



UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA
LUCIMARA DA SILVA CORRÊA

**O (FIM DO) FUTURO DA MULHER: ANÁLISE DA LITERATURA REALISTA DO
BRASIL A PARTIR DAS OBRAS *INOCÊNCIA* (1872), *UMA SENHORA* (1884), *O
HOMEM* (1887) E *A VIÚVA SIMÕES* (1897)**

Tubarão
2023



UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA
LUCIMARA DA SILVA CORRÊA

**O (FIM DO) FUTURO DA MULHER: ANÁLISE DA LITERATURA REALISTA DO
BRASIL A PARTIR DAS OBRAS *INOCÊNCIA* (1872), *UMA SENHORA* (1884), *O
HOMEM* (1887) E *A VIÚVA SIMÕES* (1897)**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em
Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa
Catarina como requisito parcial à obtenção do título de
Mestre em Ciências da Linguagem.

Prof. Dr. Alexandre Linck Vargas (Orientador)

Tubarão

2023

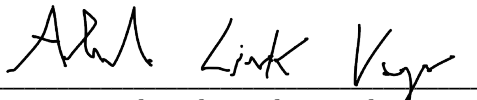
- C84 Corrêa, Lucimara da Silva, 2000-
O (fim do) futuro da mulher : análise da literatura realista do Brasil a partir das obras Inocência (1872), Uma senhora (1884), O homem (1887) e A viúva Simões (1897) / Lucimara da Silva Corrêa. – 2023.
68 f. ; 30 cm
- Dissertação (Mestrado) – Universidade do Sul de Santa Catarina, Pós-graduação em Ciências da Linguagem.
Orientação: Prof. Dr. Alexandre Linck Vargas
1. Literatura - Estética. 2. Literatura brasileira. 3. Realismo na literatura - Brasil. 4. Mulheres na literatura. 5. Estudos de gênero. I. Vargas, Alexandre Linck. II. Universidade do Sul de Santa Catarina. III. Título.
- CDD (21. ed.) 801.93

LUCIMARA DA SILVA CORRÊA

“O (FIM DO) FUTURO DA MULHER: ANÁLISE DA LITERATURA REALISTA DO BRASIL A PARTIR DAS OBRAS INOCÊNCIA (1872), UMA SENHORA (1884), O HOMEM (1887) E A VIÚVA SIMÕES (1897)”

Esta Dissertação foi julgada adequada à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem e aprovada em sua forma final pelo Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina.

Tubarão, 13 de julho de 2023.



Professor e orientador Alexandre Linck Vargas, Doutor.
Universidade do Sul de Santa Catarina

presente por videoconferência

Professora Claudia Nandi Formentin, Doutora.
Centro Universitário UniSatc

presente por videoconferência

Professor Marcio Markendorf, Doutor.
Universidade Federal de Santa Catarina

Dedico este trabalho a Lucimara de cinco ou seis anos atrás, por todas as vezes em que ela pensou em desistir. Há sempre algo depois.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus professores, que em meio as tragédias da pandemia e ao ensino a distância não deixaram de planejar boas aulas e de proporcionar momentos de conversa e de acolhida nesses tempos difíceis. Agradeço aos meus colegas, tanto da minha turma, quanto de outras, os quais sempre tinham algo a acrescentar em nossas aulas. Agradeço aos meus familiares, por acreditarem em mim, pela força e coragem que me deram quando foi preciso. Agradeço também ao meu orientador, o professor doutor Alexandre Linck Vargas, pelo seu apoio e pelas suas contribuições para que eu percorresse todo esse caminho da graduação até aqui, e os próximos que virão.

“E Magdá, em vão tentando debater-se na camisola de força, foi entre policiais, conduzida para uma célula [...] Ficou lá dentro sozinha, a roncar como uma fera encarcerada. O pai viu fecharem-lhe a jaula, mais sucumbido do que se aquela porta fosse a lousa de um túmulo. – Está perdida para sempre! Soluçou o desgraçado” (AZEVEDO, 2013, p. 189).

RESUMO

A presente pesquisa pretende analisar o fim do futuro a partir da seguinte pergunta: existe uma estética do fim do futuro na literatura brasileira? O objetivo é investigar a construção de personagens femininas da literatura do Brasil. Nesse sentido, a literatura realista se mostra um bom estudo de caso, pois ao olhar para as personagens femininas de tal período, o realismo parece pós-moderno, traz características da pós-modernidade, traços de um atributo do pós-moderno, o fim do futuro. O presente trabalho é uma pesquisa bibliográfica e literária, de caráter exploratório, que tem como estudo de caso as obras *Inocência* (1872), *Uma senhora* (1884), *O homem* (1887) e *A viúva Simões* (1897). O critério de seleção das obras se dá pela aparição de personagens femininas ao longo do período realista, é observado um panorama de acontecimentos a partir de tais obras. Esta pesquisa busca responder a seguinte hipótese: é possível uma estética de fim do futuro na literatura realista brasileira a partir das personagens femininas? Também são abordadas questões como: gênero, casamento, sexo, maternidade, classe, beleza, juventude, velhice, amor e desejo. Para tanto, o trabalho é amparado em autores como Braidotti (1994), Bataille (1987), Deleuze e Guattari (1996-2010), Collins (2019), Butler (2018), entre outros.

Palavras-chave: Fim do futuro. Literatura brasileira. Realismo brasileiro. Personagens femininas. Estudos de gênero.

ABSTRACT

This research intends to analyze the end of the future from the following question: is there an aesthetic of the end of the future in Brazilian literature? The aim is to investigate the construction of female characters in Brazilian literature. In this sense, realistic literature proves to be a good case study, because when looking at the female characters of that period, realism seems postmodern, brings characteristics of postmodernity, traces of an attribute of the postmodern, the end of the future. The present work is a bibliographical and literary research, of an exploratory nature, which has as a case study the works *Inocência* (1872), *Uma Senhora* (1884), *O homem* (1887) and *A Viúva Simões* (1897). The criterion for selecting the works is given by the appearance of female characters throughout the realistic period, an overview of events is observed from such works. This research seeks to answer the following hypothesis: is it possible for an end of the future aesthetic in Brazilian realistic literature based on female characters? Issues such as gender, marriage, sex, motherhood, class, beauty, youth, old age, love and desire are also addressed. To this end, the work is supported by authors such as Braidotti (1994), Bataille (1987), Deleuze and Guattari (1996-2010), Collins (2019), Butler (2018), among others.

Keywords: End of the future. Brazilian literature. Brazilian realism. Female characters. Gender studies.

SUMÁRIO

1	UMA NOÇÃO NÃO CRONOLÓGICA DE FIM DO FUTURO: INTRODUÇÃO...	10
1.1	METODOLOGIA	13
2	O QUE É REALISMO?	15
3	DESEJOS INTERDITOS, VIRTUALIDADES INCONCEBÍVEIS: OS HOMENS DE MAGDÁ	20
4	FIM DO DESEJO: CORTAM-SE AS ASAS DA <i>PAPILIO INNOCENTIA</i>	31
5	MIMETISMO DA JUVENTUDE: DONA CAMILA, UMA JOVEM SENHORA ...	42
6	AMOR AUSENTE, FARDOS DA PRESENÇA: A GUERRA DAS SIMÕES	50
7	O FIM DO FUTURO COMO ESTÉTICA: CONCLUSÃO.....	59
	REFERÊNCIAS.....	63

1 UMA NOÇÃO NÃO CRONOLÓGICA DE FIM DO FUTURO: INTRODUÇÃO

O fim do futuro é caracterizado por uma falta de perspectiva de mudança, se configura como um presente contínuo que nunca permite a chegada do futuro. De acordo com Franco Berardi (2019), o fim do futuro acontece em 1977. O autor apresenta 1977 como marco simbólico do fim do futuro. É nesse momento que, de acordo com Berardi, acontece a ruína do moderno, a modernidade começa a se dissipar. A confiança e a expectativa de que o futuro trouxesse a concretização do que era desejado no presente deixa de existir. A partir de 1977, “a humanidade começou a duvidar que futuro e progresso são equivalentes.”. (BERARDI, 2019, s/p). Ainda que alguns pensadores pós-modernos não estabeleçam uma data específica para a ruína do moderno como faz Berardi, é possível associar os seus estudos aos dele, as ideias convergem para o mesmo pensamento.

A era pós-moderna se configura como uma mudança estrutural da sociedade. As mudanças do pós-moderno são vistas na sociedade como um todo: na economia, na política, na cultura, na arte. De acordo com Fredric Jameson, o pós-moderno se dá com a “[...] chegada e inauguração de um tipo de sociedade totalmente novo, cujo nome mais famoso é ‘sociedade pós-industrial’ [...], mas que também é conhecida como sociedade de consumo.”. (JAMESON, 2000, p. 29). O filósofo Jean-François Lyotard explica que o pós-moderno “designa o estado da cultura após as transformações que afetaram as regras dos jogos da ciência, da literatura e das artes a partir do final do século XIX.”. (LYOTARD, 2009, p. xv). É importante ressaltar que os intelectuais do pós-moderno, principalmente o Berardi, apresentam um traço do fim do futuro como algo pós-moderno. Nesta pesquisa, não é proposta uma definição do pós-moderno, a ênfase do trabalho não está nesta questão. Propõe-se analisar um atributo do pós-moderno, o fim do futuro.

Trazendo a tese de Berardi para o Brasil, indaga-se o seguinte: será que aqui se experiencia o fim do futuro em 1977? Talvez esse não seja um bom ano para olhar o fim do futuro no Brasil, uma vez que o país começava a anistia, tinha início o fim da ditadura militar. A Lei da Anistia “faz parte de um conjunto de medidas tomadas no contexto da abertura política do regime militar que vigorou por 21 anos no Brasil e faz parte de uma estratégia de avanço e recuo do domínio dos militares [...] trouxe benefícios à sociedade civil, mas também aos militares.”. (CORRÊA, 2017). Com as mudanças que essa lei proporcionou, o povo brasileiro pôde ter esperança de um futuro melhor, sem tanta violência e opressão.

Pensando nisso, uma concepção cronológica do fim do futuro parece ser insuficiente quando se fala do contexto brasileiro. Sendo assim, se mostra mais pertinente olhar para o fim do futuro como uma estética, e nesse sentido, a literatura realista no que tange as personagens femininas parece ser um bom estudo de caso, pois ao olhar para as personagens femininas do período realista da literatura brasileira, o realismo parece pós-moderno, traz características da pós-modernidade, traços de um atributo do pós-moderno, o fim do futuro. A pergunta da pesquisa é: será que existe uma estética do fim do futuro na literatura brasileira? Dessa forma, como objetivo, buscar-se-á investigar a construção de personagens femininas na literatura brasileira do período acima citado. A hipótese é de que exista um fim do futuro enquanto estética na literatura realista brasileira a partir das personagens femininas. São apontadas especulações de que o fim do futuro no Brasil apareça no período do realismo na literatura, entre os anos 1870 e 1899, quando as manifestações culturais literárias se debruçavam no “qualquer”, tinham como inspiração os eventos simples do cotidiano – quebrando as “grandes narrativas” (narrativa de nação, de povo) trazidas pelo período romântico. Assim afirma Bosi: “a atitude da aceitação da existência tal qual ela se dá aos sentidos desdobra-se, na cultura da época, [...] no nível ideológico e no nível estético.” (BOSI, 2006, p. 167-168). Com o recorte da pesquisa voltado para a hipótese de um fim do futuro enquanto estética nas personagens femininas do período realista – um fim do futuro feminino realista – o trabalho passa a ser direcionado também para as seguintes questões: mulher, gênero, casamento, sexo, maternidade, classe, beleza, juventude, velhice, amor e desejo.

Para construir o estado de arte desta pesquisa foi realizada uma busca nos sites *Google acadêmico*, *Scielo* e *Capes*, utilizando-se as palavras-chave com as seguintes combinações: “literatura brasileira” e “pós-modernidade”, “literatura brasileira” e “fim do futuro”, “literatura brasileira” e “futuro”, “realismo brasileiro” e “fim do futuro”, “subjetividade feminina” e “realismo”, “subjetividade feminina” e “pós-moderno”, “subjetividade feminina” e “pós-modernidade”. Foram encontrados, mais próximos do tema, treze artigos e uma monografia.

Bobby J. Chamberlain trata da pós-modernidade e da ficção brasileira dos anos 70 e 80, discutindo as influências políticas marcantes na cultura e na literatura do país nessas décadas. (CHAMBERLAIN, 1993). Lúcia Osana Zolin investiga, a partir de romances e escritos por mulheres brasileiras no contexto da pós-modernidade, algumas estratégias narrativas e as suas contribuições para a "subversão de valores estéticos e ideológicos" da época. (ZOLIN, 2009). Sandra Aparecida Fernandes Lopes Ferrari pesquisa em seu artigo a estrutura narrativa na pós-modernidade, trabalhando a voz do narrador como “instrumento de interferência, ruptura

e transformação da estrutura da narrativa”. (FERRARI, 2011). Maurício Silva e Talita Librelon escrevem um artigo sobre as marcas da pós-modernidade na literatura brasileira contemporânea, analisando “as principais características da produção literária de Luiz Ruffato”. (LIBRELON e SILVA, 2011). Maria Cristina Ribas aborda a literatura e a pós-modernidade, trabalhando mais especificamente com a literatura como discurso, e a “questão da temporalidade – um diálogo com o passado”. (RIBAS, 2005). Ana Laura Ferreira, Júlia Paes de Arruda, Letícia Ramalho, Raquel Dutra e Rayanne Candido discutem em seu artigo a pós-modernidade nas artes e na literatura de “uma perspectiva histórica, social e cultural”. (FERREIRA, et al., 2018). Deise Quintiliano Pereira em seu artigo “Literatura popular na pós-modernidade: na trilha de gentileza” analisa “a estética da pós-modernidade para a compreensão da ruptura híbrida, polifônica, transdisciplinar corporificada nos afrescos e aforismos elaborados pelo ‘Profeta Gentileza’ [um pregador urbano brasileiro].” (PEREIRA, 2014). G. Reginald Daniel discorre em seu artigo intitulado “The space-in-between: Machado de Assis and the postmodernity sensibility” (“O entre-lugar: Machado de Assis e a sensibilidade pós-moderna”) sobre “uma afinidade com a sensibilidade pós-moderna” em Machado de Assis. (DANIEL, 2015).

Helder Souza da Silva escreve sobre os estudos culturais na pós-modernidade e a “(des)construção” de identidades. Na pós-modernidade, a cultura é “balizadora e embrionária no quesito ‘formação’, ou seja, identidades partem a partir dela.” (SILVA, 2022). Raíssa Cardoso Amaral, Alfeu Sparemberger e Eduardo Marks de Marques discutem em seu artigo o que é o momento pós-moderno a partir da narrativa de Alberto Mussa. (AMARAL, et al., 2022). Paula Grinko Pezzini e Lourdes Kaminski Alves discorrem sobre a resignificação de identidades femininas na obra *Mulheres empilhadas* (2019), de Patrícia Melo. De acordo com as autoras “no contexto de uma América Latina pós-moderna, representações artísticas produzidas por mulheres buscam romper com discursos sacralizados pela tradição do cânone ocidental, principalmente em relação às identidades femininas.” (PEZZINI e ALVEZ, 2021). Luana Kerly Alves Coelho e Gabriela Lages Veloso abordam em seu artigo a representação da figura feminina em Dom Casmurro, “considerando, em particular, a construção simbólica da figura feminina, sobretudo Capitu.” (COELHO e VELOSO, 2021). Beatriz Manteigas escreve sobre o desenho contemporâneo na pintura figurativa de hoje, mostrando uma perspectiva realista e pós-moderna. (MANTEIGAS, 2021). Por fim, Maria Valéria dos Santos, em sua monografia intitulada “O amor e a estética realista: uma análise de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis”, aborda a questão do amor romântico ter sofrido fortes mudanças com a ascensão do pensamento burguês, busca então “compreender fatores históricos e sociais

da vida do autor, por meio da análise dos aspectos socioculturais de tendências capitalistas na obra.” (SANTOS, 2021).

Os trabalhos encontrados não seguem o mesmo caminho pretendido nesta pesquisa, porque apesar de abordarem a pós-modernidade na literatura brasileira; o que é o pós-moderno; a pós-modernidade na construção de identidades/identidades femininas; o realismo e a mulher; o realismo e o amor; eles não analisam o fim do futuro – segundo Berardi e os outros pensadores pós-modernos aqui utilizados, e nem o fim do futuro na construção de subjetividades/personagens femininas do período realista brasileiro. A presente pesquisa se diferencia ao lançar a hipótese de um realismo com características pós-modernas ainda no século XIX, no qual pode ser possível o aparecimento do fim do futuro como uma estética por meio da construção de personagens femininas.

Para o desenvolvimento da pesquisa foram planejados cerca de seis capítulos, um para explicar o realismo, um para a análise de cada obra escolhida e um para a conclusão. No primeiro serão desenvolvidas questões acerca do que é o realismo; o segundo dará conta do romance “O homem” (1887), de Aluísio Azevedo; o terceiro contará com a análise de “Inocência” (1872), do autor Alfredo Taunay; o quarto trará uma análise do conto “Uma senhora” (1884), de Machado de Assis; o quinto trará a obra “A viúva Simões” (1897), de Júlia Lopes de Almeida; e por fim, o sexto dará conta da conclusão, articulando todas as obras e o que suas análises produziram. A escolha da ordem de análise das obras não foi cronológica, mas aleatória.

1.1 METODOLOGIA

Esse trabalho é uma pesquisa bibliográfica e literária, de caráter exploratório. O conteúdo a ser analisado é a aparição do fim do futuro – de acordo com Franco Berardi e outros pensadores da pós-modernidade – na literatura brasileira, enquanto estudo de caso. A construção de personagens femininas na literatura realista revela-se um bom estudo de caso, pois ao olhar para as personagens femininas de tal período, o realismo parece pós-moderno, traz características da pós-modernidade, traços de um atributo do pós-moderno, o fim do futuro. Delimita-se a produção literária do realismo no Brasil (entre 1870 e 1899) em busca do recorte de trechos os quais possam contribuir para tal análise. A coleta de materiais e o critério de

seleção das obras a serem estudadas se dão pela aparição de personagens femininas ao longo do período realista, é observado um panorama de acontecimentos a partir de tais obras.

Corpus de análise: a literatura realista brasileira (1870-1899) de acordo com os critérios acima citados. Colocar-se-á em prática as seguintes ações: (1) leitura de livros e/ou artigos a respeito dos estudos sobre o fim do futuro, de Berardi. Leitura de pensadores pós-modernos, como Lyotard, Jameson, Hall, etc. Leituras sobre a história do realismo no Brasil, como os trabalhos de Bosi, Pellegrini, Candido entre outros. Leituras sobre os estudos de gênero, como as de Collins, Braidotti, Butler. Leituras de filósofos como Bataille e Deleuze – todas elas para a fundamentação e a análise. (2) leitura e releitura (se necessário) minuciosa das obras escolhidas; (3) escolha, recorte e análise de trechos que tragam elementos que produzam poeticamente o fim do futuro como estética, com base nas referências já trabalhadas. Na literatura o fim do futuro pode aparecer de várias formas, ligado ao fim do mundo (distopias ou não), ao suicídio, à loucura, à estagnação (um conformar-se com o hoje, não pensar no amanhã...), etc.

2 O QUE É REALISMO?

O realismo é o “pulo para fora da mimesis” (RANCIÈRE, 2005, p. 35), o exame do *qualquer*, o afirmando e o evadindo, proscrevendo o convencional, o cotidiano e o examinando. É uma poética do banal, traz à tona o *qualquer*. É o exame do homem, o exame do cotidiano de uma sociedade despida de heróis e de grandes feitos. O movimento realista se dá com a ascensão da burguesia e com as mudanças nas produções culturais que levam à quebra das grandes narrativas e ao advento da descrição, algo que é observado principalmente na produção cultural francesa. Surge no século XIX, um século puramente ótico, no qual a visão vale mais do que o tato, e em que há uma grande crise da representação. De acordo com Jonathan Crary, nesse período, “em certo sentido, ocorre uma nova valorização da experiência visual: ela adquire mobilidade e intercambialidade sem precedentes, abstraídas de qualquer lugar ou referencial fundante.” (CRARY, 2012, p. 22). Ainda segundo o autor, isso ocorre pois “ao longo do século XIX, o observador teve de operar cada vez mais em espaços urbanos fragmentados e desconhecidos” (CRARY, 2012, p. 20). O grande e rápido fluxo de imagens faz com que as representações fiquem bagunçadas e acabem bastando enquanto informações do próprio real, criam-se então diversas realidades a partir dessas imagens. A mudança de paradigma (do tátil ao ótico) presente no século XIX explica o espaço e a legitimidade que o realismo ganhou na época. O realismo é o sintoma de uma sociedade interessada no banal, na qual o olhar/observar era mais interessante do que o objeto observado. O objeto observado é esse *qualquer*, essa banalidade posta em primeiro plano. O olhar e a perspectiva que se tem sobre ele é que é uma novidade, uma nova percepção, que desperta interesse.

