feminino em Dalton Trevisan*. Brasília, 2011. 108 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília.

Este trabalho investiga a representação da mulher adúltera e do marido traído nos contos do autor paranaense Dalton Trevisan. O trabalho apoiou-se, fundamentalmente, nos conceitos de polifonia e dialogismo, conforme desenvolvidos pelo pensador russo Mikhail Bakhtin. Buscou-se identificar a ocorrência da polifonia e de interações dialógicas nos doze contos estudados, em uma perspectiva tanto intra quanto intertextual, bem como as implicações ideológicas da representação do adultério feminino pelo autor em relação à evolução histórica do sistema patriarcal.

Palavras-chave: Literatura Brasileira. Conto. Dalton Trevisan. Representação. Dialogismo. Polifonia. Mikhail Bakhtin. Adultério. Estudos de Gênero.

ABSTRACT

SOUZA, Marcius Fabiani Barbosa de. *A representação do adultério feminino em Dalton Trevisan*. Brasília, 2011. 108 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília.

This work investigates the representation of the adulterous woman and the betrayed husband in the short stories of Brazilian author Dalton Trevisan. The work is based mainly upon the concepts of polyphony and dialogism, both of them developed by Russian theorist Mikhail Bakhtin. One has aimed to identify the occurrence of polyphony and dialogical interactions in 12 selected short stories from both intratextual and intertextual perspectives, as well as the ideological implications of the representation of female adultery in the works of Dalton Trevisan as compared to the historical developments of the patriarchal system.

Keywords: Brazilian Literature. Short story. Representation. Dialogism. Polyphony. Mikhail Bakhtin. Adultery. Gender Studies.

INTRODUÇÃO

Este trabalho investiga a forma como a mulher adúltera e o marido traído são representados nos contos de Dalton Trevisan, autor paranaense cuja atividade literária já abarca mais de cinco décadas e continua, ao tempo da redação desta dissertação, em pleno desenvolvimento.

Nascido em Curitiba no dia 14 de junho de 1925, Dalton Jérson Trevisan surgiu no cenário literário brasileiro na segunda metade da década de 40 do século passado. Suas primeiras publicações foram editadas por ele mesmo e lançadas na forma de folhetos a partir de 1945, ano do lançamento de *Soneto ao luar*. Entre 1946 e 1948, editou a revista *Joaquim*, conceituada publicação que reunia traduções, poesia, prosa e ensaios de autores nacionais e estrangeiros, entre eles Antonio Candido, Otto Maria Carpeaux e Carlos Drummond de Andrade.

Sua estreia no mercado editorial propriamente dito se deu com a publicação, em 1959, de *Novelas nada exemplares*. Lançou mais de trinta livros de contos originais, um romance (*A polaquinha*, de 1985) e algumas coletâneas. Seu livro mais recente, *Desgracida*, foi publicado em 2010.¹ Ganhou diversos prêmios, dentre os quais, destacam-se o Prêmio Jabuti, o mais conceituado prêmio literário brasileiro, que recebeu em três ocasiões (em 1960, por *Novelas nada exemplares*, em 1965, por *Cemitério de elefantes* e, em 1995, por *Ah, é?*); o Prêmio Ministério da Cultura de Literatura (pelo conjunto de sua obra, em 1996); e o Prêmio Portugal Telecom de Literatura (por *Pico na veia*, em 2003). Seus livros e contos foram traduzidos para diversos idiomas (inglês, espanhol, alemão, sueco, entre outros). O filme *A guerra conjugal* (1975), dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, foi baseado na obra homônima que Trevisan publicara em 1969.

Dalton Trevisan faz parte de uma geração de autores e autoras de “invulgar penetração psicológica”, nas palavras do crítico Alfredo Bosi. Ativos a partir da década de 1950, são escritores e escritoras que exploram “os conflitos do homem em sociedade, cobrindo com seus contos e romances-de-personagem a gama de sentimentos que a vida moderna suscita no âmago da pessoa”².

Classificados por Bosi como neorrealistas, os contos de Dalton Trevisan seriam animados de um “frio desespero existencial que o leva a projetar, na sua voluntária pobreza de meios, as

¹ A bibliografia ao final deste trabalho traz a relação completa das obras do autor.

² BOSI, 1994, p. 388.

obsessões e as misérias morais do *uomo qualunque* da sua Curitiba.” O expressionismo de Trevisan se manifestaria “no uso do grotesco, do sádico, do macabro, comum a tantos de seus contos”.³

Utilizamo-nos das colocações do autor de *História concisa da literatura brasileira* para ilustrar algumas das caracterizações que em geral se fazem sobre a obra de Dalton Trevisan. Expressões como “grotesco”, “pobreza de meios” e “expressionismo” não são incomuns nas descrições do estilo e dos temas prediletos desse autor. Sua classificação como realista, ou neorrealista, é insuficiente para abarcar as inúmeras variações temáticas e estilísticas pelas quais sua obra passou (e continua passando) em meio século de produção. O que convém frisar, no momento, é que as opções temáticas e estéticas de Dalton Trevisan giram, quase que invariavelmente, em torno das facetas mais cruéis, desesperançadas e pessimistas das relações humanas.

No que se refere aos personagens e tramas imaginados pelo autor paranaense, não existe ainda estudo acadêmico dedicado ao adultério feminino em sua obra. Os aspectos formais de sua produção já foram bastante analisados; estudos criteriosos foram escritos sobre o papel do *kitsch*, a figura do vampiro e a intertextualidade na obra de Trevisan; a forma como a mulher é representada já foi contemplada, seja de maneira genérica, seja por meio do estudo de tipos específicos (a prostituta, a dona de casa)⁴; porém, nenhum artigo ou estudo de que tenhamos tomado conhecimento se dedicou exclusivamente a investigar o modo como Trevisan representou a adúltera e o marido traído em seus contos.

Essa lacuna será coberta por este trabalho. Conforme se verificará, não foi por escassez de matéria-prima que tal estudo ainda não havia sido realizado. Os contos de Dalton Trevisan em que ocorrem episódios de adultério feminino se contam às dezenas. A predileção do autor por relacionamentos problemáticos, sobretudo pelo inferno matrimonial que caracteriza a imensa maioria dos casamentos retratados em seus contos, tem na ocorrência do adultério, tanto masculino quanto feminino, uma consequência quase natural.

A literatura de Dalton Trevisan é uma literatura de crise. Ao longo de toda a sua obra, os personagens se digladiam com sua própria condição, com seu próprio meio, com seu próprio destino e com seu próprio ser. Os papéis tradicionais que esses personagens vinham representando não se mostram mais adequados às novas demandas sociais com que são

3 Ibid., p. 421.

4 Uma revisão da fortuna crítica do autor encontra-se no início do segundo capítulo desta dissertação.

defrontados. São esses instantes de crise do sujeito que compõem o pano de fundo dos contos do autor curitibano. Como um Cartier-Bresson⁵ das narrativas curtas, Trevisan capta o instante decisivo, o momento privilegiado que resume e condensa – numa concisão que naturalmente se reflete na estética econômica que caracteriza sua prosa – toda uma biografia em algumas páginas de ficção.

As relações conjugais estão entre os temas prediletos de Dalton Trevisan. Tais relações nunca são pacíficas; pelo contrário, a convivência entre marido e mulher, em Trevisan, é sempre marcada pelo confronto, pela violência física, psicológica, verbal e/ou moral, pela intolerância, pela incompreensão mútua. Em Trevisan, o casamento está em crise permanente; porém, cada casal infeliz é infeliz à sua maneira.

Essa crise do casamento, na obra trevisaniana, é reflexo e consequência da crise enfrentada pelos indivíduos que compõem essa instituição. Ao longo do século XX, uma série de avanços sociais provocou transformações significativas na dinâmica de instituições como o casamento e a família, e isso se desdobrou em novas identidades, tanto para homens quanto para mulheres. Esse processo foi marcado por dificuldades de adaptação por parte dos atores envolvidos, especialmente em sociedades mais tradicionalistas como a Curitiba retratada por Dalton Trevisan.

Os papéis tradicionais de marido e de mulher, na Curitiba trevisaniana, estão em descompasso com a realidade econômica, política e social na qual estão inseridos. O patriarca – marido, pai, chefe da unidade familiar, o provedor, o “rei da terra” – é uma figura em decadência, contestado pelos filhos, humilhado pelo chefe e desrespeitado pela esposa. A mulher, por sua vez, encontra no adultério a possibilidade da busca do prazer, da libertação sexual, da contestação social, da afirmação de sua vontade e de seus direitos como mulher e indivíduo. A negligência das atribuições maternas tradicionais, por exemplo, é uma das formas assumidas pela crise do papel da mulher dentro do casamento e da família em sua representação nos contos de Dalton Trevisan.

Nesta dissertação, os contos em que se narram episódios de adultério feminino, dentre os contos dedicados à temática da guerra conjugal, foram pré-selecionados para compor o *corpus* a ser estudado. Justifica-se a escolha pelo fato de que o adultério da mulher intensifica a crise

5 Fotógrafo francês (1908-2004) de reconhecimento internacional, considerado um dos pais do fotojornalismo moderno e famoso por sua teoria do “instante decisivo”, segundo a qual a fotografia teria a capacidade, segundo ele, de “fixar a eternidade em um instante”.

de identidade e institucional a que nos referimos anteriormente. A descoberta pelo homem de que foi traído pela esposa coloca ambos os sujeitos em um ponto de inflexão em que *algo precisa acontecer*: desde os casos mais brandos, em que uma discussão estabelece as novas bases da relação, até os mais graves, em que “crimes de paixão” são cometidos. O adultério feminino problematiza e imediatiza a crise, tornando-a palpável e “real”.⁶

Dalton Trevisan narra episódios de adultério feminino em mais de 50 de seus contos.⁷ A inviabilidade de se analisar, no âmbito deste trabalho, um *corpus* com essa extensão levou-nos a adotar mais um critério delimitador. Decidiu-se, assim, concentrar a análise nos contos que Arnaldo Franco Junior (1999, p. 274) classificou como “as histórias de João e Maria, centradas no inferno da vida a dois”. Desse conjunto de contos de Dalton Trevisan, em que os protagonistas se chamam, invariavelmente, João e Maria, separaram-se os contos pertinentes, dentre os quais se selecionaram, pelo critério da relevância do episódio de adultério para o desenvolvimento da narrativa⁸, os 12 contos que compõem o *corpus* desta dissertação:

- De *Desastres do amor* (1968): “João sem Maria”;
- De *A guerra conjugal* (1969): “Tentações de uma pobre senhora”, “O leito de espinhos”, “O senhor meu marido”;
- De *A faca no coração* (1975): “Três tiros na tarde”;
- De *Crimes de paixão* (1978): “João, sua mulher onde está?”;
- De *Essas malditas mulheres* (1982): “A gargalhada de Lili”, “O pão e o vinho”;
- De *Meu querido assassino* (1983): “Um túmulo para chorar”;
- De *Pão e sangue* (1988): “Estrela do Saravá”, “Mas não se mata cachorro?”, “A casada infiel”.

Mostrar, simplesmente, que a crise familiar e matrimonial está representada nos contos de adultério feminino de Dalton Trevisan seria um exercício tautológico. O que se pretende,

6 O adultério masculino também enseja crises na relação conjugal, especialmente nos dias de hoje, em que os casamentos são construídos com base em valores bem diferentes dos verificados no passado. Até bem recentemente, porém, o adultério masculino raramente abalava a estrutura familiar; pelo contrário, era valorizado como sinal de virilidade do homem e, em algumas sociedades (o império napoleônico, por exemplo), era inclusive permitido sob certas condições. As diferenças entre os discursos dedicados ao adultério masculino e ao feminino serão examinadas em maior detalhe no primeiro capítulo deste trabalho.

7 Na literatura brasileira (e quiçá na mundial), talvez apenas Nelson Rodrigues, em sua série “A vida como ela é”, tenha se dedicado com tal frequência à temática do adultério feminino.

8 Descartaram-se, por exemplo, os contos em que o adultério feminino é mencionado incidentalmente, sem que sua ocorrência acarrete consequências importantes para o desenvolvimento do enredo ou para a caracterização das personagens.

aqui, é estudar as vozes do homem e da mulher nessas histórias e avaliar **como** elas são representadas, como elas se relacionam entre si e com a voz do narrador.

Para isso, recorreremos ao conceito de **dialogismo**, estabelecido pelo teórico russo Mikhail Bakhtin. Buscou-se compreender, neste trabalho, como se dá a interação entre a voz masculina e a voz feminina nos contos selecionados. Essas vozes são independentes e autônomas (Bakhtin diria “equipolentes”), caracterizando, dessa forma, uma obra polifônica? Ou seriam ambas oriundas de uma mesma “consciência” masculina, caracterizando, assim, uma obra, em termos bakhtinianos, “monológica”, ou seja, estruturada a partir de um único “centro”? Que conclusões se podem tirar acerca da obra estudada em termos de seu posicionamento diante das transformações sociais que alteraram os modelos de casamento e de família no Brasil das últimas décadas? Os conceitos desenvolvidos por Bakhtin, nesse particular, revelam-se especialmente adequados para examinar tanto as motivações ideológicas de duas posições políticas em conflito quanto os caminhos que levam à manifestação dessas posições em forma literária.

A obra de Stuart Hall, teórico da cultura jamaicano, radicado na Inglaterra, representa um dos principais alicerces dos estudos culturais e da teoria pós-colonial. Sua discussão da crise das identidades pós-modernas embasou a análise que se fez, neste trabalho, da representação da crise dos papéis familiares na obra de Dalton Trevisan.

O trabalho do pensador francês Michel Foucault sobre a sexualidade é outro importante alicerce do aporte teórico desta dissertação. O conceito de discurso, conforme desenvolvido por Foucault, é o ponto de partida para a exposição de diversas produções discursivas sobre o adultério feminino que se fizeram ao longo da história, da perspectiva de várias disciplinas. Entre os autores examinados neste trabalho estão Friedrich Engels, Simone de Beauvoir, Toril Moi, Anthony Giddens, Elaine Showalter, Georges Duby, Philippe Ariès, Mary del Priore e Mirian Goldenberg.

A leitura e análise desse material bibliográfico e a aplicação desses conceitos ao exame dos contos de Dalton Trevisan foram organizadas nos capítulos delineados a seguir.

O primeiro capítulo, “Dialogismo, identidade, sexualidade e adultério feminino”, divide-se em quatro seções. A primeira explora o conceito de dialogismo de Mikhail Bakhtin, principal ferramenta analítica utilizada neste trabalho. A segunda e a terceira seções apresentam, respectivamente, a argumentação de Stuart Hall sobre a crise das identidades na pós-

modernidade e as ideias de Michel Foucault sobre a construção discursiva do conceito de sexualidade. As ideias desenvolvidas por ambos os teóricos auxiliarão na compreensão do jogo de poder travado no âmbito do casamento e da família moderna. Por fim, a quarta seção relacionará alguns dos principais discursos que se produziram sobre a família, o casamento, o patriarcado e o adultério feminino. O quadro histórico das práticas discursivas examinadas (oriundas de disciplinas como a sociologia, a antropologia, a história, os estudos de gênero, a filosofia e a biologia) tem o intuito de situar a crise institucional que, conforme se argumenta neste trabalho, foi representada literariamente nos contos de Dalton Trevisan.

O segundo capítulo, intitulado “Análise do *corpus*”, inicia-se com a revisão da fortuna crítica de Dalton Trevisan e o posicionamento deste trabalho no panorama de estudos dedicados ao autor.

O restante do segundo capítulo, que se constitui no cerne deste trabalho, foi dedicado à análise do *corpus*. Buscou-se identificar, nas vozes das personagens dos contos analisados, elementos que indicassem o caráter de cada voz à luz da teoria bakhtiniana do dialogismo. Cada voz – a da personagem masculina (João), a da personagem feminina (Maria) e a do narrador – foi examinada em função de sua autonomia em relação às demais.

Finalmente, na conclusão de nosso trabalho, apresentamos o resultado da análise realizada no segundo capítulo, com a resposta às seguintes perguntas: a) as vozes discutidas na análise dos contos são autônomas?; b) os contos analisados são polifônicos ou monológicos?; e c) de que forma os contos estudados se relacionam com o contexto das transformações sociais e comportamentais observadas no Brasil ao longo do século passado? Pretendemos, assim, verificar de que forma a representação que Dalton Trevisan faz da mulher adúltera e do homem traído pode contribuir para um quadro mais completo das repercussões, na literatura brasileira, das transformações sofridas pelo sistema patriarcal nas décadas recentes.

1 DIALOGISMO, IDENTIDADE, SEXUALIDADE E ADULTÉRIO FEMININO

O presente capítulo reúne os pressupostos teóricos nos quais se baseiam esta dissertação. Tais pressupostos, por sua vez, se concentram em aspectos da obra de três autores: o pensador russo Mikhail Bakhtin, o teórico da cultura jamaicano, radicado na Inglaterra, Stuart Hall e o filósofo francês Michel Foucault.

Da obra de Mikhail Bakhtin, destacou-se o conceito de dialogismo e seus desdobramentos na análise literária. Esse desdobramento se dá em, pelo menos, duas dimensões: a dimensão intraliterária, em que se utiliza a abordagem dialógica para estudar o diálogo entre os sujeitos ficcionais; e a dimensão extraliterária, em que o dialogismo oferece instrumentos para se analisar a relação representacional entre a obra literária e os demais discursos que formam o universo simbólico.

No plano intraliterário, esse diálogo se dá entre personagens, entre sujeitos ficcionais. Para fundamentar a discussão que aqui se faz sobre esse aspecto em particular, recorreu-se às ideias de Stuart Hall a respeito do descentramento do sujeito pós-moderno, conforme expostas na primeira parte da obra *A identidade cultural na pós-modernidade*.

No plano extraliterário, o conceito de discurso, conforme desenvolvido por Michel Foucault, foi de grande valia, assim como a discussão sobre as relações entre poder e saber presente em suas últimas obras, particularmente o primeiro volume de sua *História da sexualidade*.

Donos de obras originais e bastante particulares, os três autores, não obstante, conservam diversos pontos em comum. Todos defenderam que o sujeito moderno é dono de identidades múltiplas, descentradas; que o plano simbólico reflete, mais cedo ou mais tarde, as transformações socioeconômicas da realidade; que o signo é, fundamentalmente, ideológico; e que a linguagem, o ser humano e as manifestações artísticas e culturais da humanidade ganham uma dimensão muito maior se estudados como entidades abertas, em diálogo com a história e com o contexto social em que se desenvolvem.

Apresentaram-se ainda neste capítulo alguns dos discursos que, historicamente, se construíram acerca do adultério feminino. Buscaram-se exemplos em disciplinas diversas (biologia, sociologia, história, antropologia, direito, estudos de gênero), com o intuito de se constituir um quadro o mais amplo e variado possível sobre as formas como o adultério feminino vem sendo abordado ao longo do tempo.

1.1 Dialogismo e polifonia em Mikhail Bakhtin

A popularização, no Ocidente, das ideias de Mikhail Bakhtin é um fenômeno relativamente recente. Sua divulgação na própria União Soviética foi, de certa forma, caótica, como assinala Boris Schnaiderman. A publicação, em 1984, da principal biografia de Bakhtin, escrita por Katerina Clark e Michael Holquist⁹, marcou, para Schnaiderman, “a superação do período de perplexidade e buscas desordenadas, características do primeiro impacto que essa obra causou.”¹⁰

Não obstante sua divulgação relativamente tardia, as ideias e os conceitos delineados e desenvolvidos por Mikhail Bakhtin vêm causando impacto significativo na teoria literária e nos estudos linguísticos. Carnavalização, heteroglossia, cronótopo, polifonia e alteridade são apenas alguns dos conceitos criados ou adaptados por Bakhtin que abriram amplas possibilidades para os estudos literários.

Das contribuições originais de Bakhtin para os estudos linguísticos e literários, a mais importante e mais fecunda é a noção de dialogismo. De fato, a abordagem dialógica perpassa todas as fases do pensamento de Bakhtin. Isso se verifica mesmo em suas (poucas) obras que não são diretamente voltadas para o estudo da linguagem e da literatura. É o caso de *O freudismo*: nessa obra – uma crítica às teorias de Sigmund Freud e à forma como essas teorias foram apropriadas pelos psicólogos soviéticos – Bakhtin vê as sessões de psicanálise como exemplos do processo dialógico: “Todas as complexas enunciações do paciente (suas reações verbalizadas), nas quais se baseia a teoria psicanalítica de Freud, são cenários, acima de tudo, de um pequeno acontecimento social imediato em que elas surgiram: a *sessão de psicanálise*. (...) Nessas enunciações verbalizadas reflete-se não a dinâmica da alma individual, mas a dinâmica social das inter-relações do médico com o paciente.”¹¹ O dialogismo é o conceito chave do pensamento bakhtiniano, em qualquer de suas diversas manifestações.

O dialogismo representa, primordialmente, a ruptura de Bakhtin com a linguística estrutural delineada por Ferdinand de Saussure. Em sua obra *Marxismo e filosofia da linguagem*, publicada em 1929¹², Mikhail Bakhtin introduz, na linguística, categorias e conceitos que, até

9 CLARK; HOLQUIST, 2008.

10 Ibid., p. 11.

11 BAKHTIN, 2007, p. 80.

12 Nesta dissertação, adota-se o pressuposto de que as obras *Marxismo e filosofia da linguagem* e *O freudismo*, apesar de originalmente creditadas a Valentin Volochinov, foram de fato escritas por Bakhtin, conforme posicionamento defendido por Clark e Holquist (2008, p. 171 e ss.).

então, lhe eram no mínimo estranhos – a ideologia, o outro, a história. Tal foi o impacto dessa quebra de paradigmas que se cunhou o termo *translinguística*¹³ para caracterizar a abordagem bakhtiniana do discurso e da linguagem.

Para Bakhtin, portanto, estudar a linguagem é um ato que deve envolver, necessariamente, os aspectos sociais do uso de uma língua. Ao contrário de Saussure, que excluiu a fala (*parole*) das fronteiras da disciplina, Bakhtin posiciona a enunciação no próprio coração da linguística.

Ora, argumenta Bakhtin, o uso da língua se dá numa arena coletiva; a fala tem uma função comunicativa e, dessa forma, está impregnada de ideologia e de valores sociais. Bakhtin defende que estudar a língua sem considerar a ideologia que ela carrega é um exercício improdutivo: “todo produto da linguagem do homem, da simples enunciação vital a uma complexa obra literária, em todos os momentos essenciais é determinado não pela vivência subjetiva do falante mas pela situação social em que soa essa enunciação.”¹⁴

Determinada, dessa forma, pelos movimentos históricos, sociais e ideológicos, a língua é entendida por Bakhtin como o palco em que se defrontam posicionamentos distintos, não raro conflituosos. Dessa abordagem da questão linguística nasce a concepção do discurso em Bakhtin: um fenômeno complexo, heterogêneo, em que cada discurso enunciado leva em conta a alteridade e pressupõe o discurso do outro. Para o pensador russo, “não pode haver enunciado isolado. Ele sempre pressupõe enunciados que o antecedem ou o sucedem. Nenhum enunciado pode ser o primeiro ou o último. Ele é apenas o elo na cadeia e fora dessa cadeia não pode ser estudado.”¹⁵

Em *Marxismo e filosofia da linguagem*, a primeira obra de destaque de Bakhtin, é introduzido o conceito de discurso de outrem, ou discurso do outro. O sentido de um discurso depende da incorporação do “outro” ao discurso do “um”; a alteridade é um elemento fundamental e essencial de qualquer discurso. Os estudos linguísticos, portanto, não podem ignorar as questões históricas e sociais, a forma como se dá o uso da língua no cotidiano, a influência que os discursos exercem uns sobre os outros e as características interativas da linguagem.

Leitor de Marx, Bakhtin vê o signo como um elemento essencialmente ideológico. As relações entre linguagem e sociedade estão, assim, no centro de suas preocupações. Ao

13 CLARK; HOLQUIST, 2008, p. 233.

14 BAKHTIN, 2007, p. 79.

15 Idem, 2003, p. 371.

diálogo com o marxismo soma-se a crítica ao estruturalismo e à psicologia social, que veem a língua como um objeto estático e acabado.

A concepção linguística de Bakhtin, ao contrário da de Saussure, é ancorada na fala, na enunciação, na *parole*, no uso prático da língua. Tal uso, é claro, é eminentemente social e vincula-se às condições em que se dá a comunicação – que, por sua vez, sempre se liga às estruturas sociais. “Assim, a palavra é a arena onde se confrontam os valores sociais contraditórios e, por isso, os conflitos da língua refletem os conflitos de classe no interior mesmo do sistema.”¹⁶ Para Bakhtin, o signo é a “arena onde se desenvolve a luta de classes”.

O discurso, segundo Bakhtin, é um fenômeno translinguístico – ou seja, guarda suas características linguísticas, às quais acrescenta dimensões históricas e socioeconômicas. Materializado na língua, o discurso traz em si as imperfeições da *parole*, fundamentais para a formação do sentido e a veiculação da ideologia. “Portanto, língua e discurso são atravessados pela incompletude e são tomados como relações dialógicas, ou seja, como objetos heterogêneos.”¹⁷

A teoria bakhtiniana do signo ideológico tem repercussões interessantes na concepção de representação em literatura. Se todo signo é ideológico; se a ideologia é reflexo de transformações nas estruturas sociais; e se a literatura é a materialização de um sistema organizado de signos linguísticos, depreende-se que as transformações sociais refletem-se, necessariamente, na literatura: “A palavra é o fenômeno ideológico por excelência.”¹⁸ Nas palavras de Stuart Hall, “quando as hierarquias sociais são derrubadas, uma inversão de valores e símbolos culturais tem que acontecer, mais cedo ou mais tarde.”¹⁹ Conclui-se, ainda, que a literatura – como qualquer manifestação da língua – é fundamentalmente dialógica, no sentido de estabelecer com a realidade social (e com outros discursos) uma relação de trocas e de influências mútuas. Portanto, estudar a literatura como um sistema isolado e autossuficiente é negar a própria natureza ideológica do texto literário e sua relação com a realidade social e a história.

O dialogismo de Bakhtin defende que todo ato linguístico é bilateral. A palavra é “determinada igualmente por aquele de quem ela é a palavra e por aquele a quem é

16 GRIGOLETTO, 2005, p. 117.

17 Ibid., p. 118.

18 BAKHTIN, 1986, p. 36.

19 HALL, 2003, p. 220.

destinada.”²⁰ Um sujeito, ao enunciar um discurso, incorpora em seu enunciado questões relativas à sua relação com o mundo.

Se a presença do outro no discurso é assim tão fundamental, de que formas ela se manifesta? Como detectar a presença do outro em um discurso? Uma das formas em que isso se dá é no discurso indireto, mecanismo bastante estudado por Bakhtin. Para Bakhtin, é no discurso indireto que se pode observar, com mais clareza, a infiltração das posições ideológicas do narrador no discurso do outro. Ao aplicar seu filtro ao que está sendo narrado – ao “editar” a palavra do outro –, o autor do discurso busca controlar a “governança do significado”, na expressão de Holquist e Clark. Analisar o discurso indireto, para Bakhtin, significa lidar “com os graus relativos de liberdade concedidos pelos locutores àqueles outros locutores cujas palavras eles apropriam nas suas.”²¹ A “política de citações” proposta por Bakhtin – a identificação de um *estilo linear*, que tende a delimitar o discurso citado, e de um *estilo pictórico*, que busca atenuar as fronteiras entre o que é citação e o que é opinião do autor – representa uma tentativa de análise simultaneamente *estilística* e *política* dos discursos.

Para Bakhtin, o discurso indireto guarda uma característica interessante se comparado ao discurso direto: neste, os elementos emocionais e afetivos são expressos no conteúdo enunciado, ao passo que, naquele, esses elementos se expressam, principalmente, na forma da enunciação. A análise desse fenômeno pode ser feita de duas formas: a) pela variante *analisadora do conteúdo*, que apreende o conteúdo semântico preciso da enunciação; e b) pela variante *analisadora de expressão*, que leva em conta o ato expressivo do falante (sua habilidade discursiva, seu modo de falar, seu estado de espírito).

Essas e outras ideias, que Bakhtin expôs abstratamente em *Marxismo e filosofia da linguagem*, são aplicadas na prática em *Problemas da poética de Dostoiévski*. Para Bakhtin, Dostoiévski promoveu a renovação do romance ao introduzir um novo tipo de composição artística, que Bakhtin chamou de tipo polifônico²². Por intermédio de uma série de procedimentos formais (investigados por Bakhtin em seu livro), Dostoiévski provê cada uma de suas personagens como uma voz própria, independente da voz do autor e das vozes das demais personagens.

20 GRIGOLETTO, op. cit., p. 119.

21 CLARK; HOLQUIST, op. cit., p. 255.

22 Posteriormente, Bakhtin ameniza essa declaração e passa a considerar os romances de Dostoiévski antes como paradigmáticos do que como fundadores do romance polifônico. A polifonia estaria implícita no gênero romanesco desde suas origens. Cf. CLARK; HOLQUIST, 2008, p. 260.

A essa pluralidade de vozes, Bakhtin dá o nome de polifonia – que é, simplesmente, uma outra forma de batizar “aquele fenômeno cujo outro nome vem a ser dialogismo”²³. O herói dostoiévskiano é ideologicamente independente do autor e dos demais personagens. Tem voz própria, não é um mero reflexo das opiniões do autor e sim “veículo de sua própria palavra, dotado de valor e poder plenos”²⁴. Nessa variedade de vozes e consciências dotadas de individualidade e plenivalência, reside a característica distintiva da obra de Dostoiévski em relação aos romancistas que o precederam.