Roland Barthes afirma que

o desenvolvimento atual das técnicas, obras e instituições fundamentadas na incessante necessidade de autenticar o real – a fotografia [...] a reportagem [...] diz que o ‘real’ é suposto bastar-se a si mesmo. [...] há ruptura entre a verossimilhança antiga e o realismo moderno, mas por isso mesmo também, nasce uma nova verossimilhança, que é precisamente o realismo. (BARTHES, 2004, p. 188-189).

A verossimilhança pode ser entendida como semelhança de verdade. No entanto, essa semelhança de verdade não seria uma espécie de mentira. A verossimilhança é uma terceira instância, pertencente à arte. A semelhança de verdade, nesse caso, diz respeito as regras de uma determinada narrativa. Dentro de uma narrativa específica, estão as semelhanças de uma verdade imanente daquele contexto. É, por exemplo, quando um personagem age

diferentemente daquilo que se espera dele conforme a maneira como ele foi construído, é quando um universo fantástico se mostra incoerente. A verossimilhança pretende autenticar uma realidade. De acordo com Aristóteles, em seu livro *Poética*, “a função do poeta não é contar o que aconteceu, mas aquilo que poderia acontecer, o que é possível, de acordo com o princípio da verossimilhança e da necessidade.” (ARISTÓTELES, 2008, p. 54). Barthes fala sobre a verossimilhança antiga, que traz a semelhança de verdade com os grandes e pequenos feitos, atos heroicos e não heroicos. Já a nova verossimilhança, o realismo, é a semelhança de verdade pela realidade, pela busca da autenticação do real. O realismo trabalha com a verdade do qualquer, traz um novo sentimento em relação ao real.

É preciso diferenciar o real do realismo. De acordo com Chaves, “Lacan [...] enfatiza o Real como pertencente à ordem do impossível. [...] O Real será definido como o que retorna sempre ao mesmo lugar.” (CHAVES, 2009, p. 46). Por ser impossível, o real não se traduz em linguagem. Como exemplo disso, pode-se pensar nos problemas que envolvem um grave trauma psicológico, pois nesse caso se faz sempre necessária a ajuda profissional para que o traumatizado consiga construir algo sobre o trauma, o ficcionalizando. O real não tem como ser traduzido/escrito, porque no momento em que se faz isso, o real já está sendo ficcionalizado. Como diria Lacan, o real é “o que não cessa de não se escrever.” (LACAN, 1985, p. 127). O realismo, por sua vez, é antes de tudo um estilo, uma produção poética. Não é uma espécie de fragmento do real, o realismo está sempre produzindo algo a partir do qualquer. Nele, o banal/o qualquer ganha uma aura de real.

Barthes destaca a enorme necessidade que se sentia de autenticar o real e essa questão acaba coincidindo com o que Alain Badiou escreve sobre o real ser utilizado de maneira intimidante. De acordo com ele, o real acaba por produzir realidades impositivas. “O real nunca é encontrado, descoberto, inventado, mas sempre fonte de uma imposição.” (BADIOU, 2017, p. 8). Essa imposição se dá principalmente nas experiências vividas, e para que o real seja acessado, é necessário afastar-se da vida comum/ordinária. “O real não é de modo algum aquilo que estrutura nossa vida imediata; é, pelo contrário, como Freud viu muito bem, seu longínquo segredo.” (BADIOU, 2017, p. 41). Talvez esse acesso ao real se dê com o exame do *qualquer*. Primeiramente, aproxima-se dessa vida comum, para depois afastar-se e examiná-la. O realismo não mostra o real, ele enfatiza o *qualquer*. É um recorte poético do mundo, é o “real”, mas é o real daquela ficção específica, o banal daquela realidade ficcional.

Antonio Candido afirma que o período realista foi marcado pela oposição ao romantismo, pela necessidade de rejeitar o idealismo das narrativas românticas. De acordo com ele, os seguidores do realismo “preconizavam, entre outras coisas, maior realidade na descrição

dos costumes em geral, na das relações entre os sexos em particular, bem como um senso menos convencional no estilo e na análise dos caracteres.” (CANDIDO, 2003, p. 285). No entanto, o autor também aponta que em outros períodos literários, como no romântico, já é possível observar certos aspectos e sensibilidade realista.

Sob vários aspectos, o romance romântico foi cheio de realismo, pois a ficção moderna se constituiu justamente na medida em que visou, cada vez mais, a comunicar ao leitor o sentimento da realidade, por meio da observação exata do mundo e dos seres. [...] assim foi na primeira metade do século XIX, com autores que, embora classificados frequentemente dentro do romantismo [...] são os verdadeiros fundadores do realismo na ficção contemporânea (CANDIDO, 2003, p. 286).

Esse sentimento da realidade que Candido aponta é uma produção poética. A realidade não tem, de fato, sentimentos, quem tem são as pessoas. A realidade é sensível, mas não é sentimental. No realismo, nova verossimilhança, acontece uma confusão entre a verdade e a realidade. Um dos efeitos do realismo é produzir esse sentimento de realidade no leitor, mas isso se relaciona com a semelhança de verdade produzida dentro das narrativas, com uma realidade ficcional e não com a verdade de fato.

O contexto em que começa a ter espaço o realismo brasileiro (baseado na produção e crítica francesa) é o de um Brasil em crise. De acordo com Alfredo Bosi, “a partir da extinção do tráfico, em 1850, acelera-se a decadência da economia açucareira; o deslocar-se do eixo de prestígio para o Sul e os anseios das classes médias urbanas compunham um quadro novo para a nação, propício ao fermento de ideias liberais, abolicionistas e republicanas.”. (BOSI, 2006, p. 163). O desejo de uma ruptura com o regime escravocrata e quem o sustentava já aparecia em escritos com “um espírito realista e democrático” (BOSI, 2006), por exemplo os de Tavares Bastos. Os acontecimentos que sucedem as manifestações dessas ideias abolicionistas são a formação de um Partido Liberal Radical em 1868, e, dois anos depois, a fundação, pelos progressistas, do Partido Republicano. (BOSI, 2006). Bosi afirma que a partir de 1870 “o tema da abolição e, em segundo tempo, o da República serão o fulcro das opções ideológicas do homem culto brasileiro.”. (BOSI, 2006, p. 164).

Algumas das primeiras aparições do realismo na literatura brasileira – durante a passagem do período romântico para o realista – acontecem pela “‘poesia científica’ e libertária de Sílvio Romero, Carvalho Jr., Fontoura Xavier, Valentim Magalhães e menores.” (BOSI, 2006, p. 167). De acordo com Bosi, apenas o estudo apurado do contexto social e político em vigência na época visibilizaria “as raízes nacionais da nova literatura, raízes que nem sempre se identificam com a massa de influências europeias então sofridas.”. (BOSI, 2006, p. 167).

Uma das primeiras características na ficção e poética realista é o fato de os escritores se aproximarem dos objetos e das pessoas sem usar de traços individuais e particulares. Aquele sentimentalismo romântico vai cedendo aos poucos a “uma sede de objetividade que responde aos métodos científicos cada vez mais exatos nas últimas décadas do século.” (BOSI, 2006, p. 167). Se no Romantismo a vida era vista a partir de um sofrimento exacerbado, algo sólido, isso acaba sendo desconstruído aos poucos no período realista: são apontadas causas naturais ou culturais para elencar e/ou solucionar esses problemas. “O escritor realista tomará a sério as suas personagens e se sentirá no dever de descobrir-lhes a verdade, no sentido positivista de dissecar os móveis do seu comportamento.” (BOSI, 2006, p. 169). Alfredo Bosi ainda afirma que:

do Romantismo ao Realismo, houve uma passagem **do vago ao típico, do idealizante ao factual**. Quanto à composição, os narradores realistas brasileiros também procuraram alcançar maior coerência no esquema dos episódios, que passaram a ser regidos não mais por aquela sarabanda de caprichos, [...] mas por **necessidades objetivas do ambiente** [...] ou da **estrutura moral das personagens**. [...] De um modo geral, [...] a prosa de ficção **ganhou em sobriedade e em rigor analítico** com o advento da nova disciplina [realista]. (BOSI, 2006, p. 173. Grifo meu).

Na narrativa realista o foco é retirado do enredo e se volta mais para a descrição dos ambientes, pessoas, estado psicológico dessas pessoas, etc.. ou seja, era apreciado um estado de ser das coisas banais.

É necessário estabelecer algumas considerações sobre o período com produções realistas na literatura brasileira. Apresenta-se 1870 como o início desse período, pois “O gaúcho”, de José de Alencar, publicado em 1870 era um romance que já revelava “elementos que indicam uma concepção clara de observação da realidade na elaboração ficcional.” (PELLEGRINI, 2020, s/p). As obras desse período acabaram sendo marcadas “por mudanças importantes em todos os setores, a partir da eliminação formal do tráfico negreiro, em 1850, e da Guerra do Paraguai (1864-1870), estendendo-se até o final do século, com a Abolição e a República.” (PELLEGRINI, 2020, s/p), configurando-se também como obras dentro do contexto realista. De acordo com Tânia Pellegrini,

em termos estritamente artísticos e literários, o abandono gradativo das exigências da imaginação romântica, que já não correspondiam às pressões e limites das transformações originadas no crescimento do país, acentuando-se na década de 1870, vai abrindo espaço para a necessidade de uma aproximação mais direta e objetiva da realidade, sem os atenuantes da idealização. (PELLEGRINI, 2020, s/p).

Dado o exposto, será considerado como período de produções realistas na literatura brasileira, nesta pesquisa, aquele que se passou entre os anos 1870-1899. Estende-se até o final dos 1800, porque algumas das obras mais importantes de repercussão realista foram publicadas mais ou menos nesses anos. Por exemplo: “O ateneu” (1888), de Raul Pompeia, “O Cortiço” (1890), de Aluísio Azevedo, e “Dom casmurro” (1899), de Machado de Assis.

No entanto, é importante ressaltar que o período classificado como realista no Brasil como um todo diverge de um autor a outro, não há um consenso exato. Bosi (2006) aponta como o período realista aquele que se dá entre 1860 e 1870. Já para Pellegrini (2020), o realismo se dá em 1870. Para Cândido, “o realismo e o naturalismo principiam oficialmente no Brasil em 1880 e 1881, com as Memórias Póstumas de Brás Cubas, de Machado de Assis, e O Mulato, de Aluísio Azevedo” (CÂNDIDO, 2003, p. 288). O recorte na presente pesquisa aborda um processo evolutivo nesse sentido. Traz, por, exemplo, uma obra de transição entre o romantismo e o realismo, na qual já são notados fortes aspectos realistas. Traz ainda outras duas obras que levantam críticas sociais à elite burguesa da época, um traço já abertamente realista. E por fim, propõe-se também a análise de uma obra que já aponta certa sensibilidade moderna, por ter sido escrita nos últimos anos do século XIX. Se faz necessário então ressaltar brevemente a questão do moderno. De acordo com Bosi,

O termo ‘modernista’ veio a caracterizar, cada vez mais intensamente, um código novo, diferente dos códigos parnasiano e simbolista. ‘Moderno’ inclui também fatores de mensagem: motivos, temas, mitos modernos. Com o máximo de precisão semântica, dir-se-á que nem tudo o que antecipa traços modernos (Lobato, Lima Barreto) será modernista; e nem tudo o que foi modernista [...] parecerá, hoje, moderno. (BOSI, 2006, p. 331).

O Brasil era, nesse período, uma nação que estava se desenvolvendo mediante grandes desequilíbrios, e uma característica moderna era problematizar a realidade social e cultural daquele momento. Anthony Giddens escreve que “o que é característico da modernidade não é uma adoção do novo por si só, mas a suposição da reflexividade indiscriminada – que, é claro, inclui a reflexão sobre a natureza da própria reflexão.” (GIDDENS, 1991, p. 39). O autor também pontua que “um contraste com a tradição é inerente à ideia de modernidade.” (GIDDENS, 1991, p. 37). Diante dessa mistura entre os aspectos românticos, realistas e modernos é importante frisar que, na presente pesquisa, é observado um panorama de acontecimentos a partir de obras que atravessam toda essa questão do período literário em específico, destaca-se a questão da construção de personagens femininas nessas obras.

3 DESEJOS INTERDITOS, VIRTUALIDADES INCONCEBÍVEIS: OS HOMENS DE MAGDÁ

Este capítulo é destinado a análise do romance “O homem” (1887), de Aluísio Azevedo. Em uma breve procura sobre as pesquisas já realizadas a respeito de tal obra, sua fortuna crítica, destacam-se duas delas, as quais conversam com a presente pesquisa. Em seu artigo intitulado “*O homem* (1887), de Aluísio Azevedo, como *best-seller* erótico”, Leonardo Mendes e Cleyciara Garcia Camello destacam os aspectos eróticos da obra, contando “a história de O homem como *best-seller* erótico do fim do século XIX” (MENDES e CAMELLO, 2019). Na presente pesquisa, o erotismo recebe bastante destaque, principalmente na análise da obra de Azevedo. Os comportamentos de Magdá giram em torno do erótico e são analisados com base em Bataille (1987). Já no artigo intitulado “*O homem*, de Aluísio Azevedo: medicina e doenças no Rio de Janeiro *fin-de-siècle*”, Raquel Lima Silva observa como Aluísio Azevedo “aproxima os procedimentos científicos do campo da ficção, para compor um caso de psicopatologia humana.” (SILVA, 2009). O espaço que Azevedo proporciona na obra para a medicina da época e os seus estudos da histeria é também abordado na análise da presente pesquisa, enfatizando a misoginia de tais médicos.

A obra conta a história de Magdá, a qual mora com o pai (um Conselheiro político), uma tia e Fernando, afilhado de seu pai. Magdá e Fernando se gostam bastante e planejam se casar, mas quando Fernando conta isso ao pai de Magdá, ele revela que os dois na verdade são irmãos. Os dois então se afastam, Fernando viaja para a Europa. O pai de Magdá começa a dar vários bailes, na intenção de que a filha arrume outro pretendente, mas isso nunca acontece. Ela não consegue aceitar nenhum outro homem. A moça vai ficando cada vez mais doente e fraca, por não se contentar com mais nada. Vem a notícia do falecimento de Fernando. Quando o pai chama pela primeira vez um doutor para avaliar a situação da filha, ele lhe diz o seguinte: “ – Não é coisa de cuidado; um abalo nervoso. Que idade tem ela? – Dezesete anos. – É...! mas não convém que esta menina deixe o casamento para muito tarde. Noto-lhe uma perigosa exaltação nervosa que, uma vez agravada, pode interessar-lhe os órgãos encefálicos e degenerar em histeria...” (AZEVEDO, 2013, p. 36). A fala do doutor parece mostrar uma convenção da época, a de que a mulher não é mulher de verdade, alguém, sem que antes ela se case, e caso isso não aconteça cedo, seu destino seria terminar os dias louca e miserável. O casamento parece imprescindível para que a mulher seja completa e saudável. Na época, com o surgimento da ginecologia “muitas vezes, as teses sobre menstruação ou mesmo sobre puberdade feminina

caracterizavam a vida da mulher a partir das passagens que sofre em função da preparação, exercício e perda da capacidade reprodutiva.” (ROHDEN, 2002, p. 105). Durante o desenvolvimento da ciência da mulher no século XIX, “a mulher é tratada no discurso médico como eminentemente presa à função sexual/reprodutiva, diferentemente do homem.” (ROHDEN, 2002, p. 107). Embora ainda bastante misóginos, os saberes científicos aos poucos se desenvolviam, e eram assunto na época em que Azevedo escreveu “O homem”. No período, com o projeto republicano, “foi evidente a renovação no campo das ideias: o evolucionismo, o materialismo e o positivismo representaram teorias para a ação nas mãos dos intelectuais da época: a imagem do progresso e a concepção de modernização seriam associadas à palavra ‘república’.” (SCHWARCZ e STARLING, 2018, p. 316). A instauração da República se deu apenas dois anos após a publicação da obra de Azevedo, o romance teve como contexto todo esse movimento dos intelectuais e republicanos em prol da República e de certa modernização.

O doutor ainda acrescenta em outra consulta: “ – O útero, conforme Platão, é uma besta que quer a todo custo conceber no momento oportuno; se lho não permitem – dana! [...] – Casamento é um modo de dizer, eu faço questão é do coito! – Ela precisa de homem!” (AZEVEDO, 2013, p. 44). Neste trecho o doutor ressalta a importância que o sexo teria para Magdá, e como este só poderia acontecer dentro de um casamento, casá-la era a solução para seus problemas. É interessante o quanto os homens parecem ser os detentores de qualquer decisão a ser tomada sobre a vida das mulheres nesse período. A teórica Rosi Braidotti trabalha com uma teoria da diferença sexual como princípio do pensamento feminista, propondo novas posições do sujeito mulher. Ela pensa o significante “mulher” não mais como algo com essência específica, mas com diversidade/multiplicidades, reelaborando as definições de mulher. Em seu livro “Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory”¹ (1994), Braidotti discorre sobre a sexualidade como poder, como instituição, afirma que é “a inscrição na linguagem que faz do sujeito corporificado um ‘eu’ falante, ou seja, uma entidade funcional, socializada e generificada. [...] não pode haver subjetividade fora da sexualidade ou da linguagem; isto é, o sujeito é sempre generificado: é um ‘ela-eu’ ou um ‘ele-eu’”. (BRAIDOTTI, 1994, p. 199, tradução minha).² Pensando na obra de Azevedo, talvez as mulheres da época não tivessem tanta voz, tanto espaço e poder de escolha porque eram moldadas por essa forte generificação que as oprimia. O que elas podiam querer e como deviam

¹ Sujeitos nômades: corporeidade e diferença sexual na teoria feminista contemporânea. (tradução minha)

² “[...] the inscription into language that makes the embodied subject into a speaking ‘I’, that is to say a functional, socialized gendered entity. [...] there can be no subjectivity outside sexuality or language; that is to say, the subject is always gendered: it is a ‘she-I’ or a ‘he-I.’” (BRAIDOTTI, 1994, p. 199).

se portar era ditado pelos homens. As mulheres não eram encorajadas a discursar do seu ponto de vista, muito menos a respeito do seu prazer e dos seus desejos, era quase como se elas não pudessem vivê-los e senti-los. Seus objetos de desejo eram impostos, nem sempre desejados por elas de fato.

a mulher de elite nasce para desempenhar três funções na sociedade do século XIX: primeiro é filha, devendo obediência ao pai; casa-se e vira esposa, e sua obediência passa para as mãos do marido; por fim, desempenha o papel de mãe, considerado o mais importante pela sociedade oitocentista. Assim, a grande parte dos discursos a respeito da natureza feminina concordava que sua função era servir ao homem em todas as fases de sua vida e sua atuação era valorizada no âmbito doméstico. (DIAS, 2022, p. 147).

Magdá não tem a chance de decidir não se casar, para ela, essa escolha (feita pelo pai), é a sua única opção. Braidotti explica que

na teoria feminista fala-se como mulher, embora o sujeito 'mulher' [...] não seja uma essência definida de uma vez por todas, mas sim o lugar de conjuntos múltiplos, complexos e potencialmente contraditórios de experiência. [...] Como consequência, o sujeito feminista feminino, [...] 'ela-mesma' ou 'eu, mulher', deve ser redefinido através da busca coletiva de um reexame político da sexualidade como um sistema social e simbólico. (BRAIDOTTI, 1994, p. 199, tradução minha).³

Buscando observar essas questões no romance de Azevedo, destaca-se o privilégio dos sujeitos falantes homens e brancos, os quais estavam sempre na posição de detentores do poder, das escolhas e direcionamentos da vida das mulheres. Por exemplo, no caso do pai e do doutor de Magdá, os quais discutem e rediscutem as enfermidades da moça, impondo suas próprias decisões, tentando traçar o futuro dela. Há uma aniquilação de identidade, Magdá não pode decidir por si própria, seu único meio de obter certo respeito (sem que precise do pai ao seu lado) é o casamento. “O casamento, para as mulheres da época, era uma das únicas possibilidades de ascensão social [...] garantia a conquista da identidade da mulher, que passava a ser reconhecida como pertencente à sociedade” (CINTRA, 2015, p. 4). Os sujeitos falantes mulheres, pouco “falavam” de fato. O “falar como mulher”, na posição de Magdá, mostra que ela realmente não cabe em um sujeito mulher com uma essência específica, fechada, uma vez que a personagem nem sequer compreende sua própria subjetividade mulher que lhe foi

³ “[...] In feminist theory one speaks as a woman, although the subject 'woman' [...] is not an essence defined once and for all but rather the site of multiple, complex, and potentially contradictory sets of experience. [...] As a consequence, the female feminist subject, [...] 'she-self' or 'I, woman,' is to be redefined through the collective quest for a political reexamination of sexuality as a social and symbolic system.” (BRAIDOTTI, 1994, p. 199).

designada, imposta. A vivência de Magdá parece mesmo um lugar de múltiplas experiências, complexas e contraditórias, daí a necessidade da redefinição contínua apontada por Braidotti.

Em mais uma tentativa de ajudar a filha, o conselheiro a leva para passar um tempo na Europa. Lá Magdá vai lentamente se voltando para Deus, se apegando mais a religião, tenta direcionar seus desejos para as coisas religiosas. Chega a comentar com o pai que gostaria de se tornar freira, mas o pai não deixa, reprova a ideia. Quando voltam para casa, Magdá passa os dias lendo textos religiosos, alguns versículos de Salomão lhe davam uma sensação de embriaguez, de prazer. Ela começa então a pensar em Jesus de forma erótica, pegava a imagem de Cristo “e abraçava-a, e cobria-a de beijos, soluçando e murmurando: ‘meu amado, meu irmão, meu esposo!’ [...] ‘eu sou a tua pomba imaculada; sou o mel de que teus lábios gostam; sou o leite fresco e puro com que tu te acalmas; tu és o vinho com que me embriago!’” (AZEVEDO, 2013, p. 56). Georges Bataille, em seu trabalho sobre o erotismo, detalha a questão da descontinuidade e da continuidade dos seres. Os seres são distintos uns dos outros, existe um abismo, uma descontinuidade entre eles, e o erotismo é uma das formas de trazer a continuidade de volta. De acordo com o autor “em nossa origem, há passagens do contínuo ao descontínuo ou do descontínuo ao contínuo. Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida.” (BATAILLE, 1987, p. 12). É essa nostalgia que acaba direcionando as três formas de erotismo, o dos corpos, o dos corações e o sagrado. A morte é um elemento importante em toda essa questão, pois ela pode tirar os seres da descontinuidade e levar à continuidade, a aprovação da vida na morte. Voltando ao romance de Azevedo, quando Magdá ia aos templos e as igrejas com a sua tia, ela

ajoelhava sempre num ponto certo; tinha já a sua imagem predileta [...] o Cristo deitado ao colo, morto, todo nu, os braços pendentes, o sangue a escorrer-lhe pelas faces e pela ebúrnea rigidez do corpo. Adorava este Cristo, amava-o, preferia-o, tinha íntimas predileções por ele; achava-o mais formoso do que todas as outras imagens sagradas. Embriagava-se com ver-lhe aquele rosto muito pálido, aqueles olhos de pálpebras mal fechados, adormecidos no negrume dos martírios, aqueles lábios roxos, imóveis, aqueles longos cabelos que lhe caíam pelos ombros, aquela barba nazarena que parecia ter bebido de cada mulher da terra uma lágrima de amor. (AZEVEDO, 2013, p. 59).

Magdá parece ver no sacrifício de Jesus uma forma de continuidade, a aprovação da vida na morte. Há ainda uma relação entre a morte e a excitação sexual, a descrição das características físicas do Cristo crucificado aponta para um certo desejo por esse homem sofredor, morto. Magdá o vê tão belo e formoso que aquela imagem a embriaga. Nesse trecho da obra estão presentes as três formas de erotismo. O erotismo dos corpos aparece na descrição

de um Cristo todo nu, formoso, com belos cabelos longos; o erotismo dos corações aparece no amor que aquele Cristo retém, nas lágrimas bebidas; e por fim, o erotismo sagrado se dá com o sacrifício do desejo sexual pelo irmão, Magdá encontra ali um meio de evasão desse desejo.

Segundo Bataille

no sacrifício, não há somente desnudamento, há imolação da vítima (ou se o objeto do sacrifício não for um ser vivo, há, de alguma maneira, destruição desse objeto). A vítima morre, enquanto os assistentes participam de um elemento que revela sua morte. Este elemento é o que se pode chamar, com os historiadores das religiões, de sagrado. O sagrado é justamente a continuidade do ser revelada àqueles que fixam sua atenção, num rito solene, na morte de um ser descontínuo. Há, devido à morte violenta, ruptura da descontinuidade de um ser: o que subsiste e que, no silêncio que cai, os espíritos ansiosos sentem é a continuidade do ser, a que a vítima é devolvida. (BATAILLE, 1987, p. 16-17).

Quando Magdá observa atentamente a imagem do sacrifício de Cristo, aquele Cristo em especial, aquele ser descontínuo que se rompe em sua descontinuidade, ela sente o júbilo da continuidade devolvida àquele ser. Tudo isso, momentaneamente, basta para que ela não entre em desespero com seus desejos, até mesmo para que consiga evadi-los. No entanto, a personagem de Azevedo está sempre passando por várias interdições dos seus desejos. Em um primeiro momento, ela deseja Fernando, o qual lhe é arrancado pela descoberta do parentesco. Depois, a moça se conecta com as questões religiosas, de modo erótico, e elas também lhes são proibidas, retiradas. O pai e o doutor conversam sobre toda a religiosidade repentina de Magdá e o doutor diz ao pai que isso não ajudaria ela a melhorar, pelo contrário, só atrapalharia, pois tamanha beatice “só por si era mais que suficiente para derreter os miolos a qualquer mulher” (AZEVEDO, 2013, p. 57). Essa repulsa pelo excesso de religiosidade de Magdá se dá, muito provavelmente, porque ele poderia acabar afastando ainda mais o casamento. A ideia de se casar e formar uma família facilmente se dissolve caso a religião baste como propósito único de vida. Magdá sofre certa influência da sua tia nessa questão, pois a senhora tinha vivido exatamente essa experiência. O pai então a proíbe de ir aos templos com a tia adorar as imagens do seu “amado” Jesus e também esconde todos os seus livros religiosos, isso faz com que a moça caia em um colapso ainda maior.

O pai tem a ideia de a levar para sua outra casa, na Tijuca, a qual era mais tranquila. Chegando lá a tia de Magdá falece e eles contratam outra moça para cuidar dela, Justina. Nessa casa, Magdá passava o dia trancada no quarto olhando pela janela o serviço da pedreira que se encontrava próxima, ela ficava entretida com os covoqueiros trabalhando sem camisa, suados, fazendo força. Um dia ela ficou observando a hora do jantar dos trabalhadores, viu uma moça levar comida para eles e abraçar um deles bem apertado, aquilo a encantou. No outro dia, Magdá

foi pedir ao pai para ir até a pedreira ver de perto, como era um morro alto para subir, alguém precisaria ajudá-la. O pai disse que não conseguiria, então um dos moços, Luiz, se ofereceu para ajudar.

O trabalhador que se ofereceu para conduzir Magdá era um moço de vinte e tantos anos, vigoroso e belo de força. Estava nu da cintura pra cima e a riqueza de seus músculos, bronzeados pelo sol, patenteava-se livremente com uma independência de estátua. Os cabelos, empastados de suor e pó de pedra, caíram-lhe sobre a testa e sobre o pescoço, dando-lhe uma satírica feição de sensualidade ingênua. [...] O rapaz passou um dos braços na cintura de Magdá e com o outro a suspendeu de mansinho pelas curvas dos joelhos, chamando-a toda contra o seu largo peito nu. Ela soltou um longo suspiro e, na inconsciência da síncope, deixou pender molemente a cabeça sobre o ombro do covoqueiro. [...] Achava-se muito bem no tépido aconchego daquele corpo de homem; toda ela se penetrava do calor vivificante que vinha dele; toda ela aspirava, até pelos poros, a vida forte daquela vigorosa e boa carnadura, criada ao ar livre e quotidianamente enriquecida pelo trabalho braçal e pelo pródigo sol americano. Aquele calor de carne sã era uma esmola atirada à fome do seu miserável sangue. (AZEVEDO, 2013, p. 75-76).

A escolha de palavras, as figuras de linguagem utilizadas nas descrições que o autor faz de Luiz sugere uma animalização do objeto de desejo de Magdá. É construído todo um imaginário sexual sobre a imagem do covoqueiro, Luiz é descrito como um animal forte e viril, uma figura bestial. Toda essa animalização se relaciona ainda com o fato de o moço ser mestiço e pobre, passar os dias trabalhando. Luiz é aquela figura do homem que resolve tudo, aquele que serve à elite. É um corpo socialmente inferior e, dessa forma, é bestializado. Em outro trecho essa questão fica ainda mais clara: “Magdá foi estraçalhando as roupas, [...] sentia também nos seus cabelos, no seu rosto, em toda ela, o mesmo cheiro de animal suado, o mesmo enjoativo bodum de carne crua. Parecia-lhe mais – que a sua própria transpiração já tresandava àquele mesmo fartum do moço da pedreira.” (AZEVEDO, 2013, p. 77). Luiz é descrito como um animal tanto em relação a aparência quanto a força e aos cheiros que exalava.

Pensando no título dado ao romance, “O homem”, surgem alguns questionamentos e suspeitas. Por que “o homem”, e não “a mulher”? Quem é esse homem que dá título à obra? Será o pai de Magdá? Será o irmão Fernando? Cristo? O covoqueiro Luiz? Ou o filho imaginário? Parece que algo em comum entre todos esses homens é o quanto eles acabam por determinar os rumos da vida de Magdá, alimentar seus problemas e transtornos. O pai está sempre impondo à filha como ela deve levar a vida, seus passos, como deve se portar, priva ela de suas próprias escolhas. Fernando é o grande objeto de desejo de Magdá, que somente com ele vislumbra o futuro que o pai lhe impõe. A figura religiosa do Cristo é para Magdá, momentaneamente, um meio de alívio das suas tensões sexuais. Luiz é a figura escrachada dos desejos carnis de Magdá, seu maior “pecado”. O tão sonhado filho é seu abrigo, sua maneira

de se manter, ainda que brevemente, acompanhada, distante de toda essa realidade cruel. O filho a faz realizada no seu delírio.

Magdá vivia tentando lutar contra os seus desejos, escondê-los. Sempre que algo como o que ocorreu na pedreira acontecia, ou quando ela sonhava e delirava com seus desejos, ela se sentia culpada, com a honra atacada, suja. No dia do acontecimento da pedreira, a moça se lavou várias e várias vezes, se encheu de perfumes para não lembrar mais dos cheiros do trabalhador. No entanto, quando ela vai dormir, começa a ter sonhos eróticos com o cavaqueiro: “aqui somos apenas um casal que se ligou pelos únicos laços que Deus criou para unir o homem à mulher – a cúpula! [...] o moço estreitou Magdá contra todo seu corpo. E calaram-se ambos.” (AZEVEDO, 2013, p. 100). Magdá parecia desejar que a relação sexual fosse algo mais simples e de fácil acesso, uma vez que nos seus sonhos e delírios era quase sempre assim que ela aparecia. A moça geralmente estava sozinha com seu parceiro em um local distante onde não havia as mesmas regras sociais da sua realidade. Ninguém ali poderia a impedir de concretizar seus desejos. Em um outro sonho, Magdá se vê grávida e vê seu pai muito feliz com a notícia de um neto a caminho. Ela acaba dando à luz a um menino, estranhamente parecido com o seu falecido irmão, Fernando. “Magdá amamentava-o pensando no irmão. – Como devemos de chama-lo? Perguntou Luiz. – Fernando! Está claro, respondeu ela.” (AZEVEDO, 2013, p. 151). Ela segue piorando consideravelmente, não sabe mais o que é real ou não. Pede a Deus para que seus sonhos sejam os mais longos possíveis, porque é mais suportável viver ali do que na realidade.

O filósofo Gilles Deleuze escreve sobre o atual e o virtual, afirma que “todo atual rodeia-se de uma névoa de imagens virtuais.” (DELEUZE, 1996b, p. 49). O virtual é simplesmente tudo aquilo que não foi, mas poderia vir a ser, múltiplos universos possíveis. Ainda assim, o virtual tem extensões/limites, em algum momento a virtualidade pode ficar improvável. No texto são trabalhadas algumas noções de imagem e objeto e suas relações, primeiramente, da imagem virtual e do objeto atual. Essas imagens virtuais reagem sobre o objeto atual. O autor menciona o processo de atualização que o atual pode passar, afetando imagem e objeto. Há também o processo de cristalização, no qual acontece uma troca perpétua/contínua entre o virtual e o atual. No processo de atualização, o virtual/as virtualidades vão ficando mais distantes do atual, enquanto no processo de cristalização, elas se aproximam, se misturam, coexistem. A virtualidade então não precisa mais se atualizar. No romance, Magdá parece “viver no virtual”, no “e se”, nas possibilidades e desejos não realizados, uma vez que seus desejos não coexistem com o mundo, não podem se concretizar. Na vida de Magdá, quando uma atualidade se impõe, as virtualidades não “saem”, não conseguem se atualizar, não se

encontram com o atual. Acontece uma interdição da atualidade, que são as interdições dos desejos de Magdá. Como dito anteriormente, a moça primeiro deseja o Fernando, e acaba o perdendo. Depois, deseja o Cristo crucificado, e isso também lhe é retirado, proibido. A moça deseja ainda o covoqueiro Luiz, mas também não pode tê-lo. Nem mesmo o filho ela consegue ter, é interdito. São sempre interdições do desejo e da atualidade, nada disso pode vir a se atualizar. O pai de Magdá é o meio pelo qual tais interdições se dão. Tudo sempre é proibido por ele, interditado por ele. Os desejos de Magdá não podem vir a se atualizar na sua realidade, mas eles se atualizam no delírio. O delírio é o outro lado, é o único meio de evasão desses desejos. Ainda que as virtualidades de Magdá somente se atualizem no delírio, certas consequências se materializam no atual também, como o emagrecimento da moça e a fraqueza. São aspectos perceptíveis na atualidade, materializações do sofrimento.

De acordo com Deleuze, “a distinção entre o virtual e o atual corresponde à cisão mais fundamental do Tempo [...] fazer passar o presente e conservar o passado. [...] É o presente que passa, que define o atual [...] é também no virtual que o passado se conserva” (DELEUZE, 1996b, p. 54-55). O autor ainda pontua que “os dois aspectos do tempo, a imagem atual do presente que passa e a imagem virtual do passado que se conserva, distinguem-se na atualização [...] mas intercambiam-se na cristalização até se tornarem indiscerníveis, cada um apropriando-se do papel do outro.” (DELEUZE, 1996b, p. 55). Magdá, de certa forma, também conserva o passado, mas não é o passado que de fato ela viveu, são elementos do passado que ela sonha junto com novas possibilidades e versões de vida. Por exemplo, a gravidez imaginária e o filho muito parecido com seu ex-amado Fernando, como se fosse filho dele. São virtualidades que jamais se atualizam. Os objetos de desejo de Magdá são sempre subtraídos dela, mas seus desejos não cessam. A personagem está condenada a viver em seu próprio eu, sozinha na prisão do sujeito mulher, do sujeito restringido, presa às condições do seu gênero. A figura do filho para ela é um refúgio, seu êxtase, é um maneira dela sair de si, daí tamanha obsessão por ele.

o que lhe enchia o coração, era a ideia do filho; era a mística loucura desse amor visionário por aquela criança de olhos meigos, que estava sempre a chamá-la de longe, lá das misteriosas margens da ilha encantada dos seus sonhos; era a saudade dessa criaturinha ideal, que ela já não podia deixar de ver, não só todas as noites durante o sono, mas a todo o instante, na deliciosa insânia dos seus êxtases. O filho era a sombra de Fernando; ela vivia para esta sombra. (AZEVEDO, 2013, p. 152).

A ideia do filho também está muito ligada ao Fernando, primeiro homem com quem Magdá sonhou um dia formar uma família. O êxtase que o filho provoca parece tornar as virtualidades de Magdá mais próximas do atual, já que elas se atualizam no delírio, são

possíveis no delírio. Em outro trecho é possível observar melhor a ânsia da personagem em fugir do seu próprio eu e a forte presença da imagem de Fernando, sempre junto ao filho.

“desorientada, inconsolável, com ânsias de desertar do mundo, de fugir de si mesma, do seu próprio corpo, da sua própria alma. [...] as saudades do filho a crescerem, a crescerem-lhe por dentro [...] E nada de chegar o sonho ou o delírio! [...] precisava refugiar-se nele – no seu Fernando – no seu amado, que era todo casto, amoroso e lindo, que era todo ideal e puro, e nada tinha deste mundo e com esta vida” (AZEVEDO, 2013, p. 170).

O fato de Magdá sonhar com um filho que pareça com o Fernando, e desejar ao máximo estar junto dele, conectada com ele, parece um retorno a algo que ela nunca aceitou ter perdido: o tão sonhado casamento, o sexo, e a vida ao lado de Fernando que ambos planejavam. Deleuze também explica, em um de seus livros, alguns conceitos utilizados por Espinosa, como o *conatus*, a potência de agir, os afetos e as afecções. Segundo o autor, “toda potência é ato, ativa, e em ato. A identidade da potência e do ato explica-se pelo seguinte: toda potência é inseparável de um poder de ser afetado, e esse poder de ser afetado encontra-se constante e necessariamente preenchido por afecções que o efetuem.” (DELEUZE, 2002, p. 103). O *conatus* é descrito como o esforço para aumentar a potência de agir ou experimentar paixões alegres, ou seja, o esforço para aumentar ao máximo o poder de ser afetado. A alegria (o bom/o útil) aumenta a potência de agir, já a tristeza (o mau/o nocivo) diminui. Magdá não produz presente, devido a restrição de sua potência de agir. O que parecia poder gerar alegria nela seria se casar, fazer sexo e ter filhos com Fernando, mas como a moça não pode ter ele (por ser seu irmão) ela fica estagnada. O sexo fora do casamento era horrível, extremamente proibido, e a Magdá também não via a possibilidade de gostar de outro homem além de Fernando. A falta do Fernando na vida dela significa diretamente a falta do casamento, do sexo e dos filhos. O que afeta é reconhecido como desejo. Magdá é sempre afetada, atravessada pelo outro, mas são outros que ela não pode desejar, que lhes são proibidos. Dessa forma, tais afetos somente diminuem sua potência de agir, a estagnam. Deleuze pontua que “os afetos-sentimentos são exatamente as figuras que o *conatus* assume quando é determinado a fazer isto ou aquilo, por uma afecção [...] Estas afecções [...] são causa de consciência: o *conatus* tornado consciente de si sob este ou aquele afeto chama-se desejo, sendo este sempre desejo de alguma coisa.” (DELEUZE, 2002, p. 105). O desejo seria a potência de agir reconhecida no objeto. O afeto está ligado à força de existir. Quanto mais a pessoa é afetada positivamente, quanto maior é a sua potência de agir, mais forte é a sua existência. Magdá parece esboçar um excesso de potências, de desejos, de possibilidades e interesses. No entanto, não consegue aumentar sua

potência de agir. Ela não tem muito o que fazer, os preceitos sociais a impedem. Magdá então só é afetada pela tristeza, seu *conatus* é determinado apenas por ideias inadequadas, impotentes, sem afetos ativos.

Na vida real, o moço da pedreira, Luiz, se casa com Rosinha (irmã da empregada Justina). Justina contava diversos detalhes a Magdá, que a festa estava linda, que não faltou nada, etc. Magdá então pede que Justina avise aos noivos que eles devem vir até a sua casa, pois ela deseja lhes dar um presente. Quando eles chegam, noutro dia, Magdá começa a interrogá-los sobre como eles se conheceram, etc. Ela então oferece vinho ao casal. “Magdá, com muita calma, [...] encheu um dos copos de vinho [para ela] e despejou no restante da garrafa todo o xarope [de Easton] do frasco [...] trouxe outro frasco do xarope ainda intacto, abriu-o e fez deste o mesmo que com o primeiro.” (AZEVEDO, 2013, p. 180-181). Os três brindam e bebem tudo. O plano da moça era envenenar o casal. Os dois começam a ter ataques convulsivos, até que caem. Morrem meia hora após a intoxicação. Chegam as autoridades policiais, retiram os corpos e levam Magdá presa.

“Conduzida Magdá à presença de suas vítimas, interrogaram-lhe se ela conhecia aqueles mortos. – Pois não!... perfeitamente, respondeu a alucinada. – Este é o meu querido esposo bem-amado, pai de meu filho, senhor poderoso na terra e descendente de Deus; matei-o e mais a essa outra que aí está, porque ele me traiu com ela!” (AZEVEDO, 2013, p. 184).

A morte de Luiz e Rosinha pelas mãos de Magdá revela novamente certo erotismo. É a morte como continuidade (um abismo que antes separa, mas depois mostra seres contínuos). Bataille reflete: “o erotismo abre para a morte. A morte abre para a negação da duração individual. Poderíamos, sem violência interior, assumir uma negação que nos leva ao limite de todo o possível?” (BATAILLE, 1987, p. 18). Magdá talvez tenha chegado ao limite ao envenenar Luiz e Rosinha, ao acabar com a duração individual de dois seres descontínuos. Ela parecia buscar na produção dessa continuidade aquilo que já havia achado uma vez com as imagens do Cristo crucificado, uma espécie de alívio/diluição momentânea para seus desejos em forma de sacrifício. O ato de matar é também um meio de aumentar sua potência de agir. Arrancar a potência de agir do outro à força é ter acesso a um poder elevado, erótico.