Bakhtin aproveita a análise dos romances de Dostoiévski para combater certas convenções tradicionais dos estudos literários que não se coadunam com sua teoria dialógica. Uma dessas ideias é que a obra de arte é una, fechada em si mesma, hermeticamente fechada, concluída e acabada. É claro que, para Bakhtin, que defende a natureza dialógica da linguagem, uma obra artística – um romance, por exemplo – está sempre aberta à interação, a novas leituras e a novas interpretações.

A rejeição dos princípios que regem a linguística de Saussure leva Bakhtin a repudiar outra convenção literária: a da intencionalidade do autor como objeto de análise. Bakhtin condena o monologismo que está por trás da ideia de que é possível transmitir uma mensagem exata e inequívoca a um destinatário. No caso específico da literatura, Bakhtin rejeita a suposta capacidade dos autores de controlar totalmente os elementos da narrativa (enredo, personagens) para, assim, produzir nos leitores efeitos previsíveis e intencionais.

Mais uma vez, é no diálogo que se há de buscar a maneira mais apropriada de analisar os processos da criação literária.

1.2 Stuart Hall e a identidade pós-moderna

A heterogeneidade que caracteriza todo e qualquer discurso, para Bakhtin, manifesta-se tanto na dimensão extralinguística – todo discurso carrega em si outros discursos – quanto na dimensão intralinguística – os discursos são marcados por contradições e imperfeições que refletem a falibilidade e os conflitos internos dos sujeitos que os produziram. “Falar de heterogeneidade significa, antes de tudo, questionar a unicidade de todo o dizer, considerando a presença do outro na constituição de todo e qualquer discurso, o que significa postular a ideologia e as relações de poder como constitutivas das relações sociais. Negar tais

²³ CLARK; HOLQUIST. op. cit., p. 261.

²⁴ BAKHTIN, 2008, p. 3.

manifestações é camuflar, mascarar a presença da heterogeneidade. Por fim, falar de heterogeneidade significa também considerar os sentidos como múltiplos e o sujeito como cindido, disperso.”²⁵

A questão do descentramento do sujeito foi abordada por diversos autores de várias disciplinas nas últimas décadas. A primeira parte de *A identidade cultural na pós-modernidade*, de Stuart Hall, é um dos lugares em que o tema é tratado de forma mais clara e didática, motivo pelo qual esse texto nos serve de aporte teórico para a discussão da crise do sujeito pós-moderno.

A expressão chave do texto de Hall é “crise de identidade”. O período da modernidade tardia, ou pós-modernidade, é marcado pelo abalo de antigas e estáveis identidades culturais nas quais se apoiavam os indivíduos em suas interações sociais. O que se deve entender pela expressão “crise de identidade”; que acontecimentos precipitaram essa crise; quais as suas formas e quais são suas potenciais consequências – essas são algumas das questões que Hall se coloca e tenta responder.

Hall parte do pressuposto de que o sujeito moderno passa por um processo de “descentração”, que consiste no deslocamento ou na fragmentação das identidades modernas. Ele se refere, mais especificamente, ao que denomina identidades *culturais* – “aqueles aspectos de nossas identidades que surgem de nosso ‘pertencimento’ a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e, acima de tudo, nacionais.”²⁶

Após fazer a advertência de que seu livro é uma obra aberta e sujeita a contestações (uma atitude, registre-se, “bakhtiniana”, que aceita o diálogo) e de admitir que o próprio conceito de identidade ainda é pouco desenvolvido pelas ciências sociais, Hall formula o argumento central de seu livro nos seguintes termos:

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um ‘sentido de si’ estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural

²⁵ GRIGOLETTO, op. cit., p. 125.

²⁶ HALL, 1999, p. 8.

quanto de si mesmos – constitui uma ‘crise de identidade’ para o indivíduo.²⁷

Para apoiar sua argumentação, Hall distingue três tipos de sujeito, cada qual com sua concepção particular de identidade: o sujeito do Iluminismo, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno.

O sujeito do Iluminismo (normalmente descrito como masculino) baseava-se numa concepção individualista da identidade, cujo “centro” nascia com o indivíduo e permanecia imutável ao longo de toda a sua existência.

O sujeito sociológico apoiava-se numa concepção mais interativa da identidade: o núcleo interior do sujeito não era uma entidade autônoma e autossuficiente, mas se afirmava por meio de seus relacionamentos sociais, ou seja, sua inserção em determinada cultura. A identidade seria, justamente, a linha que “sutura” o sujeito à estrutura em que ele vive.

O sujeito pós-moderno é resultado de um processo de múltiplas fragmentações. Não apenas as antigas identidades unificadas e estáveis estariam se fragmentando, mas também as próprias estruturas culturais com as quais estas identidades se relacionavam estariam entrando em colapso. O processo mesmo de identificação entre sujeito e identidade cultural teria se tornado mais provisório e mais problemático.

Como produto desse processo, a identidade do sujeito pós-moderno torna-se uma “celebração móvel”, definida historicamente, formada na reação às constantes alterações dos sistemas culturais nos quais o sujeito se insere. Somos formados não por uma identidade, mas por várias e contraditórias. A identidade unificada não passaria de uma ilusão, apoiada em uma fantasiosa “narrativa do eu”:

Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente.²⁸

Hall chama a atenção para a importância da mudança na modernidade tardia. Tudo é incerto, provisório; tudo se transforma em ritmo acelerado; as crises se sucedem. “As sociedades modernas são, portanto, por definição, sociedades de mudança constante, rápida e

²⁷ Ibid., p. 9.

²⁸ Ibid., p. 13.

permanente.”²⁹ Para Hall, essa é a característica essencial das sociedades modernas, aquilo que as distingue das sociedades “tradicionais”.

Essa mudança, contudo, tem consequências ainda mais profundas quando se leva em conta que ela não acontece a partir de um único núcleo, de um princípio organizador central, unificado: diferentemente das sociedades tradicionais, a sociedade moderna é descentralizada, descontínua, fragmentada; ela possui vários centros de poder que se influenciam e se deslocam constantemente em relação uns aos outros.

Ernest Laclau é citado por Hall como um dos estudiosos que defenderam que a tensão provocada pelos vários centros de poder reflete-se, nos indivíduos, na forma de diferentes “posições de sujeito” adotadas em diferentes contextos sociais. A desintegração dessas sociedades e dessas identidades só não ocorre porque elas são capazes de se articular e se equilibrar entre si. Embora essa articulação seja sempre precária, temporária e parcial, seus efeitos podem ser positivos, uma vez que daí podem surgir novas identidades e novos sujeitos mais bem adaptados às novas estruturas sociais.

Hall aborda o problema do sujeito moderno como um problema *histórico*: as três concepções que ele atribui ao sujeito ao longo da modernidade são historicamente determinadas e compõem uma narrativa das transformações sofridas pelo sujeito humano. Hall demonstra que essa figura discursiva chamada sujeito moderno é uma entidade que está sendo constantemente moldada, de acordo com as características de cada momento histórico.

O período que vai, aproximadamente, do Renascimento (século XVI) até o Iluminismo (século XVIII) é identificado por Hall como o berço do conceito moderno de sujeito. A concepção que aí surge é de um sujeito individualizado, cuja identidade não é mais determinada por suas ligações estáveis a tradições ou estruturas. O sujeito não é mais concebido como “mais um tijolo no muro”, uma simples peça num sistema institucional maior; é uma entidade única, indivisível, singular, distinta de todas as demais. Tal noção do sujeito, uma das marcas da modernidade, deve seu surgimento a certas escolas de pensamento daquele período: a Reforma e o Protestantismo, que afastaram o intermediário institucional na relação entre o indivíduo e a divindade; o Humanismo Renascentista, que declarou o Homem (a inclusão da Mulher ainda levaria algum tempo...) como o centro do universo; as revoluções científicas, que disponibilizaram ao ser humano as ferramentas para explorar e desvendar

²⁹ Ibid., p. 14.

sistematicamente os mistérios da natureza; e o Iluminismo, que apostava no poder da racionalidade e do esclarecimento para combater a ignorância e os dogmas intelectuais.

René Descartes colocou o sujeito individual no coração de seu sistema filosófico. A capacidade de raciocinar do indivíduo era o marco zero do conhecimento; a palavra de ordem do sujeito cartesiano era o enfático mote “*cogito, ergo sum*” – “penso, logo existo”. John Locke definia o indivíduo como detentor de uma identidade cuja essência seria inalterável; um “indivíduo soberano”, fonte da razão, da ação e do conhecimento, em uma ponta, e sujeito das consequências dessas práticas, na outra.

A ascensão do sujeito individualista parece ter tido origem na reação à ordem social, econômica e religiosa da sociedade feudalista medieval, como defende Raymond Williams. O repúdio à hierarquização social do sistema feudal, o fortalecimento de um novo tipo de comércio, baseado no indivíduo e na propriedade privada, e a ênfase na relação direta entre o crente e seu deus defendida pelo protestantismo criaram as condições para a ampla disseminação da concepção iluminista do sujeito.

No século XIX, o sujeito do Iluminismo cede lugar ao sujeito sociológico. A crescente complexidade das sociedades modernas – especialmente as urbanas –, o advento do estado-nação, o surgimento das grandes massas populacionais e a industrialização da Europa e dos Estados Unidos promoveu a articulação de uma nova concepção do sujeito. O indivíduo passou a ser analisado como parte de um organismo social que exigia sua participação; o cidadão “tornou-se enredado nas maquinarias burocráticas e administrativas do estado moderno”³⁰. Aspectos importantes da concepção anterior permaneceram em voga; em vez da substituição total de um modelo pelo outro, o que ocorreu foi a adoção de uma abordagem que levasse mais em consideração a inserção e a interação social dos indivíduos.

A noção de um sujeito sociológico foi apoiada por dois movimentos. O primeiro deles é a biologia darwiniana, que atribuiu à natureza e à biologia os fundamentos da razão e da mente humana. O segundo é o aparecimento das novas ciências sociais. A psicologia ficou a cargo do estudo dos processos mentais do indivíduo, enquanto as demais ciências sociais, sobretudo a sociologia, explicavam o sujeito em termos de suas relações em sociedade. Essa “teoria da socialização” forneceu “uma explicação alternativa do modo como os indivíduos são formados subjetivamente através de sua participação em relações sociais mais amplas; e, inversamente, do modo como os processos e as estruturas são sustentados pelos papéis que os

30 Ibid., p. 30.

indivíduos neles desempenham”³¹. Paradoxalmente, ao mesmo tempo em que contestavam o sujeito cartesiano, racional e individualista como uma ficção, cientistas sociais como G. H. Mead, Goffman e Parsons não escaparam à categorização dualista que opunha “indivíduo” e “sociedade”, “interior” e “exterior”.

As primeiras décadas do século XX assistem ao surgimento de um novo indivíduo – “isolado, exilado ou alienado, colocado contra o pano-de-fundo da multidão ou da metrópole anônima e impessoal”³². Os movimentos artísticos e intelectuais que compuseram o Modernismo dão mostras das representações que se fizeram desse tipo de indivíduo: o “pintor da vida moderna” de Baudelaire, o Josef K. de Franz Kafka e o *flâneur* retratado por Walter Benjamin em seu ensaio sobre a Paris de Baudelaire são alguns exemplos da mudança por que iriam passar o sujeito do Iluminismo e o sujeito sociológico ao longo do século XX.

É na modernidade tardia – a segunda metade do século passado – que se vai consolidar a concepção pós-moderna do sujeito. Caracterizado por uma identidade fragmentada, isolado e alienado diante da imensidão da metrópole moderna e deslocado de seu lugar social e de si mesmo, o sujeito pós-moderno é fruto de transformações na esfera do pensamento e da ação social que, na opinião de Hall, são bem representadas por cinco grandes avanços das ciências humanas e da teoria social: o marxismo, o freudismo, a linguística de Saussure, o pensamento de Michel Foucault e o feminismo. Esses cinco corpos de ideias seriam os principais responsáveis por “uma série de rupturas nos discursos do conhecimento moderno” e, conseqüentemente, pelo “descentramento final do sujeito cartesiano”³³.

A primeira das rupturas conceituais identificadas por Hall é o legado de Karl Marx. Segundo seus intérpretes da segunda metade do século XX, Marx retirou do sujeito individual a centralidade diante da história e transferiu-a para as relações sociais; a capacidade do indivíduo de fazer a história seria determinada pelas condições estruturais em que atua. Louis Althusser é um dos teóricos marxistas que repercutiram o deslocamento do sujeito que Marx promoveu ao rejeitar que o homem tenha uma “essência universal” e que essa essência seja um atributo singular e único de cada indivíduo. Essa posição anti-humanista, embora tenha sido bastante contestada, não deixou de influenciar em grande escala o pensamento moderno.

O segundo grande golpe no sujeito cartesiano foi aplicado por Freud. Ao descobrir o inconsciente, Freud deslocou a centralidade do sujeito do Iluminismo em pelo menos dois

31 Ibid., p. 31.

32 Ibid., p. 32.

33 Ibid., p. 34.

aspectos: em primeiro lugar, ao defender que nossos desejos e nossa sexualidade – componentes fundamentais de nossas identidades – não obedecem às leis da razão, mas a uma “lógica” bastante particular e absolutamente distinta da lógica cartesiana; e, em segundo lugar, ao propor que a estrutura de nossa psique está longe de ser unificada e fixa – pelo contrário, é composta de diversas camadas que se influenciam e se modificam constantemente: “a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento”³⁴. A sensação de um eu unificado não passa, para os defensores da psicanálise, de uma ilusão, uma “fantasia de si mesmo”, criada pelo indivíduo com o intuito de recuperar um “prazer fantasiado da plenitude”³⁵.

A terceira ruptura examinada por Hall foi provocada pela influência do trabalho de Ferdinand de Saussure sobre pensadores como Lacan e Derrida. A proposição de Saussure de que os significados se baseiam na diferença (“noite” é alguma coisa que não é “dia”, e vice-versa) reflete-se na concepção do eu como algo que não é o “outro”. Como o significado das palavras não é fixo (ele surge, justamente, dessas relações de diferença, que o desestabilizam e impedem seu fechamento definitivo), tampouco a identidade pode ser fixada definitivamente – ela é constantemente perturbada pela “diferença” – a relação do indivíduo com o outro e com os estímulos do mundo exterior: “apesar de seus melhores esforços, o/a falante individual não pode, nunca, fixar o significado de uma forma final, incluindo o significado de sua identidade”³⁶.

Michel Foucault é indicado por Hall como o responsável pelo quarto descentramento do sujeito racional. A obra de Foucault, desenvolvida, em grande parte, em torno do conceito de “poder disciplinar”, abala a crença na existência de um sujeito racional, intelectualmente livre e autodeterminado. Foucault argumenta que as instituições modernas – hospitais, escolas, quartéis, prisões, hospícios – têm um caráter fortemente policial e disciplinador e buscam, dessa forma, manter um estrito controle sobre as atividades dos indivíduos – seu trabalho, seu pensamento, seus prazeres, suas práticas sexuais. Embora tais instituições usem a estratégia de “individualizar” o sujeito como forma de aprimorar o controle (atribuindo-lhe, por exemplo, um número de RG), essa individualização não se converte em uma identidade estável, mas em alienação e submissão a um sistema burocrático e impessoal.

34 Ibid., p. 38.

35 Ibid., p. 39.

36 Ibid., p. 41.

A teoria e a prática do feminismo constituem, na relação de Hall, o quinto e último golpe no sujeito do Iluminismo. Hall coloca o feminismo entre os movimentos sociais que se fortaleceram ao longo dos anos 1960 e que se caracterizaram por uma “política de identidade”, na qual cada movimento se apoiava na identidade social de seus membros – “o feminismo apelava às mulheres, a política sexual aos gays e lésbicas, as lutas raciais aos negros, o movimento antibelicista aos pacifistas, e assim por diante”³⁷. É evidente que o sujeito do Iluminismo – em sua essência, um sujeito do sexo masculino, de cor branca e heterossexual – foi profundamente abalado pelas demandas desses movimentos, em particular o movimento feminista. O feminismo defendia que a separação entre público e privado era uma ficção, advogava a politização de esferas historicamente infensas à política (a sexualidade, a vida doméstica, o cuidado com as crianças), argumentava que a definição das identidades (inclusive sexuais) era um processo político e questionava a ideia de uma “humanidade” unificada, na qual todas as questões de diferença sexual estariam apaziguadas.

1.3 Michel Foucault: saber/poder, discurso e sexualidade

Hall, como Bakhtin, acredita na estreita relação entre os fenômenos socioeconômicos e as manifestações simbólicas. Embora rejeite a visão simplista defendida por alguns teóricos mais radicais, que, com base em uma metáfora clássica de transformação revolucionária, defendiam que “quando as hierarquias sociais são derrubadas, uma inversão de valores e símbolos culturais tem que acontecer, mais cedo ou mais tarde”³⁸, Hall é simpático a metáforas alternativas, como, por exemplo, os conceitos bakhtinianos de carvanalização e dialogismo. Para Hall, *Marxismo e filosofia da linguagem* “exerceu uma função crítica no deslocamento teórico geral daquilo que poderia restar de um flerte com uma versão, mesmo que modificada, da metáfora da 'base e superestrutura', para uma concepção do ideológico plenamente focado em discurso-e-poder”³⁹.

Essa concepção da ideologia baseada na relação entre poder e saber é um dos pontos fortes da obra do pensador francês Michel Foucault. Bakhtin e Foucault têm em comum o interesse em apontar os caminhos pelos quais a ideologia opera na linguagem e “explorar os mecanismos que criam e reforçam sua obediência à regra estabelecida pela autoridade”⁴⁰.

37 Ibid., p. 45.

38 HALL, 2003, p. 220.

39 Ibid., p. 232.

40 KLAGES, 2006, p. 142.

No primeiro volume de sua *História da sexualidade*, intitulado *A vontade de saber*, Foucault trata do discurso sobre o sexo e da repressão sexual que teria surgido no século XVII por ocasião da ascensão da burguesia e do capitalismo. Foucault defende a existência de uma “economia”, uma série de “interesses” que sustentam a tese de que a relação entre o poder e o sexo é de repressão.

Para Foucault, a sexualidade é um *dispositivo*, que ele define como um

conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos.⁴¹

Em *A vontade de saber*, Foucault vai contestar o que chamou de “hipótese repressiva” – se o sexo é assim tão reprimido, por que se fala tanto dele, e com tantos detalhes? E “por que nos culpamos tanto por ter outrora feito dele um pecado?”⁴². Sua intenção não é mostrar, de antemão, que a hipótese repressiva é falsa, mas “recolocá-la numa economia global dos discursos sobre o sexo no seio das sociedades modernas a partir do século XVII”. Ele não quer mostrar *o quê*, mas *como*: por quais caminhos o poder atinge o desejo nos indivíduos, “de que maneira o poder penetra e controla o prazer cotidiano”⁴³.

Foucault não nega que a proibição e a repressão existam. O que ele contesta, na verdade, é que considerar a interdição como elemento fundamental na elaboração da história da sexualidade é uma ilusão. Os elementos negativos da hipótese repressiva (proibições, censuras, negações) “são somente peças que têm uma função local e tática numa colocação discursiva, numa técnica de poder, numa vontade de saber que estão longe de se reduzirem a isso”⁴⁴.

Nos séculos XVII, XVIII e XIX, aconteceu o que Foucault identifica como uma “explosão discursiva” da temática sexual. Embora tenham surgido situações de silêncio, tato e discrição (por exemplo, entre pais e filhos, ou entre educadores e alunos), os discursos sobre o sexo, tanto os lícitos quanto os ilícitos, não pararam de proliferar.

O cristianismo procura transformar o sexo em discurso por meio da confissão. O detalhamento descritivo prescrito inicialmente pela religião cristã desdobra-se e prossegue até

41 FOUCAULT, 2007, p. 244.

42 Idem, 1988, p. 14.

43 Ibid., p. 16.

44 Ibid., p. 17.

Sade e os autores eróticos do fim do século XIX. Embora os discursos tenham intenções distintas, para Foucault eles pertencem à mesma tradição:

O essencial é bem isso: que o homem ocidental há três séculos tenha permanecido atado a essa tarefa que consiste em dizer tudo sobre seu sexo; que, a partir da época clássica, tenha havido uma majoração constante e uma valorização cada vez maior do discurso sobre o sexo; e que se tenha esperado desse discurso, cuidadosamente analítico, efeitos múltiplos de deslocamento, de intensificação, de reorientação, de modificação sobre o próprio desejo. Não somente foi ampliado o domínio do que se podia dizer sobre o sexo e foram obrigados os homens a estendê-lo cada vez mais; mas, sobretudo, focalizou-se o discurso no sexo, através de um dispositivo completo e de efeitos variados que não se pode esgotar na simples relação com uma lei de interdição. Censura sobre o sexo? Pelo contrário, constituiu-se uma aparelhagem para produzir discursos sobre o sexo, cada vez mais discursos, susceptíveis de funcionar e de serem efeito de sua própria economia.⁴⁵

No século XVIII, formula-se um discurso *racional* sobre o sexo. Tal discurso analítico logo toma feições *policiais*, ou seja, o sexo passa a ser regulado por intermédio de discursos *úteis* e *públicos*, e não por uma política rigorosa de proibição. Foucault oferece alguns exemplos desse processo. O surgimento do conceito de “população” provocou o aparecimento da análise econômica das condutas sexuais, que mede taxas de natalidade, frequência das relações sexuais, entre outras. Em outro exemplo, Foucault cita as escolas do século XVIII. Embora não se fale de sexo, ele está presente nos *silêncios* – na arquitetura, nos regulamentos, na constante vigilância da instituição. A literatura erótica e processos judiciais contra “perversos” mostram que

de um extremo a outro o sexo se tornou, de todo modo, algo que se deve dizer, e dizer exaustivamente, segundo dispositivos discursivos diversos, mas todos constrangedores, cada um à sua maneira. Confidência sutil ou interrogatório autoritário, o sexo, refinado ou rústico, deve ser dito.⁴⁶

O que se deve observar é que esse crescimento do discurso erótico ocorreu *dentro* do poder, e não fora dele ou contra ele. Foi o próprio poder que estimulou a proliferação dos discursos sobre o sexo; “criaram-se em todo canto incitações a falar; em toda parte, dispositivos para ouvir e registrar, procedimentos para observar, interrogar e formular. Desenfurnaram [o sexo] e obrigaram-no a uma existência discursiva.”⁴⁷

Foucault frisa que não há apenas um, mas vários discursos sobre o sexo. Na Idade Média, o discurso era unitário: a concupiscência levava à confissão em primeira pessoa. Na

45 Ibid., p. 26.

46 Ibid., p. 34.

47 Ibid., p. 34.

modernidade, esse discurso unitário deu lugar a discursos múltiplos – o da biologia, o da demografia, o da medicina, o da psiquiatria. Não há mais a preocupação de se esconder o sexo no confessionário de uma igreja. Em seu lugar, surgem estímulos para se tratar dele em todos os discursos pertinentes, de forma regulada e multiforme.

Por trás desse fenômeno discursivo dos últimos três séculos, Foucault identifica não a evidência de que existiria uma “interdição fundamental”, mas um interesse em conceder ao sexo uma certa aura secreta, escondida. A característica própria das sociedades modernas “não é o terem condenado o sexo a permanecer na obscuridade, mas sim o terem-se devotado a falar dele sempre, valorizando-o como *o segredo*”⁴⁸. A multiplicação dos discursos sobre o sexo, Foucault especula, teria o objetivo de “proporcionar uma sexualidade economicamente útil e politicamente conservadora”⁴⁹, afastando da realidade as manifestações sexuais não voltadas para a reprodução.

Até o final do século XVIII, três códigos (além dos costumes) regiam as práticas sexuais: o direito canônico, a pastoral cristã e a lei civil. Assim, “as proibições relativas ao sexo eram, fundamentalmente, de natureza jurídica”⁵⁰. A proliferação dos discursos sobre o sexo é marcada, nos séculos XVIII e XIX, pela voz que é dada ao discurso das “sexualidades periféricas”, ou seja, tudo que está fora da monogamia heterossexual. A “sexualidade regular” é vista, agora, apenas em contraste com as sexualidades periféricas. O que antes era simplesmente “devassidão” agora responde por vários nomes: “neurose genital”, “aberração do sentido genésico”, “degenerescência”, “desequilíbrio psíquico”.

Dois procedimentos históricos para produzir a verdade do sexo são identificados por Foucault. De um lado, a *ars erotica* constitui o procedimento próprio das civilizações antigas e valoriza o mistério, o segredo, a iniciação. De outro lado, a *scientia sexualis* é própria da civilização ocidental moderna e tem na confissão sua técnica privilegiada de produção da verdade. Foucault vê sérios perigos na abordagem privilegiada pelo Ocidente. Em primeiro lugar, a confissão é uma instituição que, em vários momentos históricos, andou de mãos dadas com a tortura, uma dupla que Foucault chama de “gêmeos sinistros”. Ao se tornar, segundo Foucault, um “animal confidente”, o homem viu a confissão se tornar um instrumento não de libertação, mas de sujeição.

48 Ibid., p. 36.

49 Ibid., p. 38.

50 Ibid., p. 39.

A confissão se transformou ao longo do tempo. De penitência, tornou-se outras coisas, menos rituais e exclusivas: “As motivações e os efeitos dela esperados se diversificaram, assim como as formas que toma: interrogatórios, consultas, narrativas autobiográficas ou cartas, que são consignados, transcritos, reunidos em fichários, publicados e comentados.”⁵¹

Ao romper, portanto, com os procedimentos da *ars erotica*, “nossa sociedade constituiu uma *scientia sexualis*. Mais precisamente, atribuiu-se a tarefa de produzir discursos verdadeiros sobre o sexo, e isto tentando ajustar, não sem dificuldade, o antigo procedimento da confissão às regras do discurso científico.”⁵²

A produção desses “discursos verdadeiros sobre o sexo” envolve, para Foucault, a formação de uma espécie de saber cujo fundamento não está na repressão ou na lei, mas no *poder*. Os conceitos de verdade e poder são mutuamente determinantes, na medida em que a verdade, segundo Foucault, pode ser definida como “o poder próprio aos discursos aceitos como verdadeiros”⁵³.

Um dos temas centrais na obra foucaultiana, o poder recebeu uma definição bastante pessoal do filósofo francês. Trata-se de um conceito de grande capilaridade e penetração social, que exerce sua influência em vários níveis e em várias direções. “O poder está em toda parte; não porque englobe tudo e sim porque provém de todos os lugares”. O poder é uma correlação de forças “desequilibradas, heterogêneas, instáveis, tensas”; não se trata de uma instituição, nem de uma estrutura, nem de um tipo de dom; o poder é “o nome dado a uma situação estratégica complexa numa sociedade determinada”⁵⁴.

Foucault vê o poder como uma grande rede, sem centro, complexa, móvel, na qual a resistência tem papel fundamental – aliás, “resistências”, pois também são móveis e transitórias. “É nesse campo das correlações de força que se deve tentar analisar os mecanismos de poder.”⁵⁵ A pergunta que se deve fazer é: que relações de poder estão em jogo nos discursos sobre o sexo? Para respondê-la, é preciso “imersão a produção exuberante dos discursos sobre o sexo no campo das relações de poder, múltiplas e móveis”⁵⁶.

51 Ibid., p. 62.

52 Ibid., p. 66.

53 FOUCAULT, 2007, p. 231.

54 Idem, 1988, p. 89.

55 Ibid., p. 92.

56 Ibid., p. 93.

1.4 Discursos sobre o patriarcado e o adultério feminino

Foucault argumentou que a multiplicidade de discursos sobre o sexo não obedecia apenas a uma intenção puramente esclarecedora e científica (saber), mas também a propósitos políticos (poder). Como Hall e Bakhtin, Foucault estabelece uma relação estreita entre saber e poder – entre as manifestações simbólicas da cultura e as forças sociais que determinam o comportamento dos indivíduos: “o poder transforma as estruturas arqueológicas fundamentais (epistemes ou formações discursivas) que embasam nosso conhecimento”⁵⁷.

O desequilíbrio de poder que forma o núcleo da sociedade patriarcal reproduziu-se, como não poderia deixar de ser, em todas as manifestações da cultura ocidental, inclusive na literatura. O cânone literário do Ocidente pode ser lido como uma história do patriarcado – de sua supremacia ao longo de boa parte dos últimos vinte e tantos séculos; das esporádicas e isoladas tentativas de enfraquecê-lo e de derrubá-lo; e, finalmente, do que aparenta ser seu declínio – processo que ganhou força ao longo do século passado e não apresenta sinais de enfraquecimento.

Apresentam-se, a seguir, alguns dos discursos que se criaram, ao longo da história, para promover, justificar, analisar ou combater o poder patriarcal. Enfatizaram-se, sempre que possível, o tratamento dado por cada um desses discursos à questão do adultério feminino – seu grau de aceitação, as razões que lhe eram atribuídas, as punições que suscitava.

Os estudiosos e estudiosas que se dedicaram ao tema do patriarcado e suas origens fatalmente se depararam com a seguinte pergunta: o que existia antes da sociedade patriarcal? As evidências arqueológicas disponíveis são insuficientes para confirmar decisivamente a hipótese de que, antes do patriarcado, os seres humanos se organizavam em sociedades matriarcais.

A fartura de imagens de divindades femininas produzidas por povos antigos, por exemplo, diz pouco, a rigor, sobre a forma como essas sociedades se organizavam e se governavam. A valorização da mulher enquanto símbolo de fertilidade, especialmente numa época em que o papel do homem na reprodução ainda não havia sido descoberto, não é suficiente como evidência de que o ser humano já se organizou, de maneira generalizada, em sistemas sociais em que as mulheres exerciam as principais posições de liderança e de poder. Há indícios de que sociedades em lugares e épocas específicas experimentaram modelos matriarcais de

⁵⁷ GUTTING, p. 50.

organização, como é o caso, na Antiguidade, da civilização minoica e, nos dias atuais, de povoações na China e na Indonésia. Esses casos, porém, podem ser vistos como as exceções que confirmam a regra: o patriarcado, até onde registra a história, é a forma de organização social predominante nos agrupamentos humanos.

Não obstante, pensadores de peso, como o alemão Friedrich Engels, defenderam que, em algum ponto remoto do nosso passado, os seres humanos se organizaram em sociedades nas quais as mulheres equiparavam-se aos homens em questões de poder e de liderança. Engels aplicou a tese do materialismo histórico ao estudo das origens do patriarcado e o resultado foi publicado em 1884 com o título *A origem da família, da propriedade privada e do estado*.

Com todas as críticas e contestações que recebeu nos quase 130 anos desde seu surgimento (algumas advindas de intelectuais do calibre de Simone de Beauvoir), o livro de Engels continua sendo umas das principais referências para os estudos sobre o casamento monogâmico a partir de uma perspectiva política e socioeconômica. Interessam-nos aqui, sobretudo, algumas considerações feitas por Engels a respeito do adultério feminino e sua relação com a monogamia na sociedade patriarcal.

A partir de notas escritas por Karl Marx a respeito da obra *Ancient society*, publicada pelo antropólogo norte-americano Lewis H. Morgan em 1877, Engels produziu um tratado sobre a instituição da família – as relações de poder que marcaram sua origem, o papel da propriedade privada na gênese da família moderna e a influência de fatores políticos e econômicos no casamento monogâmico.

No prefácio à quarta edição de *A origem da família, da propriedade privada e do estado*, publicada em 1891, Engels atribui à obra *Direito materno*, publicada pelo antropólogo suíço J. J. Bachofen em 1861, o pioneirismo no estudo da história da família. Embora veja na obra certa tendência ao misticismo, Engels admite

(...) seus méritos de pioneiro, já que foi o primeiro a substituir as frases sobre um desconhecido e primitivo estágio de promiscuidade sexual pela demonstração de que, na literatura clássica grega, há muitos vestígios de que entre os gregos e os povos asiáticos existiu realmente, antes da monogamia, um estado social em que não somente o homem mantinha relações sexuais com várias mulheres, mas também a mulher mantinha relações sexuais com diversos homens, sem que com isso violassem a moral estabelecida. Bachofen provou que esse costume não desapareceu sem deixar vestígios, sob a forma de necessidade, para a mulher, de entregar-se, durante determinado período, a outros homens – entrega que era o preço de seu

direito ao matrimônio único (...).⁵⁸

É interessante, nesse trecho, observar que Bachofen – com a concordância de Engels – oferece uma justificativa histórico-antropológica para o adultério feminino, como um traço primitivo que deixou “vestígios” nas mulheres civilizadas. Outro aspecto a se ressaltar é a relação que se estabelece entre adultério e moral: nas sociedades pré-monogâmicas, a promiscuidade de homens e mulheres não violava a “moral estabelecida”, afirmação a partir da qual se conclui que essa violação aconteceria nas sociedades monogâmicas. O maior peso moral associado ao adultério feminino na Europa da segunda metade do século XIX fica evidenciado pelo fato de que Bachofen, ao oferecer um exemplo da persistência de traços primitivos que desafiam a moral do mundo civilizado, recorreu ao adultério feminino, e não ao masculino – como se a traição do homem não ilustrasse tão bem a imoralidade quanto a da mulher.

Ao tratar da origem da família monogâmica moderna, Engels reproduz o argumento de Morgan segundo o qual, primitivamente, o que havia era um estado combinado de poligamia e poliandria que obrigava a que os filhos de uns e outros fossem considerados comuns. Esse estado modificou-se e resultou na monogamia: “Essas modificações são de tal ordem que o círculo compreendido na união conjugal comum, e que era muito amplo em sua origem, se estreita pouco a pouco até que, por fim, abrange exclusivamente o casal isolado, que predomina hoje.”⁵⁹

Engels defende, assim, a existência de um período anterior à monogamia, no qual a poligamia seria um comportamento socialmente aceito. A hipótese de Engels (emprestada do sociólogo francês Alfred Espinas, autor de *Des sociétés animales*, publicado em 1877) é a de que não teríamos chegado aonde chegamos se a família, como a conhecemos, estivesse na origem da civilização. Foi necessário um modelo de família “profundamente alterado”:

A tolerância recíproca entre os machos adultos e a ausência de ciúmes constituíram a primeira condição para que se pudessem formar esses grupos numerosos e estáveis, em cujo seio, unicamente, podia operar-se a transformação do animal em homem.⁶⁰

A ideia de Engels é que, numa análise retrospectiva, comportamentos e sentimentos como o incesto e os ciúmes não estavam na origem da espécie humana e se desenvolveram relativamente tarde. O que havia era “uma forma de relações carnavais que só pode ser chamada

⁵⁸ ENGELS, 1980, p. 9-10.

⁵⁹ Ibid., p. 31.

⁶⁰ Ibid., p. 35.

de promiscuidade sexual, no sentido de que ainda não existiam as restrições impostas mais tarde pelo costume”⁶¹. Engels faz a ressalva de que esse heterismo não era inevitável: nada impedia que pares estáveis se formassem.

A passagem do heterismo à monogamia, ou, em outras palavras, a evolução familiar de uma situação de matrimônio por grandes grupos em direção à relação monogâmica homem-mulher, teria sido ocasionada por uma série de razões. As mais determinantes para Engels, contudo, foram as que se verificaram, especificamente, no Velho Mundo.

A crescente complexidade das relações sociais, motivada por fatores de ordem econômica como a domesticação de animais e criação de gado, proporcionaram o surgimento do que Engels enxerga como o fator que precipitou o surgimento da família monogâmica: a propriedade privada.

Na família sindiásmica – modelo que, no esquema de Morgan, foi imediatamente anterior à monogamia –, os filhos, ligados à gens (ou linhagem) matriarcal, não herdavam os bens dos pais. Com os desenvolvimentos econômicos ocorridos no Velho Mundo, tais bens, apropriados pelos homens, tornaram-se cada vez mais significativos (gado, escravos). Para favorecer os filhos, portanto, o homem aboliu o direito materno, por meio de uma mudança simples, mas revolucionária: os descendentes, para fins de herança, pertenciam agora à gens do pai:

O desmoronamento do direito materno, *a grande derrota histórica do sexo feminino em todo o mundo*. O homem apoderou-se também da direção da casa; a mulher viu-se degradada, convertida em servidora, em escrava da luxúria do homem, em simples instrumento de reprodução. Essa baixa condição da mulher, manifestada sobretudo entre os gregos dos tempos heróicos e, ainda mais, entre os dos tempos clássicos, tem sido gradualmente retocada, dissimulada e, em certos lugares, até revestida de formas de maior suavidade, mas de maneira alguma suprimida.⁶²

Fica clara, nesse trecho, a estreita relação que Engels estabelece entre aspectos econômicos, políticos e morais da dominação dos homens sobre as mulheres; imprecisões acerca de algumas de suas conjecturas à parte, Engels foi um dos mais robustos defensores da ideia de que o patriarcado é um fenômeno historicamente determinado, e não um fato natural que acompanha a sociedade humana desde suas origens.

61 Ibid., p. 37.

62 Ibid., p. 61.

A pensadora francesa Simone de Beauvoir, possivelmente a mais influente feminista da história, também tratou com propriedade das origens do patriarcado. Seus estudos sobre as relações de gênero, em particular os dois volumes que compõem a emblemática obra *O segundo sexo*, são referências obrigatórias para as reflexões que estamos desenvolvendo sobre as relações entre sociedade patriarcal e adultério feminino.

As ideias que Simone de Beauvoir expõe nesse livro estabelecem um diálogo bastante rico com as reflexões que Engels fez em *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*. Em *O segundo sexo*, Beauvoir reconhece a dívida que sua obra tem com a do filósofo alemão, mas isso não impede que ela conteste e supere várias das ideias de Engels sobre o problema da dominação da mulher pelo homem.

Beauvoir inicia seu livro, recusando explicações biológicas e fisiológicas para as distinções entre homens e mulheres. A biologia não constitui um destino imutável para a mulher; dados biológicos ou fisiológicos não são suficientes para justificar uma suposta hierarquia entre os sexos; “não explicam por que a mulher é o Outro; não a condenam a conservar para sempre essa condição subordinada”⁶³.

É contestável, segundo a autora, a ideia de que a biologia e a fisiologia exerçam influência fundamental sobre a vida em sociedade. Repercutindo as ideias de Engels sobre a questão, Beauvoir defende que as possibilidades individuais dependem muito mais da “situação econômica e social”⁶⁴. E conclui: “É, portanto, à luz de um contexto ontológico, econômico, social e psicológico que teremos de esclarecer os dados da biologia. (...) A biologia não basta para fornecer uma resposta à pergunta que nos preocupa: por que a mulher é o Outro?”⁶⁵.

Também para Foucault, a sexualidade é cultural, e não natural:

Não se deve concebê-la como uma espécie de dado da natureza que o poder é tentado a pôr em xeque, ou como um domínio obscuro que o saber tentaria, pouco a pouco, desvelar. A sexualidade é o nome que se pode dar a um dispositivo histórico: não à realidade subterrânea que se apreende com dificuldade, mas à grande rede da superfície em que a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências, encadeiam-se uns aos outros, segundo algumas grandes estratégias de saber e de poder.⁶⁶

63 BEAUVOIR, 1980, v. 1, p. 52.

64 Ibid., p. 55.

65 Ibid., p. 57.

66 FOUCAULT, 1988, p. 100.

Como reforço à posição de Simone de Beauvoir nesse particular, apresentaremos algumas ideias defendidas por um renomado biólogo contemporâneo, o primatologista holandês Frans de Waal. Seu livro *Eu, primata* discute as mais recentes descobertas da primatologia e o que essas descobertas podem nos ensinar a respeito da nossa própria natureza humana.

Ao analisar o comportamento sexual dos grandes primatas, Waal observa as vantagens, para o macho, de acasalar com um grande número de fêmeas, ao passo que, para as fêmeas, a qualidade é preferível à quantidade:

Tudo na evolução converge para o êxito reprodutivo, por isso as diferentes orientações de machos e fêmeas são perfeitamente compreensíveis. Um macho pode aumentar sua descendência acasalando-se com muitas fêmeas enquanto mantém afastados seus rivais. Para a fêmea, tal estratégia não tem sentido: acasalar-se com numerosos machos em geral não lhe traz benefícios.⁶⁷

Por outro lado, o autor também reconhece que as fêmeas de qualquer espécie exercem um papel ativo na escolha dos machos com os quais pretendem se acasalar: “O reino animal é rico em fêmeas sexualmente empreendedoras que comparam e escolhem, e a sociedade humana sem dúvida não é exceção.”⁶⁸ Wall duvida da capacidade de questionários aplicados por pesquisadores revelarem a verdade sobre o comportamento sexual humano:

As pesquisas subestimam imensamente a vida sexual das mulheres: todo mundo, especialmente as mulheres, reluta em revelar a verdade. (...) Se ligarmos estudantes universitárias a um falso detector de mentiras, as moças relatarão duas vezes mais parceiros sexuais do que mulheres não submetidas a tal pressão. De fato, relatam tantos parceiros quanto seus equivalentes do sexo oposto. Portanto, homens e mulheres podem ser mais semelhantes do que os levantamentos sobre sexo nos fazem crer.⁶⁹

A hipótese biológica da monogamia feminina se despedaça diante da constatação de que a produção de bebês, tanto na espécie humana quanto em muitas outras, não é o objetivo de toda e qualquer atividade sexual: “Se o único objetivo fosse a reprodução, com certeza o sexo não precisaria ser tão agradável. (...) A busca do prazer é a razão número um de as pessoas fazerem mais sexo do que o necessário para a reprodução.”⁷⁰

O autor justifica o adultério feminino entre os bonobos como uma prevenção contra o infanticídio, comportamento bem documentado entre chimpanzés e gorilas: “Aceitando as investidas de muitos machos, uma fêmea pode precaver-se contra o infanticídio, pois nenhum

⁶⁷ WAAL, 2007, p. 64.

⁶⁸ Ibid., p. 114-5.

⁶⁹ Ibid., p. 115.

⁷⁰ Ibid., p. 123.

dos seus parceiros pode descartar a possibilidade de a cria ser dele.”⁷¹ É interessante perceber a aparente contradição em que o autor cai: ao atribuir tal “raciocínio” aos bonobos, Waal pressupõe que eles tenham noção da relação causal entre acasalamento e gravidez. O próprio autor assinala que, muito provavelmente, apenas os humanos tenham noção da relação entre sexo e reprodução. Certamente, Waal usa tais imagens com fins puramente metafóricos e didáticos; a capacidade de escolha que atribuímos aos animais é resultado de milhares de anos de evolução e seleção natural, e não de uma vontade racional consciente.

Waal não enseja qualquer suspeita de contradição, contudo, quando relaciona nossas posições morais ao nosso sistema predominante de organização social. Ao falar do patriarcado e de sua função de garantir que o patrimônio que um homem acumulou ao longo de sua vida termine nas mãos de seus verdadeiros descendentes, Waal atribui a esse sistema a obsessão masculina pela virgindade, castidade e fidelidade femininas: “Muitas das restrições morais a que estamos acostumados (...) são concebidas para manter essa ordem social específica.”⁷²

Esse estado de coisas, obviamente, gerou e ainda gera inúmeros conflitos. Embora sua explicação seja algo vaga (ele atribui, por exemplo, a sexualidade feminina à “natureza”, um conceito especialmente arreado a definições mais rígidas), Waal desmistifica o mito da natureza monogâmica da mulher e frisa os conflitos que resultam do choque entre o patriarcado e a sexualidade humana:

A fêmea de nossa espécie é apenas moderadamente fiel. Se a fidelidade fosse o objetivo da natureza, o apetite sexual feminino seria limitado ao período fértil, e essa fase seria perceptível externamente. Em vez disso, a natureza criou uma sexualidade feminina que é quase impossível de controlar. O argumento comum de que os homens são naturalmente polígamos e as mulheres naturalmente monógamas é tão cheio de furos quanto um queijo suíço. O que vemos, na realidade, é um descompasso entre nossa organização social, que gira em torno da família nuclear, e nossa sexualidade.⁷³

Beauvoir concordaria com Waal; uma explicação biológica para a dominação do homem sobre a mulher não sobreviveria a uma análise cuidadosa. Beauvoir tampouco aceita a explicação psicanalítica:

(...) a psicanálise malogra em explicar por que a mulher é o Outro, pois o próprio Freud admite que o prestígio do pênis explica-se pela soberania do

71 Ibid., p. 133.

72 Ibid., p. 140.

73 Ibid., p. 142.

pai e confessa que ignora a origem da supremacia do macho.⁷⁴

Para ela, devemos concentrar nossos esforços em uma perspectiva baseada em valores: “Para nós, a mulher define-se como ser humano em busca de valores no seio de um mundo de valores, mundo cuja estrutura econômica e social é indispensável conhecer.”⁷⁵

Beauvoir acredita que o materialismo histórico apresenta condições, em princípio, de dar uma explicação mais convincente sobre a situação feminina. A sexualidade é apenas um dos aspectos definidores da consciência que a mulher tem de si mesma. A estrutura socioeconômica é igualmente determinante na formação dessa consciência.

Contudo, Beauvoir não se contenta apenas com essa explicação e tece críticas a Engels: o filósofo alemão teria falhado ao tentar relacionar a opressão da mulher à propriedade privada. Ela não acredita numa fase matriarcal da organização social humana; para ela, o patriarcado foi a regra desde sempre; o matriarcado seria apenas um mito. Ambos concordam, porém, com o fato de que as duas culturas que formam o berço da cultura ocidental – as civilizações grega e romana – já trazem, desde seu surgimento, o patriarcado como um de seus traços mais marcantes.

Na Antiguidade, afirma Engels, surge uma forma intermediária de família patriarcal, cujo melhor exemplo é a família romana. O termo latino *famulus*, “escravo doméstico”, origina o termo *família*, que se referia ao conjunto de escravos pertencentes a um homem e não se aplicava, originalmente, ao grupo formado pelo par de cônjuges e sua prole. Isso logo mudaria:

Nos tempos de Gaio, a *família* “*id est patrimonium*” (isto é, herança) era transmitida por testamento. A expressão foi inventada pelos romanos para designar um novo organismo social, cujo chefe mantinha sob seu poder a mulher, os filhos e certo número de escravos, com o pátrio poder romano e o direito de vida e morte sobre todos eles.⁷⁶

A civilização europeia nasce, assim, tendo como sua unidade organizacional uma família monogâmica, patriarcal e baseada na propriedade privada. O homem, proprietário dos bens mais valiosos, exige a fidelidade da mulher como forma de assegurar a paternidade dos filhos, aos quais é destinada sua herança. A garantia dessa fidelidade significou, a rigor, a inclusão da mulher entre o rol de bens do homem; ele passa a ter sobre ela o poder de vida e de morte – direito que preservaria por vários séculos. Nas palavras de Engels, o patriarcado

⁷⁴ BEAUVOIR, 1980, v. 1, p. 69-70.

⁷⁵ Ibid., p. 72.

⁷⁶ ENGELS, 1980, p. 61.

[b]aseia-se no predomínio do homem; sua finalidade expressa é a de procriar filhos cuja paternidade seja indiscutível; e exige-se essa paternidade indiscutível porque os filhos, na qualidade de herdeiros diretos, entrarão, um dia, na posse dos bens de seu pai. (...) Ao homem, igualmente, se concede o direito à infidelidade conjugal, sancionado ao menos pelo costume (o Código de Napoleão outorga-o expressamente, desde que ele não traga a concubina ao domicílio conjugal), e esse direito se exerce cada vez mais amplamente, à medida que se processa a evolução da sociedade. Quando a mulher, por acaso, recorda as antigas práticas sexuais e intenta renová-las, é castigada mais rigorosamente do que em qualquer outra época anterior.⁷⁷

Ao tratar dos gregos, Engels identifica duas tendências principais. Os dóricos, entre os quais se destaca a sociedade espartana, guardavam uma liberdade de costumes que remetia ao período da barbárie. Era costume entre os homens de Esparta partilhar suas mulheres entre si, motivo pelo qual “era coisa inaudita o adultério efetivo, a infidelidade da mulher às escondidas de seu marido.”⁷⁸

Já entre os jônios, grupo que incluía os atenienses, a adoção do modelo familiar monogâmico impôs à mulher todo um conjunto de restrições comportamentais. As prostitutas, ou *hetairas*, cultivavam o talento e o gosto artístico e gozavam de certa liberdade; as mulheres casadas, porém, eram mais sacrificadas:

Quanto à mulher legítima, exige-se dela que tolere tudo isso e, por sua vez, guarde uma castidade e uma fidelidade conjugal rigorosas. (...) A existência da escravidão junto à monogamia, a presença de jovens e belas cativas que pertencem, de corpo e alma, ao homem, é o que imprime desde a origem um caráter específico à monogamia – que é monogamia só para a mulher, e não para o homem. E, na atualidade, conserva-se esse caráter.⁷⁹

Engels identifica um interessante contraste: foi entre os gregos, “povo mais culto e desenvolvido da antiguidade”, que a monogamia se originou; ela não surgiu, porém, como “fruto do amor sexual individual”, e sim como exploração, “sob a forma de escravidão de um sexo pelo outro, como proclamação de um conflito entre os sexos, ignorado, até então, na pré-história.”⁸⁰

Segundo Simone de Beauvoir, contudo, Engels teria falhado ao assumir que o fim da família traria o fim da opressão da mulher. A própria sociedade espartana seria, ainda na Antiguidade, uma evidência do erro inerente a esse raciocínio. Beauvoir recusa, dessa forma, uma abordagem puramente marxista do problema do patriarcado. As categorias “proletária” ou

77 Ibid., p. 66.

78 Ibid., p. 68.

79 Ibid., p. 67.

80 Ibid., p. 70.

“burguesa”, segundo Beauvoir, “são igualmente impotentes para encerrar uma mulher concreta.”⁸¹

Engels identifica as invasões germânicas como o momento em que surge o amor sexual individual. Ao mesmo tempo, porém, adverte que não se deve confundir amor sexual com amor monogâmico. É curioso, aliás, que o amor cavaleiresco medieval, um dos mais antigos exemplos do que se convencionou chamar modernamente de “amor romântico”, seja uma relação eminentemente adúltera:

(...) essa primeira forma, o amor cavaleiresco da Idade Média, não foi, de modo algum, amor conjugal. Longe disso, na sua forma clássica, entre os provençais, voga a todo pano para o adultério, que é cantado por seus poetas. A flor da poesia amorosa provençal são as *albas* (em alemão *Tagelieder* – cantos do alvorecer). Pintam, com vivas cores, como o cavaleiro deita com sua amada, mulher de outro, enquanto na rua permanece um vigia, que o chama quando começa a clarear a madrugada (alba), para que possa escapar sem ser visto. A cena da separação é geralmente o ponto culminante do poema.⁸²

O “amor cavaleiresco” a que Engels se refere é mais conhecido, entre os historiadores, como amor cortês, amor cortesão ou, ainda, amor delicado. O termo (em francês, *amour courtois*; em italiano, *amore cortese*; e em provençal: *domnei*) foi cunhado por Gaston Paris em 1883 e descreve um fenômeno literário e social originado no sul da França e registrado na poesia dos trovadores:

Antes do século XII, as mulheres, em grande parte, eram consideradas inferiores aos homens. O amor cortês, contudo, idealizava as mulheres, e o amante, fascinado pela beleza de sua dama, colocava-a num pedestal e obedecia seus desejos. A ideia era a de que os sentimentos do amante o enobreciam e o tornavam digno de sua amada soberana. Ele anseia pela união com sua dama e a excelência moral que daí decorreria. Paradoxalmente, embora o amante venerasse sua dama, se ajoelhasse diante de sua porta e observasse rigorosamente os mandamentos cristãos, a versão trovadora dessa forma de amor era adúltera. De fato, o adultério chegava a ser glorificado: em parte, talvez, porque os casamentos medievais eram o resultado de práticas de conveniência (eram “arranjados”), e não de práticas românticas; e, em parte, devido à teoria de que o amor verdadeiro deveria ser oferecido livremente, e logo era impossível entre marido e mulher.⁸³

A ideia por trás do amor cortês é anterior ao fenômeno e a ele sobreviveu, assumindo formas variadas. Porém, é possível identificar quatro elementos virtualmente universais: 1) as quatro características do amor cortês, que são a humildade, a cortesia, o adultério e o amor como

81 BEAUVOIR, 1980, v. 1, p. 80.

82 ENGELS, 1980, p. 75-76.

83 CUDDON, 1999, p. 189.

religião; 2) o amor como manifestação de uma forma de desejo; 3) o amor cortês como uma força dinâmica e enobrecedora; e 4) o amor cortês como gerador de um culto à figura amada.⁸⁴

Muitos dos estudiosos que se dedicaram ao estudo das relações de gênero trataram do amor cortês. Simone de Beauvoir, por exemplo, argumenta que, por meio dele, as mulheres buscavam o amor, algo então impossível no casamento:

(...) sendo o esposo feudal um tutor e um tirano, a mulher buscava um amante fora do casamento. O amor cortês era uma compensação à barbárie dos costumes oficiais. 'O amor, no sentido moderno da palavra, só ocorre na Antiguidade fora da sociedade oficial, observa Engels. O ponto exato em que a Antiguidade se detém nas suas tendências para o amor sexual é aquele de que parte da Idade Média: o adultério.' E é com efeito essa forma que revestirá o amor enquanto a instituição do casamento perpetuar-se.⁸⁵

Segundo o francês Georges Duby, um dos historiadores que mais estudaram esse fenômeno, o amor cortês, embora seja um objeto eminentemente histórico, também pode ser considerado um objeto literário. A sobrevivência das obras que compõem o cânone do amor cortês é uma evidência, segundo Duby, de que elas guardavam “relação com o que preocupava as pessoas para as quais elas eram produzidas, com a sua situação real.”⁸⁶

Para Duby, o amor cortês pode ser esquematizado da seguinte forma: um jovem (também no sentido de “homem sem esposa legítima”) assedia uma dama (mulher casada) protegida por todos os interditos de uma sociedade baseada na transmissão hereditária por linha masculina – logo, uma sociedade que “considerava o adultério da esposa como a pior das subversões e ameaçava com castigos terríveis o seu cúmplice”⁸⁷. O perigo é um elemento importante e necessário: a corte era uma prova, uma experiência formadora.

Em outras palavras, “o amor delicado é um jogo”⁸⁸. Estão em jogo os corpos e as vidas dos amantes. Contudo, e curiosamente, era um jogo de homens, um jogo misógino. “A mulher é um engodo, análogo a esses manequins contra os quais o novo cavaleiro se lançava, nas demonstrações esportivas que se seguiam às cerimônias de sua sagração.”⁸⁹ Foucault, ao comentar a obra de Duby, chama atenção para esse aspecto do amor cortês: “Para Duby, a

84 Ibid., p. 190.

85 BEAUVOIR, 1980, v. 1, p. 123.

86 DUBY, 1989, p. 59.

87 Ibid., p. 60.

88 Ibid., p. 60.

89 Ibid., p. 61.

literatura cortesã vem daí: era uma espécie de combate fictício entre os 'juvenes' e o chefe de família ou o senhor, ou mesmo o rei, tendo como objetivo a mulher já apropriada.”⁹⁰

Não obstante esse elemento de misoginia identificado por Duby, a literatura cortês tinha uma função social importante. Num momento em que o Estado começava a abandonar o sistema feudal, “o mecenato principesco favoreceu conscientemente a instituição dessas liturgias profanas cujo exemplo era dado por um Lancelot, um Gauvain.”⁹¹ O código cortês buscava preservar a vassalagem, a servidão: “A dama tinha assim a função de estimular o ardor dos jovens, de apreciar com ponderação, judiciosamente, as virtudes de cada um. Ela arbitrava as rivalidades permanentes. Ela coroava o melhor. O melhor era quem a tinha servido melhor. O amor cortês ensinava a servir e servir era o dever do bom vassalo.”⁹²

O jovem, portanto, aprendia a servir, a humilhar-se, a submeter-se. O que o amor cortês ensinava, no fim, era a amizade entre varões. A virilidade do jogo cortês indica que servir à esposa de um príncipe era uma forma indireta de conquistar não o amor romântico de uma mulher, mas o amor fraternal de um homem.

Nesse período, o casamento se inseria em dois modelos: o leigo e o eclesiástico, que corresponderiam, grosseiramente, ao que hoje chamamos de “casamento civil” e “casamento religioso”. No modelo leigo, a palavra-chave era *herança*. “Seu papel é assegurar sem prejuízo a transmissão de um capital de bens, de glória, de honra, e de garantir à descendência uma condição, uma 'posição' pelo menos igual àquela de que se beneficiavam os ancestrais.”⁹³ As moças eram “cedidas” aos maridos. A monogamia era cobrada, estritamente, das mulheres: “para a moça, o que se exalta e o que toda uma teia de interditos procura cuidadosamente garantir é a virgindade e, no que diz respeito à esposa, a fidelidade.” Por trás dessas proibições está a tentativa de impedir a introdução, entre os herdeiros do casal, de “intrusos, nascidos de outro sangue, clandestinamente semeados.”⁹⁴

No modelo eclesiástico, a igreja considera o casamento como um “mal menor” diante do grande mal da fornicção:

Ela [a igreja] o adota [o casamento], o institui – e facilmente, uma vez que foi admitido, adotado e instituído por Jesus – mas com a condição de que sirva para disciplinar a sexualidade, para lutar eficazmente contra a

⁹⁰ FOUCAULT, 2007, p. 251.

⁹¹ DUBY, 1989, p. 63.

⁹² Ibid., p. 64.

⁹³ Ibid., p. 15.

⁹⁴ Ibid., p. 17.

fornicação.⁹⁵

Os povos da Alta Idade Média ocidental ofereceram alguns exemplos de como a dominação masculina se traduzia em normas rígidas para a mulher que cometesse adultério. Os burgúndios utilizavam uma expressão eloquente – “fedor do adultério” – para caracterizar a adúltera, que era punida com crueldade: “expulsão imediata da mulher casada, a qual era em seguida estrangulada e jogada num pântano lamacento.”⁹⁶ Entre os galo-romanos, adúlteros em flagrante poderiam ser mortos imediatamente pelo marido traído, segundo uma lei do imperador Majoriano. Entre os francos, o adultério feminino era punido com a morte e considerado, pelas famílias de ambos os membros do casal, “uma verdadeira mancha sobre toda a linhagem”⁹⁷.