Presa às inúmeras virtualidades que não encontram o atual, não se atualizam, com a potência de agir reduzida, sem conseguir ser afetada positivamente, com os desejos interditos, um *conatus* impotente – o presente de Magdá escapa, há uma estagnação, uma grande interdição da atualidade, assim, a chegada do futuro também é impedida. É uma espécie de fim do presente que acaba por produzir um fim do futuro, consequentemente. No presente paralisado de Magdá,

o futuro é produzido somente como uma fantasia, é uma sombra, a sombra pela qual Magdá vivia a ideia impossível de estar com Fernando. O filho imaginário era o meio de conectá-los, o filho que nunca existiu, de um futuro que nunca existiu. Uma virtualidade que jamais se atualizou. “O filho era a sombra de Fernando; ela vivia para esta sombra.” (AZEVEDO, 2013, p. 152). O fim do futuro da personagem não significa automaticamente um fim de perspectiva de futuro. Magdá tem sim certa perspectiva de futuro, mas esse futuro se interdita na sua realidade, na sociedade da época. Há uma interdição social. A perspectiva de futuro só existe no delírio. O único meio possível de estar nesse futuro concretizando seus desejos é delirando. É um futuro que se dá a partir de tudo aquilo que ela não pode viver, não pode desejar, a partir daquilo que lhe é interdito. O futuro de Magdá é um futuro que está sempre retornando ao passado, sempre com questões em aberto, não consegue se ver livre. Magdá segue assim, assombrada pelo passado, sempre se direcionando para trás. O futuro de Magdá é passado.

4 FIM DO DESEJO: CORTAM-SE AS ASAS DA *PAPILIO INNOCENTIA*

Este capítulo é destinado a análise do romance “Inocência” (1872), de Alfredo Taunay. Buscando-se sobre as pesquisas já realizadas a respeito de tal obra, destacam-se três delas, as quais conversam com a presente pesquisa. Em seu artigo, intitulado “Gênero e espaço em *Inocência*, de Visconde de Taunay”, o professor doutor Jorge Marques faz uma análise da relação do elemento feminino na obra com o espaço ao redor. “Inocência é um romance de espaços que circundam, fecham, soterram: a mulher está trancafiada no quarto, que está dentro do sítio, que está dentro do sertão. Conseguirá apenas alcançar a liberdade quando a alma se evadir do corpo.” (MARQUES, 2015). O artigo de Edinília Nascimento Cruz e Anelito Pereira de Oliveira, intitulado “O espaço de dominação e clausura em *Inocência*, de Visconde de Taunay” traz como proposta “apresentar uma leitura da representação de Inocência, de Visconde de Taunay, do ponto de vista da construção do feminino, considerando o contexto de produção, as pressões históricas e sociais que abarcam o processo de criação literária.” (CRUZ e OLIVEIRA, 2012). Por fim, o artigo de Sarah Brenda da Cruz Viana, intitulado “O protótipo feminino em *Inocência*, de Visconde de Taunay” trabalha a imagem da mulher no século XIX “tendo em vista os paradigmas históricos e sociais impostos para o modelo de mulher ideal e os símbolos femininos.” (VIANA, 2017). Tais estudos se parecem com o aqui realizado, pois na presente análise também são consideradas as questões de gênero da moça Inocência e o que acontece ao seu redor para que se dê o seu fim. No entanto, a presente pesquisa se difere do segundo artigo no quesito de avaliar a criação literária de Taunay, não é um ponto abordado. O foco na presente análise é perceber como se dá o fim do futuro de Inocência.

A obra conta a história da moça Inocência, moradora do sertão do Mato Grosso. A narrativa começa com descrições da região e dos viajantes que passam por lá, logo nos é apresentado o tradicional mineiro Martinho dos Santos Pereira. Ele decide hospedar um viajante que anda por aí a curar as mazelas e se diz médico, Cirino Ferreira de Campos, pois sua filha Inocência encontra-se bem doente e necessita de tratamento. Quando chega o momento de levar o médico até a filha, Pereira tem alguns receios, e diz ao moço para que ele somente olhe para a enferma e não para a filha de fato. No intuito de que o doutor o obedeça, o pai ainda mente a idade da filha e alerta que a moça está prometida a um colega seu, escolhido por ele. Pereira desabafa a respeito da sua obrigação enquanto pai de casar bem a filha e expressa suas opiniões sobre as mulheres das cidades:

– Esta obrigação de casar as mulheres é o diabo!... Se não tomam estado, ficam jururus e fanadinhas...; se casam podem cair nas mãos de algum marido malvado... E depois, as histórias! Ih, meu Deus, mulheres numa casa, é coisa de meter medo... São redomas de vidro que tudo podem quebrar... Enfim, minha filha, enquanto solteira, honrou o nome de meus pais... O Manecão que se aguenta, quando a tiver por sua... Com gente de saia não há que fiar... Cruz! Botam famílias inteiras a perder, enquanto o demo esfrega um olho. [...] Bem faziam os nossos do tempo antigo. As raparigas andavam direitinhas que nem um fuso... Uma piscadela de olho mais duvidosa, era logo pau... Contaram-me que hoje lá nas cidades... arrenego!... Não há menina, por pobrezinha que seja, que não saiba ler livros de letra de forma e garatujar no papel... [...] Assim também é demais, não acha? Cá no meu modo de pensar, entendo que não se maltratam as coitadinhas, mas também é preciso não dar asas às formigas... (TAUNAY, 2012, p. 51).

A metáfora utilizada por Pereira, da questão de não dar asas às formigas, não dar asas às mulheres é interessante. Entre as formigas, aquelas possuidoras de asas são as que se tornam rainhas. A formiga alada sai para se acasalar e funda todo um novo formigueiro, se tornando líder dele. (CAMARGO et al., 2013). Parece que Pereira pensa dessa forma quanto as mulheres porque não acha que elas devem ser detentoras dos seus próprios futuros ou possuir conhecimento suficiente para liderar algo. Cirino escuta o mineiro sem o interromper, mas depois discorda das suas ideias a respeito das mulheres, afirma que elas são tão boas quanto os homens, ou talvez até melhores. Os dois então seguem até o quarto da doente, apesar dos avisos de Pereira, Cirino fica encantado com as feições de Inocência, a acha de uma beleza deslumbrante. Ele a examina e constata que a moça não tem febre alguma no momento, dá suas recomendações e avisa Pereira de que sua filha não corre grande perigo, um breve tratamento a deixará curada. Algumas semanas passam, o médico lhe dá remédios e a doente vai melhorando aos poucos. As várias visitas de Cirino ao quarto da moça acabam mexendo com ele, o qual se vê sem conseguir dormir mais, pensando nela. Tem início uma espécie de paixão:

Aquele venusto rosto que contemplara a sós; aqueles formosos olhos, cujo brilho a furto percebera, aquele colo alabastrino que a medo se descobrira, aquelas indecisas curvas de um corpo adorável, todo aquele conjunto harmonioso e encantador que vira à luz de frouxa vela, fatalmente o lançavam nesse pélago semeado de tormentos que se chama paixão! (TAUNAY, 2012, p. 79).

Outro grupo de viajantes chega na região próxima a casa de Pereira, que ao conversar com o líder deles (o naturalista alemão Meyer), descobre uma carta enviada pelo seu irmão, Chico, da Mata do Rio, sobre o qual não recebia notícias a algum tempo. Dessa forma, Pereira fica extremamente agradecido com o viajante e também o acolhe em sua casa, também o leva para conhecer Inocência, como forma de agradecimento por trazer notícias da família. No entanto, Pereira se desaponta, pois Meyer faz comentários considerados impróprios sobre

sua filha. Diz que a moça é muito muito bonita, que com saúde deve ter lindas cores no rosto, que ela é muito digna de ser vista, admirada. Pereira fica muito bravo e, após pedir para o alemão se retirar, confessa a Cirino:

Estou cego de raiva... Que presente me mandou o Chico!... É uma peste, este diabo melado!... Vê uma rapariguinha e enche logo as bochechas para lhe dizer meia dúzia de pachouchadas e graçolas [...] Uma mulher que daqui a dois dias está para receber o marido... Deus nos livre que o Manecão o ouvisse... Desancava-o logo, se não o cosesse a 29 facadas [...] – E mulher – prosseguiu o mineiro com raivosa volubilidade – é gente tão levada da breca, que se lambe toda de gosto com ditinhos e requebros desta súcia de embromadores. Com elas, digo eu sempre, não há que fiar [...] Tenho agora que ficar de alcateia... meter-me em tocaia e fazer fojos para que o bracaíá não me entre no galinheiro. [...] Nocência nasceu filha de pobre, mas, graças a Maria Santíssima, tem ainda pai com braço forte e muito sangue nas veias para defende-la dos garimpeiros e cruzadores de estrada (TAUNAY, 2012, p. 101-102).

Inocência é apresentada aos outros pelo pai como se fosse parte da casa ou um mero objeto bonito, e não uma pessoa. Essa objetificação da moça é presente durante toda a obra. Ela não pode tomar nenhuma decisão por si própria, e parece estar ali sempre pronta para ser exibida pelo pai para aqueles que ele julga necessário. Inocência só pode ser aquilo que o pai deseja. De acordo com Beauvoir, “Da moça exigem que fique em casa, fiscalizam suas saídas: não a encorajam em absoluto a escolher seus divertimentos, seus prazeres. [...] Além de uma falta de iniciativa que provém de sua educação, os costumes tornam sua independência difícil.” (BEAUVOIR, 2009, p. 346). Inocência não podia decidir se encontrar com quem ela quisesse, nem mesmo topar com algum homem dentro da sua casa, a menos que o pai desejasse mostrá-la. A moça também não tinha o poder de escolher estudar, aprender a ler. A autora ainda pontua que “a relação da mulher com o marido, da filha com o pai, da irmã com o irmão, é uma relação de vassalagem.” (BEAUVOIR, 2009, p. 252).

Com o atrevimento do viajante Meyer, Pereira acaba depositando muito mais confiança em Cirino. O doutor um dia entra sozinho no quarto de Inocência para lhe dar o remédio de costume, mas quando vai medir o pulso da doente, cobre de beijos o braço e a mão dela. A moça acha tudo muito estranho, mas como estava tonta, não consegue dizer nada. Ela passa meio mal, quase desmaia e Cirino a segura. Com o passar dos dias, a paixão vai também sendo despertada em Inocência:

Decididamente lhe agradava aquele médico: curava do seu corpo enfermo e entendia-lhe com a alma. Raros homens que não seu pai e Manecão, além de pretos velhos, tinha até então visto; mas a ela, tão ignorante das coisas do mundo, parecia-lhe que ente algum nem de longe poderia ser comparado em elegância e beleza a esse que lhe ficava agora em frente. Depois, que cadeia misteriosa de simpatia a ia prendendo àquele estranho, simples viajante que via hoje, para, sem dúvida, nunca mais tornar a

vê-lo? Quem sabe se a meiguice e bondade que lhe dispensava Cirino não eram a causa única desse sentimento novo, desconhecido, que de chofre nascia em seu peito, como depois da chuva brota a florzinha do campo? (TAUNAY, 2012, p. 117).

Cirino cuidava da moça e a tratava com carinho e atenção. Isso fez com que ela desenvolvesse uma paixão por ele, o qual se diferenciava dos outros homens que ela conhecia. Está presente essa questão do tato médico, do toque, do contato físico e o quanto ele pode influenciar o desejo. De acordo com Buck-Morss,

O sistema nervoso não se cinge aos limites do corpo. [...] Enquanto fonte de estímulos e arena para resposta motora, o mundo exterior deve ser incluído para que se complete o circuito sensorial. [...] O campo do circuito sensorial corresponde assim ao da ‘experiência’, no sentido filosófico clássico da mediação entre sujeito e objeto” (BUCK-MORSS, 1996, p. 19).

Inocência vivia com Cirino, pela primeira vez, uma espécie de experiência do toque. Junto com toda admiração que a moça já sentia pelo médico, ele ainda toca nela. Esse contato torna mais real a experiência do cuidado, da atenção, algo que ela jamais percebera em um homem. Dá contornos ao seu desejo. De acordo com Bataille, o erotismo dos corpos significa “uma violação do ser dos parceiros, uma violação que confina com a morte, que confina com o assassinio” (BATAILLE, 1987, p. 14). Ainda segundo o autor, “o erotismo dos corpos tem de qualquer maneira algo de pesado, de sinistro. Ele guarda a descontinuidade individual” (BATAILLE, 1987, p. 15). No caso de Cirino e Inocência, o toque do médico é o meio de violar o ser de Inocência. Cirino acaba com a duração da descontinuidade individual da moça. Mais tarde, a paixão impossível dos dois resultaria em morte, em continuidade.

Voltando a obra, com a melhora da moça a cada dia que passava, Cirino começa a pensar que seria mandado embora. Essa ideia o deixa aflito, refletindo sobre a paixão, ele chega até a se despedir de Inocência, mesmo que previamente. “– Deus me ajudará – pensava consigo mesmo. [...] Há dias que não a vejo... se não puder mais vê-la... Dou cabo da vida...” (TAUNAY, 2012, p. 128). Enquanto isso, Pereira, cansado do atrevimento do alemão Meyer, conversa com Cirino:

Não sei porque não chega o Manecão Doca [...] Agora, mais do que nunca, devo casar Inocência [...] Não pode tardar [...] Vem de Uberaba e sem dúvida por lá arranjou todos os papéis [...] Dei a certidão do meu casamento... a do batismo da pequena... e adiantei dinheiro para as despesas [...] – Mas sua filha? – Que tem? – Gosta dele? – Ora se!... Um homemzarrão... desempenado. E, quando não gostasse, é vontade minha, e está acabado. Para a felicidade dela e, como boa filha que é, não tem que piar (TAUNAY, 2012, p. 146-147).

A questão do desejo na obra não está presente apenas no casal apaixonado, mas em vários outros pontos, inclusive nos elogios que Pereira faz ao futuro genro Manecão. Ele quer tanto que a filha se case logo, e com alguém de sua confiança, que olha para Manecão com um imenso desejo. De acordo com Deleuze e Guattari as pessoas são máquinas desejan-tes e possuem dentro de si várias outras máquinas. Por exemplo, um órgão que compõe um organismo e tem determinada função, é uma máquina dentro da máquina. Tudo está sempre em movimento, inclusive o inconsciente, o qual também funciona como uma máquina. Produz o tempo todo e também produz desejos. O desejo não está ligado a nenhuma falta, mas a uma produção. Deseja-se porque isso faz parte da vida humana. Deleuze e Guattari trazem o sujeito como uma produção afirmativa por excesso. O desejo é apresentado como um entrelaçamento com a própria produção de realidade. É entendido pela exterioridade, conforme a sociedade evolui e produz, produzem-se mais e mais desejos. Há uma produção em excesso de desejos e uma produção em excesso da necessidade de que esses desejos sejam satisfeitos. (DELEUZE; GUATTARI, 2010). No exemplo do desejo de Pereira por Manecão o excesso se dá pela necessidade que ele vê de tornar logo realidade o casamento da filha, produzir o futuro que ele pensou para ela. Pereira vê consumado no corpo de Manecão o poder de casar a filha. Nesse sentido, o corpo de Manecão é objeto de desejo de Pereira. Já os desejos produzidos por Inocência se relacionam com o forte anseio de controlar sua própria vida, ver o mundo além do seu quarto, decidir o que lhe agrada ou não, com quem quer se casar ou não. Inocência também quer ser tocada, deseja o toque de Cirino, não apenas o casamento em si. O desejo tem corpo. A produção em excesso de desejos da moça gira em torno do anseio em produzir também a realidade que ela imagina, o futuro que ela quer para si.

A moça melhora um pouco mais e Pereira corta de vez as visitas do médico, Cirino cai em moléstia por não poder vê-la. “A incerteza em que se via, sem, pelo menos, saber se o seu afeto era ou não correspondido, dava-lhe acessos de violenta angústia [...] Uma noite [...] tomou a sua aflição tal violência que ele decidiu fugir daquele local de sofrimentos e incertezas” (TAUNAY, 2012, p. 148). Mas ele desiste de fugir, e, ainda naquela mesma noite, avista a janela do quarto de Inocência e chama por ela. Após muito tempo a chamar pela moça, ela abre a janela e aparece ali toda assustada, confusa com a situação. Cirino desabafa então: “– Oh! [...] Doente estou eu agora... Sou eu que vou morrer... porque você me enfeitiçou, e não acho remédio para o meu mal. [...] amo-a e sofro como um louco... como um perdido. [...] ninguém neste mundo [...] é capaz de amá-la como eu... Nem seu pai, nem sua mãe, se viva fosse.” (TAUNAY, 2012, p. 150-152). Inocência responde: “– Amar – observou ela – deve ser coisa bem feia. – Por que? – Porque estou aqui e sinto tanto fogo no rosto!... Cá dentro me diz um

palpite que é pecado mortal que faço [...] Se papai aparecesse... não tinha o direito de me matar?” (TAUNAY, 2012, p. 154).

O fogo no rosto relatado por Inocência parece estar relacionado ao surgimento do ânimo, da vida, uma espécie de surgimento da alma. De acordo Deleuze e Guattari (1996a), o rosto é importante quando se está falando com outra pessoa, como Inocência com Cirino. A linguagem e seus significantes são guiados por aquele rosto com o qual se fala. “O rosto constrói o muro do qual o significante necessita para ricochetear, constitui o muro do significante, o quadro ou a tela. O rosto escava o buraco de que a subjetivação necessita para atravessar, constitui o buraco negro da subjetividade como consciência ou paixão” (DELEUZE; GUATTARI, 1996a, p. 29). O fogo no rosto que Inocência sente parece estar relacionado com o seu ganho de subjetividade, é naquele momento que a moça faz circular seus desejos e paixões pelo rosto. Ela passa a ver o futuro longe do Cirino como um não-desejo, se interdita de suas necessidades, descamaria em morte. Caso ficasse com Manecão ela estaria morta de qualquer forma, mesmo não morrendo de fato, pois não teria Cirino. Para Inocência, Cirino não é uma escolha, é uma necessidade. Deleuze e Guattari (1996a) escrevem que é a partir de uma “máquina abstrata de rostidade” que são produzidos os rostos concretos. Essa máquina pode ser despertada por meio do “poder passional que passa pelo rosto do amado, mesmo nas carícias”. A máquina de rostidade de Inocência aparenta ser desencadeada pelo poder passional de Cirino, inclusive quando ele lhe toca, quando há contato físico. Por meio de seu rosto, Inocência é afetada e afeta Cirino. A produção de afeto funciona passivamente e ativamente. “Não dizemos certamente que o rosto, a potência do rosto, engendra o poder e o explica. Em contrapartida, determinados agenciamentos de poder têm necessidade de produção de rosto, outros não.” (DELEUZE; GUATTARI, 1996a, p. 38). Inocência ter despertado para a vida, para o mundo é um agenciamento de poder que tem necessidade de produção de rosto.

A moça também confessa como se sente estranha depois de conhecer Cirino, pois antes ela até não achava tão ruim a ideia de se casar com Manecão, ele havia lhe prometido tantas coisas, a levar para a vila, para conhecer novos lugares. Mas agora que conheceu Cirino, tudo mudou. Inocência não consegue mais ver com bons olhos o Manecão, confia muito mais em Cirino, se sente muito mais admirada e protegida perto de Cirino. A moça confessa sua pureza e o pouco que conhece do mundo:

– Escute, Cirino [...] nestes dias tenho aprendido muita coisa. Andava neste mundo e dele não conhecia maldade alguma... A paixão que tenho por mecê foi como uma luz que faiscou cá dentro de mim. Agora começo a enxergar melhor... Ninguém me disse nada; mas parece que a minha alma acordou para me avisar do que é bom e do que é mau [...] a minha honra e de toda a minha família estão nas suas mãos [...] Sou filha

dos sertões; nunca morei em povoados, nunca li em livros, nem tive quem me ensinasse coisa alguma... Se eu o magoar, desculpe, será sem querer (TAUNAY, 2012, p. 160).

Eles continuam conversando, pensam na ideia de contar ao mineiro Pereira sobre a paixão dos dois. Tentam encontrar maneiras de vivê-la. Combinam de resolver nos dias seguintes. Em uma conversa comum com Cirino, Pereira toca novamente no assunto do Manecão e do casamento arranjado da filha, reclamando de coisas que Meyer lhe dissera. Cirino decide então aprofundar mais esse assunto com o mineiro.

– Mas – continuou o moço a custo e parando em cada palavra –, penso que num ponto tem ele [o alemão] alguma razão... É quando... lhe deu... conselho... que o senhor não casasse sua filha... assim... sem perguntar a ela... se... enfim não sei... mas talvez o Manecão não lhe agrade [...] Ergueu-se Pereira de um pulo e, aproximando a face, repentinamente incendiada de cólera, junto ao rosto de Cirino: - O que? – exclamou com voz de trovão – Eu... consultar minha filha? Pedir-lhe licença.. para casá-la?... O senhor está doido?... Ou está mangando comigo [...] – Ah! – disse fingindo riso – É verdade... Isto são costumes da cidade... aqui, no sertão, há outro modos de pensar (TAUNAY, 2012, p. 165).