Durante esse período, de forma geral, a violação e o rapto – que poderiam ser “resolvidos” com o casamento – eram considerados bem menos graves que o adultério feminino:

(...) o adultério constitui uma verdadeira profanação da mulher e da descendência, portanto da sucessão vindoura. Toda união que despreza as condições sociais é impensável, porque dissolve a sociedade, da mesma forma que a mulher espontaneamente adúltera destrói a autenticidade de seus filhos e suprime o carisma do sangue.⁹⁸

O homem adulto não é punido, pois não causa danos à sua parentela, e os filhos que porventura gera na adúltera pertencem ao marido traído. “A mulher, em contrapartida, é culpada de um verdadeiro crime, pois oblitera o futuro. Contrariamente à do homem, sua vida privada é totalmente pública, por causa das consequências que pode provocar.”⁹⁹

A preocupação principal do senhor aristocrático na Europa feudal, no que diz respeito à ordem doméstica, era a *honra*. Assunto privatamente masculino, a honra dependia, todavia, do comportamento das mulheres – um interessante exemplo da influência do privado sobre o público: “O homem era desonrado pelas mulheres submetidas ao seu poder e, em primeiro lugar, pela sua.”¹⁰⁰ A tomada da dama casada por jovens que queriam manifestar seu valor era tema preponderante da literatura cortês. A honra era defendida, inicialmente, com um anteparo: as mulheres eram constantemente enclausuradas, vigiadas e escoltadas. O adultério só era “aceito” se fosse proveitoso para o homem e lhe rendesse algum tipo de vantagem. Esposas estereis ou aborrecidas e irmãs cobiçosas de parte da herança da família eram as

95 Ibid., p. 18.

96 ARIÈS; DUBY, 1990, p. 454-5.

97 Ibid., p. 455.

98 Ibid., p. 455.

99 Ibid., p. 455-6.

100 DUBY, 1990, p. 93.

vítimas mais comuns: “Então o chefe da casa revelava, denunciava, publicava – tornava pública – a falta feminina, a fim de poder legitimamente castigar a culpada, expulsá-la da casa, quando não decidia queimá-la viva.”¹⁰¹

Em 20 de setembro de 1792, Napoleão Bonaparte decretou um novo código civil para a França. Do ponto de vista das mulheres, o código napoleônico foi um retrocesso e reduziu sensivelmente os direitos femininos. O adultério, considerado motivo suficiente para o divórcio, era tratado de forma bem diferente de acordo com quem o cometia. O marido poderia pedir o divórcio simplesmente alegando que sua mulher cometera adultério. A mulher, todavia, só poderia requerer o divórcio se seu marido mantivesse “sua concubina na casa em comum” (artigo 230). Ademais, se fosse reconhecida sua culpa de adultério, a mulher estaria sujeita a dois anos de prisão, ao passo que o homem não receberia nenhuma punição. Era uma época em que o adultério feminino era considerado um mal absoluto, uma ameaça à legitimidade da descendência, um flagelo contra o qual o homem detinha e exercia todos os direitos de punição.

Após a Revolução Francesa, portanto, quando a sociedade se reorganiza, as expectativas de avanço nas relações de gênero na França são frustradas, e a mulher é relegada ao tradicional papel subalterno:

A mulher deve obediência a seu marido; ele pode fazer que seja condenada à reclusão em caso de adultério e conseguir o divórcio contra ela; se mata a culpada em flagrante, é desculpável aos olhos da lei; ao passo que o marido só é sujeito a uma multa se trazer uma concubina ao domicílio conjugal e é, neste caso somente, que a mulher pode obter o divórcio contra ele.¹⁰²

A transformação da intimidade, de Anthony Giddens, é uma das obras que traz a discussão da sexualidade para o mundo contemporâneo e defende que a intimidade entre homem e mulher se transformou, geralmente para melhor, em decorrência de uma série de fatores.

O advento do que ele chama de *amor romântico* é um desses fatores. Para Giddens, o amor romântico oferece uma base igualitária e autossuficiente para a construção de uma relação. “O amor romântico pressupõe a possibilidade de se estabelecer um vínculo emocional durável com o outro, tendo-se como base as qualidades intrínsecas desse próprio vínculo.”¹⁰³

A abordagem de Giddens, contudo, não é ingênua. Essa sexualidade plástica, descentralizada, livre das necessidades de reprodução, cujos primórdios ele posiciona no século XVIII, está

¹⁰¹ Ibid., p. 93.

¹⁰² BEAUVOIR, 1980, v. 1, p. 143.

¹⁰³ GIDDENS, 1992, p. 10.

intimamente relacionada com a necessidade de limitar o tamanho das famílias e as técnicas modernas de contracepção. Politicamente, essa nova sexualidade reflete a consolidação da democracia como a forma de governo padrão do Ocidente: “A intimidade implica uma total democratização do domínio interpessoal, de uma maneira plenamente compatível com a democracia na esfera pública.”¹⁰⁴

Hoje, encara-se com crescente naturalidade o fato de uma mulher ter tido vários amantes antes de comprometer-se com um relacionamento fixo, monogâmico. No passado, porém, “em sua maioria, as mulheres [eram] divididas entre as virtuosas e as perdidas”¹⁰⁵, estas últimas sendo sempre marginalizadas.

O adultério fornece um bom exemplo do “padrão duplo” usado para julgar homens e mulheres, conforme pudemos verificar nos exemplos retirados do Código Civil napoleônico. No mundo atual, porém, as mulheres “não admitem mais a dominação sexual masculina, e ambos os sexos devem lidar com as implicações deste fenômeno.”¹⁰⁶ O duplo padrão sexual, embora ainda exista, arrefeceu: “A proporção de mulheres casadas há mais de cinco anos que têm encontros sexuais extraconjugais é, hoje em dia, virtualmente a mesma que aquela dos homens.” (Giddens, 1992, p. 22).

Na Europa pré-moderna, as mulheres “respeitáveis” da aristocracia gozavam de liberdade para buscar o prazer sexual independente: “(...) em certas épocas e locais, nas camadas aristocráticas, as mulheres eram suficientemente liberadas das exigências da reprodução e do trabalho rotineiro para poderem buscar o seu prazer sexual independente.”¹⁰⁷ Havia uma diferenciação – comum na aristocracia europeia, mas encontrável também nas aristocracias de outras partes do mundo – entre a sexualidade casta do casamento e a sexualidade erotizada e apaixonada das relações extraconjugais.

O surgimento do amor romântico coincidiu com o nascimento do romance e da novela, na segunda metade do século XVIII. Segundo Giddens, “contar uma história é um dos sentidos do 'romance', mas esta história tornava-se agora individualizada, inserindo o eu e o outro em uma narrativa pessoal, sem ligação particular com os processos sociais mais amplos.”¹⁰⁸

104 Ibid., p. 11.

105 Ibid., p. 16.

106 Ibid., p. 18.

107 Ibid., p. 49.

108 Ibid., p. 50.

Junto com o amor romântico, surge também o *amour passion*, como o denominou Stendhal. Para os homens, o primeiro era reservado ao ambiente doméstico; o segundo tinha como objeto a amante ou a prostituta. A associação entre casamento e amor romântico serviu ao propósito de controlar o caráter subversivo deste último; enquanto os casamentos duravam “para sempre”, também vigorava a associação de que o “amor verdadeiro” também seria eterno. Tal conexão, evidentemente, é bastante frágil. Um casamento, contudo, poderia ser eficaz (embora não fosse compensador de uma perspectiva afetiva) com base numa “divisão de trabalho entre os sexos”¹⁰⁹; o aspecto dessa divisão que interessa aqui é o confinamento da sexualidade feminina ao casamento e o caráter de *respeitabilidade* que esse confinamento adquiriu.

A ideia do casamento como uma arena na qual se reproduz a divisão do trabalho observada nas sociedades capitalistas foi bastante explorada por teóricos marxistas. Engels, por exemplo, fazia a associação entre a mulher e o proletariado, ambos explorados, respectivamente, pelo homem e pelos capitalistas detentores dos meios de produção. Simone de Beauvoir também explorou a ideia da mulher como o proletário dentro de um sistema patriarcal no qual o homem detinha a propriedade privada dos bens e todos os direitos decorrentes dessa situação.

Porém, foi a russa Alexandra Kolontai, ativista e teórica do marxismo, quem apresentou, nos primórdios do século XX, uma formulação mais abrangente, ainda que utópica, do novo papel que parecia se descortinar para a mulher no novo século.

Em sua obra *A nova mulher e a moral sexual*, publicada em 1918, Kolontai descreve um novo tipo de mulher que estaria surgindo em meio ao proletariado gerado pelo sistema capitalista. Como boa marxista, Kolontai identifica na economia a origem das transformações sociais que resultam no surgimento de uma mulher moderna, celibatária, “filha do sistema econômico do grande capitalismo”¹¹⁰.

Produto do capitalismo e da crescente independência econômica que esse sistema proporciona às mulheres, a “nova mulher” kolontaiana é perfeitamente adequada à moral proletária. Ela é livre, independente, consciente das questões de gênero e classe e dona de um profundo senso de missão. Contudo, Kolontai admite que a reprodução dessa nova realidade em termos literários ainda não havia acontecido ao tempo da escrita de seu livro. A representação da

109 Ibid., p. 58.

110 KOLONTAI, 2000, p. 15.

mulher pela literatura de sua época ainda se dava segundo padrões anteriores às mudanças sociais de então:

[É] certo que a mulher do novo tipo já penetrou na literatura. Mas está ainda muito longe de haver expulsado as heroínas de estrutura moral pertencentes aos tempos passados. (...) Os escritores dotam involuntariamente suas heroínas com sentimentos e características que não eram, de modo algum, próprios das heroínas da literatura do período precedente. (...) A literatura contemporânea é rica, sobretudo, em figuras de mulheres do tipo transitório.¹¹¹

Kolontai talvez tenha sido uma das primeiras estudiosas a detectar sinais do declínio do patriarcado que marcaria as relações de gênero no século XX. O adultério feminino, por exemplo, vai perdendo o caráter inaceitável que apresentava no século anterior, pelo menos no que diz respeito ao ato sexual propriamente dito; é a fidelidade moral que o homem passa a exigir:

O amante contemporâneo está disposto a perdoar mais facilmente ao ser querido uma infidelidade física do que uma infidelidade moral e pretende que lhe pertença cada partícula da alma da pessoa amada, que se estenda mais além dos limites de sua união livre.¹¹²

Dessa forma, a nova mulher concebida por Kolontai não é mais um simples eco ou reflexo do homem; ela é intelectualmente autônoma e se dedica a atividades altruístas. Naturalmente, para essa mulher o casamento, nos moldes da época, representava uma prisão:

A nova mulher se sente presa no matrimônio, ainda que este não seja mais do que laços exteriores. (...) as novas heroínas de nossa literatura fogem obstinadamente de tudo aquilo que possa prendê-la, ainda que seja só exteriormente, ao homem amado.¹¹³

A mulher moderna, conclui Kolontai, caracteriza-se por uma série de atributos que a diferenciam radicalmente da mulher do passado:

a autodisciplina, ao invés de um sentimentalismo exagerado; a apreciação da liberdade e da independência, ao invés de submissão e de falta de personalidade; a afirmação de sua individualidade e não os estúpidos esforços por identificar-se com o homem amado; a afirmação do direito a gozar dos prazeres terrenos e não a máscara hipócrita da “pureza”, e finalmente, o relegar das aventuras do amor a um lugar secundário na vida. Diante de nós temos, não uma fêmea, nem uma sombra do homem, mas sim uma mulher-individualidade.¹¹⁴

111 Ibid., p. 25.

112 Ibid., p. 60.

113 Ibid., p. 108.

114 Ibid., p. 118.

Evidentemente, diante do conhecimento histórico que se acumulou de 1918 até hoje, a concepção kolontaiana da mulher revelou-se uma construção utópica e representou antes uma vontade, um dever-ser, do que um retrato realista da situação feminina no início do século XX. Não podemos desprezar, contudo, a sagacidade de Kolontai ao detectar os primeiros indícios do declínio que o patriarcado sofreria ao longo do século passado e a vinculação desse declínio aos aspectos econômicos da vida em sociedade.

O século XX representou, claramente, um período de decadência do patriarcado, particularmente na sociedade ocidental. Os direitos das mulheres aumentaram e passaram a ser respeitados com mais convicção em várias partes do mundo. A participação das mulheres na política, nas posições de comando das grandes empresas, nos corpos docentes e nos grupos de pesquisa das grandes universidades e, até mesmo, no comando das famílias de todas as classes econômicas aumentou consideravelmente ao longo do século passado.

Segundo o sociólogo sueco Göran Therborn, “o patriarcado, o direito do pai, foi o grande perdedor do século XX. Provavelmente, nenhuma outra instituição social viu-se forçada a se retrair tanto.”¹¹⁵

Em *Sexo e poder*, obra na qual traça um panorama da evolução da estrutura familiar ao longo do século XX, Therborn retrata a família como um espaço profundamente marcado e moldado pelo equilíbrio de forças da relação que se estabelece entre o poder e a sexualidade:

O sexo é uma força básica de orientação da biologia humana: o poder é um aspecto fundamental da sociologia humana. Sexo e poder não são mundos distintos um do outro, mas estão entrelaçados um no outro. O poder pode ser observado no reino animal, enquanto as formas de sexualidade humana são socialmente construídas e variáveis. Ambos são moedas conversíveis e mescláveis uma na outra. O sexo pode levar ao poder através do canal da sedução. O poder é também uma base de obtenção do sexo, pela força ou azeitado pelo dinheiro e por tudo aquilo que ele pode comprar. A família é um espaço cercado nos campos de batalha abertos pelo sexo e pelo poder, delimitando a livre competição através de fronteiras entre membros e não-membros; substituindo o comércio livre e o combate perpétuo por direitos e obrigações. Como tal, a família é uma instituição social, a mais antiga e a mais disseminada de todas.¹¹⁶

A família é uma instituição que, ao mesmo tempo em que se baseia em relações sexuais, também as regula: “A família é sempre um resultado das relações sexuais passadas ou

¹¹⁵ THERBORN, 2006, p. 113.

¹¹⁶ Ibid., p. 12.

correntes: sem sexo não há família. Mas é um regulador das relações sexuais, determinando quem pode e quem deve ou não ter relações sexuais com quem.”¹¹⁷

O século XX começou, praticamente em todo o mundo, sob a égide do patriarcado, cujo núcleo, para Therborn, consiste em dois poderes: o do pai sobre a filha e o do marido sobre a mulher. Interessa-nos aqui, particularmente, a segunda relação, cujos principais aspectos são:

a presença ou ausência da assimetria sexual institucionalizada, tal como na poligamia e nas regras diferenciais para o adultério; a hierarquia de poder marital, expressa pelas normas de chefia marital e de representação familiar; e a heteronomia, ou seja, o dever de obediência da mulher e o controle do marido sobre sua mobilidade, suas decisões e seu trabalho.¹¹⁸

A mulher do próximo, do jornalista norte-americano Gay Talese, traça uma crônica de como essas relações sofreram transformações radicais durante as décadas de 60 e 70 do século passado. Trata-se de um país – os Estados Unidos – e de um período em que diversas atitudes em relação ao sexo passaram a ser vistas sob outro prisma; o adultério feminino, como veremos, foi uma dessas atitudes.

Ao narrar a história de Hugh Hefner, fundador da revista Playboy, Talese nos conta que Mildred, primeira esposa de Hugh Hefner, teve um caso com outro homem antes de se casar, quando ainda era noiva do futuro marido. Ela contou a Hugh sobre o caso, mas eles se casaram mesmo assim. A culpa pelo ato, considerado pecaminoso, a perseguiu e teria sido um dos fatores do fracasso de seu casamento:

Achava também que sua imprudência com o outro homem diminuiria o fervor romântico de Hefner, bem como reavivara um pouco sua culpa católica com relação a sexo e prazer. Tinha desfrutado do sexo pecaminoso, raciocinava de modo sarcástico, e por isso estava sendo punida. A penitência era aquela vida insossa de casada (...).¹¹⁹

O sentimento de culpa de Mildred Hefner era mais comum e disseminado do que a sociedade norte-americana queria acreditar. Segundo o Relatório Kinsey, de 1953, cerca de 25% de todas as esposas norte-americanas entregavam-se ao sexo extraconjugal. Especula-se que a Segunda Guerra Mundial tenha exercido alguma influência sobre esse dado: ele pode ser um reflexo de que “se mantinha em casa uma fidelidade sexual que frequentemente era tão fictícia quanto a de seus amados no exterior.”¹²⁰

117 Ibid., p. 12.

118 Ibid., p. 30.

119 TALESE, 2002, p. 44.

120 Ibid., p. 73.

Como resultado de suas pesquisas sobre a permissividade nos EUA, Talese concluiu que o adultério vem sendo encarado de forma menos radical pela sociedade norte-americana:

Embora eu não possa provar isso, penso que os maridos de classe média agora [1974], mais do que nunca na história americana, podem suportar a ideia de que suas mulheres não eram virgens quando se casaram – e que elas tiveram, ou estão tendo, um caso extraconjugal. (...) o marido contemporâneo, ao contrário de seu pai ou avô, não fica tão chocado ou destruído com essa notícia; é mais provável que aceite as mulheres como seres sexuais, e apenas em casos extremos irá retaliar com violência contra a mulher infiel ou o rival masculino.¹²¹

O processo descrito por Gay Talese enquadra-se no que João Silvério Trevisan denomina “a crise do masculino”. Em *Seis balas num buraco só*, Trevisan detecta a decadência do sistema patriarcal e formula uma série de questionamentos a respeito da categoria “masculino”: o que define o macho? Por que ele é violento? Essa violência é inerente à masculinidade? A dominação do homem sobre a mulher é “natural”?

A crise na masculinidade, para Trevisan, é causada, em parte, pelas conquistas do movimento feminista, e em parte por uma crise de poder, com bases socioeconômicas:

Se, como querem seguidores/as de Michel Foucault, as formas de poder determinam historicamente as diferenças de gênero, o masculino deve ser entendido não apenas como uma determinação sexual da cultura mas – a partir dessa determinação de gênero – uma forma que os homens encontraram de exercer socialmente seu poder hegemônico. Nesse sentido, a crise atual do masculino seria a crise de poder do macho.¹²²

Tratar a mulher como um objeto sempre foi parte da estratégia de dominação do patriarcado. O “tráfico de mulheres” que ocorre, por exemplo, no casamento é um intercâmbio masculino, cujo objetivo primordial é fortalecer uma aliança entre homens – ideia que já aparecia nos textos de DUBY sobre o amor cortês: “No universo do macho dominante, a mulher seria a moeda de troca dentro de uma relação em que o verdadeiro parceiro é outro homem.”¹²³ A reificação da mulher explicaria, entre outras coisas, os diversos tipos de violência de que a mulher é vítima; para Trevisan, a mulher ocupa o primeiro lugar na lista de “objetos” da violência masculina.

Os crimes passionais fazem parte do imaginário brasileiro e constituem fonte fartamente explorada pela literatura nacional. O adultério goza de posição privilegiada entre os motivos desse tipo de violência:

¹²¹ Ibid., p. 444.

¹²² TREVISAN, 1998, p. 24.

¹²³ Ibid., p. 29.

Entre os crimes passionais, o mais debatido era o cometido como reação ao adultério. Apoiado na tradição machista e patriarcal, o crime seria predominantemente masculino. Nessa tradição, honra manchada lavava-se com sangue. (...) Entre nós, de acordo com o Código Penal de 1890, só a mulher era penalizada e punida por adultério, com prisão celular de um a três anos.¹²⁴

Em outras palavras, o adultério masculino era questão de foro íntimo. Já o feminino era tratado como crime e escândalo. Até 1979, maridos que matavam esposas comprovadamente adúlteras eram postos em liberdade com a justificativa da “legítima defesa da honra”.

O adultério também era visto como válvula de escape sexual nos casos em que os casais permaneciam juntos por conveniência:

Acabado o amor, muitos casais buscavam a separação. Outros optavam por ter “casos”. E, desse ponto de vista, o adultério feminino era uma saída possível, para quem não ousasse romper a aliança. Muitos “casos”, sobretudo nas elites, sustentavam casamentos burgueses e sólidos. (...) O importante era não dividir os patrimônios: o material e o simbólico.¹²⁵

No Brasil, estudos recentes sobre a sexualidade e sobre a família revelam que, paulatinamente, têm ocorrido modificações que mostram a mudança de mentalidade apontada por João Silvério Trevisan, Göran Therborn e Gay Talese. Em 7 de outubro de 2007, o jornal *Folha de S. Paulo* publicou o suplemento “Família brasileira”, com uma série de dados que indicam uma mudança nos discursos e práticas relacionados ao sexo, à família e ao adultério feminino no Brasil.

Entre as mulheres entrevistadas, 40% votaram na “fidelidade” como o item mais importante para um casamento feliz. Em seguida, vieram “amor” (35%), “honestidade” (14%), “filhos” (5%) e “vida sexual satisfatória” (1%). Entre os homens, “fidelidade” também foi o quesito mais importante, com 37% dos votos, seguido de “amor” (35%). Coerentemente, o fator mais prejudicial ao casamento foi considerado a “traição” (53%).

No Brasil pré-divórcio (antes de 1977), a “tolerância” era o valor primordial para manter um casamento, do ponto de vista das mulheres. Atualmente, a “fidelidade” ganhou preponderância, pois os casamentos são facilmente desfeitos, e a construção de uma família não depende mais do estabelecimento de um casal – é perfeitamente possível sustentar a prole fora do casamento, tanto para o homem quanto para a mulher, como demonstram as mais recentes edições da Pesquisa Nacional por Amostragem de Domicílio (PNAD).

¹²⁴ DEL PRIORE, 2006, p. 265.

¹²⁵ Ibid., p. 303-4.

A simetria entre as exigências de fidelidade entre homens e mulheres na pesquisa também evidencia o equilíbrio entre homens e mulheres nas relações conjugais atuais. “A cobrança mútua de fidelidade é um típico processo contemporâneo”, afirma Guita Grin Debert, antropóloga da Unicamp.¹²⁶

Segundo pesquisa do DataFolha de 1998, 23% dos entrevistados declararam a “fidelidade” como o fator mais importante do casamento feliz. Na pesquisa de 2007, esse percentual subiu para 38%. “Amor” perdeu seis pontos (41% para 35%); “honestidade” perdeu nove pontos (24% para 15%); “filhos” e “vida sexual satisfatória” não sofreram alterações. Manter o casamento em virtude dos filhos é uma ideia rejeitada por 84% dos entrevistados.

A antropóloga Miriam Goldenberg ressalta que a fidelidade é idealizada não apenas entre marido e mulher, mas também é estendida para a relação adúltera: “As Outras acreditam que seus parceiros não têm relações sexuais com as esposas. Os homens casados acreditam que as amantes lhes são fiéis sexualmente. Não só no casamento, mas também no adultério, a fidelidade é um valor.”¹²⁷

Goldenberg conduziu, em 2001, uma pesquisa sobre infidelidade na qual ouviu 1.279 pessoas entre 17 e 50 anos. Apurou que 60% dos homens e 47% das mulheres são ou já foram infiéis. A pesquisa também mostrou que a maioria dos casamentos não termina depois da traição e que homens e mulheres traem por motivos diferentes. Os motivos mais citados pelas mulheres foram decepção, desamor e raiva do parceiro.

Goldenberg acredita que jogar a culpa no parceiro seja apenas uma desculpa para a maioria das mulheres: “As mulheres não assumem, jogam a responsabilidade para os maridos quando talvez o motivo da traição seja mesmo apenas atração.”¹²⁸ A mulher, suspeita Goldenberg, ainda não assume uma postura ativa diante do adultério; ela “não se vê como sujeito da traição, mas como vítima de uma falta de desejo do parceiro. (...) É a falta de desejo do marido pelo corpo dela que a faz testar se seu corpo ainda é desejável.”¹²⁹

Os diferentes discursos sobre o patriarcado e o adultério feminino expostos neste capítulo oferecem um panorama amostral dos tratamentos que esses temas receberam nas ciências humanas. Eles servirão de suporte para a análise que se fará no próximo capítulo – o estudo dos contos de adultério feminino de Dalton Trevisan. Pretende-se, a seguir – à luz do que se

126 FOLHA DE S. PAULO, 2007, p. 67.

127 Ibid., p. 68-9.

128 GOLDENBERG, 2006, p. 159.

129 Ibid., p. 250.

discutiu neste capítulo –, situar criticamente as vozes presentes nos contos em análise, numa perspectiva que leve em consideração as observações de Mikhail Bakhtin sobre o dialogismo, as de Stuart Hall sobre a identidade pós-moderna e as de Michel Foucault sobre o saber/poder relacionado à sexualidade. Espera-se, dessa forma, compreender como os contos em análise se inserem no quadro maior dos discursos sobre o patriarcado e o adultério feminino e de que forma se estrutura a dinâmica de vozes nesses contos – se monológica ou dialogicamente.

2 ANÁLISE DO CORPUS

Embora Dalton Trevisan seja considerado pela crítica como um dos principais contistas nacionais, são relativamente escassos os estudos acadêmicos de fundo dedicados a esse autor. Sua carreira já abarca mais de cinco décadas; ao tempo da redação deste trabalho (segundo semestre de 2010), Trevisan já havia lançado trinta livros de contos e um romance, além de diversas edições caseiras que ele mesmo mimeografava e distribuía aos amigos e admiradores mais próximos. Antes de se projetar como contista, havia também publicado a revista *Joaquim*, que reunia contribuições de nomes importantes da crítica literária e da literatura nacional, como Wilson Martins, Carlos Drummond de Andrade, Antonio Candido e Otto Maria Carpeaux.

Os historiadores da literatura brasileira situam Dalton Trevisan no Modernismo tardio, normalmente identificado como a terceira fase do Modernismo brasileiro, iniciada por volta de 1945. Alfredo Bosi posiciona Trevisan em um grupo de autores que investem na penetração psicológica e no intimismo, como Lygia Fagundes Telles, Autran Dourado e Adonias Filho¹³⁰. Trevisan é caracterizado por Bosi como um autor neorrealista – seu estilo é marcado por um “verismo que nasce não do cuidado de documentar mas de uma violenta tensão entre o sujeito e o mundo”, cruzando, assim, “o limiar do expressionismo”¹³¹.

Malcolm Silverman também identifica em Trevisan um autor de estilo expressionista, que, por meio da caricatura e do exagero, representa em suas histórias uma Curitiba que é a materialização da tese “vida-é-luta” e na qual uma “humanidade em conflito constante consigo mesma” vive seus dramas pessoais¹³².

Assis Brasil chega a dizer (em 1975) que a literatura de Dalton Trevisan “cada vez mais se aproxima de uma arte sem grandes compromissos estéticos”¹³³. Grande parte da seção de *A nova literatura* dedicada a Trevisan é dedicada à questão de quão “realista” e quão “coerente” é a obra de Trevisan; Assis Brasil conclui, por fim, que o contista curitibano transcende o realismo – “não documenta, expõe, mostra, cria, nem pretende que suas histórias sejam ‘verídicas’”¹³⁴.

130 BOSI, 1994, p. 388.

131 Ibid., p. 421.

132 SILVERMAN, 1982, p. 86.

133 ASSIS BRASIL, 1975, p. 55.

134 Ibid., p. 61.

No meio acadêmico, Samira Abrahão Rodrigues Pinheiro buscou situar Dalton Trevisan em meio à produção contemporânea e definir as marcas que caracterizam essa produção. Em sua conclusão, Pinheiro identifica em Trevisan um autor que, por meio do uso do grotesco, renova o realismo, transformando-o numa espécie de “hiper-realismo”. Defende, ainda, a imparcialidade de Trevisan quanto a seus personagens: “O autor, testemunha ocular da história, registra os acontecimentos. Mas não defende ou acusa João ou Maria. Não há juízo. Mas também não há redenção”¹³⁵.

Essa vinculação da obra de Dalton Trevisan a certo tipo de realismo (“neorrealismo”, “hiper-realismo”, entre outras nomenclaturas) é identificada por Marcio Renato Pinheiro da Silva como uma abordagem utilizada tipicamente pelos críticos cuja referência eram os primeiros anos de atividade de Trevisan. Faltava a esses críticos, segundo Silva, a perspectiva histórica que viria, posteriormente, a destacar outros aspectos importantes da obra do contista curitibano¹³⁶.

De fato, os principais estudos acadêmicos dedicados aos escritos de Trevisan nas últimas três décadas têm enfatizado sua obra em termos mais do seu conjunto do que em termos de sua vinculação a esta ou àquela corrente estética. Nesse particular, a questão da repetição de tipos e enredos ao longo de sua obra é uma das temáticas mais abordadas pelos estudiosos.

Rosse Marye Bernardi¹³⁷ analisou as mudanças que o autor realizou em três de seus contos ao longo de sucessivas edições. Bernardi mostrou que, no jogo de desaparecimentos e reaparecimentos de determinados trechos, estabelece-se um curioso exemplo de intertextualidade dentro da obra de um mesmo autor.

Luciana Martins Damasceno¹³⁸ analisou a obra de Dalton Trevisan sob o prisma do que ela denominou “estética da crueldade”. A crueldade foi a “matriz estrutural” a partir da qual ela escolheu interpretar os contos do autor. A ausência de diálogo entre os sujeitos seria a marca da literatura de Trevisan; a perversidade das personagens em relação a si mesmas e com aqueles com quem convivem resulta na destruição do sentido de alteridade – nas palavras de Damasceno, no *outrém*. Essas seriam as principais características da representação da realidade na obra de Dalton Trevisan.

135 PINHEIRO, 1986, p. 186.

136 SILVA, 2007, p. 19.

137 BERNARDI, 1983.

138 DAMASCENO, 1993.

Um dos mais dedicados analistas dos textos de Dalton Trevisan nas últimas duas décadas tem sido Miguel Sanches Neto. Dois de seus estudos sobre Trevisan merecem menção: a *Biblioteca Trevisan*, que reúne artigos que Sanches Neto escreveu sobre cada um dos livros de Trevisan até *Dinorá* (1995); e *O artifício obscuro*, que faz uma leitura de *A polaquinha*, o único romance escrito por Dalton Trevisan. Na primeira obra mencionada¹³⁹, Sanches Neto propõe uma periodização da trajetória do autor curitibano e privilegia análises que enfatizam, entre outros aspectos, a intertextualidade entre os textos de Trevisan e obras como a Bíblia Sagrada, além de ressaltar a importância da repetição como opção estética. Na segunda obra citada¹⁴⁰, Sanches Neto estabelece as relações intertextuais entre *A polaquinha* e outros contos de Trevisan, alguns textos das ciências sociais sobre os imigrantes poloneses e, principalmente, o romance *Fanny Hill*, de John Cleland.