Enquanto isso, Meyer, nas expedições que fazia na região, descobre uma espécie nova de borboleta e decide nomeá-la *Papilio Innocentia*, em homenagem a moça. Essa questão parece trazer uma possível comparação de Inocência a uma borboleta presa, encaixotada e em um quadro. Há também a duplicidade sobre o fato de ganhar asas. É uma menina na puberdade, se desenvolvendo, descobrindo paixões (ganhando asas), e ao mesmo tempo, sendo presa, proibida de voar (de acolher/escolher suas paixões). Quando ela se apaixona por Cirino ela ganha asas, mas logo as perde quando não pode tê-lo, logo morre, assim como as borboletas. Pereira fica furioso novamente, não vê a hora de o alemão deixar sua residência, o que não demora muito. Ele anuncia no dia seguinte sua partida. O mineiro fica então aliviado.

Cirino e Inocência continuam se encontrando escondidos e conversando, planejando como iam ficar juntos. “E se fugíssemos? [...] – E meu pai, Cirino? Que haverá de ser?... Atirava-me a maldição... eu ficava perdida... uma mulher de má vida... sem a benção de meu pai... Não... mecê está me tentando... Não quero fugir... Antes a desgraça para toda a existência” (TAUNAY, 2012, p. 180). Eles repensam a ideia de falar com o mineiro e chegam a conclusão de que não adiantaria, que ele não permitiria. “ – Então, o que fazer? – bradou o moço. – A que Santa agarrar-nos? Por que é que o céu nos quer tanto mal?” (TAUNAY, 2012, p. 180). Em meio aos lamentos os dois começam a chorar. No entanto, Inocência acaba tendo a ideia de falar com seu padrinho, Antônio Cesário, porque Pereira lhe devia favores. Sendo assim, Antônio poderia convencer seu pai a desistir do casamento da moça com Manecão.

Cirino então parte a cavalo para a casa do padrinho de Inocência, ela antes lhe diz: “Leve com mecê esta certeza; a minha vida ou a minha morte depende do padrinho” (TAUNAY, 2012, p. 183).

Enquanto Cirino viaja até a casa do padrinho de Inocência, Manecão chega na casa de Pereira com as documentações para o casamento. Eles conversam e Manecão pede para ver a moça. Inocência fica muito abalada quando dá de cara com ele, pede ao pai para voltar ao quarto. Manecão acha muito estranho e questiona: “ – Sua filha [...] viu alguém? [...] – Não [...] Você faz assim uma pergunta que me deixa um pouco... anarquizado. Este negócio é muito, muito sério. Dei-lhe palavra de honra que minha filha haverá de ser sua mulher... a cidade já sabe e... comigo não quero histórias... É o que lhe digo.” (TAUNAY, 2012, p. 205). Inocência entra no seu quarto e chora muito, pedindo a Deus que a socorra, pois não sabe lidar com o pai e o casamento arranjado. “Se é crime amar a Cirino, mandai-me a morte.” (TAUNAY, 2012, p. 206). O pai, depois de se explicar com Manecão, vai até ao quarto da filha para conversar com ela: “ – Papai, sabe o por que tudo isso? [...] – É porque eu... não devo... – Não devo o que? – Casar. [...] – Você está doida?” (TAUNAY, 2012, p. 207). A moça tenta enganar o pai contando sobre um sonho que teve com a falecida mãe, no qual ela avisava que a filha não deveria se casar com Manecão... O pai acaba descobrindo a farsa quando faz questionamentos específicos sobre o sonho, Inocência então se entrega caindo em choro. Pereira a ameaça:

Inocência, daqui a bocadinho Manecão chega da roça... você há de ir para a sala... se não fizer boa cara, eu a mato. [...] – Ouviu? Eu a mato!... Quero antes vê-la morta, estendida do que... a casa de um mineiro desonrada... Às pressas saiu do quarto, deixando Inocência [...] – Pois bem – murmurou ela –, já que é preciso... morra eu!” (TAUNAY, 2012, p. 209).

Nesses trechos em que o pai obriga Inocência a cumprimentar Manecão e reforça a obrigação do casamento é perceptível a falta de agência de Inocência. Quase não há atividade dela, e quando há, essa atividade é negada/proibida. De acordo com Maria José Magalhães, “agente significa ‘aquele que age’, ‘que opera ou actua’, ‘autor (gram.) sujeito do verbo na voz activa’, ‘o que pratica a acção’” (MAGALHÃES, 2002, p. 189). A autora ressalta o fato de que hoje as mulheres passaram a ser pensadas enquanto sujeitos, agentes e participantes ativas e passivas na e da sua sujeição. (MAGALHÃES, 2002). No entanto, no século XIX a mulher não era pensada assim. Inocência não é escrita como um sujeito agente, ativo na sua sujeição. De acordo com Giddens,

a ideia de ‘acção’, ou de agência, não se refere a uma série de actos discretos combinados entre si, mas a um fluxo contínuo de conduta. Talvez devêssemos definir

ação [...] como envolvendo uma ‘corrente de intervenções causais, concretas ou projectadas, de entes corpóreos no decorrer do processo de acontecimentos que ocorrem no mundo’ (GIDDENS, 2000, p. 14).

Ainda segundo o autor, “a ação depende da capacidade do indivíduo de ‘criar uma diferença’ em relação ao estado de coisas ou curso de eventos preexistente. Um agente deixa de o ser se perde a capacidade para ‘criar uma diferença’, isto é, para exercer alguma espécie de poder” (GIDDENS, 2003, p. 17). Nesse sentido, um exemplo de Inocência sendo agente de fato, mostrando a sua ação, são os momentos em que ela e Cirino se encontram escondidos e discutem/elaboram seus possíveis planos para ficarem juntos. Há uma vontade de criar uma diferença, mudar o estado em que ambos vivem, principalmente Inocência (a qual não controla sua própria vida). Outro exemplo, é quando ela confronta Manecão e a ideia do casamento, mesmo que Inocência faça isso ao fingir se esquecer dos planos do pai, ainda é, de certa forma, uma afronta, uma ação contra a tentativa do pai de controlar sua vida e decidir seu futuro. Pensando a questão da agência enquanto subjetividade, é possível ver Inocência como agente nos momentos em que ela tenta fugir da mulher que ela é, não quer vê-la. A moça deseja mudar, ser diferente daquele sujeito que fora até então.

Nesse meio-tempo Cirino chega a casa do padrinho da moça e, entre conversas com ele sobre Inocência e Manecão, pergunta: “Mas... se... sua afilhada... não gostasse de Manecão? – Não gostasse? [...] – E que nos importa isso? Uma menina como ela não sabe o que lhe fica bem ou mal... Ninguém a vai consultar. Mulheres, o que querem é casar.” (TAUNAY, 2012, p. 212). No entanto, Cirino não desiste de tentar convencê-lo a ajudar, confessa sua paixão por Inocência. Antônio então responde:

– Que posso eu fazer? Não sabe o senhor que ela hoje não pertence nem mesmo ao pai, ao seu próprio pai? Pertence a palavra de honra, e palavra de mineiro não volta atrás... Não sabia o senhor disso, quando deixou que o amor lhe entrasse pelos olhos?... Mulheres não pensam... mulheres o que querem é ver os homens derretidos por elas... sacrificam tudo... e por um requebro pinçam na rua a honra de suas casas (TAUNAY, 2012, p. 217).

Cirino imediatamente discorda, diz que Inocência não é assim. Entre longas conversas, acaba por convencer Antônio a ajudá-los, mas ele ainda precisava pensar em uma forma. Nesse momento, lá na casa de Pereira, Inocência era forçada a ir conversar com o Manecão novamente. A moça se faz de esquecida sobre tudo o que o homem a pergunta, inclusive da promessa de casamento. Diz ainda que não quer se casar com ele. O mineiro fica furioso e a agride. “O pai agarrara-a pela mão, obrigando-a a curvar-se toda. Depois, com

violento empurrão, arrojou-a longe, de encontro à parede.” (TAUNAY, 2012, p. 223). Nesse trecho, após toda a violência verbal que Pereira vem aplicando à filha, ele também a agride fisicamente. O ato se dá em uma tentativa de relembrar a filha de quem detém o poder sobre a vida dela é ele. De acordo com Flávia Biroli,

as críticas feministas expõem o fato de que a agência dos indivíduos na definição das suas vidas é sempre imperfeita, constrangida, mas é desigualmente imperfeita. Realiza-se de maneiras que correspondem não apenas a impedimentos explícitos que se apresentam diferentemente aos indivíduos, mas como desdobramento das desigualdades estruturais e dos valores e estigmas socialmente ativos. (BIROLI, 2015, p. 3).

A agência de Inocência em relação à definição da sua própria vida é praticamente ausente, é tomada pelo seu pai, o qual difere dela quanto ao poder, ao gênero, ao valor, a idade etc. Biroli (2015) também ressalta que no desenvolvimento da autonomia individual, o gênero impõe limites. A mulher tem sua autonomia limitada, pois essa autonomia passa sempre pela agência. Enquanto Inocência não consegue ser agente, ela não consegue ter autonomia sobre suas próprias escolhas.

Em conversa com Manecão, Pereira chega a conclusão de que foram as investidas do alemão Meyer que acabaram afetando a filha. Manecão então diz que vai matá-lo. No entanto, eles são interrompidos por um dos empregados da casa, que conta ter visto Inocência se encontrando escondida com Cirino, e que provavelmente não fora o alemão a enfeitiçar a moça, mas sim o médico. Pereira fica chocado, Manecão parte para matar Cirino. Na obra, fica claro que Pereira possui alguns escravizados negros (como o anão Tico e a cozinheira Maria Conga), se faz interessante então contextualizar que a época na qual ela foi escrita é marcada pelo fim da Guerra do Paraguai, conflito do qual o Brasil participou. “Essa guerra terminou em 1870, deixando um saldo alarmante de mortos e, para o Império, a pecha de assassino. Foi nesse mesmo ano ainda que o Partido Republicano e **o movimento abolicionista tomou forma irreversível.**” (SCHWARCZ e STARLING, 2018, p. 290, grifo meu). Após o famoso conflito, a monarquia brasileira começou a declinar, e as campanhas em prol da abolição da escravidão ficaram mais fortes.⁴

Chegando lá na região, Manecão e Cirino se encontram e discutem, pegam as armas. Manecão realmente acaba matando Cirino. “E de supetão tirando uma garrucha da cintura,

⁴ Mesmo que “Inocência” tenha sido publicada em 1872, depois da Guerra do Paraguai, não é possível identificar na obra traços/sinais do evento. Muito provavelmente porque ela deve ter sido escrita um pouco antes desse acontecimento.

desfechou-se à queima-roupa em Cirino.” (TAUNAY, 2012, p. 233). Um pouco antes de morrer, Cirino perdoa Manecão, pois deseja sair da vida como cristão, sabendo perdoar. Manecão não se importa e o deixa lá. Quando Cirino estava quase morto, chega Antônio e pergunta quem foi o assassino. Cirino não quer contar, diz que foi o destino, e pede para que o homem lhe fale de Inocência. Em pouco tempo, dá seus últimos suspiros.

A história de Cirino e Inocência parece interrompida. Passa um tempo e Meyer reaparece, vira notícia por ter ganhado um prêmio pela descoberta da borboleta *Papilio Innocentia*. Ele faz um belo discurso em homenagem ao nome e a moça. O narrador então encerra: “Inocência, coitadinha... Exatamente nesse dia fazia dois anos que o seu gentil corpo fora entregue à terra, no imenso sertão de Sant’Ana do Paranaíba, para aí dormir o sono da eternidade.” (TAUNAY, 2012, p. 243). Inocência morre talvez devido a alguma doença mental e/ou física ou suicídio por não poder ficar com Cirino, pelo pai ter decidido seu futuro, tomado suas decisões. A agência quase ausente de Inocência não lhe permite fazer muito pelo seu próprio futuro, pelos seus desejos, o que acaba a aniquilando. O desejo aqui é pensado enquanto necessidade vital. Cirino é uma necessidade. Sem ele, com o fim do desejo, vem a morte. De acordo com Bataille,

se a união dos dois amantes é o efeito da paixão, ela invoca a morte, o desejo de matar ou o suicídio. O que caracteriza a paixão é um halo de morte. [...] É somente na violação — com estatuto de morte — do isolamento individual que aparece essa imagem do ser amado que tem para o amante o sentido de tudo o que é. O ser amado para o amante é a transparência do mundo. (BATAILLE, 1987, p. 16).

O fim do desejo da moça se dá como um fim do futuro, pois para Inocência acabaram-se as perspectivas de futuro e de mudança, só lhe resta a morte. O futuro de Inocência é interrompido pelo não-desejo.

5 MIMETISMO DA JUVENTUDE: DONA CAMILA, UMA JOVEM SENHORA

Este capítulo é destinado a análise do conto “Uma senhora” (1884), de Machado de Assis. Investigando a fortuna crítica de tal obra, destacam-se dois estudos, os quais conversam com a presente pesquisa. No artigo intitulado “‘Que tal fosse a intenção de D. Camila não o juro eu’. Reflexões sobre o conto ‘Uma senhora’, de Machado de Assis”, Ana Carolina Sá Teles “investiga como o conto compõe embates morais da protagonista d. Camila. Há um complexo jogo armado pelo autor implícito do conto que elabora um narrador em terceira pessoa que, ao mesmo tempo, revela e encobre as intenções da personagem.” (TELES, 2014). Tal estudo se parece com o aqui realizado, pois também aborda a questão dos jogos na obra, mas se difere ao relacionar tais jogos com o narrador da história, na presente análise os jogos são relacionados apenas às personagens Dona Camila e a filha. Já na monografia intitulada “Maternidade e vaidade em ‘O segredo de Augusta’ e ‘Uma senhora’, de Machado de Assis”, Caroline Paranhos de Carvalho investiga a idealização da maternidade na sociedade brasileira do século XIX, a autora busca “compreender melhor a resistência de [...] Camila, de ‘Uma senhora’, em deixar sua juventude e vaidades sociais, negando o inevitável passo do tempo, simbolizado em suas filhas, que perpetuarão com outros filhos o ciclo social da maternidade e da estrutura familiar burguesa.” (CARVALHO, 2022). Tal trabalho conversa com o aqui proposto, pois analisa os tópicos da maternidade, da vaidade e da negação do passar do tempo na obra. No entanto, a monografia acima citada se debruça com maior ênfase no assunto da maternidade, o que não acontece aqui, pois o foco é como tais assuntos podem estar ligados ao fim do futuro das personagens do conto de Machado.

O contexto em que a obra é escrita é de um Brasil em período monárquico, mas no qual a monarquia já enfrentava opositores. “A entrada nos anos 1880 encontrou a monarquia cercada por desafios de todo tipo. Em 1880 foi fundada a Sociedade Brasileira contra a Escravidão, e em 1883 a Confederação Abolicionista.” (SCHWARCZ e STARLING, 2018, p. 305). As ações do projeto republicano e do movimento intelectual da época formaram “uma cultura política nova que modelou novos símbolos e jogou água para o moinho da República.” (SCHWARCZ e STARLING, 2018, p. 316). O conto desenvolve a história de Dona Camila, uma mulher repleta de dificuldades para aceitar a chegada da sua velhice. O narrador começa contando o quanto Dona Camila gostava de ir às festas na casa de seus amigos, a mulher lá ficava por muitas horas. Sua filha, Ernestina, ia junto, embora fosse deixada de lado. Mesmo quando já mocinha, era largada para brincar com as crianças de oito ou nove anos. A mãe fazia

isso para poder aproveitar o lazer sem se preocupar muito com a filha. No entanto, esses passeios vão chegando ao fim, pois Ernestina cresce a cada dia mais, e Dona Camila envelhece. “Ela era, porém, daquela casta de mulheres que riem do sol e dos almanaques. Cor de leite, fresca, inalterável, deixava às outras o trabalho de envelhecer. Só queria o de existir. [...] No tumulto desta marcha contínua entre o nascimento e a morte, ela apegava-se à ilusão da estabilidade.” (ASSIS, 2019, p. 69).

Dona Camila parece perceber o tempo como um grande inimigo, pois no mesmo momento em que deseja aproveitá-lo ao máximo, não consegue pará-lo, fica presa na ilusão de que ele pode ser estável, de que ela não envelhecerá. Segundo Paul Ricoeur, “o corpo, o amor e a morte estão fortemente ligados, a doença e a volúpia, a beleza e a degradação demasiado confundidas, para que a perda do senso do tempo contado seja compensada pela coragem de viver, cujo preço é essa perda.” (RICOEUR, 2010a, p. 216). O sentido da existência humana está bastante ligado a sua mortalidade. Embora se tenha consciência da morte, é algo paradoxal, pois as pessoas como Dona Camila, que desejam fugir da morte, o fazem correndo em direção a ela. Não há outro modo. A personagem se distancia da sua própria vida devido a obsessão pela juventude e tenta distanciar sua filha também. Ela vive constantemente tentando fugir do tempo, do envelhecimento, da morte. A relação humana com o tempo se dá exatamente por meio da morte. É somente porque sabe que vai envelhecer e morrer que Dona Camila percebe a passagem do tempo, se relaciona com ele, tenta combatê-lo. Agostinho (2008) reflete sobre o que é o tempo:

quem o poderá explicar facilmente e com brevidade? Quem poderá apreendê-lo, mesmo com o pensamento, para proferir uma palavra acerca dele? Que realidade mais familiar e conhecida do que o tempo evocamos na nossa conversação? E quando falamos dele, sem dúvida compreendemos, e também compreendemos, quando ouvimos alguém falar dele. O que é, pois, o tempo? Se ninguém mo pergunta, sei o que é; mas se quero explicá-lo a quem mo pergunta, não sei. (AGOSTINHO, 2008, p. 111).

Nesse trecho de Agostinho é perceptível o quanto o uso da linguagem em relação ao tempo é um tanto paradoxal. No mesmo momento em que se sabe falar do tempo e escutar sobre ele, parece impossível dizer exatamente o que ele é. A linguagem acaba se opondo a ela mesma. Ricoeur (2010) pontua que mesmo sem perceber “falamos do tempo como tendo de ser: dizemos que as coisas por vir serão, que as coisas passadas foram e que as coisas presentes passam. [...] É notável que seja o uso da linguagem que sustente, provisoriamente, a resistência à tese do não ser.” (RICOEUR, 2010b, p. 17). Dona Camila está buscando o não ser do tempo,

mas o tempo como tendo de ser se insiste por meio da linguagem. Agostinho postula três tempos, o triplo presente:

o presente respeitante às coisas passadas, o presente respeitante às coisas presentes, o presente respeitante às coisas futuras. Existem na minha alma estas três espécies de tempo e não as vejo em outro lugar: memória presente respeitante às coisas passadas, visão presente respeitante às coisas presentes, expectativa presente respeitante às coisas futuras. (AGOSTINHO, 2008, p. 117).

Memória, visão e expectativa/expectativa são os três componentes relacionados aos três presentes descritos por Agostinho. Trazendo isso para a história de Dona Camila, pode-se pensar sua memória presente como a juventude que um dia ela viveu, a visão presente como a luta que ela atualmente trava contra o envelhecimento, e sua expectativa presente como o desejo de permanecer para sempre jovem, embora no fundo, ela tenha consciência dessa impossibilidade, e de que o que a espera é a morte.

O tempo passa e Dona Camila vê chegar o momento em que a filha completa dezenove anos. A mulher “prolongou, quanto pôde, os vestidos adolescentes da filha, conservou-a no colégio até tarde, fez tudo para proclamá-la criança.” (ASSIS, 2019, p. 70), mas Ernestina não era mais criança, e chega o dia em que a moça entra radiante em seu primeiro baile, revelando a todos a sua beleza. Poucos meses depois, aparece o primeiro pretendente à porta. Dona Camila aflita a pensar sobre a possibilidade de sua filha se casar e lhe dar um neto, acaba utilizando algumas estratégias, inconscientemente, para evitar que a filha se case: vê defeitos no pretendente. Primeiramente, são defeitos físicos, diz achar o rapaz estranho, com um nariz torto. Depois, o defeito passa a ser o fato de que o rapaz deseja morar fora do país. “— O quê? separar-me de minha filha? Não, senhor.” (ASSIS, 2019, p. 71).

Devido ao seu medo de envelhecer, Dona Camila frequentemente joga com a filha, tomando atitudes que prejudicam a moça. A mãe apenas visa a manutenção da sua própria juventude, deseja performar essa jovialidade que já lhe escapa. Percebe-se nesse quesito, o quanto é presente uma noção de jogo, uma competitividade. De acordo com Roger Caillois, “o termo ‘jogo’ designa não somente a actividade específica que nomeia, mas também a totalidade das imagens, símbolos ou instrumentos necessários a essa mesma actividade ou ao funcionamento de um conjunto complexo.” (CAILLOIS, 1990, p. 10). Dona Camila tenta o tempo todo assumir um personagem, cria a ilusão de uma imagem sua mais jovem, o faz por meio de um mimetismo. Ela mimetiza a juventude que perdeu. Caillois pontua que “o jogo assenta indubitavelmente no prazer de vencer o obstáculo, mas um obstáculo arbitrário, quase fictício, feito à medida do jogador e por ele aceito.” (CAILLOIS, 1990, p. 18). O obstáculo,

nesse caso, seria o envelhecimento. Algo natural, mas que Dona Camila joga/luta contra, pois não o aceita.

Ernestina fica pensativa e resolve dizer para o rapaz não pedir a mão dela ao pai ainda. O moço então se sente rejeitado e parte em sua viagem para o exterior. Assim tem fim a primeira aventura de Ernestina.

D. Camila padeceu com o desgosto da filha; mas consolou-se depressa. Não faltam noivos, refletiu ela. Para consolar a filha, levou-a a passear a toda parte. Eram ambas bonitas, e Ernestina tinha a frescura dos anos; mas a beleza da mãe era mais perfeita, e apesar dos anos, superava a da filha. Não vamos ao ponto de crer que o sentimento da superioridade é que animava D. Camila a prolongar e repetir os passeios. Não: o amor materno, só por si, explica tudo.” (ASSIS, 2019, p. 71).

Dona Camila fingia apoiar os futuros namoros da filha, mas no fundo desejava a solteirice de Ernestina, pois caso a filha permanecesse solteira, de certo modo, sua velhice tardaria. Dona Camila teme a velhice, pois a associa à perda de beleza, e perder a beleza significa perder o poder. Nesse sentido, cabe a noção de beleza de Nietzsche (1992). O autor vê a beleza como vontade de potência. Pensando juntamente com base em Deleuze (2010), essa vontade de potência se refere a um excesso, um desejo insaciável. A personagem Dona Camila, ao possuir um forte desejo de permanecer jovem, não está preocupada apenas com a sua bela aparência, mas também com o que advém dela: sua potência de vida, seu poder de agir. Nietzsche relaciona a beleza ao deus Apolo,

se pudéssemos imaginar uma encarnação da dissonância – e que outra coisa é o homem? – tal dissonância precisaria, a fim de poder viver, de uma ilusão magnífica que cobrisse com um véu de beleza a sua própria essência. Eis o verdadeiro desígnio artístico de Apolo: sob o seu nome reunimos todas aquelas inumeráveis ilusões da bela aparência que, a cada instante, tornam de algum modo a existência digna de ser vivida e impelem a viver o momento seguinte. (NIETZSCHE, 1992, p. 143).

Dona Camila necessita dessas ilusões da bela aparência que ela mesma cria para que consiga continuar vivendo, precisa desse mimetismo da juventude para que se sinta bela e ainda poderosa. O apolíneo é caracterizado pelo princípio de individuação. A personagem fica cega, de certa forma, para a vivência dos outros com quem convive (principalmente a da filha), ela somente consegue enxergar suas próprias necessidades. Seu desejo insaciável pela beleza e pela forma a afasta da realidade, a individualiza, isola.

Mais alguns meses se passam, e a filha volta a apresentar um namorado. Dessa vez, um homem bem mais velho do que ela, o qual não lhe agradava muito, mas limitou-se a aceitá-lo. Dona Camila já foi logo procurando algum pequeno detalhe contra ele. Não conseguiu juntar

muita coisa, mas o desgosto com que se davam as falas e as interações da família com o moço foram o bastante para fazê-lo perceber-se inconveniente e retirar-se. Mais um pretendente que desistira de Ernestina. Passou então mais ou menos um trimestre sem ninguém, depois teve alguns namoricos de uma noite que não deixaram grande história. “D. Camila compreendeu que eles tinham de multiplicar-se, até vir algum decisivo que a obrigasse a ceder; mas ao menos, dizia ela a si mesma, queria um genro que trouxesse à filha a mesma felicidade que o marido lhe deu” (ASSIS, 2019, p. 72). Embora torcesse para que a filha não se casasse tão cedo, Dona Camila tenta deixar suas preocupações com a idade de lado e começa a pensar na felicidade de Ernestina. No entanto, acontece algo que a deixa abalada.

Era de manhã. D. Camila estava ao espelho, a janela aberta, a chácara verde e sonora de cigarras e passarinhos. Ela sentia em si a harmonia que a ligava às coisas externas. Só a beleza intelectual é independente e superior. A beleza física é irmã da paisagem. D. Camila saboreava essa fraternidade íntima, secreta, um sentimento de identidade, uma recordação da vida anterior no mesmo útero divino. Nenhuma lembrança desagradável, nenhuma ocorrência vinha turvar essa expansão misteriosa. Ao contrário, tudo parecia embebedá-la de eternidade, e os quarenta e dois anos em que ia não lhe pesavam mais do que outras tantas folhas de rosa. Olhava para fora, olhava para o espelho. De repente, como se lhe surdisse uma cobra, recuou aterrada. Tinha visto, sobre a fonte esquerda, um cabelinho branco. Ainda cuidou que fosse do marido; mas reconheceu depressa que não, que era dela mesma, um telegrama da velhice, que aí vinha a marchas forçadas. O primeiro sentimento foi de prostração. D. Camila sentiu faltar-lhe tudo, tudo, viu-se encanecida e acabada no fim de uma semana. (ASSIS, 2019, p. 72).

Logo após Dona Camila descobrir seu primeiro fio de cabelo branco, a filha chega mostrando o convite que receberam para participar de um grande baile na vizinhança. Dona Camila consternada, pegou o convite e pouco disse a filha, “ficando só, tornou a olhar para o espelho, e corajosamente arrancou o cabelinho branco, e deitou-o à chácara.” (ASSIS, 2019, p. 72), mas os cabelos brancos retornam um mês depois. A mulher vai arrancando todos eles sem piedade. Caillois (1990) faz uma classificação dos tipos de jogos. O tipo de jogo que Dona Camila parece jogar com a filha pode se encaixar na categoria Agôn, a qual diz respeito aos jogos de competição e combate, e tem como único objetivo o sucesso. De acordo com o autor, “a concorrência absoluta nunca é apenas uma lei da natureza; encontra na sociedade a sua violência original, assim que vislumbra uma via aberta na teia de obrigações morais, sociais e legais que, tal como as do jogo, são limites e convenções.” (CAILLOIS, 1990, p. 68). A sociedade da época, de certa forma, impõe a Dona Camila que ela preserve sua juventude, e ela vive lutando para mantê-la, mesmo que isso signifique prejudicar a vida de sua própria filha, competir com ela e contra o tempo, contra si mesma, assumir diferentes personagens, viver em

constante aflição. Caillois explica que “o que revelam os jogos não é diferente do que revela uma cultura.” (CAILLOIS, 1990, p. 86).

Os jogos de Dona Camila com a filha também podem se encaixar na categoria Mimicry, que dá conta do simulacro, do mimetismo, das ilusões, etc. O Mimicry aparece mais nessa questão de a Dona Camila fingir ser quem não é, de performar uma juventude que já não existe, mimetizar a juventude da filha, das outras mulheres. Caillois ainda escreve sobre os impulsos desencadeados pelos jogos: “a necessidade de afirmação, a ambição de se mostrar melhor; [...] a espera e o empenho na mercê do destino; o gosto pelo secreto, pela simulação pelo disfarce; [...] a busca da repetição, da simetria” (CAILLOIS, 1990, p. 87). Esses impulsos são visíveis em Dona Camila em quase toda a obra. O surgimento do terceiro fio de cabelo branco coincide com a chegada do terceiro pretendente da filha.

e ambos acharam D. Camila numa hora de prostração. A beleza, que lhe supria a mocidade, parecia-lhe prestes a ir também, como uma pomba sai em busca da outra. Os dias precipitavam-se. Crianças que ela vira ao colo, ou de carrinho empuxado pelas amas, dançavam agora nos bailes. Os que eram homens fumavam; as mulheres cantavam ao piano. Algumas destas apresentavam-lhe os seus babies, gorduchos, uma segunda geração que mamava, à espera de ir bailar também, cantar ou fumar, apresentar outros babies a outras pessoas, e assim por diante. (ASSIS, 2019, p. 73).

Chega então o momento em que Dona Camila cansa de tentar impedir tais acontecimentos, acaba cedendo. Cessa, por um momento, seu jogo com a filha. “O jogo é ocasião de gasto total: de tempo, de energia, de engenho, de destreza” (CAILLOIS, 1990, p. 25). Profere então: “que remédio, senão aceitar um genro?” (ASSIS, 2019, p. 73), e pouco tempo depois, a filha se casa e engravida. É possível ainda relacionar o que Caillois escreve sobre os jogos com a noção de dispêndio de Bataille. Se o jogo é perda de tempo e de energia, o jogo é dispêndio. De acordo com Bataille, “o luxo, os enterros, as guerras, os cultos, [...] os jogos, os espetáculos, as artes [...] representam atividades que, pelo menos nas condições primitivas, têm em si mesmas seu fim. Ora, é necessário reservar o nome de dispêndio para essas formas improdutivas” (BATAILLE, 2013, p. 21). O dispêndio é o princípio do humano, as pessoas estão sempre desperdiçando, porque elas têm um excesso de energia, de tempo, de desejo. O inútil, aquilo que se configura como uma certa perda de tempo, é garantido antes mesmo daquilo que é realmente útil para o ser humano. Por exemplo, Dona Camila primeiro quer a juventude a todo custo, somente depois ela aceita viver a realidade, deixar sua filha viver a dela também, e se permitir ser avó (embora não queira parecer avó).

Restava que o Senhor abençoasse a união, e ele abençoou-a, no ano seguinte. D. Camila acostumara-se à idéia; mas era tão penoso abdicar, que ela aguardava o neto com amor e repugnância. Esse importuno embrião, curioso da vida e pretensioso, era necessário na terra? Evidentemente, não; mas apareceu um dia, com as flores de setembro. Durante a crise, D. Camila só teve de pensar na filha; depois da crise, pensou na filha e no neto. Só dias depois é que pôde pensar em si mesma. Enfim, avó. Não havia que duvidar; era avó. Nem as feições que eram ainda concertadas, nem os cabelos, que eram pretos (salvo meia dúzia de fios escondidos), podiam por si sós denunciar a realidade; mas a realidade existia; ela era, enfim, avó. (ASSIS, 2019, p. 73).

Dona Camila então assume-se avó, embora ainda tente se enganar e enganar aos outros fazendo-se de mãe da criança. Ao sair várias vezes com o neto e uma empregada, Dona Camila sempre acabava fazendo o papel de mãe.

D. Camila segurava na mão o chapelinho de sol aberto para cobrir a criança. [...] entrando para o bonde com a preta e a criança. — Você já deu de mamar? dizia ela à preta. Olhe o sol. Não vá cair. Não aperte muito o menino. Acordou? Não mexa com ele. Cubra a carinha [...] Era o neto. Ela, porém, ia tão apertadinha, tão cuidadosa da criança, tão a miúdo, tão sem outra senhora, que antes parecia mãe do que avó; e muita gente pensava que era mãe. Que tal fosse a intenção de D. Camila não o juro eu. [...] Tão somente digo que nenhuma outra mãe seria mais desvelada do que D. Camila com o neto; atribuírem-lhe um simples filho era a coisa mais verossímil do mundo.” (ASSIS, 2019, p. 73).

Dona Camila sente um forte desejo pela juventude durante toda a vida, mesmo quando ela ainda era mais jovem e sua filha era criança. Esse desejo continua sempre se estendendo. Quando a personagem vira avó, ela ainda vive em função de parecer mais jovem, deseja tanto essa juventude que a mimetiza de todas as maneiras possíveis. Inclusive, fingindo ser mãe do neto. Deleuze e Guattari trazem o sujeito como uma produção afirmativa por excesso. Há uma produção em excesso de desejos. (DELEUZE e GUATTARI, 2010). Dona Camila deseja tanto a juventude que a mimetiza em excesso, acaba por viver essa ilusão e não a idade que realmente tem. Não consegue enxergar o seu próprio futuro, a velhice que virá. Ainda de acordo com Deleuze e Guattari,

nada falta ao desejo, não lhe falta o seu objeto. É o sujeito, sobretudo, que falta ao desejo, ou é ao desejo que falta sujeito fixo; só há sujeito fixo pela repressão. O desejo e o seu objeto constituem uma só e mesma coisa: a máquina, enquanto máquina de máquina. O desejo é máquina, o objeto do desejo é também máquina conectada, de modo que o produto é extraído do produzir e algo se destaca do produzir passando ao produto e dando um resto ao sujeito nômade e vagabundo. (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 43).

Dona Camila tem o desejo de ser jovem, espera conservar a juventude para sempre, pois na sociedade da época, perder juventude é perder vontade de potência. O produto que Dona

Camila extrai do produzir seria a juventude, enquanto que o produzir é esse mimetismo que a personagem faz, essa ilusão de ser jovem que ela cria, acredita e tenta fazer com que os outros também acreditem. No entanto, o produto de Dona Camila (a juventude) é precário, porque ela jamais consegue realmente voltar a ser jovem, a personagem somente se faz parecer jovem, mimetiza a juventude. O sujeito sempre muda devido aos seus próprios excessos. Somente quando esses excessos são reprimidos é que se tem um sujeito fixo. Dona Camila tem um sujeito fixo por estar ali reprimida, naquela sociedade em que a velhice significa perda de poder. Ela não consegue ver o seu futuro, não velha. Recusa o curso natural da vida, recusa o futuro. Dona Camila nega envelhecer, nega a passagem de tempo. O fim do futuro se vê então por uma negação do próprio futuro que se dá pelo mimetismo. No entanto, a personagem tem motivos para toda essa negação, eles estão nas questões sociais, culturais e políticas dos anos 1880. Ela está presa nessa condição, porque é a condição das mulheres daqueles anos. Dona Camila está sim negando o futuro, mas porque ele já lhe é negado.

6 AMOR AUSENTE, FARDOS DA PRESENÇA: A GUERRA DAS SIMÕES

Este capítulo é destinado a análise do romance “A viúva Simões” (1897), de Júlia Lopes de Almeida. Explorando a fortuna crítica de tal obra, destacam-se dois trabalhos, os quais conversam com a presente pesquisa. A tese intitulada “O espaço ficcional em narrativas de Júlia Lopes de Almeida: *a viúva Simões* e *a falência*”, de Cinara Leite Guimarães, estuda a construção do espaço ficcional sob a perspectiva das relações de gênero, investigando as relações entre espaço e personagens, com ênfase no lugar ocupado pelas personagens femininas. (GUIMARÃES, 2015). Tal pesquisa se relaciona com a aqui proposta, pois aborda as personagens femininas da obra de Almeida, mas se difere por propor a análise de outros tópicos relacionados às personagens. Na presente pesquisa, a ênfase se dá na falta de futuro que tais personagens encontram durante a narrativa. Já na monografia intitulada “Subjetividades inquietas: normas e contracondutas femininas em Júlia Lopes de Almeida: *A viúva Simões* (1897) e *Cruel amor* (1911)”, a autora Gabriela Simonetti Trevisan propõe uma análise das contracondutas das personagens femininas de Júlia Lopes de Almeida em dois de seus romances, buscando entender como “essas mulheres se revoltam contra as tentativas de governo de seus corpos, promovidas pelos discursos médicos e jurídicos do século XIX e início do século XX, no Brasil.” (TREVISAN, 2016). Tal monografia conversa com a presente pesquisa ao discorrer sobre o tratamento dado as mulheres no século XIX, mas se difere, pois aqui o foco não está necessariamente na revolta dessas mulheres e sim no processo pelo qual elas passam até o momento em que seus futuros escapam.

O livro começa apresentando Ernestina, a viúva Simões. Ela é descrita como uma mulher ainda jovem, rica, mãe e dona de casa bastante reclusa. Em sua moradia, ela contava com a ajuda de cinco criados: “a Benedita, cozinheira preta, ex-escrava da família; o Augusto, copeiro, francês, habituado a servir só gente de luxo; a lavadeira Ana, alemã, de rosto largo e olhos deslavados; o jardineiro João, português; homem já antigo no serviço, e uma mulatinha de quinze anos, cria da casa, a Simplícia” (ALMEIDA, 2019, p. 5). O contexto em que a obra é publicada é o de um Brasil que recebia altos números de imigrantes europeus, pois o governo financiava a vinda destes para o país, isso “segundo a lógica dos governantes, traria ‘novo benefício’, como o branqueamento da população, apregoado pelas teorias científicas da época. Afinal, não era possível esquecer o receio que pairava, nesse momento, com relação ao ‘futuro de um país de raças mestiças’” (SCHWARCZ e STARLING, 2018, p. 276). O trecho com a descrição dos criados de Ernestina é um exemplo dessa forte imigração com o intuito de

embranquecer o país. Além de cada um deles ter uma nacionalidade diferente, nota-se a comparação entre duas das criadas: a cozinheira, mais velha e ex-escrava é descrita como uma pessoa preta, já a moça Simplícia, mais jovem, é “mulatinha”, termo antigamente utilizado para se referir a pessoas pretas de pele clara.

Quando o seu marido ainda era vivo, ele e Ernestina saíam bastante, eram frequentadores assíduos da sociedade. No entanto, após a viuvez, a mulher temia por sua reputação caso fosse vista em bailes e festas, preferia então fechar-se em sua casa, se dedicando totalmente à filha. A filha “Sara [...] era o seu conforto e a sua agonia. Por causa dela, renunciava aos divertimentos do mundo, exagerando as suas atribuições caseiras. Tinha medo de apaixonar-se um dia, fugia do perigo de amar, de trazer para casa, para o gozo do seu corpo e da sua alma, um padraço para a filha” (ALMEIDA, 2019, p. 6). O medo de Ernestina explica-se em partes por aquilo que afirmava a medicina da mulher no final do século XIX, “muitos médicos defendiam a tese de que a normalidade era a ausência do desejo e a incapacidade de alcançar o prazer sexual. A mulher normal seria, portanto, anestesiada para o exercício de sua sexualidade, estando canalizada para a reprodução.” (MARTINS, 2004, p. 112-113). Uma vez casada e mãe, nada sobrara para a viúva. Certo dia, a viúva, refletindo sobre a monotonia de seus dias, se encontrava em um momento de melancolia. Em meio aos seus pensamentos, resolveu ler o jornal da cidade e ali descobriu que um antigo conhecido havia retornado da Europa. “ – O Dias... o Luciano Dias! Que lindo e amável ele tinha sido! [...] apaixonado... meigo [...] Ai, o Luciano! Fora quase meu noivo... [...] Luciano tinha sido o primeiro e o mais duradouro amor da viúva” (ALMEIDA, 2019, p. 10). Foram dezenove anos que Luciano passara longe do país, e a sua volta reavivava a imaginação de Ernestina. Em pouco tempo ele vai visitá-la. Surpresa, ela o recebe em sua casa, ambos se sentam juntos e conversam, relembando os tempos passados. “ – Estou velha! – Formosa velhice! – Trinta e seis anos... – E eu, trinta e nove... – Os homens são sempre moços...” (ALMEIDA, 2019, p. 15). Ele fica calado por um momento, olha para o retrato do falecido marido de Ernestina na parede, diz que o conheceu brevemente antes de tudo, e então desabafa:

– Tive uma grande surpresa em Paris quando soube do seu casamento.
Eu tencionava voltar cedo e julgava vir encontrá-la ainda solteira... [...]
– Inda não éramos... [...]
– Noivos? [...]
– Eu assim a considerava, disse Luciano. [...]
– Não recebi nem uma linha, nem uma explicação. A sua partida era significação de um rompimento! Foi o que entendi.
– Entendeu mal... não tive coragem de lhe dizer adeus... e depois, perdoa-me vaidade! Quis por em prova o seu afeto! (ALMEIDA, 2019, p. 15-16).

Luciano então questiona como ela pode ter se apaixonado pelo Simões tão rapidamente, esquecido ele. A viúva mente que o seu casamento fora feito sob a ordem de seu próprio pai. Porém, a verdade é que a moça havia ficado com raiva por acreditar ter sido descartada e quis se vingar, casando-se com outro. Os dois continuam conversando sobre o passado, sobre os arrependimentos e num gesto de tirar o antigo anel de casamento da viúva, Luciano a pede perdão pela sua partida sem aviso para a Europa a dezenove anos atrás, quando ambos namoravam. Eles relembram o quão rápida foi a mudança em suas vidas e riem-se juntos das dores passadas. Ernestina conta que teve uma filha com Simões, o que faz Luciano ficar um tanto amargurado, mas a viúva insiste que ele a conheça. O homem acaba achando muito parecida com o seu falecido pai, isso o faz desenvolver certa antipatia pela moça. “O caráter de Ernestina ia se transformando rapidamente. Depois da visita de Luciano, ela passou uns dias muito sombria e ríspida, indignada consigo mesma contra as ideias que lhe iam nascendo” (ALMEIDA, 2019, p. 34). Desde a morte do marido, Ernestina não saía de casa e obrigava a filha a manter as tristezas do luto. No entanto, após a visita de Luciano, ela começou a agir diferente. Convidou a filha para comprar tecido para roupas novas, a fim de mostrar-se à sociedade novamente. “Vestia-se devagar, demoradamente. A lã preta do luto repugnou-lhe; aquele traje áspero e triste não era o que o seu corpo desejava. [...] Toda de preto parecia mais magra e menos bonita. Exasperou-se. Achou o vestido medonho, o chapéu detestável!” (ALMEIDA, 2019, p. 39). Ernestina já não queria mais vestir-se somente de preto, almejava usar o branco e as outras cores. Desejava, sobretudo, a pureza de jovem solteira que já não a pertencia. Nesse sentido, nota-se a importância da roupa. De acordo com Coccia (2010), “na roupa, o indivíduo se torna capaz de habitar momentaneamente o mundo, de constituir-se nele, fazendo com que as coisas se tornem veículos de subjetividade.” (COCCIA, 2010, p. 82). A viúva não mais se reconhece com suas vestes pretas, é apenas quando volta a usar o branco e as outras cores que ela sente seu próprio eu retornar. A roupa branca é uma extensão da subjetividade de Ernestina. É um comunicado à sociedade de que ela deixou o luto, de que está pronta para se casar novamente, de que ainda é jovem e deseja viver um novo amor. Já na rua, em meio as lojas, enquanto Sara se encantava com vários tecidos e modelos de vestidos, Ernestina procurava por Luciano na multidão, queria desesperadamente vê-lo novamente.