Em *Do vampiro ao cafajeste*, Berta Waldman utiliza-se da metáfora vampiresca para expor, na obra de Trevisan, “a impossibilidade de convívio com o *outro*”¹⁴¹. Waldman argumenta que a forma como Trevisan faz uso dos discursos direto e indireto livre em seus contos promove o silenciamento do narrador e a fragmentação da narrativa, num processo típico da pós-modernidade, descrito, entre outros, por Theodor Adorno¹⁴².

Arnaldo Franco Junior investigou a presença do *kitsch* nas obras de Clarice Lispector e Dalton Trevisan¹⁴³. Segundo Franco Junior, ambos os autores fazem uso do *kitsch* como um modo de representação do outro, uma forma de se estabelecer um diálogo com os despossuídos. Tal uso do mau gosto como elemento composicional marcaria, também, o posicionamento de Lispector e Trevisan no debate sobre as questões estéticas da modernidade.

Marcio Renato Pinheiro da Silva, seguindo a trilha aberta por Waldman e Franco Junior, aprofunda os estudos sobre a intertextualidade em Dalton Trevisan, projetando seu olhar analítico para as relações entre certos contos de Trevisan e formas de discurso tão distintas quanto as parábolas bíblicas, os boletins de ocorrência da polícia e a ficção de Marcel Proust.

Em comum, esses estudos acadêmicos mais recentes têm o fato de considerarem a obra de Dalton Trevisan a partir de uma perspectiva intertextual, que privilegia as relações dos textos do autor com outros discursos. No âmbito da obra de Trevisan, os textos são estudados em termos de suas influências recíprocas; e dentro do quadro mais amplo da literatura brasileira,

139 SANCHES NETO, 1996.

140 Ibid., 1994.

141 WALDMAN, 1989, p. viii.

142 Cf. ADORNO, 2003.

143 FRANCO JUNIOR, 1999.

os escritos de Dalton Trevisan são contrapostos às obras de outros autores e a outros tipos de discurso sobre os temas abordados pelo autor curitibano.

Esta dissertação, cujo núcleo é compreendido pela análise que se fará a seguir, alinha-se a essa tendência mais recente da análise da obra trevisaniana, como já deixou entrever o primeiro capítulo. A adoção das ideias de Mikhail Bakhtin como o principal aporte teórico desta dissertação pressupõe o exercício de uma postura pluralista e dialógica, que leve em consideração tanto aspectos de forma quanto de conteúdo – o que, em última análise, representa a própria rejeição desse dualismo; uma das principais contribuições de Bakhtin foi a noção de que forma e conteúdo são as duas faces de uma mesma moeda, um não podendo ser analisado em detrimento do outro, sob pena de se produzir um estudo inócuo e historicamente alienado.

Buscaremos conjugar, na análise dos contos que compõem o *corpus* deste trabalho, uma análise que contemple tanto o dialogismo intratextual – o diálogo entre as vozes das personagens – quanto o dialogismo extratextual – a intertextualidade entre os contos em estudo e os diversos discursos sobre o adultério feminino e a crise do patriarcado que foram discutidos no primeiro capítulo.

2.1 “João sem Maria”

O conto “João sem Maria”¹⁴⁴, em certo sentido, pode ser classificado como um suspense – a trama só se resolve na última frase, e a narração é construída de forma a fortalecer progressivamente no leitor uma impressão que será completamente invertida ao final da história.

A história é narrada em primeira pessoa pela Maria do título e se estrutura em quatro segmentos que tomam a forma de cartas ou bilhetes, todos assinados ao final (“*Maria.*”). Nessas cartas, Maria se dirige à pessoa com quem mantém um relacionamento extraconjugal. O tom é de intimidade. Maria relata encontros fortuitos (“O João saiu da sala, a tua mão apertou a minha. Foi uma felicidade.”), desejos reprimidos (“Quase me perdi na frente do João. Estavas tão perto, os teus lábios são uma tentação.”), suspeitas quanto aos reais sentimentos da outra parte (“Mas fiquei na dúvida. Apenas sacudiu a cabeça enquanto eu perguntava: Você me ama?”), promessas (“Hoje mesmo me separo de João. Saio só com a

144 TREVISAN, 1993b, p. 55-8.

roupa do corpo.”), justificativas (“Tanto você quer saber por que me casei. Eu mesma não sei. Me sentia só e triste. João me amava, era bom ser protegida.”), ameaças (“Ontem morri de ciúme quando você falava com minha cunhada; tinha vontade de matá-la, de não sei fazer o quê.”). Em suma, Maria vai lançando mão de diversos clichês normalmente associados a cartas dessa natureza, e a narrativa é construída num crescendo que culmina, na quarta e última quarta, com a aparente decisão de abandonar João: “Pois bem, já fiz minha escolha. É você que eu quero.”

Porém, o que se parece, à primeira vista, com uma mera sucessão de clichês passa a merecer uma leitura mais atenta quando se se depara com a última frase do conto: “Entre João e você, a escolhida será você – *Maria*.”

A constatação de que o destinatário das cartas de Maria é, na verdade, uma *destinatária* revela, de imediato, a estratégia narrativa adotada, qual seja a de subtrair ao leitor a informação sobre o sexo da amante de Maria, fator essencial para que se maximize o impacto que essa informação causa quando é revelada.

Mais do que mero recurso dramático, porém, o artifício empregado em “João sem Maria” deixa transparecer que as cartas de Maria estabelecem um diálogo simultâneo com dois “outros”: a leitora ficcional a quem ela se dirige no plano da narrativa – sua amante – e os leitores de carne e osso a quem o texto se dirige no plano da realidade.

O que há de mais relevante a se destacar sobre essa duplicidade dialógica é que ela exemplifica aquele que seria, para Mikhail Bakhtin, o tipo de controle que o autor do romance polifônico exerce sobre suas personagens. A independência e a liberdade concedidas às suas personagens não são contraditórias com a noção de plano de obra – pelo contrário, conceder essa independência e essa liberdade é parte integrante desse plano: “Esse plano como que determina de antemão a personagem para a liberdade (relativa, evidentemente) e a introduz como tal no plano rigoroso e calculado do todo”¹⁴⁵.

Assim, uma suposta liberdade discursiva de Maria se manifestaria no plano dialógico que se estabeleceu entre ela e sua amante, ao passo que o artifício de apenas revelar o sexo da amante de Maria no final da história seria uma marca da intervenção do autor para a consecução de seu plano dramático.

145 BAKHTIN, 2008, p.12.

Convém, diante do que acaba de ser afirmado, retornar ao conto para avaliar se, de fato, Maria goza dessa liberdade e dessa independência em relação às demais vozes presentes no conto.

Afirmemos, inicialmente, que Maria é a representação de uma mulher em crise. As cartas apresentam sinais – uns mais explícitos, outros menos – de várias identidades em conflito dentro da mesma personagem: esposa, amante, homossexual, filha.

A primeira carta já dá sinais da insatisfação de Maria enquanto esposa: “Jamais outra pessoa irá tocar em mim. Nem mesmo o João. É tão bobo e tenho as minhas desculpas.” Interessante é o fato de que, na primeira leitura, o que se manifestava como mera crise conjugal (o desprezo pelo marido e a coleção de pretextos para evitar o sexo com ele) revela-se, na segunda leitura (posterior ao conhecimento de que o destinatário das cartas de Maria é uma mulher), como uma crise de identidade sexual: a incompatibilidade sexual de Maria não é com João, mas com todo o gênero masculino. João, aliás, jamais é descrito por Maria em termos muito ofensivos: na pior das hipóteses é um “bobo” e, na melhor, é amoroso e protetor (“Sinto pena do João, sempre foi bom pra mim”; “João me amava, era bom ser protegida.”).

Em conflito com o papel de esposa que não pode desempenhar plenamente – motivada que é pela gratidão, e não por amor –, Maria tampouco se sente à vontade no papel de filha. Embora não haja marcas temporais e espaciais no conto, há uma abundância de elementos que permitem afirmar que, no contexto em que Maria vive, a homossexualidade não é aceita pelos pais. Na primeira carta, ela faz a ameaça: “Se alguém se atravessar entre nós, seja ele [João] seja minha mãe, eu me vingarei com todas as forças.” Numa primeira leitura, poderíamos entender que Maria antecipa a contrariedade da mãe por questões outras (simpatia pelo genro, repúdio à ideia de ter uma filha divorciada) que não o motivo real por trás da ameaça, que se revela numa segunda leitura: ao abandonar João para ficar com sua amante, Maria teria que assumir publicamente sua homossexualidade. É possível que a decisão de Maria de assumir-se homossexual se relacione com a saída de cena do pai, que ela parece respeitar acima de todos: “Pensando em você a noite inteira não fecho o olho. Juro pela alma de meu pai, a quem adorei, não me interessa por mais ninguém.” A morte do pai, a quem Maria não gostaria de decepcionar em vida, tem sobre ela um efeito liberador.

A crise de Maria se manifesta, também, em sua identidade de amante. Ela demanda de sua amante constantes provas de amor: “Mande-me um bilhete, dizendo sim ou não”; “Apenas sacudiu a cabeça enquanto eu perguntava: Você me ama?”. Lança ameaças exageradas: “E se não me amas, eu me mato, a vida sem você nada vale.” Demonstra possessividade: “Ontem

morri de ciúme quando você falava com minha cunhada; tinha vontade de matá-la, de não sei fazer o quê.”¹⁴⁶ Promete e exige fidelidade (“Dou minha palavra, nunca mais fui dele [João] desde que te conheci.”; “Agora tenho o mesmo direito. Também espero que não olhes para outra mulher.”). Esse último traço exemplifica um interessante fenômeno observado amiúde pela antropóloga Miriam Goldenberg – a idealização da fidelidade, mesmo no adultério: “As Outras acreditam que seus parceiros não têm relações sexuais com as esposas. Os homens casados acreditam que as amantes lhes são fiéis sexualmente. Não só no casamento, mas também no adultério, a fidelidade é um valor.”¹⁴⁷

Porém, apesar de todas essas manifestações de amor, Maria dá algumas mostras de que pode estar bem menos decidida do que aparenta. Na segunda carta, Maria menciona uma certa Naná, alguém que estaria “entre nós”. Não fica clara a relação de Naná com o casal formado por Maria e sua amante, mas tem-se a impressão de que é uma mulher que poderia interessar a ambas. De qualquer forma, Maria afirma à amante, no final da segunda carta: “P.S. Quero ficar cega se olhar para alguém.” A terceira carta, porém, se inicia com uma justificativa de Maria: “Não nego que olhei para a bendita Naná. Se olhei foi apenas com ódio. (...) Enlouqueço ao pensar que darás teus beijos a outra.” A indecisão de Maria também se manifesta por meio das sucessivas protelações de uma decisão final: “Se você exige estou disposta a fugir.” (primeira carta); “Hoje mesmo eu me separo de João. Saio só com a roupa do corpo.” (segunda carta); “Prometo abandonar o João na hora que você mandar.” (terceira carta); “Pois bem, já fiz minha escolha. É você que eu quero.” (quarta carta). Há sempre uma carta posterior, com novas juras de amor eterno, novas promessas de abandonar o marido, novas demonstrações de ciúme. Constrói-se a impressão de que as quatro cartas que lemos são apenas uma amostra dentro de uma série que não começou com a primeira nem terminará com a quarta. A primeira frase da primeira carta, que inicia o conto, dá a nítida sensação de ser a retomada de uma conversa em andamento, e não o início de uma sequência: “Ontem meu desejo foi cobrir-te de beijos, mas você me olhou e disse – *Alô*.”

Constata-se, assim, que o conto “João sem Maria”, embora transmita na superfície a ideia de uma mulher liberada que estaria em vias de abandonar o marido, assumir sua homossexualidade e enfrentar fortes preconceitos sociais, na verdade é veículo de uma série de antigos estereótipos sobre a identidade feminina. Maria é submissa à influência paterna;

¹⁴⁶ Aqui, é interessante notar que, na primeira leitura (anterior ao conhecimento da homossexualidade de Maria), o pronome oblíquo era entendido como uma referência à cunhada; na segunda leitura, fica claro que a ameaça é direcionada à própria amante, a quem a carta de Maria se dirige, e não à cunhada.

¹⁴⁷ FOLHA DE S. PAULO, 2007, p. 68-9.

exige, normalmente por meio de ameaças, fidelidade e reciprocidade de afeto de sua parceira; é insegura, indecisa, ciumenta, exagerada e dramática; idealiza o amor romântico de uma maneira quase adolescente. Embora seja narrado em primeira pessoa por uma personagem feminina, “João sem Maria” reproduz uma visão sobre a mulher que é tipicamente masculina e patriarcal.

2.2 “Tentações de uma pobre senhora”

Narrado em terceira pessoa, o conto “Tentações de uma pobre senhora”¹⁴⁸ também mostra uma Maria em conflito com as atitudes que dela se esperam como esposa, mãe e mulher socialmente respeitável. Identificaremos, a seguir, esses pontos de conflito no texto e analisaremos como se comporta a voz da narração em relação às personagens.

O texto se desenvolve em três momentos. No primeiro, o narrador faz um relato dos antecedentes que levaram Maria, esposa de João, ao comportamento adúltero e promíscuo que adotou a partir de determinado ponto do casamento. No segundo momento, descrevem-se episódios típicos desse comportamento promíscuo. Finalmente, o conto é concluído com a descrição do episódio em que Maria é flagrada em adultério em um hotel com José, seu amante, pelo marido acompanhado por três policiais.

Uma vez mais, não contamos com referências temporais precisas que situem o conto em um momento histórico determinado. O narrador apresenta, porém, duas referências geográficas: João foi informado de que Maria fora vista de mãos dadas com um estudante “debaixo da Ponte Preta”, que existe de fato em Curitiba e que é mencionada em outros contos de Dalton Trevisan; e o flagrante de adultério se dá na pensão Bom Pastor, que também existiu.

O casamento é identificado como o ponto de partida dos sofrimentos de Maria: “Desde o dia em que casou com João, ela não teve um momento de felicidade (...)” O marido bebia, não a agradava e a submetia a situações degradantes. Eventualmente, João desinteressou-se completamente pela esposa, inclusive sexualmente: “Cada dia mais escravo do vício, João deixou de a procurar até para cumprir a sua obrigação.”

O ponto de virada do comportamento de Maria acontece após o nascimento do segundo filho. Passou então a “destratá-lo [João] de bêbado e vagabundo, só cuidava de embonecar-se”. Invertem-se, então, os papéis de *vítima* e de *algoz* – enquanto Maria “trocava de vestido com

¹⁴⁸ TREVISAN, 1970, p. 35-9.

a janela aberta, em convite aos homens que passavam na rua”, João se entrega de vez à bebida e passa a adoecer regularmente – “podia ser crise de fígado ou, segundo ele, pó de vidro com que Maria envenenava a comida”.

Concedendo a si mesma uma nova liberdade de modos, justificada pelo desinteresse do marido, Maria passa a exibir um comportamento errático que se manifesta de diferentes maneiras. Ela se torna vaidosa e consumista: “A dona saía a fazer compras todas as tardes...”; “A pintar as unhas do pé, (...) exigia mais e mais dinheiro.” Relaxa nos cuidados com os filhos: “Abandonava as crianças em casa, de porta chaveada...”. Entrega-se a credices e misticismos: “Atacada dos nervos, frequentou terreiro de umbanda a fim de receber passes...”. Sobretudo, torna-se promíscua e se relaciona com vários parceiros: “(...) ia às vesperais de cinema; enquanto a filha se distraía com o pacote de balas ou cabeceava manhosa, entregava-se a mãe a carícias furtivas com o homem da cadeira ao lado – cada vez um homem diferente.”; “Foi reconhecida no terreiro aos beijos com um moreno de cabelo pixaim.”

Com um desses parceiros, chamado José, Maria é flagrada num quarto da pensão Bom Pastor. Três policiais forçam a entrada no quarto e encontram os lençóis revoltos, José “de calça e camiseta, sem sapatos” e Maria “em combinação de seda azul”. Debaixo da cama, os policiais encontram dois bilhetes amassados escritos por Maria: um deles era um recado ao amante, combinando um encontro; o outro, uma invocação a Nossa Senhora, na qual Maria pede forças para “repelir o demônio do pecado”. O conto se encerra com Maria sendo acudida pelo porteiro da pensão depois de sofrer um breve desmaio; a ele, indaga se o grande culpado por toda aquela cena não seria o próprio marido, “que, ao negar-lhe o carinho, a humilhava no seu orgulho de mulher.”

As marcas da crise de identidade feminina estão fortemente presentes no texto. Como em “João sem Maria”, o pai da Maria de “Tentações de uma pobre senhora” já morreu – livre da vigilância paterna, e sem considerar o marido uma figura masculina digna de respeito, Maria se concede a possibilidade dos comportamentos narrados no texto.

Contudo, para Maria, o puro usufruto dessa liberdade não é tão simples. É uma liberdade que precisa ser justificada, e Maria lança mão de suas desavenças conjugais para legitimar suas atitudes. Ao marido bêbado e desatencioso é imputada a culpa por suas aventuras extraconjugais: “o distinto só cuidava de beber e não lhe satisfazia os desejos; bem que gostava de carinho e estava cansada de oferecer-se a ele, que apenas lhe dava o desprezo.” No bilhete endereçado a José que os policiais encontram na pensão, Maria reclama de João:

“Antes eu sentia remorso de marcar encontro. Agora não. O fulano tem me maltratado demais.” Mencionamos, anteriormente, a conversa entre Maria e o porteiro, na qual ela se descreve como humilhada e mal-amada pelo marido.

Goldenberg observa que raiva do parceiro, desatenção e desamor são os motivos mais citados pelas mulheres que cometem adultério¹⁴⁹. Autores como Julian Pitt-Rivers discutiram a questão da “incompetência” dos maridos traídos em manter o amor das esposas, razão pela qual seriam “cornos” por sua própria culpa¹⁵⁰. A busca do adultério, nos casos em questão, seria uma atitude meramente reativa das mulheres, e não a busca ativa da satisfação de um desejo.

A narração é descritiva e objetiva; o discurso é indireto na maior parte do texto. Em determinadas situações – especialmente quando Maria e José são flagrados no quarto da pensão –, o estilo da narrativa chega a lembrar as descrições típicas nos boletins de ocorrência da polícia¹⁵¹. Quando os policiais invadem o quarto, a descrição do quadro que eles encontram é pericial: a posição do casal, o que vestiam, a situação da cama. Os bilhetes encontrados no quarto são descritos como “prova”. Após a invasão do quarto, João é chamado pelos policiais para “reconhecer” a esposa. A narração, portanto, fica assim revestida de uma capa de precisão descritiva que transmite a impressão de minuciosidade e objetividade. Mais importante: o estilo policialesco sugere que se está diante de um ato criminoso, um “caso de polícia”, como de fato o adultério feminino foi considerado, durante muito tempo, pelo ordenamento jurídico de vários países ocidentais.

Bakhtin observou que, no discurso indireto, a expressão de elementos emocionais e afetivos se dá, eminentemente, na forma da enunciação, e não no conteúdo enunciado. O parágrafo em que o narrador expõe as humilhações que Maria sofria de João no início do casamento é exemplar nesse sentido:

João tratou-a como a última das mulheres: rasgou-lhe a camisola e exigiu que desfilasse nua pelo quarto de luzes acesas, quis tomar banho com ela, os dois pelados na banheira, e suplicava que lhe mordesse o pescoço atrás da orelha. Não a levava a parte alguma e quanto ela ia visitar a mãe viúva era um Deus nos acuda. Cada dia mais escravo do vício [o álcool], João deixou de a procurar até para cumprir a sua obrigação.

¹⁴⁹ Goldenberg, 2006, p. 145.

¹⁵⁰ Goldenberg, 1997, p. 23.

¹⁵¹ Dalton Trevisan empregou artifício semelhante em outros contos, notadamente “Debaixo da Ponte Preta” (Trevisan, 2001, p. 76-81). Sobre a relação intertextual entre esse conto e o boletim de ocorrência, v. Silva, 2007, p. 37-56.

O discurso, que na cena do flagrante, por exemplo, tem características mais objetivas, aqui é bem mais carregado emocionalmente. De fato, expressões como “a última das mulheres” e “Deus nos acuda” são elementos que nos permitem afirmar que estamos diante de um exemplo de discurso indireto livre – uma janela para a “consciência” de Maria e a avaliação que ela faz dos atos de João. O que se deve observar, a respeito desse trecho do texto, é que ele manifesta a recusa de Maria em ser tratada como um mero objeto de prazer masculino; não obstante, a reação de Maria, paradoxalmente, é não apenas reforçar os estereótipos da mulher objeto (exibir-se à janela, maquiar-se, usar roupas de baixo sensuais), mas também aplicar a mesma estratégia em relação a seus parceiros extraconjugais e tratar os homens também como objetos. Confusa quanto a sua identidade, Maria alega buscar no adultério o carinho, o afeto e a atenção que não recebe de João; porém, a estratégia que ela adota nessa busca está fadada ao fracasso, e disso o seu próprio casamento é a evidência mais cabal.

Nas duas vezes em que a voz de Maria se manifesta diretamente – o bilhete para José e o bilhete-oração a Nossa Senhora –, o que sobressai é uma interessante contradição: para o amante, Maria diz que trai sem remorso; para Nossa Senhora, Maria lança um pedido de ajuda e demonstra desespero e confusão, dilacerada entre o prazer e o dever: “Minha Nossa Senhora, sofro agora e daqui a pouco sou doidamente feliz. Amo e padeço ao mesmo tempo.” Maria – como Mildred Hefner – não conseguiu superar a culpa católica por desfrutar do “sexo pecaminoso”. Para o narrador, Maria cometeu um crime perante os homens, cuja descrição mereceu a forma de um relatório policial. Maria não despreza as dimensões terrenas de seus atos, tanto que sua primeira reação é negar o adultério (“havia ido à pensão Bom Pastor em busca de remédio para o alcoolismo do marido”; os bilhetes seriam “rascunhos... rabiscados em momento de desvario...”). Para a própria Maria, contudo, sua ação tem uma dimensão muito mais grave – a religiosa; mais angustiante que a falta cometida perante os homens é a falta cometida perante Deus.

Portanto, as vozes que interagem em “Tentações de uma pobre senhora” apresentam-se concordantes na representação que fazem da mulher como um ser confuso, roído pela culpa, dividido entre princípios morais e religiosos e a busca do prazer. Não se observa, em “Tentações de uma pobre senhora”, a presença de vozes ideológica e filosoficamente independentes; as principais vozes presentes no texto (a de Maria e a do narrador) veiculam representações bastante similares da condição feminina.

2.3 “O leito de espinhos”

Os títulos dos contos analisados até aqui reforçam, de certa forma, as conclusões a que chegamos até agora. Embora o conto “João sem Maria” seja protagonizado por Maria, autora das cartas que compõem o conto, com João sendo mencionado apenas incidentalmente, o título promete uma história contada de um ponto de vista masculino – o que, pode-se dizer, confirma a análise que apresentamos. Em “Tentações de uma pobre senhora”, o título sugere mais uma vez a autoria masculina e repercute o estereótipo da dona de casa moralmente fraca que sucumbe às tentações da carne e, assim, destrói seu casamento e sua família.

Em “O leito de espinhos”¹⁵², o título, uma vez mais, reflete uma noção masculina – a ideia do homem como vítima dos sortilégios e destemperos da mulher, uma vez que, como veremos a seguir, quem se deita nessa cama de pregos é João.

A narração, em terceira pessoa, desenvolve-se a partir da descrição de uma série de situações que, em sua maioria, buscam antes caracterizar a rotina vivida pelo casal do que descrever eventos específicos. Exceção a esse padrão é a cena inicial, que narra um incidente ocorrido no casamento de João e Maria. Meia hora após se recolherem ao leito de núpcias, ambos irrompem na festa berrando e brigando; João brande um lençol imaculado, para ele uma prova de que sua esposa não era “pura”. O pai de Maria, salomonicamente, decreta que um exame clínico seria realizado. Comprovada a “inocência” da filha, morreria o genro; confirmada a suspeita de João, morreria Maria. A resposta do noivo é o primeiro sinal de seu processo de vitimização: “João, que não era de morticínio, bem que se desculpou da dúvida.”

Neste conto, o pai de Maria é vivo, mas mantém-se o padrão descrito anteriormente – o pai é a figura masculina de referência para Maria, e não o marido: “entre o marido e o pai, ficava sempre ao lado do pai.”

O episódio da suspeita sobre a virgindade é uma sombra que se estende sobre o casamento de João e Maria desde o princípio. O casal briga constantemente. João vai assumindo o papel tradicional de provedor, ao passo que Maria passa a exibir o comportamento da Maria de “Tentações de uma pobre senhora”: vaidosa, promíscua, esbanjadora.

Maria envolve-se com Ovídio e, com ele, “embora senhor idoso e de óculos, sentia o verdadeiro amor.” Novamente, o casamento é representado como uma instituição em que o

152 TREVISAN, 1970, p. 45-8.

carinho e o afeto são excluídos; é fora do casamento que as Marias buscam o amor genuíno, na figura de um homem (ou uma mulher, no caso de “João sem Maria) que não as trate como um objeto, como faz João, que, “saciado, lhe dava as costas e punha-se a roncar.”

Essa noção de que o amor romântico é incompatível com o casamento e deve ser buscado no adultério, como vimos no primeiro capítulo, provavelmente surgiu na Europa a partir do século XII. Vale lembrar, também, que esse amor cortês, na perspicaz análise de Georges Duby, pode ser entendido não como a afirmação de uma liberdade da mulher, mas, ao contrário, como sua reificação disfarçada: para Duby, o amor cortês é um jogo entre homens, e a mulher é o engodo, o prêmio a ser disputado pelos competidores. No conto, Ovídio se desinteressa por Maria no momento em que descobre que ela está grávida. A iminente maternidade da amante a transforma, de objeto sexual e prêmio (afinal, Ovídio é mais velho, o que valoriza ainda mais sua “conquista” diante do adversário mais jovem), em mulher “real”, com história; quebra-se a dualidade dono-coisa com o surgimento de um terceiro elemento – a criança – que Ovídio não tem a menor intenção de incorporar às suas “posses”.

O “verdadeiro amor” de Maria, portanto, revela-se tão frustrante quanto a vida no casamento. A frustração no papel de mulher desdobra-se no abandono do papel tradicional de mãe e dona de casa. Para Maria, a criança aparece como a causa de sua separação de Ovídio: “Maria renegava a criança, chegando a afirmar que a arrancaria da barriga, nem que fosse com as próprias mãos.” Depois que o filho nasceu, parou de arrumar a casa, fazer faxina, lavar a roupa do marido: “Nem sequer esquentava a mamadeira da criança.” Negava-se a ter relações sexuais com João, retirou a aliança do dedo e o humilhava “na presença do pai”.

As quatro ocorrências de discurso direto, todas enunciadas por Maria, são sempre ofensas ao marido:

- Tomara que o pé dele seque.
- Já que saiu para a rua que fique debaixo de um caminhão.
- Vá pegar alguma vagabunda na rua.
- João, meu velho, você não é homem!

João, por sua vez, é retratado como trabalhador, pacato e caseiro: “sua vida era de casa para o serviço.” A crescente vaidade e o exibicionismo de Maria têm nele o efeito de deixá-lo ainda mais apaixonado pela mulher: “Surgia cada vez mais linda aos olhos de João, rendido de amor.” Até sua condição de pai lhe é negada por Maria, que o proibiu de beijar o filho, alegando “que nem era dele e sim de um certo Ovídio.” O parágrafo final mostra um João

resignado com sua condição de submisso, porém detentor de uma certa nobreza em fazer o possível pelo bem-estar de sua família:

João revelou-se homem sem grandes pecados. Caseiro, pacato, sacrificava-se pelo menino e a mulher, a quem entregava todo o salário, ficando com algum trocado para o cigarro e o ônibus. Um dia era feliz, outro infeliz, com fama de orgulhoso porque, só de vergonha, não cumprimentava os vizinhos.

“O leito de espinhos” é um conto sem muitas nuances, no sentido de que algoz e vítima são representados com muita clareza: Maria é a megera adúltera, vaidosa, relapsa em relação à casa e ao filho, ao passo que João é o marido pacato, caseiro, trabalhador, que se sacrifica em favor da família. A narração, seja nas ocorrências do discurso direto, seja no discurso indireto, reforça essa condição, não abrindo espaço para o surgimento de elementos que veiculem simpatia por Maria ou censura a João.

2.4 “Três tiros na tarde”

O João de “Três tiros na tarde”¹⁵³, como o João de “O leito de espinhos”, também se enquadra na categoria de “manso”. Para Sanches Neto, os contos com maridos passivos e mulheres dominadoras e adúlteras obedecem a uma lógica que é a mesma dos contos em que os maridos é que são adúlteros e dominam as esposas:

As manifestações do poder no matrimônio, vistas pelos óculos realistas de Dalton, podem ser caracterizadas como a reprodução de uma situação de domínio de maior amplitude a que estão sujeitos os seus personagens. Sendo eles dominados nas relações sociais, acabam transferindo para o lar a mesma estrutura de dominação, que pode assumir, generalizando, nesse deslocamento, duas formas antagônicas. Se o homem é mais violento, vai transferir à mulher a exploração que sofre. Reproduz assim, mudando sua posição, a estrutura maior no matrimônio. Se for manso, a estrutura permanece tal e qual, tornando-se a mulher o agente da dominação.

A relação conjugal só pode ser fundada numa igualdade de deveres e direitos quando a seus elementos é garantido o exercício da cidadania, ou seja, quando as relações de poder na esfera pública têm um certo equilíbrio. Os personagens de Dalton, expostos à exploração, acabam reproduzindo-a num âmbito doméstico.¹⁵⁴

Temos mais pontos de discordância do que de concordância com o trecho citado. Já pudemos discutir a limitação envolvida na classificação de Dalton Trevisan como realista. A associação por demais direta entre relações de poder no âmbito social mais amplo e as relações dentro do

153 TREVISAN, 2005a, p. 65-7.

154 SANCHES NETO, 1996, p. 52.

matrimônio também nos parecem forçadas e artificiais. Sanches Neto parece confundir pelo menos duas categorias de dominação: a dominação econômica, exercida, por exemplo, pelo chefe de João em relação a ele; e a dominação baseada no gênero, que um cônjuge exerce em relação ao outro. Evidentemente, as categorias não são de modo algum estanques: a dominação patriarcal tem um componente econômico, e assim por diante. A transferência perfeita entre uma estrutura de dominação pública e outra doméstica, defendida por Sanches Neto, é que nos parece falaciosa. Ademais, Sanches Neto não esclarece a contradição presente na ideia de que a relação entre uma mulher dominadora e um homem manso é reflexo de uma estrutura de dominação mais ampla: que estrutura mais ampla é essa, no universo patriarcal em que se desenrolam as histórias de Dalton Trevisan, em que a mulher dominaria o homem, econômica ou politicamente? Ou por outra: se a exploração doméstica pressupõe a exploração de uma classe por outra, os casais da elite econômica estariam livres dos conflitos de gênero, já que estão no topo da cadeia exploratória?

Mais razoável nos parece a posição de Michel Foucault, que defende a interação política, em seus vários níveis, como o intercâmbio de uma miríade de micropoderes, num fluxo permanente de pressão e resistência. A análise da dinâmica desse campo de forças, como observamos no primeiro capítulo, passa necessariamente pela análise dos discursos pertinentes – no caso presente, os discursos sobre o sexo.

Dessa forma, diferentemente de Sanches Neto, que vê Dalton Trevisan como o escritor realista à Stendhal, que carrega nas costas um espelho que reflete as agruras do mundo sem deformá-las pelo julgamento, adotamos a postura de analisar os textos do contista curitibano como discursos que, analisados a partir da interação dialógica das vozes neles presentes, podem oferecer dados interessantes sobre a representação das relações de poder entre os gêneros.

Concordamos com Sanches Neto, porém, na noção de que tanto os contos de adultério masculino, que não analisaremos aqui, quanto os contos de adultério feminino obedecem a uma mesma “lógica”; ambos veiculam representações da interação homem-mulher a partir de uma perspectiva masculina, como temos buscado demonstrar nas análises feitas até aqui.

Em “Três tiros na tarde”, como sugere o título, a vitimização do homem chega ao extremo do crime passional. O conto é a crônica de uma morte anunciada. O primeiro parágrafo sozinho relata três tentativas de assassinato:

Primeiro ela deitou uma droga no licor de ovo – a garganta em fogo, João

correu para a cozinha e tomou bastante leite. Depois ela misturou soda cáustica na loção de cabelo, que lhe queimou as mãos. O vidro moído no caldo de feijão rangia-lhe nos dentes – e rolava no chão do banheiro, as entranhas fervendo.

A descrição da vida conjugal de João e Maria tem todas as características do humor negro. Ele tranca seus itens de higiene (creme de barbear, talco, perfume), com receio de que ela os sabote. Para se precaver contra envenenamentos, João só come junto com os filhos, mas nem isso o tranquiliza – “e se, para matá-lo, envenenasse Maria também os filhos?” Dormindo pesado após chegar cansado de uma viagem de trabalho, João é salvo pelo filho, que sente o cheiro do gás do aquecedor, aberto por Maria.

A apatia e a ausência de reação de João também se manifestam em termos sexuais: Maria dormia num quarto à parte, recebia flores dos noivos antigos e chegou a viajar para abortar um filho que não era de João.

Confrontado pelo pai, que antecipa a tragédia, João justifica sua permanência com Maria: “Sem coragem de abandonar os meninos com aquela doida. Ou quem sabe amava a doida?” Até que acontece o crime: com um dos filhos por testemunha, Maria dá três tiros no rosto de João. Chega a mãe de João, que Maria visivelmente despreza: “Tirem daqui essa louca.” – é assim que se dirige à sogra, que limpa o sangue das feridas do filho baleado.

O último parágrafo indica que o desequilíbrio mental de Maria, de fato, havia chegado a níveis extremos: após baleiar o marido, Maria dá as costas a todos e se recolhe a seu quarto: “Sozinha no quarto, vestiu-se de vermelho, pintou o olho, enfeitou-se de brinco. Toda em sossego sorria para o espelho.”

Destacaremos, a seguir, os elementos que, no nível do discurso, sugerem a predominância, mais uma vez, de uma voz narrativa masculina, com a veiculação de estereótipos sobre as condições masculina e feminina.

A passividade de João, neste conto, não se materializa apenas na aceitação silenciosa dos adultérios e das violências de Maria. O narrador nos sugere que o caráter passivo de João pode ter raízes mais profundas. Homem feito, casado e pai de família, João é caracterizado na narrativa com termos infantilizantes e feminilizantes. Vendo o filho baleado, a mãe de João vai acudi-lo (grifos nossos):

Deitado o seu *menino* no sofá de palhinha. Vertia sangue das feridas e pingava numa bacia no chão.

– Tão bonito. *Nem tinha pelo no braço*. No carnaval saiu de mulher.

Ninguém desconfiou.

Maria é caracterizada, como já foi observado, como desequilibrada mental, e sua loucura é a força condutora da história. Porém, ela guarda semelhanças com outras Marias que estudamos anteriormente: evita o contato sexual com o marido, procura parceiros extraconjugais, é relapsa no cuidado com os filhos (matar o pai das crianças na frente delas é o cúmulo dessa falta de cuidados) – em suma, vê no casamento uma instituição que a aprisiona, e resiste a essa prisão contestando seus papéis tradicionais de esposa e mãe.

Em “Três tiros na tarde”, assim, mais uma vez encontramos uma subjetividade narrativa superior, que conta a história de uma perspectiva eminentemente masculina: um homem passivo (pacato, efeminado, infantilizado) é morto por uma mulher desequilibrada e, ao que tudo indica, levada à loucura pela incapacidade de aceitar os papéis sociais que lhe são impostos. Embora, na aparência, a “mensagem” do conto seja de libertação feminina (“Maria se liberta da opressão do casamento eliminando a materialização humana dessa instituição – João, seu marido”), nos parece mais procedente uma leitura que considere o assassinato de João como a combinação radical de dois elementos: uma mulher louca e um homem fraco. Além do mais, Maria certamente será punida por seus atos num momento posterior, ao passo que não se deve descartar um cenário em que, caso João tivesse assassinado a adúltera Maria, ele poderia escapar da punição alegando a legítima defesa de sua honra.

2.5 “João, sua mulher onde está?”

Como em “Três tiros na tarde”, o adultério de Maria termina em crime passionai no conto “João, sua mulher onde está?”¹⁵⁵. Desta vez, porém, quem mata é João, e as vítimas são Maria e seu amante, André.

Contudo, uma diferença mais relevante é a forma como ambas as personagens – Maria, a assassina de “Três tiros na tarde”, e João, o assassino de “João, sua mulher onde está?” – são construídas. Maria praticou um crime premeditado e, de certa forma, previsível – o assassinato que cometeu foi a consumação quase lógica de uma série de tentativas que ela vinha fazendo durante um tempo relativamente longo. João, por sua vez, matou a mulher e o amante horas depois de ter sido informado da traição.

155 Trevisan, 1991, 33-7.

Quem conta a João sobre o adultério de Maria, fazendo-lhe a pergunta do título do conto, é dona Biela, esposa do sargento André. Indignada com o fato de estar sozinha com seis crianças, enquanto o marido estava há três dias na praia com a amante, dona Biela revela a João o caso entre os cônjuges de ambos. Os adúlteros estariam na praia, acompanhados de outro casal, formado por Zezé, amiga de Maria, e pelo cabo Floripes.

A primeira reação de João é de incredulidade: “Bem que nunca duvidou da sua Maria, melhor buscá-la e acabar o falatório, não chegasse ao ouvido das mocinhas.” Vai de táxi à casa de Zezé, onde Maria havia dito que estaria, mas encontra a casa fechada. Pede ao taxista que dê uma volta pelas redondezas, ainda duvidando da traição: “Rezava a Deus que a mulher estivesse sozinha.” Pouco depois, encontra-a sozinha e sente-se aliviado: “Não era ela, gordinha e biquíni de florinha, ali na praia? (...) Sorria porque a acusação da dona do sargento era falsa.”

A alegria de João, porém, dura pouco:

Do boteco surgiram três banhistas, uma mulher e dois homens, que brincavam de se esconder.

A fulana era Zezé e um deles o cabo Floripes.

Com gritos de alegria e risos gostosos cada uma se jogou no peito do seu homem.

O outro, de bigodinho, dente de ouro e calção amarelo, agarro a Maria, ergueu-a nos braços, beijou furioso na boca.

João anuncia o flagrante aos casais. Após trocar empurrões com André, saca um revólver e mata a esposa e seu amante, deixando Zezé aos gritos diante da cena. Floripes foge do local.

De volta à sua vizinhança, já à noite, João não vai direto para casa; passa, antes pela casa de dona Biela:

– O sargento está?

Assim que falou ela soube quem era.

– Não. Ficou na praia.

– Então ele está morto.

E deu-lhe as costas antes que dona Biela começasse a chorar.

A narrativa, feita em terceira pessoa, acompanha João desde o início da história, que é contada do seu ponto de vista. Praticamente toda a ação se passa no presente. As referências ao passado são escassas – João e Maria são casados há vinte e dois anos, André havia sido

padrinho de casamento da filha do casal – e têm a função de apresentar os elementos minimamente necessários para situar temporalmente o crime em relação à história do casal. As personagens são descritas com pouquíssimos elementos, que lhes dão ares de caricatura: João é um “senhor gordo”, Maria é “gordinha”, com uma “velha cicatriz de cesariana”, André tem “bigodinho, dente de ouro e calção amarelo”; dona Biela, Zezé e o cabo Floripes não recebem qualquer tipo de qualificação.

A ação se concentra, portanto, no tempo presente da narrativa, com pouquíssimas descrições e referências que não são estritamente necessárias para esboçar lugares e personagens. Contada da perspectiva de João, o discurso eventualmente ganha a forma de discurso indireto livre: “João viu os quatro se beijando no meio da rua. Que tal uma surra na dona e no sargento? Depois voltava para casa.” É interessante perceber, no trecho citado, a possibilidade de interpretar a segunda e a terceira frases como sugestões de atitudes a tomar; é como se João estivesse sendo tentado pela porção violenta de sua personalidade; é como se o narrador estivesse torcendo para que João vingasse a traição de Maria com sangue.

A cena do crime é narrada com frases diretas e objetivas. Por exemplo: “João puxou do revólver e atirou. Não acertou e recebeu mais um soco. O segundo tiro atingiu o sargento, que abriu os braços e caiu de costas numa poça de sangue.” É revelador o contraste que se estabelece, assim, entre a cena do crime – rápida, crua, plástica – e a cena seguinte, que descreve a volta de João para casa, após entrar de volta no táxi que o havia levado até a praia:

Olhava demais para a arma. Na primeira ponte João atirou-a nas águas do rio.

– Matei minha mulher. E o amante eu matei. Perdição da pobre foi a Zezé. A que fugiu com o cabo.

Tirou o óculo para enxugar duas lágrimas.

– Agora estou de coração aliviado.

De repente reparou nas mil florinhas à margem da estrada.

– Eu dava toda a liberdade. Nunca pensei que ela me traía.

Na tarde tão quieta o doce canto da corruíra.

– Sabia que era avó?

Encolhido no banco, fechou os olhos, dormiu sereno até a casa.

Ao livrar-se da arma do crime, João demonstra que está plenamente ciente do que acabou de fazer, das consequências que seus atos terão e do tipo de atitude que deverá tomar para atenuar a punição que sofrerá. Exime-se da culpa pelo crime: a culpada foi Zezé, que

desencaminhou a pobre da sua esposa. As lágrimas que verte são antes de alívio que de arrependimento. Repara nas flores na beira da estrada, o que certamente lembra a ele a esposa morta e o biquíni que usava na praia, mas tais lembranças tampouco suscitam culpa ou arrependimento; o que o intriga é o fato de que uma mulher como Maria – uma avó, a quem ele dava “toda a liberdade” – tenha reunido coragem suficiente para corneá-lo. Uma corruíra canta, e João se encolhe no banco e dorme serenamente pelo resto da viagem.

É interessante perceber, finalmente, a diferença na forma como a mulher de André “aceita” o adultério do marido em oposição à forma como João reage ao comportamento adúltero de sua mulher. Dona Biela já sabia do adultério há algum tempo, mas não tomou qualquer atitude. Sua forma de resolver o problema foi recorrer ao marido de sua rival – como se assuntos como aquele só pudessem ser resolvidos por um homem. João, por sua vez, tomou suas “providências” logo que foi informado do adultério da esposa, e a narração parece corroborar essa estratégia, restringindo-se a descrever a ação de forma objetiva ou, em determinados momentos, penetrando na consciência de João e transmitindo sua paz de espírito diante do crime. Nos contos de Dalton Trevisan, a reação dos maridos ao adultério é sempre radical e extrema: de um lado, a violência e o crime, amparados por uma suposta defesa da honra; de outro lado, a aceitação e a submissão, atitudes adotadas pelos “mansos” de alguns dos contos que analisamos anteriormente. O diálogo entre homem e mulher não parece ser uma opção.

2.6 “A gargalhada de Lili” / “O pão e o vinho”

Os contos “A gargalhada de Lili”¹⁵⁶ e “O pão e o vinho”¹⁵⁷ demandam uma análise em conjunto, pois ambos se referem a uma mesma situação: o internamento, em uma instituição psiquiátrica, de Lili, casada com Tito e amante de João – este, casado, como nos outros contos analisados, com Maria. A diferença, nesse caso, é que Maria não é a adúltera, mas a traída; e João é o adúltero, e não o corneado.

Assim, “A gargalhada de Lili” e “O pão e o vinho” contam a mesma história de dois pontos de vista distintos: no primeiro caso, sabemos dos acontecimentos por intermédio de um diálogo entre João e seu amigo André; no segundo conto, conhecemos a perspectiva da própria Lili do título do primeiro conto, que monologa sobre seu passado e sua situação atual. Há poucas intervenções de discurso indireto em ambos os contos; as duas histórias são

¹⁵⁶ TREVISAN, 2008a, p. 127-31.

¹⁵⁷ Ibid., p. 141-5.

essencialmente narradas por meio de discurso direto, e nisso ambas se aproximam do gênero dramático – aspecto curiosamente ressaltado pela última frase de “O pão e o vinho”, com a qual Lili busca a empatia de seu interlocutor: “Sente o meu drama, você?”

O diálogo entre João e André, em “A gargalhada de Lili”, começa com uma confissão: “Devo confessar, André. Não fui de todo sincero. Eu tenho uma mulher.” No primeiro capítulo, vimos como Michel Foucault destaca o papel da confissão na crescente valorização dos discursos sobre o sexo. Segundo Foucault, esse crescimento ocorre dentro do poder, e não contra ele ou fora dele; essa multiplicação discursiva teria o objetivo de domar a sexualidade e torná-la útil e conservadora. O diálogo entre João e André, veremos, é uma tentativa de enquadrar o adultério de João; conversando sobre ele, transformando o adultério em discurso, ambos os amigos, que a princípio parecem discordar sobre a atitude que João deve tomar, vão chegando pouco a pouco a uma posição intermediária e pacificada, e um dos resultados dessa pacificação é a constatação da loucura de Lili.

Inicialmente, as declarações de ambos os amigos são conflitantes: André é contra o relacionamento de João e Lili, e João tenta amenizar as declarações venenosas do amigo:

- Mais velha que você. Dois filhos. Um, retardado.
- Ela nos quarenta anos. Um guri de quinze. O outro não é retardado.
- O que ele tem?
- É gago, só nervoso.

André, exagerando a gagueira de um dos filhos de Lili e promovendo-a a retardo mental, manifesta indiretamente sua opinião sobre o desequilíbrio psíquico de Lili. A menção seguinte à condição psicológica da amante de João é mais direta:

- Soube que foi internada.
- Drogada, isso sim. No mesmo dia em que me separei da Maria. Que anda de casa em casa, a maldita. Contando a nossa intimidade.

Contra-pondo-se às explicações de João em defesa da amante, pela qual ele ameaça fazer uma “loucura” caso o amigo não o ajude a socorrê-la, André representa os valores convencionais da família, da estabilidade social, da razão que rivaliza com a irracionalidade de Lili e os impulsos irracionais de João. A insistência dos apelos de André começa a quebrar a resistência de João:

- Espere aí, João. Primeiro resolve com a Maria. O futuro do Pedro e do Paulinho. Depois vem a outra. Assim leviana, perde a guarda dos filhos.

– Eu sei. Não é isso. Eu sei. (...)

O ataque que André lança a seguir apoia-se na incoerência entre declarações que João havia feito sobre Lili e sua atitude presente de defesa da amante. A relação entre o casal de adúlteros não é tão harmoniosa quanto João quer dar a entender:

– Falei com a Maria. Essa outra, pelo que diz, não é muito amorosa. Você só repetia: *Não aguento mais. Não posso mais.* Por que disfarçou a voz?

– Fiquei rouco. De aflição.

– Ela o acusou. *Seu grande medroso.* E deu uma gargalhada. O mesmo riso cínico, segundo a Maria, da velha cantora de ópera. E você disse: *Agora ri. Amanhã há de chorar.*

– Não é nada disso.

– E agora, João? Sai dessa, João.

Após apelar mais uma vez a valores familiares para sensibilizar João (“Teu pai sofre do coração. Não esqueça.”), André lança a última carga: a referência espantada à gargalhada que dá título ao conto, para ele o elemento definidor e sintetizador de Lili e sua loucura. João, nervoso (recebera de André um palito de fósforo, que “quebra em pedacinho no dente e masca furioso”), intercala as declarações de André sobre a risada de Lili com sentenças que apontam para sua conversão às ideias do amigo:

- O mais moço, o Gaguinho, sabe? Está do nosso lado. Foi com ela a um telefone.

- A Maria se impressionou com a gargalhada.

- Descalça, a triste, na chuva.

- O riso sem fim da cantora velha de guerra.

- Dizer que me amava. Que me amava. Que me amava.

- Só fala na gargalhada de Lili.

Nas palavras de João, portanto, o filho que está ao lado do casal é o gaguinho, o “retardado”. Maria foi ao orelhão para telefonar para ele debaixo de chuva, descalça – comportamento que pode ser visto, no contexto do conto, como mais um indicador do desequilíbrio psicológico de Lili. Conscientemente ou não, os elementos que João reúne para comprovar o sentimento que Lili nutre por ele apenas servem, na verdade, para reforçar sua caracterização como louca.

A representação de Lili como desequilibrada mental é também a tônica de “O pão e o vinho”, narrado em forma de monólogo pela própria Lili. Tal representação é reforçada pelas

intervenções do narrador, que funcionam como indicações cênicas e marcam os pontos da narrativa em que Lili dá sua notória gargalhada.

Como vimos no início deste capítulo, a intertextualidade é uma das características mais visíveis da obra de Dalton Trevisan. As marcas da intertextualidade em seus textos se manifestam de várias formas: nos títulos, nas referências a outras obras literárias de autores brasileiros e estrangeiros, nas paródias que o autor faz de estilos e situações e, principalmente, nas referências a elementos de sua própria obra.

A Bíblia é um dos textos com os quais os contos de Trevisan dialogam com mais frequência. “O pão e o vinho” é um exemplo dessa afirmação. O título é uma referência aos alimentos servidos na Santa Ceia, última refeição de Jesus com seus doze apóstolos. O pão, servido por Jesus a seus discípulos, representava seu corpo, e o vinho representava seu sangue. A cerimônia da Santa Ceia está na origem do sacramento da eucaristia, que simboliza o sacrifício que Jesus fez, com sua carne e seu sangue, para redimir a humanidade de seus pecados.

Lili identifica-se com o sacrifício de Cristo e lança mão de diversas imagens bíblicas para narrar sua história e seus dramas. Seu marido, Tito, é caracterizado nesses termos: “O Tito é falso profeta da igreja dos últimos dias. Viciado na velha Bíblia. O dia inteiro fala em versículo e parábola. (...) Com a morte da mãe dolorosa, fez de mim a segunda mãezinha.” Uma vez mais, o marido traído é representado como uma figura infantilizada e psicologicamente dependente da presença de uma figura materna.

Assim, Lili assumiu, para Tito, o papel da “mãe dolorosa”¹⁵⁸, e a identificação com a mãe de Jesus estende-se à forma como ambas conceberam seus filhos: “Sabe que engravidei virgem?”. No caso de Maria – personagem do conto –, porém, o fato não tem uma explicação milagrosa; a disfunção sexual de Tito é que deve ser creditada pela gravidez sem penetração: “O coitado, mais que precoce.”

Lili alega não ter mais contatos de natureza sexual com o marido: “Dez anos que a pouca intimidade acabou. Nossa vida é de dois irmãos. (...) Isso o João não quer entender.” Ela se divide entre uma identidade maternal, protetora e dominante, que exerce em sua relação com Tito (“O Tito, ele sim, me compreende. gênio manso, tudo perdoa. Demais depende de mim.”), e uma identidade feminina, voluptuosa e submissa, que sobressai em seu

158 O hino cristão “Stabat Mater”, que descreve o sofrimento de Maria durante a crucificação de Jesus, inicia-se com o verso “Stabat Mater dolorosa...” (Estava a Mãe dolorosa...).

relacionamento com João (“Nos braços de João soube o que era volúpia. De mim fez uma nova mulher (...). Chegou a me bater. Doeu, não é que gostei?”).

Também neste conto, a risada de Lili é signo de sua perturbação. Ela própria dá indícios de entender o modo como sua risada é recebida pelas outras pessoas: “Desculpe a minha risada. Choro e rio com a mesma facilidade. Puro nervoso.” Explica sua passagem pela instituição psiquiátrica como resultado dos fatores externos que fortalecem o abismo existente entre as duas identidades que é forçada a viver: “O ciúme, a tortura, a perseguição. Por isso fui internada. Já estou melhor. Não precisei de choque.” Porém, as intervenções do narrador, espalhadas ao longo do monólogo de Lili, não deixam dúvidas a respeito do aspecto lunático da aparência e dos gestos da mulher:

(Para trás derruba a cabeça e dispara no riso furioso.)

Faz de conta (segunda gargalhada espirra uma lágrima no grande olho verde) que o João não existe.

De mim fez uma nova mulher (sacode orgulhosa a cabeleira com os primeiros fios brancos).

Outra vez, por distração (explode o medonho riso de um minuto inteiro) de Tito.

Que idade você me dá? (Feroz risada de todos os dentes – brilho furtivo de ouro?) Pois é, não pareço.

João, que no primeiro conto se mostra como um homem compreensivo e doente de amor, aqui é retratado por Lili, sim, como um homem apaixonado, mas cuja paixão se manifesta de forma possessiva (“Ele morria de ciúme, já viu?”), violenta (“Me arrastou pelos cabelos, bateu com gosto”) e fetichista (“Fixação no meu pé grande. E na minha coxa leitosa.”). Quando desfazem o “ninho de amor” que haviam construído, por conta de “muito ciúme e briga demais”, Lili recolhe “pufes, elefantinhos, almofadas” e, ao chegar a casa, justifica os objetos para o marido: “São presentes de uma amiga, eu disse. O Tito bem finge que acredita. Como não hei de perdoar?” Suas identidades conflituosas, no entanto, não estão pacificadas, como atesta o último apelo que faz a seu interlocutor: “Agora me entende? Sente o meu drama, você?”

Assim, as quatro vozes (Lili, João, André e o narrador) presentes nos dois contos analisados, por mais distintas que sejam em aparência, partem de pressupostos similares e condizentes com a análise que fizemos até aqui: os estereótipos da adúltera mentalmente perturbada, dividida entre a identidade de mulher casada e dedicada à família e a identidade de mulher romântica e sexualmente liberada; do homem traído que, quando aceita a traição da mulher, é

infantilizado, submisso e “manso”. Ressalte-se, contudo, a importância do diálogo que se estabelece entre um conto e outro e a influência que a leitura conjunta dos dois textos tem sobre cada um deles em termos de significado, e a relação intertextual entre o conto “O pão e o vinho” e a Bíblia, traço marcante da obra de Dalton Trevisan de modo geral.

2.7 “Estrela do Saravá”

No primeiro capítulo, vimos que, no Brasil, o marido traído que assassinava sua esposa foi protegido pelo sistema jurídico até bem recentemente. O instituto da “legítima defesa da honra” era apenas uma das diversas instâncias pelas quais o poder patriarcal se manifestava na vida social; uma vez que a mulher, reificada, era considerada um objeto e, portanto, sujeita à posse (primeiro do pai, depois do marido), seu assassinato por motivo “justo” nada mais representava do que o direito do homem de eliminar um elemento de sua vida que se tornou “inconveniente”.

Embora sejam relativamente raros na obra de Dalton Trevisan, os contos em que maridos traídos assassinam adúlteras são similares, de certo ponto de vista, aos contos em que não se recorre à violência. Como veremos, os estereótipos sobre as identidades masculina e feminina são praticamente os mesmos dos contos que analisamos até aqui.

Em “A estrela do saravá”¹⁵⁹, João, vigia noturno, é casado com Maria, que, durante o dia, deveria cuidar da lanchonete do casal. Ao invés disso, porém, ela deixa a loja entregue aos cuidados de Pedro, pai de João, e de Rosa, funcionária do estabelecimento, e sai com algum de seus amantes. Um dia, é pega em flagrante pelo marido na própria casa do casal. João mata a esposa e o amante, deixa as filhas com o pai e foge com o dinheiro do caixa da lanchonete.

Narrado em terceira pessoa, o conto é dominado pela voz do narrador. A narrativa é claramente parcial, no sentido de trazer vários indicadores da posição do narrador diante dos personagens: o comportamento promíscuo de Maria é mostrado como condenável, e sua morte é apresentada como uma consequência quase natural de seus atos.

Pedro, pai de João, é descrito de forma a suscitar compaixão. Ajudante da nora na lanchonete, passa o dia “gemendo na máquina de sorvete”. Angustiado por testemunhar as sem-vergonhices diárias de Maria, o velho Pedro “passa a noite em claro, não quer contar ao filho, com medo de uma desgraça”.

¹⁵⁹ TREVISAN, 1996b, p. 18-24.

Maria é representada de forma bem diversa. Com a desculpa de ir à escola dos filhos ou a aulas de direção, deixa Pedro ou Rosa no caixa e sai, seguida por algum homem: “Logo um sai, depois o outro, nunca no mesmo ônibus.” Tem dois amantes principais: Júlio, um “gringo de costeleta”, gordo e careca, com quem mantém um caso há mais de dois anos; e Tito, “seu preferido”, loiro, “vidente, benzedeiro e ocultista”, atividade que, por associação, garante a Maria o apelido que ganha nos inferninhos de luz negra: Estrela do Saravá.

Em vários momentos, o narrador utiliza um tom de repreensão, até de indignação, em relação ao comportamento de Maria. Alguns exemplos:

Tito é bem loiro, sempre com dinheiro no bolso, dado por Maria?

Não é que a moça se comporta de modo escandaloso, saia justa e blusa com o seio à mostra?

Ela some de tarde e à noite. Duas ou três horas depois, quem chega preguiçosa, grandes olheiras? Das filhas, coitadas:

– Só gosto da pequena. Da mais velha, não. É a favor do pai.

O último exemplo mostra, uma vez mais, a coincidência, na representação da adúltera nos contos analisados, entre a promiscuidade sexual e o descaso com os filhos. As identidades “boa mãe” e “esposa fiel” parecem sempre tender ao aparecimento conjunto; a infidelidade da mulher, em boa parte dos contos analisados, geralmente se associa a uma maternidade irresponsável, desafetuosa e insensível.

Nas histórias de Dalton Trevisan, só há duas soluções possíveis para os casos de adultério feminino descobertos pelo marido: a aceitação – caso em que o marido é caracterizado como “manso” e infantilizado – ou a violência. “Estrela do Saravá” pertence ao segundo grupo, e João, apesar de assassinar Maria e seu amante Tito, jamais é representado como um criminoso. Pelo contrário: é vitimizado pelo narrador (enquanto esteve internado no hospital, por conta de um acidente no qual perdeu o dedo mindinho esquerdo, Maria dormiu com Tito na própria cama do casal nas três noites em que João esteve fora), em contraste com a maldade de Maria:

De João fala mal. Embora muito bom, quer que sofra bastante:

– Só cansa a minha beleza. Merece pó de vidro no pão.