A viúva voltara enfadada e nervosa; saíra à procura de Luciano e não o tinha encontrado. Onde estaria? Por que o amava tanto assim?! Como podia um amor a tanto tempo extinto renascer com tamanha veemência? Arrependia-se de ter saído; não queria pensar nele, nem amar ninguém. Aquilo era uma loucura que havia de passar. Desejava somente vê-lo mais uma vez, só uma vez... depois afastá-lo-ia da ideia. Ela não se pertencia, era da filha; tudo que havia ali devia ser da filha... tinha sido ganho pelo pai, com esforço, por amor dela... (ALMEIDA, 2019, p. 45).

A solidão da viúva é bastante pertinente. Além de se dedicar à Sara e aos cuidados da casa, Ernestina não tinha mais nenhum outro passatempo, até Luciano reaparecer e mudar sua rotina. A viúva estava desesperada por algum tipo de aventura, de paixão. Não lhe faltava nada, sobravam inúmeros desejos daquilo que até então não vivera, um casamento com amor verdadeiro. Pensando sobre as imposições sofridas pelas mulheres no século XIX, é notável o quanto Ernestina é afetada pela obrigação da maternidade.

mais do que afirmar que as mulheres foram destinadas pela Natureza ao exercício da função reprodutiva, a medicina da mulher provava com dados estatísticos e argumentos materialistas o fardo do corpo sobre as existências femininas; em contrapartida, acenava com as delícias reservadas àquelas que seguissem seu destino natural, promovendo a mulher-mãe e o exercício da maternidade a uma função não só natural, mas de ordem moral e política. (MARTINS, 2004, p. 14).

Talvez esse seja um dos motivos para a viúva agir de modo superprotetor com Sara e temer que a separem da filha. Passaram-se duas semanas até que Luciano fosse a visitar novamente, mas a segunda visita foi diferente, ele se mostrou frio e distante. Quando saiu, Ernestina trancou-se no quarto a chorar. Passava os dias a pensar nele. Outra vez ele retornou a visitá-la, fora jantar na casa da viúva. Sara a todo momento o alfinetava com lembranças e comentários sobre seu falecido pai, como quem quisesse dizer que ali não havia lugar para outro homem. “Decididamente, eu não posso tolerar a presença desta menina! – exclamou Luciano num desabafo.” (ALMEIDA, 2019, p. 50). Discutindo com Ernestina sobre a filha estar soltando esses comentários propositalmente, ele diz: “se eu odeio a filha, é porque adoro a mãe [...] Perdoe as minhas palavras, são filhas do ciúme violento, tenaz, que se apoderou de mim desde que vi Sara! Ela é a continuação do pai, o beijo vivo, ardente, trocado pelas vossas bocas! E é essa ideia que me martiriza” (ALMEIDA, 2019, p. 51). Ernestina manda a filha dormir na casa de uma amiga para que ela possa ficar a sós com Luciano. Eles conversam com mais intimidade, ele beija a sua mão e pede que ela retire o luto, que volte a usar das cores, alega que essa seria uma prova de amor. Ela nega, diz que precisa respeitar o prazo do luto, mas propõe que os dois se casem depois disso. Luciano então propõe que ela case a filha antes, pois jamais aguentaria dividir o teto com ela e suas lembranças do pai. “– Separar-me de minha filha?! – Não será a primeira mãe a quem isso aconteça! – Nunca! – Não falaremos mais nisso, replicou Luciano com tristeza. [...] Conversaram-se por algum tempo afastados, mas as mãos uniram-se outra vez [...] e ele beijou-a na fronte, na face, na boca” (ALMEIDA, 2019, p. 53). Sara é constantemente infantilizada pela mãe. Ernestina sempre se refere a filha como alguém que ainda não tem maturidade alguma, alguém que necessita de instrução, cuidado e proteção. A

viúva talvez veja a filha desse modo devido às cobranças relacionadas à maternidade, ao cuidado extremo. Ela também parece não conseguir lidar com o fato de ver Sara crescida, deixando a casa, sobretudo, deixando ela. Outro fator é o de Ernestina não lidar bem com seu próprio envelhecimento e a solidão envolta nele. Na sociedade do século XIX,

criava-se uma imagem moralmente superior da mulher se o seu corpo cumprisse as funções sociais do casamento, da maternidade e da educação dos filhos, mas se a mulher não controlasse seus desejos e se entregasse ao mundanismo e ao desregramento, facilmente ultrapassaria a tênue fronteira entre a normalidade e a patologia (MARTINS, 2004, p. 41).

Parece solitário à Ernestina que sua filha esteja crescida e vá sair de casa, porque por muito tempo lhe foi prescrita pela sociedade a maternidade como uma das mais importantes funções de sua vida. Velha e viúva, a maternidade era quiçá seu propósito na vida, pelo menos até o momento em que a oportunidade de se casar novamente começaria aos poucos a interromper essa maternidade compulsória. Na manhã seguinte, Ernestina começou a aliviar o luto, vestiu branco. Sara ficou furiosa com a atitude da mãe. Dentre algumas brigas entre as duas, Ernestina solta “– Se não deseja sujeitar-se à minha vontade, case-se!” (ALMEIDA, 2019, p. 60). A mãe, porém, não falava sério, pois amava muito a filha e a queria por perto. A manipulação de Luciano é que a colocava contra a filha. Algum tempo passa e Ernestina resolve fazer uma viagem com Sara e uma amiga da filha. As três vão até a casa de uma tia da viúva, tia Mariana. Depois de alguns dias lá, Ernestina volta para casa sozinha, antes das meninas.

Quando Ernestina entrou em casa sentiu uma profunda e dolorida saudade da filha. [...] Logo de manhã cedo escreveu-lhe uma grande carta cheia de recomendações; que se agasalhasse, que fizesse exercício, que lhe escrevesse sempre... Depois escreveu a Luciano, e parou, com a pena no ar, pensando em qual daqueles amores a absorvia mais... [...] Estranhava aquilo; aquele redobramento de amor maternal que a dominava completamente, absolutamente. Aproveitou, pressurosa, a frieza que lhe parecia então sentir pelo noivo, e pediu-lhe na carta que a não fosse ver. Contou-lhe tudo. Sara estava longe, mas sentia bem que não a poderia conservar assim... faltara-lhe o ar em casa, sem ela... não se resignaria nunca a viver daquele modo! Casá-la não era coisa admissível. (ALMEIDA, 2019, p. 73-74).

Ao mesmo tempo, Luciano com um amigo desabafa sobre amar Ernestina, mas não se sentir à vontade para se casar com ela, devido a presença de Sara na casa. Depois de três meses longe, Sara retorna à casa cheia de novidades, alegre, contando para a mãe como fora pedida em casamento e recebera galanteios de diferentes moços lá na região onde morava tia Mariana. Luciano não tardou a visitar a viúva novamente, quando chegou se deparou com Sara “que ia muito risonha ao seu encontro. Estranhou-a. A moça parecia-lhe agora mais alta e mais

elegante. Usava um vestido branco transparente, que mostrava numa sombra tênue a sua carnação loura, alva e rosada. Aquele traje dava-lhe um ar encantador de alegria e de ingenuidade. (ALMEIDA, 2019, p. 79). Novamente é perceptível a roupa branca e a sua simbologia. Desta vez, ela está ligada à ingenuidade de moça virgem de Sara e o quanto a percepção dessa imagem faz com que a raiva de Luciano pela moça diminua. Naquela noite, Ernestina foi dormir muito feliz, pois parecia que Luciano e Sara haviam feito as pazes. Algum tempo passa e chega a noite de um grande baile de máscaras. Ernestina vestiu um belo e longo vestido preto de seda e rendas, enquanto que Sara vestia um bem mais extravagante, vermelho e dourado. Pouco depois, há um contraste: a moça Sara que antes aparecia doce e ingênua vestida de branco, agora aparece sedutora em um vestido vermelho. De acordo com Coccia (2010), “em toda veste nos identificamos com um traço do mundo, fazemos dela portadora de nosso próprio espírito, pretendendo que destes mesmos traços emane nossa personalidade.” (COCCIA, 2010, p. 82). No baile, Sara deseja impressionar, seduzir algum pretendente, para isso, usa um traço sensual, o vestido. Nesse sentido, o vermelho é ainda um signo de sexo. Luciano as esperava na sala de entrada do salão, chegando lá, Sara pergunta: “ – Estou bem? – Está linda! – Se eu não lhe falasse, agora o senhor não me reconheceria. Mamãe acha a minha toilette vulgar. Eu estava morta por saber sua opinião... ainda bem que me acha bonita!” (ALMEIDA, 2019, p. 84). Ernestina havia ouvido toda essa conversa, apreensiva. “Nessa noite ela não lhe pediu como costumava: ‘dance com minha filha, sim?’. Ao contrário, desejava afastá-lo de Sara. Entretanto, eles dançavam juntos” (ALMEIDA, 2019, p. 84). Luciano pensava estar sendo protetor e cuidadoso com Sara como que em um zelo de pai, mas na realidade estava aos poucos se apaixonando pela moça.

Luciano contemplava-a assim, achando-a bizarra naquele traje quente que envolvia, como uma injúria, o seu corpo delicado e virginal, sentindo-a ao mesmo tempo mais cândida, mais ideal, mais doce do que nunca! Aquela cisma e súbita melancolia da moça tornavam-na como que uma imagem de santa milagrosa, que ele tivesse visto surgir por encanto daquelas flores ou daquele mar. Ora desejava vê-la sempre assim, imóvel e serena, ora sentia ímpetos de a beijar, de a morder, de lhe dizer que a amava! (ALMEIDA, 2019, p. 86).

É no dia do baile que Luciano tem uma percepção mais erótica de Sara. Há ali um erotismo, o dos corpos e o dos corações (BATAILLE, 1987). Luciano se entrega e se perde em duas paixões, por Ernestina e pela filha. Tal entrega acaba causando diversos conflitos. Ernestina, ao perceber o perigo da aproximação de Luciano e Sara, decide realmente casar a filha com outro o mais rápido possível. A viúva chama Luciano para que eles acertem o casamento da filha, mas ele (que primeiro havia proposto tal casamento) se vê perdido, sem

vontade alguma de casar Sara. Apesar da dúvida, Luciano concorda em ajudar Ernestina a acertar o casamento da filha com um outro rapaz que gostava dela. “À proporção que o tempo avançava, ele enfraquecia no propósito de obedecer a viúva. [...] Ele tinha julgado ler nos olhos de Sara [...] alguma coisa de infinitamente doce, uma promessa, um sonho, um voo de pensamento que parecia dirigir-se a ele.” (ALMEIDA, 2019, p. 93). Envolto em pensamentos, Luciano acaba adiando o pedido de Ernestina, pede que ela espere, que não case a filha já. Ele percebia bem: “se Ernestina era para ele a mulher de fogo que lhe queimava a carne, a filha era a mulher de luz benéfica que lhe iluminava o futuro, e ele amava a ambas, a uma com os sentidos, a outra com o coração.” Esse trecho é mais um exemplo da presença de dois tipos de erotismo. (ALMEIDA, 2019, p. 94). Ernestina fica muito abalada pela decisão de Luciano de adiar o casamento de Sara, teme que seu amado esteja apaixonado pela sua própria filha. “A rivalidade com a filha exacerbava isso. A mocidade de Sara era a sua tortura. Invejava aqueles dezoito anos, aquela alma primaveril, aquele rosto fresco e tranquilo. Estremecia com medo da velhice, da sua fatal e terrível decadência que sentia já perto, muito perto.” (ALMEIDA, 2019, p. 96). A sua esperança era de que a filha jamais fosse retribuir o amor de Luciano. No dia seguinte, após a mãe ter dado a entender que o tal moço queria se casar com ela, Sara diz à mãe que ela não quer, que ama outro. “– Amas outro?! – Sim. – Quem é esse outro? [...] – Luciano. – É mentira! – exclamou Ernestina já de pé e com raiva. – É mentira! [...] – Ah... dize-me que é mentira! Sara não respondeu, olhava-a sempre com o mesmo olhar espantada e mudo.” (ALMEIDA, 2019, p. 97).

– Eu também o amo, Sara, eu também o adoro! A moça teve um gesto de horror e de susto e a mãe prosseguiu: – Escuta! Para ti ele é um amor que começa, um capricho de criança talvez, que se apagará depressa; e para mim ele é a vida, toda a minha mocidade! Eu era ainda mais nova do que tu e já o amava! – Abandona essa ideia! Tens um futuro tamanho! [...] Amarás depois outro homem, mais novo, mais belo, mais digno de ti! Eu é que estou no fim... eu é que já não tenho esperança e que morrerei se ele me desprezar! [...] – Olha para mim! Não imaginas o sacrifício que tenho feito para te esconder este amor! E ele é tão velho em meu coração! Quando eu te gerei, quando te sentia nas minhas entranhas ou que te suspendia no meu seio, ele já palpitava em mim, com o mesmo fogo, com a mesma violência! (ALMEIDA, 2019, p. 97-98).

Nesse ponto da obra, vários conflitos se entrelaçam: a rivalidade com Sara enquanto mulher jovem e bela, a solidão de Ernestina ao envelhecer, os problemas da maternidade, a paixão e o impedimento de ficar com a pessoa amada. Nos anos 1890, a mulher jovem e bela tinha poder, a velhice era sinônimo de perda desse poder. Ernestina se vê em desespero quando Sara conta o que sente por Luciano, porque reconhece que a filha está lhe roubando tudo aquilo que ainda lhe resta. Jovem, ela já não poderia ser, mãe ela já havia sido, faltava à Ernestina (em

específico) viver um casamento por amor verdadeiro, seu amor antigo que não pôde se realizar. Depois de todo esse discurso desesperado da viúva, Sara nada responde e se tranca em seu quarto. Sozinha, ela repensa toda a sua vida, percebe o quão mentiroso foi o casamento de seus pais. Sua mãe vivera tantos anos ao lado de seu pai e amando outro. A moça se sente ela mesma um erro, porque é fruto de uma grande mentira, se sente culpada pela enganação da qual seu pai foi vítima. Passa a duvidar do amor de sua própria mãe por ela. Em meio a todo esse tormento, Sara entra em crise.

O seu amor transformara-se subitamente em ódio: Execrava Luciano, não compreendia mesmo como o tivesse amado! E amara-o talvez por tanto ouvir falar dele; à força de vê-lo na intimidade da casa [...] Sara começou depois a passear pelo quarto [...] sobressaltada, coberta de vergonha só com a ideia de que Luciano adivinhara o seu primeiro amor! Que a vira chorar, [...] que lhe apertara as mãos com modo enamorado, sentindo-a dele... toda dele! [...] Enganada, enganada! Pensava ela com asco de si mesma, como se tivesse sido um crime a sua credulidade. A mãe tinha-lhe mentido. Tinham-lhe mentido todos que a rodeavam! Começava a odiar toda a gente. [...] Pensou logo que Ernestina já não a amasse. Cuidou mesmo que ela talvez desejasse a sua morte... (ALMEIDA, 2019, p. 100).

A partir deste dia Sara adoece, fica de cama e raramente acordada. As traições acabam com a lucidez de Sara. Ela repudia a mãe por ter enganado sua família por anos. A moça sente ainda que Luciano também a traiu, pois tinha conhecimento de que ambos jamais poderiam ficar juntos e ainda assim a conduzira à uma paixão. Ernestina sofre muito com tudo, sente uma imensa culpa pelo estado da filha. Além de todo o horror de confessar a história dela com Luciano para a filha, Ernestina ainda comete um grave erro: confunde os remédios de Sara e lhe envenena. Luciano vai até a casa delas e a viúva o recebe aos gritos: “– Luciano! Luciano! Matei minha filha! Salve minha filha!” (ALMEIDA, 2019, p. 106), e cai desmaiada. Luciano a socorre, também repleto de culpa e remorso pela situação. No quarto de Sara estavam um médico, as criadas, um padre, e numa grande confusão, a moça permanecia desacordada com uma “febre cerebral”. No dia seguinte, o médico garantiu a viúva que sua filha não morreria. No entanto, Sara abriu os olhos e gritara. Nada mais fazia.

Sara tinha emagrecido muito e a sua cabeça, redonda e forte, parecia desproporcionada agora emergindo de uns ombros estreitos, de criança. Os olhos não tinham brilho, olhavam sem ver e a boca entreaberta enchia-se de baba [...] A mãe parecia não compreender [...] Pouco a pouco a viúva foi percebendo a verdade; a filha não morreria.... mas estava idiota! [...] A viúva achava, apesar de tudo, uma consolação. A filha vivia e, idiota embora, respirava, deixava-se beijar! Estava nisso o seu resto de ventura materna! (ALMEIDA, 2019, p. 125).

Luciano ouve pelas outras visitas ali presentes como Sara estava, e admitindo o futuro triste da mãe e da filha, parte, pois Ernestina já não o quer ver, nem que ele retorne àquela casa. Dias depois ele volta para Europa, faz um belo dia, o céu azul, e “ao lado da mãe, numa cadeira de rodas, Sara, com o seu eterno e doloroso sorriso, fazia e desmanchava a única coisa bela que lhe ficara: a sua trança loura.” (ALMEIDA, 2019, p. 128). Assim tem fim a tentativa de união entre Ernestina e Luciano. A viúva acaba quase matando a própria filha, neste processo Sara perde o juízo, e a mãe prende-se aos cuidados da filha. Bataille (1987) ressalta em seu estudo sobre o erotismo que quando se trata da paixão, do laço entre dois amantes (o erotismo dos corações), a morte é invocada, o desejo de matar. Ernestina pode então ter agido propositalmente ao envenenar Sara. Ambas tem o futuro estagnado pela frustrada tentativa de Ernestina de reviver um amor antigo. Esse futuro estagnado se refere a um presente contínuo, uma sensação de excesso de presença. Falta movimento, todos os dias são iguais. É um presente que instaura uma presença. Mãe e filha vivem agora uma tendo de suportar a presença da outra para sempre. O fardo da presença se dá devido a um amor ausente que não mais se traduz em futuro.

7 O FIM DO FUTURO COMO ESTÉTICA: CONCLUSÃO

Em “O homem” (1887), o fim do futuro de Magdá aparece como uma interdição social, um futuro que retorna sempre ao passado devido a desejos que não se concretizam e virtualidades que não se atualizam. Desejos e virtualidades ligados principalmente ao casamento, ao sexo e à maternidade. Magdá somente apresenta perspectiva de futuro enquanto delira, o que acaba provocando a loucura da personagem. Em “Inocência” (1872), o fim do futuro da moça se dá pelo fim do desejo. Inocência definha pelas exigências e proibições de seu próprio pai, o qual comanda sua vida. Ela, assim como Magdá, também não consegue decidir nada em relação ao seu casamento. Chega um momento na obra em que para a personagem o desejo se torna uma necessidade vital, o desejo em questão é permanecer ao lado de seu amado. Quando a moça o perde, ela perde também as perspectivas de futuro e morre. Em “Uma senhora” (1884), o fim do futuro acontece por uma negação do próprio futuro pela personagem e pela sociedade em que ela vive. Dona Camila não consegue se ver envelhecendo, nega a passagem natural do tempo, mimetiza uma juventude que já não a pertence na tentativa de iludir aos outros e à si própria. Ela age assim, pois na sociedade em que vive, principalmente para as mulheres, perder a juventude e perder beleza é perder poder. Sendo assim, ela vê necessidade de negar esse futuro, porque ele já lhe é negado. Em “A viúva Simões” (1897), o fim do futuro se dá por uma estagnação relacionada a um presente contínuo. Nessa obra, a personagem Ernestina vive inúmeros conflitos para tentar resgatar um amor antigo que retorna, dentre os dilemas, está o fato de sua filha ter se apaixonado pelo seu amado. A viúva faz súplicas para que sua filha o esqueça, Sara adoece, a mãe quase mata a garota, a qual perde o juízo nesse processo. As duas acabam tendo o futuro estagnado, ficam presas uma à outra. No presente contínuo que passam a viver, não é possível vislumbrar futuro, pois o amor que buscavam agora se vê ausente e não mais se traduz em futuro.