Ao saber, pelo pai, que é traído por Maria, João reage com mostras de tristeza e decepção: “João arregala o olho triste. Derruba o cigarro da mão que treme. Respira fundo. (...) em agonia fecha-se no quarto. Olha a cama de casal. Não quer acreditar.” Encontra pela casa

bilhetes e outras evidências do adultério da esposa. Desnorteado, veste a farda de vigia e vai para o trabalho; um telefonema anônimo, porém, o incita a voltar para casa mais cedo, onde pega em flagrante Maria e Tito. Mata ambos a tiros, numa cena narrada de forma seca e direta, plástica e descritiva, à moda dos romances policiais (Maria, inclusive, ganha cores de *femme fatale*), que dá à personagem de João um caráter de justiceiro determinado, de quem sabe que está fazendo a coisa certa:

Mexe no portão, o cachorrinho late na garagem. Logo a mulher sai de roupão vermelho na varanda. Desconfiado, arrastando o pé, sobe os quatro degraus. Perna trêmula e voz rouca:

– Cadê o teu amante?

Perdida (nunca foi tão bonita), braços abertos diante da porta:

– Está aí dentro.

Puxa a arma da cintura – um, dois tiros. A moça cai, meio se ergue, vai na direção da garagem.

Ele abre a porta, acende a luz: quem ali sentado no sofá de veludo? Colares de fantasia, cabelo crespo no peito, calça branca.

– Não. Não faça isso.

Aos gritos o pai-de-santo remexe na gorda pasta azul.

– Espere. Olhe aqui.

– Conhece que está morto.

– Não. Veja. Só um...

João acerta bem na testa.

– Paizinho.

Tinindo espirram pelo chão contas brancas, verdes, amarelas. Ele volta-se.

– Não, paizinho.

No corredor, as duas meninas. De camisolinha, descalças, mãos dadas.

– Venham, minhas filhas.

Guarda a arma, pega a mãozinha de cada uma. Ao sair, vê que o loiro no sofá tem uma ferida na cabeça.

Caída a moça diante da garagem, uma poça de sangue ao lado. Nua debaixo do roupão. O cachorro chora baixinho e arranha a porta.

Após entregar as filhas para o pai, João foge, mas sem demonstrar qualquer tipo de arrependimento; continua decidido e certo de que fez o que tinha que fazer: “Apanha o dinheiro da caixa. Beija as meninas sentadinhas bem quietas. Logo dobra a esquina, nem olha para trás.” É notável o simbolismo da entrega das netas ao avô: o adultério de Maria (e,

consequentemente, o crime que João é “forçado” a cometer) quebra a sequência “natural” dos fatos – em vez de serem entregues aos maridos, as meninas são deixadas com o avô, numa inversão de valores cuja “culpada”, implica o narrador, é Maria. Ele tampouco é recriminado por assassinar a esposa na presença dos filhos, o que ocorre com a Maria de “Três tiros na tarde”.

Mais que onipresente, o narrador de “Estrela do Saravá” é onipotente: seu ponto de vista é soberano, e as manifestações das vozes de cada personagem são selecionadas de modo a fortalecer o ponto central da narrativa, qual seja a inevitabilidade e, acima de tudo, a justiça dos assassinatos cometidos por João.

2.8 “Mas não se mata cachorro?”

As indicações que fizemos, na análise de “Estrela do Saravá”, de uma possível aproximação entre o estilo de parte daquele conto com o estilo da literatura policial, podem ser feitas com muito mais propriedade na análise do conto “Mas não se mata cachorro?”¹⁶⁰.

A bem da verdade, a identificação mais exata que se pode fazer é entre esse conto e o gênero cinematográfico conhecido como *film noir*. Analisaremos os pontos de contato entre o conto e o *noir*, especialmente no que se refere à representação da mulher.

O conto de Dalton Trevisan, como fica claro pelo título, é inspirado pelo romance *They shoot horses, don't they?*¹⁶¹, escrito pelo norte-americano Horace McCoy e publicado em 1935. Embora não seja propriamente uma história policial nos estilos *pulp fiction* ou *hard boiled* – principais fontes do *film noir* –, o romance guarda com esse estilo cinematográfico várias características em comum: a ambientação em Los Angeles; uma certa obsessão pela temática da morte (a personagem principal, Gloria Beatty, tem tendências suicidas); a ocorrência de assassinatos na história; e, sobretudo, o relacionamento doentio e disfuncional que se estabelece entre o casal de protagonistas.

Vários outros fatos fortalecem a relação de Horace McCoy com o cinema *noir*. Ele também foi o autor de *Kiss tomorrow goodbye*, romance que foi adaptado para o cinema em 1950 e se

160 TREVISAN, 1996b, 34-8.

161 No Brasil, já foi publicado com dois títulos: *Mas não se matam cavalos?* e *A noite dos desesperados*. O romance foi adaptado com sucesso para o cinema em 1969; o filme, indicado a oito Oscars (venceu na categoria Ator Coadjuvante), foi dirigido por Sidney Pollack e estrelado por Michael Sarrazin e Jane Fonda.

tornou “um dos mais brutais e cínicos filmes *noir*”¹⁶². *The turning point*, de 1952, outro *noir*, foi baseado numa história não publicada de McCoy¹⁶³. Além de ter suas histórias adaptadas para o cinema por terceiros, Horace McCoy também foi ele próprio um prolífico roteirista: entre 1933 e 1955, ano de sua morte, participou de mais de 40 filmes como autor de roteiros, argumentos, diálogos ou adaptações¹⁶⁴.

Não é sem propósito, portanto, uma comparação entre o conto em análise, que faz referências tão claras ao romance mais conhecido de Horace McCoy, e determinados elementos presentes no *film noir*. Aqui nos interessam, principalmente, as características da representação da figura feminina, mais especificamente da mulher adúltera.

O termo *film noir* foi empregado pela primeira vez em agosto de 1946 pelo crítico de cinema francês Nino Frank. Após o fim da ocupação nazista, os filmes americanos voltaram a ser exibidos na França, entre eles cinco filmes que chamaram a atenção de Frank: *Relíquia macabra* (John Huston, 1941), *Até a vista, querida* (Edward Dmytryk, 1944), *Pacto de sangue* (Billy Wilder, 1944), *Laura* (Otto Preminger, 1944) e *Retrato de mulher* (Fritz Lang, 1944).¹⁶⁵ O crítico francês viu traços originais nesse grupo de filmes: uma estética visual sombria, técnicas narrativas complexas e ênfase na psicologia dos personagens. Para cunhar o nome do novo estilo que havia identificado, Frank baseou-se na *Série Noire*, título de uma linha de traduções para o francês de romances de detetive norte-americanos, publicada pela Gallimard a partir de 1945.

A figura feminina arquetípica do *noir* é a *femme fatale*. Ela é normalmente representada como uma mulher glamourosa, ambígua, com forte apelo sexual, desejosa de controlar seu próprio destino, que não hesitava em usar os homens para alcançar seus objetivos. A Maria de “Mas não se mata cachorro?” apresenta diversas características em comum com as *femmes fatales* clássicas do *noir*, como Phyllis Dietrichson, Cora Smith, Elsa Bannister e Kathie Moffat¹⁶⁶.

Maria narra a história em primeira pessoa, que podemos associar, neste caso, à narração *over* tão comum nos filmes *noir* – que, por sua vez, foi uma forma de adaptar ao cinema as

162 SILVER; WARD, 1992, p. 161.

163 Ibid., p. 296.

164 Fonte: <http://www.imdb.com/name/nm0566752/#Writer>. Consulta em 4 de novembro de 2010 à 1h40.

165 No original em inglês, respectivamente: *The Maltese falcon*, *Murder my sweet*, *Double indemnity*, *Laura* e *The woman in the window*.

166 Personagens dos filmes *Pacto de sangue* (*Double indemnity*, dir. Billy Wilder, 1944), *O destino bate à sua porta* (*The postman always rings twice*, dir. Tay Garnett, 1946), *A dama de Shangai* (*The lady from Shanghai*, dir. Orson Welles, 1947) e *Fuga do passado* (*Out of the past*, dir. Jacques Tourneur, 1947), interpretadas respectivamente por Barbara Stanwick, Lana Turner, Rita Hayworth e Jane Green.

narrações em primeira pessoa, comuns nas histórias policiais em que os filmes *noir* costumavam se basear. Começa a história com uma declaração simples que, ao mesmo tempo, resume um passado simples e pacato e antecipa um futuro turbulento: “Eu vivia bem com o João. Até o dia em que trouxe o Tito para casa.” A chegada de Tito – “amigo de infância, pintor, desempregado” – precipita uma série de acontecimentos que levarão ao assassinato de João e à prisão de Maria e Tito.

Nos filmes *noir*, as mulheres fatais são manipuladoras e se utilizam de seu apelo sexual para obrigar os homens a fazerem suas vontades, o que muitas vezes inclui matar outros homens – não raro, os próprios maridos das *femmes fatales* –, geralmente por dinheiro. Esse é o argumento de filmes clássicos do cinema *noir* e das histórias em que foram baseados, como *Pacto de sangue*, adaptação de uma novela do escritor norte-americano James M. Cain publicada em 1943.

O conto em análise, porém, não é tão simples no que se refere às motivações das personagens e, nesse sentido, aproxima-se mais de uma outra novela de Cain, *O destino bate à sua porta*¹⁶⁷, publicada em 1934. Frank Chambers, que narra a história em primeira pessoa, é um andarilho que começa a trabalhar na lanchonete de Nick Papadakis e acaba se envolvendo com Cora, esposa do proprietário. Cora é insatisfeita com sua vida, não ama o marido e almeja ficar com a lanchonete só para si. Frank e Cora então resolvem matar Nick e armam para que o assassinato se pareça com um acidente. Após uma primeira tentativa frustrada, conseguem finalmente seu intento: após matar Nick e banhá-lo em vinho, simulam um acidente de carro em que eles próprios saem feridos.

O promotor público responsável pela investigação desconfia do esquema, mas não tem provas para incriminar os amantes. Ele arma, então, uma estratégia para incriminá-los, jogando-os um contra o outro. A situação do casal é agravada pela descoberta de um seguro que Nick havia feito, que Cora ignorava, e do qual ela era a beneficiária. Porém, o advogado dos amantes usa de algumas artimanhas e consegue a absolvição de Cora. Tudo leva a crer que Frank e Cora atingiram seus objetivos, mas um acidente de carro mata Cora, e Frank é condenado. Ao final da novela, sabemos que Frank está prestes a ser executado e que a narrativa é a sua versão dos acontecimentos, que será publicada após sua execução.

167 CAIN, 1998. A obra foi adaptada quatro vezes para o cinema e também deu origem a uma ópera e uma peça teatral.

“Mas não se mata cachorro?” tem um argumento similar a *O destino bate à sua porta* em vários pontos. Em ambas as histórias, a motivação para o assassinato dos maridos não é puramente financeira; Cora e Maria são mulheres insatisfeitas, sentem-se aprisionadas pelo casamento e desprezam seus maridos. Cora: “Nenhum homem pode saber o que isso significa para uma mulher. Ter de ficar com alguém ensebado, que dá vontade de vomitar quando põe a mão na gente. No fundo, não sou nenhuma gata vadia, Frank. Só que eu não aguento mais.”¹⁶⁸ Maria: “Temos que dar um jeito, pretinho. Não aguento mais. Na cama com esse cachorro louco. (...) O que ele quer, sabe, que eu faça? Se fosse a última mulher da rua. Até me tira sangue.” Os discursos de ambas as mulheres têm pontos em comum: a recusa em ser identificada como uma “gata vadia”, uma “mulher da rua”, ou seja, a tentativa de criar uma imagem de mulher ultrajada, porém digna, aos olhos dos amantes; a sensação da iminência de um ponto de ruptura, em que alguma providência precisa ser tomada (“não aguento mais”); e a exacerbação dos defeitos dos maridos (“ensebado”, “cachorro louco”), para suscitar nos amantes sentimentos de compaixão e simpatia por sua condição de exploradas.

Em ambas as histórias, os maridos estão bêbados nas ocasiões em que são assassinados. Nas duas narrativas, os assassinos simulam acidentes automobilísticos para ocultar seus crimes: no conto de Trevisan, os amantes deixam o corpo de João no meio da rua, para que seja esmagado por um caminhão. O plano, contudo, dá errado: “o maldito motorista estava bem acordado e, apesar da neblina, parou o caminhão antes de esmagar o corpo.” Assim como na história de Cain, Maria e Tito são presos pela polícia e colocados um contra o outro:

Me fecharam numa sala e o Tito noutra. O delegado perguntou se eu não tinha vergonha, um negão feio daqueles. Acendi um cigarro e não respondi.

Esse bobo do Tito, muito nervoso, não é que contou tudo: a corda do balanço, o cobertor cinza, o tijolo no pé da cama?

Diante da impossibilidade de negar sua participação no crime, Maria tenta uma última manipulação: atribui a Tito a autoria do plano de matar João e ainda oferece-se ao delegado como recurso extremo para salvar-se:

Se eu não podia negar, então o culpado era ele, que me obrigou. O delegado insistiu, ergui o vestido, mostrei a calcinha de renda. Já que estava perdida:

– E cachorro louco, doutor? Mas não se mata cachorro?

No romance de Horace McCoy, a frase título (“Mas não se matam cavalos?”) é pronunciada pelo protagonista narrador, Robert Syverten, ao tentar justificar o fato de ter matado Gloria

168 Ibid., p. 19.

Beatty a pedido da própria vítima; Robert enxerga a si mesmo como uma espécie de carrasco, que mata não por maldade ou por necessidade, mas por uma espécie de senso de dever – ele não considera seu ato como um crime, mas como um sacrifício, semelhante ao que foi realizado por seu avô anos atrás, quando sacrificou um cavalo que havia quebrado a perna. Maria também encara seu crime como um sacrifício, mas não de um cavalo, e sim de um animal enraivecido; como acontece com as *femmes fatales* do *film noir*, seu senso de moralidade é totalmente distorcido, e a morte de João, para ela, é um mal menor diante da lista de benefícios que o desaparecimento do marido proporcionaria para ela, para o amante e, em última instância, para o mundo, que assim se veria livre de um “cachorro louco”.

O conto analisado, portanto, guarda estreitas relações com livros e filmes *noir*. Como pudemos demonstrar, essas relações não são acidentais. Embora seja narrado por Maria, o conto de Dalton Trevisan, uma vez mais, é a manifestação de um ponto de vista que, curiosamente, aproxima-se mais de uma perspectiva masculina do que feminina; ambas as histórias com as quais o conto se relaciona de forma mais estreita – *Mas não se matam cavalos?* e *O destino bate à sua porta* – são, sintomaticamente, narradas por homens. De fato, a forma como Maria é representada em “Mas não se mata cachorro?” aproxima-se bastante da representação clássica da mulher fatal – uma forma de representar a mulher que já foi considerada, por estudiosos do estilo *noir*, como uma reação masculina à maior participação social das mulheres no pós-guerra e à recusa delas em se reenquadrarem nos papéis tradicionais de mãe e esposa. Place, por exemplo, afirmou que, “no *film noir*, fica evidente que os homens precisam controlar a sexualidade das mulheres para não serem destruídos por ela.”¹⁶⁹

2.9 “O senhor meu marido”

Já identificamos, neste trabalho, as duas principais representações do marido traído em Dalton Trevisan: a do marido viril, que reage com violência mortal ao adultério da mulher; e o marido manso, que aceita a traição da esposa de forma dócil e submissa. O João do conto “O senhor meu marido”¹⁷⁰ talvez seja, em toda a obra de Dalton Trevisan, o modelo mais perfeito do segundo tipo de representação.

¹⁶⁹ PLACE, 2005, p. 49.

¹⁷⁰ TREVISAN, 1970, p. 1-5.

É interessante perceber, sobretudo, os termos com que João é representado pela voz do narrador. Seu comportamento diante das sucessivas traições de Maria e sua índole pacata e subalterna são expostos pelo narrador de tal forma a caracterizar as atitudes e o temperamento de João como defeitos dignos de pena, e não como qualidades a serem imitadas.

João é um batalhador: trabalha como garçom no restaurante Buraco do Tatu “até horas mortas”. Faz todas as vontades de Maria, mas isso é visto pelo narrador como um ponto negativo (grifo nosso): “O *defeito* de João era ser bom demais – dava tudo o que ela pedia.” Certa noite, volta mais cedo pra casa e encontra as filhas sozinhas. Vai para a esquina espreitar a chegada da mulher, que aparece abraçada com outro homem, de quem se despede com um beijo na boca. João investe contra o casal, mas o amante foge e a mulher, de joelhos, pede perdão, “em nome do filho no ventre”.

A esse primeiro flagrante, seguem-se outros; a estratégia de João em cada caso é sempre a mesma: perdoar a esposa e mudar-se para outra casa, em outro bairro de Curitiba: “João era bom, era manso e Maria era única, para ele não havia outra: mudaram-se do Juvevê para o Boqueirão, onde nasceu a terceira filha.”

No novo endereço, o comportamento de Maria continua o mesmo: João flagra o novo amante da esposa, um sargento da polícia, pulando a janela. O narrador, mais uma vez, retrata João como uma figura patética e digna de comiseração: “Na ilusão de que Maria se arrependesse, com as economias e as gorjetas de mil noites em pé (ai! pobres pernas azuis de varizes) construiu um bangalô muito bonito no Prado Velho.”

Maria torna-se amante de um motorista de ônibus – João muda-se para o Capanema. Maria começa um caso com “um malandro de bigode fino e sapato marrom de biqueira branca”, chamado Candinho – João descobre, chega a confrontar-se com o amante armado com uma faca, mas larga a arma quando Maria, abraçada a Candinho, exhibe a enorme barriga com a quarta filha do casal: “Com dor no coração, ele dormiu na sala até o nascimento da quarta filha – outra Maria para desviar a mãe do mau caminho.” Mudam-se para o alto das Mercês.

Maria volta a envolver-se com Candinho. Mudam-se das Mercês para a Água Verde, e antes que se mudem de lá para o Bigorrião, Maria foge com o amante e deixa um bilhete no qual reforça a caracterização que o narrador vinha fazendo de João:

“Sendo o senhor meu marido um manso sem-vergonha, fique sabendo que logo venho buscar as meninas que são do meu sangue, digo meu sangue porque você bem sabe que do teu não é, você não passa de um estranho para

elas e caso o senhor não fique bonzinho eu revelarei o seu verdadeiro pai, não só a elas como a todos teus colegas do Buraco do Tatu, já cansei de ser apontada como culpada, digo isso para você deixar de ser cretino correndo atrás de rabo de saia, só desprezo é o que eu sinto por você, sabes muito bem que para mim você não é nada.”

Porém, a vida com Candinho não tem um final feliz: onze dias depois de fugir, Maria telefona de uma pensão de mulheres, onde havia sido abandonada pelo amante. João a resgata; Maria tinha “feridas feias em todo o corpo”. Sob os cuidados de João, ela sara rapidamente; sua primeira providência é retomar o comportamento anterior: “Anúncio de que estava boa – no varal tremulou cueca de monograma diferente.”

O último parágrafo do conto estabelece em definitivo a condição de João como submisso e resignado com sua situação conjugal:

Sem conta são os bairros de Curitiba: João mudou-se para o Bacacheri, de lá para o Batel (nasceu mais uma filha, Maria Aparecida) e, de momento, está bem feliz numa casinha de madeira no Cristo-Rei.

Maria, também neste conto, é uma mulher em conflito com suas identidades de mãe e de esposa. É representada como uma mulher lasciva, relapsa no cuidado com as filhas, manipuladora e incorrigivelmente infiel: “Maria era pecadora de alma, corpo e vida, não se redimia dos erros. Nem bem o nosso João virava as costas, ela deixava as filhas com a vizinha e saía, toda pintada de ouro.” João tenta apelar para a ajuda da irmã de Maria, mas a cunhada não é melhor que a irmã: “Ai dele, era outra perdida. Candinho surgiu com um parceiro, que namorava a cunhada muito feiosa.” João exige, em determinada altura, que Maria leve a filha mais velha em seus passeios, achando que isso desencorajaria a encontrar-se com Candinho. A estratégia não surte efeito, e o saldo é uma criança traumatizada:

Lá se iam os três – a dona, o amante e a filha – comer franguinho no espeto. A menina tinha de prometer que não contava senão iria para o inferno – sentia-se culpada diante do pai e só podia dormir de luz acesa, a escuridão cheia de diabinhos.

Assim como as Marias dos dois primeiros contos que analisamos (“João sem Maria” e “Tentações de uma pobre senhora”), a filha de João admira o pai e dele se compadece: “(...) não dormia a menina a se lembrar do pai correndo sem descanso por entre as mesas.” As filhas de João – todas elas, aliás, também batizadas como Marias – devem, assim, reiniciar o ciclo e reproduzir no futuro o padrão que observam na vida dos pais: serão novas Marias a se digladiar com novos Joões.

Um homem manso e trabalhador, que aceita, submisso, as traições da esposa; uma mulher promíscua, vaidosa, que despreza o marido e cuida mal das filhas, mas não consegue se desvencilhar dos laços do casamento; e um narrador que reforça esses elementos com as inflexões que utiliza na narração: mais uma vez, temos um conto em que a voz narrativa conduz as personagens segundo uma perspectiva singular, não aberta a manifestações independentes de cada personagem.

2.10 “Um túmulo para chorar”

Vimos no primeiro capítulo que Alexandra Kolontai antecipou, no início do século XX, o surgimento de uma nova mulher, filha do proletariado e produto do sistema capitalista, economicamente independente e consciente das questões de gênero e de classe. A “nova mulher” kolontaiana vê o casamento como uma prisão, é intelectualmente autônoma e altruísta. Evidentemente, a visão de Kolontai estava mais próxima da utopia do que da realidade; porém, ela foi perspicaz ao perceber os primeiros indícios do processo de enfraquecimento do patriarcado verificado ao longo do século XX, fenômeno que foi discutido por João Silvério Trevisan, Anthony Giddens, Gay Talese e outros autores a que nos referimos anteriormente.

A “nova mulher” de Kolontai, conforme pudemos constatar nas análises anteriores, não encontra lugar na Curitiba de Dalton Trevisan. Contudo, aparecem aqui e ali alguns lampejos de uma nova realidade social que apontam para novos papéis socioeconômicos para a mulher e um conseqüente rearranjo de identidades, tanto para o homem quanto para a mulher.

“Um túmulo para chorar”¹⁷¹ representa literariamente alguns aspectos desse novo contexto. Mais especificamente, o conto lida com a reação masculina à independência que a mulher vai conquistando em relação ao poder patriarcal, sobretudo com a entrada de mais e mais mulheres no mercado de trabalho.

Narrado em primeira pessoa por João, o conto traça um retrato extremo das tentativas de resistência do poder patriarcal às novas atitudes de independência moral, econômica e psicológica das mulheres. A voz do narrador é uma voz revoltada com as mudanças nas práticas sociais, indignada com o novo status da mulher e ancorada em pressupostos que consideram a mulher como um mero anexo do homem.

171 TREVISAN, 1983, 9-12.

João inicia a narração negando à mulher o direito à individualidade e à independência. Ele se vê como o único destinatário legítimo da atenção de sua esposa. Ao mesmo tempo, sente-se a ausência da contrapartida: João vê a relação com Maria de modo absolutamente unilateral e não demonstra consideração pelas possíveis necessidades da esposa; sua preocupação única e exclusiva é com o que ela deveria estar proporcionando a ele (e a mais ninguém). Não ocorre a ele, tampouco, que deveria estar proporcionando à esposa algum tipo de atenção:

Ela começou a depilar a perna, usar batom, pintar o olho – foi a prova da traição. Se antes já desconfiava, daí não tive dúvida. Era bonita para mim, como eu a conheci. Por que se embonecar? Não precisava que ninguém olhasse para ela.

A mulher que casa não pode ficar se pintando para os outros. Ela raspava a perna mais branca e eu não gostava. Para quem iria se mostrar se não para mim? Preferia como era quando a gente se conheceu.

A origem de todos os males é identificada nas mudanças nos papéis sociais. Para João, o início da transformação de Maria coincidiu com o início de seu trabalho como secretária. O abandono, por Maria, das identidades tradicionais de mãe e dona de casa (“Ela saía e deixava chorando e trancados em casa os dois anjinhos”; “Voltando do trabalho, não tinha a janta na mesa”); a vaidade que passa a exibir, decorrente, em parte, da necessidade de apresentar-se bem no trabalho (“Cada dia usava uma saia mais curta ou mais aberta no lado. Boquinha pintada e cílio postiço...”); sua interação com pessoas fora do círculo íntimo da família (“Andava na companhia de outros, deixada de carro ali na esquina”): para João, todas essas mazelas são resultado da abertura da caixa de Pandora representada pelo emprego de Maria:

Assim que se empregou de secretária já não me obedecia. Me chamava de simples carpinteiro e prometia me deixar. Isso não está certo. Casou comigo e só a morte pode nos apartar.

Três anos vivemos felizes. Eu trabalhando e nada deixando faltar em casa. Menino de calça curta saí pelo mundo, ganhei sempre o meu sustento. De boa paz, só fico nervoso quando provocado.

Até o maldito emprego de secretária, ela vivia para a casa e a família.

Produto de uma cultura patriarcal e católica, na qual o homem é o provedor da família e o casamento só se dissolve com a morte de um dos cônjuges, João não aceita a inversão de papéis representada pelo trabalho da mulher: “Antes de ser secretária, era uma santa. Passou a ganhar mais que eu e tudo mudou.” As mudanças incluíram as constantes ameaças de Maria de deixar João por outros homens:

Ela me provocava, ia morar com um bonitão e largaria as crianças com a vizinha. Me chamava de caipira. Moça nova, queria aproveitar a vida. Com

outro mais rico iria embora.

Antes era feliz na pequena casa de quarto, cozinha e banheiro. Eu que fiz com estas minhas mãos. Agora não bastava: um senhor de óculo oferecia apartamento se me abandonasse e fosse com ele.

João vê Maria como sua propriedade, que lhe havia sido assegurada pelo casamento. As sucessivas afrontas da mulher (“Soberba, mandava que eu saísse de casa e aprontava a minha trouxa.”; “Aprendeu a fumar e soprou a fumaça na minha cara.”) e a possibilidade cada vez mais concreta de Maria ser “comprada” por outro homem levam João a uma atitude extrema:

O patrão lhe daria um bangalô azul, eu não achava uma boa proposta? Isso foi o fim para mim. Tiro sangue das mãos e um gordo com dinheiro compra a minha mulher. Então me decidi. Se não for minha, de mais ninguém.

A cena de resolução do conto é a única em que as personagens se expressam pelo discurso direto. É interessante perceber a diferença marcante entre as vozes de João e de Maria: ele transmite serenidade e calma; ela se expressa com agressividade e insolência.

Aquela noite [Maria] havia pousado com os piás na vizinha. De manhã entrou em casa, eu todo encolhido no sofá.

– Seu vagabundo. Por que não foi trabalhar?

E me atirou no rosto uma caneca d’água.

– É meu esse sofá. Eu que comprei e paguei.

Saí do sofá e fui para a cama. Ela sempre a me perseguir. Tentei explicar que era sábado. Puxou a coberta e me empurrou da cama. Que eu fosse embora – e enfiando na sacola amarela a minha roupa. Já não me queria dentro de casa. Se eu ficasse, era um guapeco lazarento.

– É isso mesmo. Estou cheia de você. Já não te disse?

Eu dava tudo para ela e perguntei o que mais queria.

– Sabe de uma coisa? Tenho mesmo outro homem. Gosto dele e você faz o quê? Não posso mais te ver.

Sem ela, o meu único amor, que seria de mim?

– Cansei de viver com um grande manso. Pegue a tua sacola. Suma-se daqui. Vá até o cemitério...

– Não fale assim, amor.

– ... e procure um túmulo para chorar. Já morri para você.

– Cuidado, Maria.

Essa última advertência de João são as últimas palavras ouvidas por Maria: ele a arrasta para o banheiro e, com uma chave de fenda, golpeia a esposa “até cansar o braço”. É marcante o fato de que a arma do crime tenha sido uma das ferramentas de trabalho de João: ele não é um

assassino profissional, mas um trabalhador cujas circunstâncias, e não inclinações inatas, levaram ao cometimento do crime passional. Outros elementos apresentados nos momentos conclusivos da narrativa – o choro de João logo após o crime; a frase que João pronuncia ao entregar os filhos à vizinha (“Matei a bandida. Era bonita e infiel. Agora a minha vez.”); a situação em que é encontrado mais tarde, numa sarjeta, “babando na garrafa vazia de cachaça”, com retratos de Maria e dos filhos no peito – apontam para a vitimização de João e a caracterização de seu crime como um ato impensado e repentino, por um lado, mas, por outro, justificável, compreensível e inexorável.

A independência financeira da mulher, portanto, é representada no conto analisado não como uma conquista feminina e uma base para o estabelecimento de um novo tipo de relação conjugal, mas como a origem da corrosão do casamento e a justificativa da morte de Maria. Há um silêncio eloquente na narração de João: ele não expõe os motivos pelos quais concordou, em primeiro lugar, que Maria se empregasse como secretária. Podemos especular que as razões sejam financeiras: como marceneiro, João poderia estar tendo dificuldades em sustentar a mulher e os dois filhos. Tal leitura reforçaria ainda mais sua caracterização como vítima e a de Maria como uma mulher indigna do “voto de confiança” que o emprego de secretária representou; João mostra, em sua narrativa, uma Maria que, uma vez de posse da relativa liberdade que lhe foi concedida pelo emprego, revelou-se ingrata, fútil, volúvel e mãe negligente. O crime que João cometeu, como em outros contos que analisamos, é justificado como uma atitude extrema pela manutenção dos valores tradicionais da família patriarcal.

2.11 “A casada infiel”

Observamos, na análise conjunta dos contos “A gargalhada de Lili” e “O pão e o vinho”, uma das formas pelas quais a intertextualidade se manifesta na obra de Dalton Trevisan: por meio de um diálogo entre os contos, seja pela repetição de personagens e situações, seja pela contraposição (caso dos dois contos analisados) de diferentes perspectivas sobre uma mesma história.

Em “A casada infiel”¹⁷², observa-se procedimento semelhante; aqui, porém, tem-se a ocorrência das diferentes perspectivas em uma mesma peça literária; o conto é dividido em duas seções, ambas narradas em primeira pessoa – a primeira, por João, e a segunda, por Maria.

¹⁷² TREVISAN, 1996b, p. 46-50.

A justaposição dessas duas vozes, referindo-se, ambas, aos mesmos acontecimentos, oferece a oportunidade de estudarmos, mais uma vez, a natureza da relação entre essas duas vozes. Poderemos investigar, especialmente, as condições em que se dá essa relação: se, como nos demais contos estudados até aqui, as vozes masculina e feminina se submetem a uma consciência narrativa “superior”, que lhes homogeneiza o discurso, ou se, como Bakhtin se referiu às personagens de Dostoiévski, trata-se de elementos “irremediavelmente contraditórios, como harmonia eterna de vozes imiscíveis ou como discussão interminável e insolúvel entre elas”¹⁷³.

No início de ambas as versões da história, João e Maria concordam que, no passado, viveram tempos felizes. João: “Minha doce companheira de quinze anos. Três filhos, o mais velho dela com um tal José.” Maria: “Quinze anos vivemos juntos. Fomos bem felizes.” A felicidade, porém, ficou no passado, e cada personagem atribui a infelicidade presente a uma causa distinta. Para João, os problemas começaram quando Maria começou a trabalhar fora: “Empregou-se de secretária e tudo mudou.” Para Maria, o alcoolismo de João, seguido pela indiferença do marido, é a origem das desavenças do casal: “Até que começou a beber. Perdido no vício, nunca mais fez um carinho.”

João oferece justificativas socioeconômicas para sua situação: “Com a crise, fiquei desempregado, Ela, a secretária de um doutor. Contra a minha vontade do rei da casa.” Na versão de Maria, o desemprego de João é resultado da bebida, e não da crise econômica, e seu trabalho como secretária foi, antes de tudo, uma questão de sobrevivência:

Desempregado, desde cedo o copo na mão. Se eu pedia dinheiro:

- E você, mulher? Gorda e bonita. Por que não se vira?

Obrigada a trabalhar no escritório do doutor Leo. Invejoso e com ciúme, ele quis me proibir.

- Ah, é? Quem traz o pão das crianças?

As versões também diferem no que diz respeito ao relacionamento com os filhos. No trecho narrado por João, os filhos são o motivo pelo qual ainda não se separou de Maria: “Pensando nos três filhos, não podia me separar. (...) Procurei três advogados. Todos disseram que sem nenhum direito. Na casa nem nos filhos.” Filhos, aliás, que Maria nega que sejam dele: até mesmo o mais velho, cujo pai seria José, o primeiro marido de Maria, teria como pai, na verdade, o doutor Leo, patrão de Maria:

¹⁷³ BAKHTIN, 2008, p. 34.

– Devo cuidar do meu doutor. Agora viúvo. A Rosa é filhinha dele.

– E o Tito?

Bem me enganou que, esse, do tal José.

– É a mesma cara, não vê?

Em diversos trechos, João apresenta-se como trabalhador, responsável e paciente: “Sempre dei tudo pra ela, até o que não tinha.”; “Sempre cumpri minha obrigação. De pai, de marido. De homem.”; “Reformei a casa da sogra. Construí a nossa nos fundos, com amor e estas mãos calejadas. Plantei cinco fruteiras no quintal. Tudo com o meu dinheiro. Em quinze anos de economia.”; “Sem uma queixa, tudo suportei, esperando que ela mudasse.”

A versão de Maria é diferente. No trecho em que narra sua perspectiva da história, Maria mostra um João viciado na bebida, cruel com os filhos e avesso ao trabalho: “O João deixa os anjinhos chorando de fome. Que é o senhor da família, o rei da casa. De medo os piás fogem para o quintal.”; “Para se vingar o João desmontou a cama. Um mês que durmo no chão frio. Ele, no sofá da sala.”; “Mais eu gasto as unhas na máquina, mais ele empina a garrafa. Sete da noite, dançando e cantando na varanda (...).”

É interessante constatar que as versões diferem, inclusive, nas enunciações que tomam a forma do discurso direto, as quais, em tese, seriam registros fíéis do que foi dito por cada personagem, independentemente da versão considerada. O contraste extremo entre as versões deixa claro que, em ambas as narrações, as próprias palavras pronunciadas por cada personagem não correspondem ao que foi efetivamente dito; nenhuma das versões, portanto, é digna de confiança, nenhuma delas retrata objetivamente os acontecimentos narrados.

Vejamos, como exemplo, a forma como dois temas – o verdadeiro pai de Rosa e tempo de duração do caso de Maria com o doutor Leo – são tratados em cada uma das versões.

Na versão de João, o discurso direto atribuído a Maria veicula a ideia de que ela, Maria, foi quem lançou a suspeita sobre a paternidade de Rosa. Na mesma oportunidade, ela comunica a João que é amante do doutor Leo há mais de uma década:

– A preferida do doutor. Desde os treze aninhos. A Rosa é filha dele.

Quando, porém, é Maria que narra o diálogo, o discurso direto atribuído a João oferece uma versão diferente:

Beijos loucos, seio de fora, deito e rolo no tapete xadrez com o doutor Leo.

– Pensa que não sei? Desde os treze anos.

A inocentinha Rosa outra vítima.

– Filha minha, não. Do teu querido doutor. A mesma cara feia.

As narrativas de João e Maria voltam a concordar na descrição que ambas fazem da tentativa de assassinato de Maria, que encerra as duas versões. João decide matar Maria; vai ao bar, bebe “até ganhar coragem”, volta para casa e, com uma marreta, golpeia Maria na cabeça. Depois, vai até a cozinha, pega uma faca e corta a garganta da mulher, certo de que a tinha matado. Não demonstra arrependimento: “Era o que a bandida queria? Sai de mansinho. Os filhos nem se mexeram.”

Em sua narração, Maria descreve os golpes que recebe do marido: “No sonho uma chuva negra me lavou o cabelo. (...) Passei a mão na garganta. Ó Deus, não. Me afogando no sangue doce e quentinho.” O desfecho, porém, é diferente do imaginado por João. Maria consegue se arrastar até a casa da mãe, que chama o socorro. Sobrevive ao ataque de João e conta o que aconteceu com o marido após o crime:

Entre a vida e a morte por três dias. Aos poucos melhorei. Uma semana depois saí do hospital. Na cabeça foram sete pontos. Mais treze no pescoço. Ainda muito fraquinha e tonta.

O bandido se entregou na mesma noite. Bêbado, jurava que tinha sangrado e esfolado. E, o que dói mais, arrependido não estava.

“A casada infiel”, entre os contos analisados neste trabalho, é o que mais se aproxima de uma narrativa polifônica. João manifesta, em sua narrativa, uma série de preconceitos e lugares-comuns que já tivemos oportunidade de encontrar em outras análises. Maria, por sua vez, embora não se enquadre perfeitamente nos estereótipos que observamos nos contos estudados anteriormente, tampouco se distancia completamente deles, como no momento em que narra, deliciada, seus momentos de intimidade com o amante.

Mais importante ainda: a estrutura do conto, com o emparelhamento de duas versões de uma mesma história, e o fato de que, como pudemos comprovar, não se poder atribuir o monopólio da objetividade a nenhuma dessas versões, deixam por demais manifesta a “mão invisível” de uma autoria que, uma vez mais (embora, dessa vez, com mais sutileza), sufoca as vozes das personagens sob o peso de uma consciência narrativa hierarquicamente superior. As vozes de João e Maria não são, aqui, imiscíveis e independentes, como diria Bakhtin; elas são partes constituintes de uma única síntese, cujo princípio de composição não foi a representação paralela de duas ideologias distintas, mas sim a justaposição de duas narrativas que, lidas lado

a lado, despem de credibilidade seus narradores e os unem sob o signo da ausência de diálogo e da alienação do outro.

Assim, como foi visto na análise do *corpus* desta dissertação, a representação do adultério feminino em Dalton Trevisan é marcada pela submissão das vozes das personagens a uma voz cuja principal característica é a veiculação de uma ideologia patriarcal. A intensidade com que essa voz predominante se manifesta é exacerbada pelo recorte metodológico da dissertação – a seleção de contos com o adultério feminino como tema – e pela crise do patriarcado que permeia o ambiente em que esses contos foram escritos e publicados. Tal qual uma lente de aumento, ambos os fatores contribuíram para que se construísse uma visão mais detalhada e mais profunda da representação da mulher adúltera e do homem traído na literatura de Dalton Trevisan.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Constatamos, nesta dissertação, que a voz predominante nos contos de Dalton Trevisan que narram episódios de adultério feminino não é a voz de nenhuma personagem específica, nem mesmo nos contos narrados em primeira pessoa. As vozes de João e de Maria submetem-se a uma voz narrativa hierarquicamente superior, que distribui nas vozes das personagens elementos homogeneizantes tanto de um ponto de vista ideológico quanto de um ponto de vista estilístico.

Essa voz onipotente reproduz, nos contos, uma série de estereótipos que se consolidaram, ao longo da história das relações de gênero, nos discursos (inclusive literários) sobre a sexualidade humana, entre os quais se incluem, evidentemente, os discursos sobre o adultério.

No primeiro capítulo deste trabalho, pudemos destacar algumas das ideias do pensador russo Mikhail Bakhtin sobre o dialogismo e a polifonia em literatura. Essas ferramentas foram extremamente úteis e fundamentaram boa parte da análise a que procedemos no segundo capítulo.

Da mesma forma, as reflexões de Stuart Hall sobre as identidades pós-modernas nos socorreram em vários momentos da análise dos contos. Hall investigou de que modo as demandas da modernidade promoveram a fragmentação das identidades dos indivíduos contemporâneos – fragmentação que, como verificamos neste trabalho, manifesta-se nas representações das personagens da literatura moderna.

A uma exposição dos estudos de Michel Foucault sobre a sexualidade, particularmente sobre os discursos formulados desde o século XVIII sobre o tema, seguiu-se uma discussão sobre alguns textos emblemáticos sobre a sexualidade, o adultério e o patriarcado. Na análise dos contos realizada no segundo capítulo, esses textos foram recuperados nos momentos em que se fazia necessário cotejar o discurso literário com os discursos sobre o adultério, elaborados por profissionais de outras disciplinas.

No segundo capítulo, após breve exposição dos principais estudos acadêmicos sobre a obra de Dalton Trevisan, analisamos os contos, apoiados no aporte teórico apresentado no primeiro capítulo.

Ao investigarmos “João sem Maria”, o primeiro conto analisado, concluímos que, abaixo da superfície do que é narrado – Maria, homossexual, aparentemente está prestes a abandonar

João e revelar corajosamente sua opção sexual ao mundo –, está a representação efetiva de Maria: submissa, insegura, ciumenta, romântica; em outras palavras, uma série de clichês estereotipados sobre o temperamento feminino.

A identidade materna e seu choque com as outras identidades vivenciadas por Maria é um dos pontos que destacamos na análise de “Tentações de uma pobre senhora”. Mostramos também que as diversas vozes presentes na narrativa apresentam mais pontos de concordância do que de discordância, o que nos levou à afirmação de que a condição feminina é vista de forma bastante similar pelas personagens e pelo narrador.

Em “O leito de espinhos”, o elemento mais marcante é a vitimização do homem, mostrado como trabalhador, responsável, caseiro, pacato e bom pai; a mulher, por sua vez, é representada com base nos estereótipos da megera, da adúltera, da vaidosa, da mãe relapsa. Tanto o discurso direto quanto o discurso indireto reforçam essa representação maniqueísta em que as características positivas são todas reservadas a João e as negativas, a Maria.

Em “Três tiros na tarde”, verificamos que a vitimização do homem pode chegar ao extremo do crime passional. Paralelamente, a caracterização da mulher como megera chega ao extremo da loucura; o desequilíbrio mental de Maria, como argumentamos, é a principal força condutora do conto em questão. João é representado como um homem passivo e infantilizado, e a combinação “homem manso – mulher louca” é a explicação implícita para o crime aos olhos do narrador.

“João, sua mulher onde está?” também tem como centro da narrativa um crime passional, mas desta vez o autor do crime é João. Não se trata, evidentemente, de um homem manso: logo que toma conhecimento da traição da mulher, toma uma atitude concreta – e violenta – e, posteriormente ao crime, o sentimento que experimenta é de alívio, e não de arrependimento. Em comum com os contos em que o marido é submisso, os contos com maridos violentos tampouco cogitam o diálogo entre homem e mulher como uma solução para os problemas suscitados pelo adultério feminino.

Analisados em conjunto, os contos “A gargalhada de Lili” e “O pão e o vinho” descrevem os mesmos acontecimentos de dois pontos de vista distintos. Chegou-se, contudo, à conclusão de que ambos os contos partem dos mesmos pressupostos representacionais, apesar de serem narrados de perspectivas diferentes. Na análise desses contos, abordou-se a intertextualidade e sua dupla manifestação – entre um conto e outro e entre “A gargalhada de Lili” e a Bíblia.

Na análise de “A Estrela do Saravá”, repete-se o padrão, já visto em “João, sua mulher onde está?”, do homem responsável, trabalhador, caseiro, cujos atos de violência são “justificados” pelas atitudes desonrosas da esposa adúltera. Os assassinatos de Maria e de seu amante Tito por João são retratados, pelo narrador, como atos inevitáveis e, acima de tudo, justos, que, sintomaticamente, não causam no assassino qualquer tipo de arrependimento.

A ênfase na análise do conto “Mas não se mata cachorro?” foi direcionada para as estreitas relações intertextuais entre o conto em questão, o universo do *film noir* e as histórias policiais que alimentaram o gênero, especialmente as novelas *O destino bate à sua porta*, de James M. Cain, e o romance *Mas não se matam cavalos?*, de Horace McCoy. Ressaltou-se a aproximação entre a representação de Maria e a da *femme fatale* do cinema *noir*, com destaque para as similaridades narrativas entre a voz de Maria, no conto de Trevisan, e as vozes dos narradores masculinos nas histórias de Cain e McCoy.

Em “O senhor meu marido”, observa-se, outra vez, a ocorrência de uma narração que ressalta os aspectos positivos da figura masculina (trabalhador, pacato, bom pai), contrapondo-os a aspectos negativos associados à figura feminina (adúltera, lasciva, mãe negligente). João, todavia, é representado como um sujeito digno de pena, pois, apesar de caracterizado com qualidades positivas, estas são secundárias em relação à sua submissão diante da esposa. As sucessivas traições de Maria, uma adúltera incorrigível, ridicularizam-no ainda mais; os sofrimentos de que João padece são consequências de sua falta de virilidade. A mensagem transmitida pelo narrador, uma vez mais, é a de que o marido traído tem diante de si duas possibilidades: ou toma uma atitude concreta e, normalmente, violenta (da qual não se arrepende, por considerá-la moral e socialmente justificável); ou, se for manso, submete-se passivamente aos desvarios de sua mulher, em nome de um valor maior (a companhia da amada, os filhos).

O João que protagoniza o conto “Um túmulo para chorar” é colocado diante de um novo desafio para o “rei da terra”, o patriarca tradicional: o trabalho da esposa e sua ascensão econômica, fenômeno que se tornou cada vez mais comum à medida que o século passado avançava. A recém-conquistada liberdade de Maria, porém, é, para João, o estopim de todos os males que afligem o casal, cujos desencontros deságuam na atitude extrema do assassinato de Maria por João; o crime representa, ao mesmo tempo, uma ação desesperada pela manutenção dos valores do patriarcado e a punição de Maria, que se revelou “indigna” da liberdade relativa que conquistou ao se empregar como secretária.

“A casada infiel”, o último conto analisado nesta dissertação – com suas duas partes, cada uma narrada por um dos cônjuges e tratando dos mesmos acontecimentos – é a narrativa que flerta mais de perto com a polifonia, conforme o conceito é formulado por Mikhail Bakhtin. Porém, como constatamos, a impossibilidade de estabelecer uma das versões como referencial revela que o foco da narrativa é, justamente, a ausência de diálogo entre duas vozes cuja função dramática conjunta é exatamente representar a alienação do outro.

* * * * *

De certa forma, pode-se afirmar que os contos de Dalton Trevisan são, sim, realistas – não no sentido de reproduzirem de maneira isenta e objetiva a realidade – uma utopia estética –, mas no sentido de representarem ideias, preconceitos e estereótipos que estavam impregnados no imaginário e no cotidiano social brasileiro no momento histórico em que os contos foram produzidos.

O narrador-personagem de Dalton Trevisan não é confiável, assim como não são confiáveis a narração em *off* dos filmes *noir* e a versão de Bentinho sobre os fatos narrados em *Dom Casmurro*. Em Dalton Trevisan, como pudemos observar, tanto a narração em terceira pessoa quanto a narração em primeira pessoa tomam para si a responsabilidade pela narrativa; os narradores dos contos que analisamos nesta dissertação não permitem o diálogo, não aceitam a interação, na narrativa, entre as diversas vozes ali presentes. Essa “consciência narrativa” – que muitos denominariam “o autor” – parte de pressupostos bem estabelecidos e envolve sua história em elementos coerentes entre si; percebemos a existência de um “projeto” para cada conto, que não é, de forma alguma, abalado pelas vozes que poderiam discordar dos pontos de vista que dão a cada história seu horizonte de possibilidades narrativas. Essa consciência narrativa é eminentemente *masculina, patriarcal, conservadora*; reproduz toda uma série de estereótipos sobre a submissão feminina e a virilidade masculina. As mulheres adúlteras seriam desequilibradas mentais ou promíscuas, não respeitariam seus maridos e negligenciariam o cuidado com os filhos; os maridos dessas mulheres puniriam suas esposas, se fossem “homens de verdade”, ou aceitariam a situação, se fossem “mansos”.

Chega-se, portanto, a uma conclusão – em termos bakhtinianos – bastante interessante sobre os contos de adultério feminino escritos por Dalton Trevisan. Por um lado, trata-se de uma

obra bastante aberta à influência de outros discursos e ao diálogo com outros textos e mídias, dentre os quais destacamos a Bíblia, a literatura policial e o *film noir*. A importância da intertextualidade na obra de Dalton Trevisan, como observamos no início do segundo capítulo, é um dos aspectos mais destacados pela crítica mais recente sobre o autor.

Por outro lado, no plano do texto em si, nos limites de cada conto individual, nossa análise mostrou um universo em que é clara a predominância de uma única voz, uma única consciência narrativa, que monopoliza os pontos de vista e abafa a manifestação de vozes discordantes. Tomaremos emprestado de Mikhail Bakhtin um trecho que explora essa ideia com bastante clareza:

No plano monológico, a personagem é fechada e seus limites racionais são rigorosamente delineados: ela age, sofre, pensa e é consciente nos limites daquilo que ela é, isto é, nos limites de sua imagem definida como realidade; ela não pode deixar de ser o que ela mesma é, vale dizer, ultrapassar os limites do seu caráter, de sua tipicidade, do seu temperamento, sem com isso perturbar o plano monológico do autor para ela. Essa imagem se constrói no mundo do autor, objetivo em relação à consciência da personagem; a construção desse mundo, com seus pontos de vista e definições conclusivas, pressupõe uma sólida posição exterior, um estável campo de visão do autor. A autoconsciência da personagem está inserida num sólido quadro – que lhe é interiormente inacessível – da consciência do autor que a determina e representa e é apresentada no fundo sólido do mundo exterior.¹⁷⁴

Curiosamente, portanto, a obra de Dalton Trevisan é, a um só tempo, *dialógica e monofônica*; no plano intratextual, não se verifica a ocorrência da polifonia, segundo a conceituação que recebeu de Mikhail Bakhtin em várias de suas obras, principalmente no estudo sobre Dostoievski. No plano intertextual, porém, as obras dialogam abertamente com outros textos; muito embora todo texto seja, no fundo, dialógico, em Trevisan esse diálogo é estabelecido e marcado de maneira muito clara. No plano intratextual, porém, essa clareza no diálogo não se verifica: as vozes minoritárias apenas se manifestam de forma negativa – pelo seu silêncio e seu mutismo, que, a depender da leitura que fizermos dos textos, podem ser tão eloquentes quanto as vozes positivamente manifestadas.

O autor deste trabalho espera ter contribuído nesse sentido.

174 BAKHTIN, 2008, p. 58.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1 Corpus

TREVISAN, Dalton. O leito de espinhos. In: *A guerra conjugal*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

_____. O senhor meu marido. In: *A guerra conjugal*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

_____. Tentações de uma pobre senhora. In: *A guerra conjugal*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

_____. Um túmulo para chorar. In: *Meu querido assassino*. Rio de Janeiro: Record, 1983.

_____. João, sua mulher onde está? In: *Crimes de paixão*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 1991.

_____. João sem Maria. In: *Desastres do amor*. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 1993b.

_____. A casada infiel. In: *Pão e sangue*. Rio de Janeiro: 2. ed. rev. Record, 1996b.

_____. Estrela do Saravá. In: *Pão e sangue*. Rio de Janeiro: 2. ed. rev. Record, 1996b.

_____. Mas não se mata cachorro? In: *Pão e sangue*. Rio de Janeiro: 2. ed. rev. Record, 1996b.

_____. Três tiros na tarde. In: *A faca no coração*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005a.

_____. A gargalhada de Lili. In: *Essas malditas mulheres*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008a.

_____. O pão e o vinho. In: *Essas malditas mulheres*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008a.

2 Obras do autor

TREVISAN, Dalton. *A guerra conjugal*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

_____. *O pássaro de cinco asas*. 4. ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 1979.

_____. *A trombeta do anjo vingador*. 3. ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 1981.

_____. *Meu querido assassino*. Rio de Janeiro: Record, 1983.

_____. *A polaquinha*. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 1985a.

- _____. *Virgem louca, loucos beijos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1985b.
- _____. *Crimes de paixão*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 1991.
- _____. *Chorinho brejeiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1993a.
- _____. *Desastres do amor*. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 1993b.
- _____. *Ah, é?* 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1994a.
- _____. *Novelas nada exemplares*. 6. ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 1994b.
- _____. *Mistérios de Curitiba*. 5. ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 1996a.
- _____. *Pão e sangue*. Rio de Janeiro: 2. ed. rev. Record, 1996b.
- _____. *234: ministórias*. Rio de Janeiro: Record, 1997a.
- _____. *Cemitério de elefantes*. 13. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997b.
- _____. *Lincha tarado*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997c.
- _____. *O vampiro de Curitiba*. 23. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- _____. *Pico na veia*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- _____. *Abismo de rosas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003a.
- _____. *Capitu sou eu*. Rio de Janeiro: Record, 2003b.
- _____. *Arara bêbada*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- _____. *A faca no coração*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005a.
- _____. *Rita Ritinha Ritona*. Rio de Janeiro: Record, 2005b.
- _____. *Macho não ganha flor*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- _____. *Dinorá*. 3. ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 2007a.
- _____. *Morte na praça*. 7. ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 2007b.
- _____. *O rei da terra*. 4. ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 2007c.
- _____. *Essas malditas mulheres*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008a.
- _____. *O maníaco do olho verde*. Rio de Janeiro: Record, 2008b.
- _____. *Violetas e pavões*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

_____. *Desgracida*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

3 Fortuna crítica

BERNARDI, Rossie Marye. *Dalton Trevisan: a trajetória de um escritor que se revê*. São Paulo, 1983. 489 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

DAMASCENO, Luciana Martins. *A estética da crueldade em Dalton Trevisan*. Brasília, 1993. 91 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília.

FRANCO JUNIOR, A. *Mau gosto e kitsch nas obras de Clarice Lispector e Dalton Trevisan*. São Paulo, 1999. 382 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

GOMES, Álvaro Cardoso; VECHI, Carlos Alberto (ed.). *Dalton Trevisan* [Literatura Comentada]. São Paulo: Abril Educação, 1981.

PINHEIRO, Samira Abrahão Rodrigues. *Dalton Trevisan: a estética do olhar na ficção brasileira contemporânea*. Brasília, 1986. 203 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Departamento de Letras e Linguística, Universidade de Brasília.

SANCHES NETO, Miguel. *Biblioteca Trevisan*. Curitiba: Editora da UFPR, 1996.

_____. *O artifício obscuro: visitando a polaquinha*. Ponta Grossa: Centro de Publicações, 1994.

SILVA, Marcio Renato Pinheiro da. *A aporia do sentido: Uma leitura da intertextualidade nos contos de Dalton Trevisan*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2007.

VILLAÇA, Nízia. *Cemitério de mitos: uma leitura de Dalton Trevisan*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

WALDMAN, Berta. *Do vampiro ao cafajeste: Uma leitura da obra de Dalton Trevisan*. 2. ed. São Paulo: Editora da Hucitec, Editora da Unicamp, 1989.

4 Aporte teórico

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge M.B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

ARIÈS, Phillipe; DUBY, Georges (dir.). *História da vida privada (Vol. 1: do Império Romano ao ano mil)*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ASSIS BRASIL. *A nova literatura (III – O conto)* [História crítica da literatura brasileira]. Brasília: Cia. Editora Americana; INL; MEC, 1975.

BADINTER, Elisabeth. *XY: sobre a identidade masculina*. Trad. Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

_____. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Trad. Michel Lahud, Yara Frateschi Vieira. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1986.

_____. *O freudismo: um esboço crítico*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008b.

_____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Feroni Bernardini et al. 5. ed. São Paulo: Annablume, Hucitec, 2002.

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980 (2 vols.).

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: Brait, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 191-200.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 33. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

_____. (org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix; Ed. da USP, 1975.

CAIN, James M. *O destino bate à sua porta*. Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CULLER, Jonathan. *Literary theory: a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

CUDDON, J.A. *Dictionary of literary terms and literary theory*. London: Penguin Books, 1999.

DEL PRIORE, Mary. *História do amor no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

DRUCKERMAN, Pamela. *Na ponta da língua: as linguagens do adultério do Japão aos EUA*. Trad. Fátima Marques. Rio de Janeiro: Record, 2009.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. *Estudos Avançados*, volume 17, n. 49, set./dez. 2003, p. 151-172.

DUBY, Georges. *Idade Média, idade dos homens: do amor e outros ensaios*. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. (org.) *História da vida privada (Vol. 2: da Europa feudal à Renascença)*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ENGELS, Friedrich. *A origem da família, da propriedade privada e do estado: trabalho relacionado com as investigações de L.H. Morgan*. Trad. Leandro Konder. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

FOLHA DE S.PAULO. Família brasileira. São Paulo. Suplemento da edição de 7 de outubro de 2007.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Trad. Maria T. da C. Albuquerque e J.A.G. Albuquerque. 14. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____. *Microfísica do poder*. Org. e trad. Roberto Machado. 23. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2007.

FRYE, Joanne. *Living stories, telling lives*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1986.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora Unesp, 1992.

GOLDENBERG, Mirian. *A outra: estudos antropológicos sobre a identidade da amante do homem casado*. 7. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Record, 1997.

_____. *Infel: notas de uma antropóloga*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. *Por que homens e mulheres traem?*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.

GRIGOLETTO, Evandra. Reflexões sobre o funcionamento do discurso outro: de Bakhtin à análise do discurso. In ZANDWAIS, Ana (org.). *Mikhail Bakhtin: contribuições para a filosofia da linguagem e estudos discursivos*. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2005, p. 116-131.

GUTTING, Gary. *Foucault: a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

_____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Trad. Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HEILBRUN, Carolyn G.; HIGONNET, Margaret R. (ed.). *The representation of women in fiction*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1981.

HOLQUIST, Michael; CLARK, Caterina. *Mikhail Bakhtin*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.

KLAGES, Mary. *Literary theory: a guide for the perplexed*. London: Continuum, 2006.

LE GOFF, Jacques. *A civilização do ocidente medieval*. Vol. II. Trad. Manuel Ruas. 2. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

MARCHEZAN, Renata Coelho. Diálogo. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006, p. 115-131.

MOI, Toril. *Sexual/Textual Politics: feminist literary theory*. 2. ed. New York: Routledge, 2002.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: Prosa I*. 20. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

PERROT, Michelle (org.). *História da vida privada (Vol. 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra)*. Trad. Denise Bottman e Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

PLACE, Janey. Women in film noir. In: KAPLAN, E. Ann (ed.). *Women in film noir*. London: British Film Institute, 2005.

PONZIO, Augusto. *A revolução bakhtiniana: o pensamento de Bakhtin e a ideologia contemporânea*. Trad. Valdemir Miotello. São Paulo: Contexto, 2008.

SHOWALTER, Elaine. *Sexual anarchy: gender and culture at the fin de siècle*. New York: Penguin Books, 1990.

SILVER, Alain; WARD, Elizabeth (ed.). *Film noir: an encyclopedic reference to the American style*. 3 ed. Woodstock: The Overlook Press, 1992.

SILVERMAN, Malcolm. *Moderna ficção brasileira*. 2. ed. Trad. João Guilherme Linke. Rio de Janeiro; Brasília: Civilização Brasileira; INL, 1982.

TALESE, Gay. *A mulher do próximo: uma crônica da permissividade americana antes da era da Aids*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

THERBORN, Göran. *Sexo e poder: a família no mundo, 1900-2000*. Trad. Elisabete Dória Bilac. São Paulo: Contexto, 2006.

TREVISAN, João Silvério. *Seis balas num buraco só: a crise do masculino*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

WAAL, Frans de. *Eu, primata: por que somos como somos*. Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ZANDWAIS, Ana (org.). *Mikhail Bakhtin: contribuições para a filosofia da linguagem e estudos discursivos*. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2005.