Os quatro tipos de fim do futuro estão relacionados às questões de gênero que rodeiam as subjetividades femininas das obras. Os enredos incluem casamento, sexo, maternidade, gênero, classe, beleza, juventude, velhice, amor e desejo. Destacar-se-ão os pontos de divergência e convergência entre as quatro histórias. Em duas das obras (O homem e Inocência) a mãe é uma figura ausente, falecida. Magdá sente falta da figura da mãe, seu pai utiliza de criadas para tentar suprir essa falta. Ele próprio não consegue entender bem o universo feminino que aflige a filha. Inocência também sente falta de uma figura materna, mas pouco se lembra da mãe, que morrera bem cedo. A moça também conta com criadas que pegam para si

esse papel. Nas duas outras obras (*Uma senhora* e *A viúva Simões*), a mãe em questão tem sérios conflitos em relação à maternidade, uma foge constantemente da velhice e a outra ama o mesmo homem que a filha. Outro ponto é que em três das obras o casamento e o sexo são peças-chaves. Magdá sofre pelos seus desejos amorosos e sexuais não realizados, pelo casamento perdido, pelo filho que nunca vem. Inocência também sofre por não poder se casar com seu amado, por não poder possuí-lo. Ernestina, a viúva Simões, sofre por perder pela segunda vez um amor de décadas, forte desejo antigo. Na outra obra (*Uma senhora*) é diferente, entra em cena, principalmente, a preocupação com a beleza e a juventude. Dona Camila não sofre diretamente com os temas do casamento e do sexo, mas indiretamente, sim. Ela tenta adiar ao máximo o casamento e o sexo na vida da filha, pois teme a velhice, não quer ser avó, prefere se conservar jovem e bela. Em duas das obras (*O homem e Inocência*) o pai é a figura que manda e desmanda das moças, toma a frente de suas decisões. O pai de Magdá e o pai de Inocência são bastante autoritários, o primeiro em menor nível que o segundo, mas ainda assim ambos dificilmente cedem em momentos de tomada de decisão a respeito das moças. Eles tem a filha como sua propriedade. Quando é a mãe a pessoa responsável por essas decisões, como acontece com a filha de Dona Camila (em *Uma senhora*) e a filha da viúva Simões, elas parecem ceder mais facilmente, abrir exceções, repensar. As quatro obras convergem ao mostrar as personagens femininas como parte das classes mais altas. A família de Magdá possui mais de uma mansão e vive viajando para a Europa. Mesmo Inocência, moça afastada das grandes cidades, possui uma família abastada, influente e com vários criados. Dona Camila e a filha, assim como a viúva Simões e a filha também vivem frequentando os bailes da alta sociedade da época. Um outro ponto em comum é a relação dessas personagens com o masculino, todas estão sempre fantasiando com homens, vivendo em função dessas fantasias. Há ainda uma questão, a de que três das obras foram escritas por homens, exceto “*A viúva Simões*”, de autoria de Júlia Lopes de Almeida. Embora haja essa divergência, o enredo não difere em quase nada das outras obras, o modo como as personagens femininas são escritas, vivem seus conflitos e acabam sem futuro é bastante convergente.

Nas quatro obras a vida da mulher tem sempre um objetivo traçado, regras a serem cumpridas. O futuro é sempre pré-desenhado, e quando se foge desse desenho, o futuro escapa. Se a moça não se casa, não há mais nada. Se não pode fazer sexo, se não tem prazer, se não dá conta do desejo, enlouquece. Se ela não consegue ter filhos, não tem utilidade. Se não consegue se manter jovem e bela, não tem mais poder. São inúmeras imagens de controle impostas sobre as mulheres. As imagens de controle são aquilo que a tradição garante que não vá mudar, controla para que continue igual. Essas imagens estão na sociedade e na mídia (na época, os

jornais), mas também na literatura. As quatro obras analisadas são também meios de criação e manutenção dessas imagens. Elas são imagens de controle, mas também de insatisfação, mostram por meio da sensibilidade artística e poética o quanto tais controles causam sofrimento. De acordo com Collins, “como as imagens de controle são hegemônicas e pressupostas, é praticamente impossível contorná-las.” (COLLINS, 2019, p. 183). A autora também pontua que “essas imagens de controle são traçadas para fazer com que o racismo, o sexismo, a pobreza e outras formas de injustiça social pareçam naturais e inevitáveis na vida cotidiana.” (COLLINS, 2019, p. 151). As imagens de controle da mulher na segunda metade do século XIX se mostram bem fortes, aparecem bastante no processo de construção de personagens femininas. Também há a questão da performatividade, as mulheres precisam estar sempre performando os ‘requisitos do gênero’, como a juventude, a beleza, certa vocação para a maternidade, a delicadeza, o cuidado, a virgindade, a pureza, a obediência, o desejo pelo casamento, etc. Essas exigências são performances impostas para o gênero feminino, instruções de como as mulheres devem se portar apenas por serem mulheres. De acordo com Butler,

os vários atos de gênero criam a ideia de gênero, e sem esses atos não haveria gênero algum, pois não há nenhuma ‘essência’ que ele expresse ou exteriorize, nem tampouco um ideal objetivo ao qual aspire, bem como não é um dado de realidade. Assim, o gênero é uma construção que oculta normalmente sua gênese; o acordo coletivo tácito de exercer, produzir e sustentar gêneros distintos e polarizados como ficções culturais é obscurecido pela credibilidade dessas produções — e pelas punições que penalizam a recusa a acreditar neles; a construção ‘obriga’ nossa crença em sua necessidade e naturalidade. (BUTLER, 2018, p. 169).

Não existe uma ‘essência’ feminina, as mulheres não necessitam performar todas essas exigências para que se façam mulheres. Todo esse mecanismo serve para a construção do gênero, ele é construído e durante esse processo obriga as pessoas a acreditarem na necessidade e naturalidade dessas demarcações. As performances reguladoras funcionam assim como as imagens de controle, postulam o que deve se esperar das mulheres. Butler escreve: “a ação do gênero requer uma performance repetida. Essa repetição é a um só tempo reencenação e nova experiência de um conjunto de significados já estabelecidos socialmente; e também é a forma mundana e ritualizada de sua legitimação.” (BUTLER, 2018, p. 170). Em meio a todo esse controle imposto à vida das mulheres está também a imposição de um futuro, o qual muitas vezes não é aquele desejado por elas, e a frustração de não conseguir se encaixar no que lhe é imposto, acaba quebrando a possibilidade de futuro. Retomando o fim do futuro proposto por Franco Berardi, o autor aponta o ano de 1977 como um marco simbólico de tal acontecimento, produto da ruína do moderno. Ele tem como característica uma falta de perspectiva de mudança,

e pode se configurar como uma estagnação, um presente contínuo que impede a vinda do futuro.

Berardi reflete:

que imagem de futuro pode ser gerada em um cérebro social fragmentado e celularizado até o ponto de não poder reconhecer-se como sujeito unitário? Na esfera do tempo precário, não se pode formular nenhum projeto de futuro, porque o tempo precário não se subjetiviza, não se torna sujeito de imaginação nem de vontade nem projeto. (BERARDI, 2019, s/p).

O fim do futuro como Berardi explica parece ter aparecido antes, pois quando investigada a literatura realista brasileira do final do século XIX observou-se esse fim do futuro já posto para as personagens femininas. As obras analisadas são ficcionais, mas guardam correspondências com as mulheres de sua época, as condições materiais e afetivas das mulheres naquele momento se relacionam com as que aparecem na construção das personagens. É possível dizer que o fim do futuro não é necessariamente percebido como um evento cronológico na história da humanidade, ele pode ser percebido também como uma estética (enquanto sensível, sensibilidade), a qual tem a sua própria história para cada grupo ou coletivo nos diversos contextos em que pode aparecer. O pós-moderno costuma ser tratado como uma cronologia, mas também pode ser tratado como uma estética, pois ao observar uma subjetividade específica da literatura essa sensibilidade pós-moderna anacronicamente apareceu. O realismo com características pós-modernas ajuda a evidenciar esse fim do futuro como uma estética reservada a um dado grupo/coletivo em um determinado contexto, e tal estética é partilhada tanto por autores homens quanto por autoras mulheres. Nesta pesquisa, o fim do futuro é então percebido como uma sensação, uma sensibilidade que não é passível de ser cronologizada. Ao término da pesquisa, a partir do estudo de caso das quatro obras propostas, a hipótese de que o fim do futuro como estética está presente na literatura realista brasileira a partir das personagens femininas se confirmou.

REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO, Santo. **Confissões** - Livros VII, X e XI. Tradução de Arnaldo do Espírito Santo, João Beato e Maria Cristina. Covilhã: LusoSofia, 2008.
- ALMEIDA, Júlia Lopes de. **A viúva Simões**. São Paulo: Principis, 2019.
- AMARAL, Raíssa Cardoso. et al. "**O inquérito acerca dos cães é cheio de círculos**": o tempo pós-moderno na narrativa de Alberto Mussa. Caderno de Letras, Pelotas, n. 42 p. 179-194, jan-abril 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/cadernodeletras/article/view/20718>. Acesso em: 14 jun. 2022.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- ASSIS, Machado de. **Uma senhora**. In: ASSIS, Machado de. Histórias sem data. Belo Horizonte: Garnier, 2019.
- AZEVEDO, Aluísio. **O homem**. São Paulo: Martin Claret, 2013.
- BADIOU, Alain. **Em busca do real perdido**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BATAILLE, Georges. **A parte maldita** - Precedida de "A noção de dispêndio". Tradução de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Autêntica Editora, 2013.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BERARDI, Franco. **Depois do futuro**. Tradução de Regina Silva. São Paulo: Ubu Editora, 2019. Arquivo Kindle (e-book).
- BIROLI, Flávia. **Mulheres, individualidade e agência**. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2015/04/30/mulheres-individualidade-e-agencia/>. Acesso em: 18 ago. 2022.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Editora Cultrix, 2006.
- BRAIDOTTI, Rosi. **Nomadic subjects: embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory**. New York: Columbia University Press, 1994.
- BUCK-MORSS, Susan. **Estética e anestética**: o "Ensaio sobre a obra de arte" de Walter Benjamin reconsiderado. Tradução de Rafael Lopes Azize. Travessia - revista de literatura, Florianópolis, n. 33, p. 11-41, ago-dez. 1996. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/16568>. Acesso em: 22 ago. 2022.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero - feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- CAILLOIS, Roger. **Os jogos e os homens**. Tradução de José Garcez Palha. Lisboa: Edições Cotovia, 1990.
- CAMARGO, Roberto da Silva. et al. **Influência do ambiente no desenvolvimento de colônias iniciais de formigas cortadeiras** (Atta sexdens rubropilosa). Ciência Rural, Santa Maria, v.43, n.8, p.1375-1380, ago, 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cr/a/KNF4s9gkPSgznZk5MXWwvTB/abstract/?lang=pt#>. Acesso em: 17 ago. 2022.

- CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. **Presença da literatura brasileira: história e antologia**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- CARVALHO, Caroline Paranhos. **Maternidade e vaidade em “O segredo de Augusta” e “Uma senhora”, de Machado de Assis**. (Trabalho de conclusão de curso) – UFRJ, 2022. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/17701>. Acesso em: 20 ago. 2023.
- CHAMBERLAIN, Bobby J. **Pós-modernidade e a ficção brasileira dos anos 70 e 80**. Revista Iberoamericana, Pittsburgh, v.59, n.164, p. 593-604, 1993. Disponível em: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/5174>. Acesso em: 27 abr. 2021.
- CHAVES, Wilson Camilo. **Considerações a respeito do conceito de real em Lacan**. Psicologia em Estudo, Maringá, v. 14, n. 1, p. 41-46, jan./mar. 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pe/a/X5hgYmKhNjwGfnbbV5BB7Hj/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em 10 dez. 2022.
- CINTRA, Lilian Garcia de Paula. **A mulher brasileira do século XIX: um olhar machadiano**. Disponível em: <https://www.psicologia.pt/artigos/textos/A0890.pdf>. Acesso em: 18 jul. 2022.
- COCCIA, Emanuele. **A vida sensível**. Tradução de Diego Cervelin. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.
- COELHO, Luana Kerly Alves; VELOSO, Gabriela Lages. **O enigma de Capitu: representação da figura feminina em Dom Casmurro**. Brazilian Journal of Development, Curitiba, v.7, n.4, p.40652-40661, abril de 2021. Disponível em: <https://www.brazilianjournals.com/index.php/BRJD/article/view/28555>. Acesso em: 14 jun. 2022.
- COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro - conhecimento, consciência e a política do empoderamento**. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo Editorial, 2019.
- CORRÊA, Michelle Viviane Godinho. **Lei da Anistia**. Disponível em: <https://www.infoescola.com/historia-do-brasil/lei-da-anistia/>. Acesso em: 17 abr. 2021.
- CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX**. Tradução de Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- CRUZ, Edinília Nascimento; OLIVEIRA, Anelito Pereira. **O espaço de dominação e clausura em Inocência, de Visconde de Taunay**. Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo – Dossiê nº 11, Outubro de 2012. Disponível em: http://coralx.ufsm.br/grpesqla/revista/dossiê11/RevLitAut_art04.pdf. Acesso em: 20 ago. 2023.
- DANIEL, G. Reginald. **The space-in-between: Machado de Assis and the postmodernity sensibility**. Machado de Assis Linha, São Paulo, v.8, n.16, p. 114-137, dezembro 2015. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1983-68212015000200114. Acesso em: 27 abr. 2021.
- DELEUZE, Gilles. **Espinosa: filosofia prática**. Tradução de Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Ed. Escuta, 2002.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs – volume 3: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suelly Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996a.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DELEUZE, Gilles. **O atual e o virtual**. In: ALLIEZ, Éric. Deleuze filosofia virtual. Tradução de Heloisa B.S. Rocha. São Paulo: Ed. 34, 1996b.
- DIAS, Luma Pinheiro. **Ser filha, esposa e mãe: os papéis femininos no século XIX nas obras de Nísia Floresta**. Disponível em:

- <http://revistavozes.uespi.br/ojs/index.php/revistavozes/article/view/428>. Acesso em: 18 jul. 2022.
- FERRARI, Sandra Aparecida Fernandes Lopes. **Estrutura narrativa na pós-modernidade**. XII Congresso Internacional da ABRALIC Centro, Centros – Ética, Estética, UFPR – Curitiba, Brasil, julho de 2011. Disponível em: <https://abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0582-1.pdf>. Acesso em: 27 abr. 2021.
- FERREIRA, Ana Laura. et al. **A pós-modernidade nas artes e na literatura**. Disponível em: https://www.academia.edu/42202521/A_p%C3%B3s_modernidade_nas_artes_e_na_literatura. Acesso em: 27 abr. 2021.
- GIDDENS, Anthony. **A constituição da sociedade**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 1991.
- GIDDENS, Anthony. **Dualidade da estrutura – Agência e estrutura**. Tradução de Octávio Gameiro. Oeiras: Celta Editora, 2000.
- GUIMARÃES, Cinara Leite. **O espaço ficcional em narrativas de Júlia Lopes de Almeida: A viúva Simões e a falência**. 2015. 188 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/8294>. Acesso em: 20 ago. 2023.
- JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. Tradução de Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Editora Ática, 2000.
- LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 20: mais, ainda**. Tradução de MD Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- LIBRELON, Talita; SILVA, Maurício. **Eles eram muito cavalos: marcas da pós-modernidade na literatura brasileira contemporânea**. Revista Intersecções, v.4, n.6, p. 275-285, novembro de 2011. Disponível em: <https://revistas.anchieta.br/index.php/RevistaInterseccoes/article/view/1088>. Acesso em: 27 abr. 2021.
- LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- MAGALHÃES, Maria José. **Em torno da definição do conceito de agência feminista**. Revista ex aequo, Lisboa, n.7, 2002, p. 189-198. Disponível em: <https://exaequo.apem-estudos.org/artigo/em-torno-da-definicao-do-conceito-de-agencia-feminista>. Acesso em: 18 ago. 2022.
- MANTEIGAS, Beatriz. **O desenho contemporâneo na pintura figurativa hoje: uma perspectiva realista e pós-moderna**. Colóquio Expressão Múltipla IV: teoria e prática do desenho, atas das conferências, Lisboa, 2021, p.51-64. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/48678>. Acesso em: 14 jun. 2022.
- MARQUES, Jorge. **Gênero e espaço em Inocência, de Visconde de Taunay**. Revista Araticum, Programa de Pós-graduação em Letras/Estudos Literários da Unimontes v.12, n.2, 2015. Disponível em: <https://www.periodicos.unimontes.br/index.php/araticum/article/view/808#:~:text=Inoc%C3%Aancia%20%C3%A9%20um%20romance%20de,se%20configura%20como%20elemento%20libertador>. Acesso em: 20 ago. 2023.
- MARTINS, Ana Paula Vosne. **Visões do feminino: a medicina da mulher nos séculos XIX e XX**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2004.
- MENDES, Leonardo; CAMELLO, Cleyciara Garcia. **O homem (1887), de Aluísio Azevedo, como best-seller erótico**. Alea: Estudos Neolatinos, Rio de Janeiro, vol. 21/3, p. 65-80, set-dez, 2019. Disponível em:

- <https://www.scielo.br/j/alea/a/hwB3G75xrjfFLfYKsNfz6NH/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 20 ago. 2023.
- NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia** – ou Helenismo e pessimismo. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- PELLEGRINI, Tânia. **Realismo e Realidade na Literatura**: um modo de ver o Brasil. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2020. Arquivo Kindle (e-book).
- PEREIRA, Deise Quintiliano. **Literatura popular na pós-modernidade**: na trilha de gentileza. Revista Boitatá, Londrina, v. 9, n.18, jul-dez 2014. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/boitata/article/view/31695>. Acesso em: 27 abr. 2021.
- PEZZINI, Paula Grinko; ALVES, Lourdes Kaminski. **Eu e a pilha de mulheres mortas**: ressignificação de identidades femininas em Mulheres empilhadas, de Patrícia Melo. Revista de Literatura, História e Memória, Unioeste/Cascavel, v.17, n.20, p. 196-210, 2021. Disponível em: <https://saber.unioeste.br/index.php/rlhm/article/view/28081/20222>. Acesso em: 14 jun. 2022.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org, 2005.
- RIBAS, Maria Cristina. **Literatura e pós-modernidade**: olhando para trás sem virar estátua de sal. Disponível em: <https://unig.br/wp-content/uploads/LITERATURA-E-POS-MODERNIDADE-OLHANDO-PARA-TRAS-SEM-VIRAR-ESTATUA-DE-SAL.pdf>. Acesso em: 27 abr. 2021.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**: a configuração do tempo na narrativa de ficção. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010a.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**: a intriga e a narrativa histórica. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010b.
- ROHDEN, Fabíola. **Ginecologia, gênero e sexualidade na ciência do século XIX**. Porto Alegre, v.8, n.17, p. 101-125, 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/XrT4FHsQ9PQm6yJpM3Dmxsc/?lang=pt>. Acesso em: 18 mar. 2023.
- SANTOS, Maria Valéria. **O amor e a estética realista**: uma análise de Memórias Póstumas de Brás Cubas, de Machado de Assis. Disponível em: <http://www.repositorio.ufal.br/handle/123456789/8036>. Acesso em 14 jun. 2022.
- SCHWARCZ, Lília; STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil**: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- SILVA, Helder Souza. **Reflexões teóricas sobre os estudos culturais na pós-modernidade e a (des)construção de identidade(s)**: breves leituras. Revista Ibero-Americana de Humanidades, Ciências e Educação, v.8, n.2, p.184-200, 2022. Disponível em: <https://www.periodicorease.pro.br/rease/article/view/4149>. Acesso em: 14 jun. 2022.
- SILVA, Raquel Lima. **O homem, de Aluísio Azevedo: medicina e doenças no Rio de Janeiro fin-de-siècle**. Revista do GEL, São Paulo, v. 6, n. 1, p. 209-229, 2009. Disponível em: <https://revistas.gel.org.br/rg/article/view/173/149>. Acesso em: 20 ago. 2023.
- TAUNAY, Alfredo d'Escragolle – Visconde de Taunay. **Inocência**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2012.
- TELES, Ana Carolina Sá. **“Que tal fosse a intenção de D. Camila não o juro eu”**. Reflexões sobre o conto “Uma senhora”, de Machado de Assis. Revista do SELL, v. 4, n. 2, 2014. Disponível em: <https://seer.uftm.edu.br/revistaeletronica/index.php/sell/article/view/435>. Acesso em: 20 ago. 2023.
- TREVISAN, Gabriela Simonetti. **Subjetividades inquietas: normas e contracondutas femininas em Júlia Lopes de Almeida**: A viúva Simões (1897) e Cruel amor (1911).

(Trabalho de conclusão de curso) – UNICAMP, 2016. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/1063969>. Acesso em: 20 ago. 2023.

VIANA, Sarah Brenda da Cruz. **O Protótipo feminino em Inocência, de Visconde de Taunay**. Curso de Letras da Universidade do Estado do Amazonas-Escola Normal Superior, 2017. Disponível em: <http://repositorioinstitucional.uea.edu.br/handle/riuea/4209>. Acesso em: 20 ago. 2023.

ZOLIN, Lúcia Osana. **A literatura de autoria feminina brasileira no contexto da pós-modernidade**. Ipotesi - Revista de estudos literários, v.13, n.2, 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/19188>. Acesso em: 27 abr. 2021 .