



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-
GRADUAÇÃO EM LITERATURA COMPARADA
(PPGLC)**

IMAGINÁRIOS DA VIOLÊNCIA FEMININA NA LITERATURA LATINO-AMERICANA:

LEGÍTIMA DEFESA, VINGANÇA E BANALIZAÇÃO DA VIOLÊNCIA

MICHELI MARTINI LUZ

Foz do Iguaçu
2019



INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)

PROGRAMA DE PÓS-
GRADUAÇÃO EM LITERATURA COMPARADA
(PPGLC)

IMAGINÁRIOS DA VIOLÊNCIA FEMININA NA LITERATURA LATINO-AMERICANA:

LEGÍTIMA DEFESA, VINGANÇA E BANALIZAÇÃO DA VIOLÊNCIA

MICHELI MARTINI LUZ

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Rediver Guizzo

Foz do Iguaçu
2019

Catálogo elaborado pela Divisão de Apoio ao Usuário da Biblioteca Latino-Americana
Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA

L979

Luz, Micheli Martini.

Imaginários da violência feminina na literatura latino-americana: legítima defesa, vingança e banalização da violência / Micheli Martini do Nascimento. - Foz do Iguaçu-PR, 2020.

91 f.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História. Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada. Foz do Iguaçu-PR, 2020. Orientador: Antonio Rediver Guizzo.

1. Personagem feminina. 2. Violência. 3. Literatura comparada. I. Guizzo, Antonio Rediver. II. Universidade Federal da Integração Latino-Americana. III. Título.

CDU 82.091:343.6-055.2

MICHELI MARTINI LUZ

IMAGINÁRIOS DA VIOLÊNCIA FEMININA NA LITERATURA LATINO-AMERICANA:

LEGÍTIMA DEFESA, VINGANÇA E BANALIZAÇÃO DA VIOLÊNCIA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Antonio Rediver Guizzo
UNILA

Profa. Dr.^a Mariana Cortez
UNILA

Profa. Dr.^a Patricia de Lara Ramos
IFPR

Foz do Iguaçu, 12 de setembro de 2019.

Ao meu pequeno anjo, minha filha, que durante dois anos teve apenas parcelas de sua mãe, é por você também, sempre será.

Meu anjo, minha vida, minha Pietra Luz.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente ao meu orientador, professor Dr. Antonio Rediver Guizzo, sua serenidade e sua trajetória sempre foram inspiradoras, obrigada por topar trabalhar comigo nesses 30 meses, pela confiança depositada e por aceitar pesquisar/compreender a maldade feminina; por sempre acalmar minhas inseguranças acadêmicas e pelo “eu sei que vai dar certo”. Acredito que alguns de nós nasçam com dons, e o seu, certamente, está em ensinar e perceber seu aluno. Foi uma honra carregar seu nome junto aos meus trabalhos durante a trajetória acadêmica.

Aos demais membros da banca, profa. Dra. Mariana Cortez, que sempre, com excelentes contribuições, conseguiu que eu encontrasse a mim mesma nesta pesquisa; e, a profa. Dra. Patricia de Lara Ramos, por nos creditar confiança e prontamente aceitar nosso chamado para este momento tão importante.

Agradeço, também, aos tantos outros excelentes professores do mestrado, com os quais tive a grande oportunidade de aprender e amadurecer; e à profa. Dra. Rita Felix Fortes, por dispor de seu tempo, contribuir valiosamente e aceitar debruçar seu olhar conosco sobre “Estas irresistíveis assassinas”.

À minha amiga, Patrícia Librenz, por ter me incentivado e colaborado por tantas vezes e com tantas ideias, espero que esse nosso enlace intelectual siga por muito tempo. Faz por mim mais do que ninguém e significa pra mim mais do que eu consigo demonstrar.

À minha mãe, Tereza Martini, que me ensinou desde cedo o valor dos estudos, que sonhou tudo isso comigo, e se alegrou a cada nova etapa como se fosse ela própria a conseguir.

Agradeço ao meu esposo, Lizandro Luz, que pacientemente esteve ao meu lado desde muito antes do início desta jornada, quando eram apenas planos; por ter segurado a barra quando as dificuldades surgiram e por ter aquela fé em mim, que, muitas vezes, eu mesma não tinha. Pelo café sempre fresco na minha mesa de trabalho e pelos abraços quentinhos em dias difíceis.

Don't stop believing.

RESUMO

A relação entre o gênero feminino e a violência é, predominantemente, voltada a duas formas de representação da mulher na área da literatura: a) vítima do ato violento; e b) agente do ato violento por vingança. Observamos, nestas duas dimensões representacionais, oposição que dialoga com certo imaginário tradicionalmente maniqueísta, que divide o gênero feminino em “mulheres da casa” e “mulheres da rua”. Neste trabalho, procurando outra perspectiva de abordagem, investigamos, comparativamente, representações da personagem feminina agente de atos violentos em três dimensões que, gradativamente, intensificam a violência realizada: a) a violência em legítima defesa; b) a violência excessiva na vingança; e c) a banalização da violência. Neste percurso, consideramos ser possível analisar certo direito à violência do gênero feminino, isto é, observar como a constituição de certas personagens literárias fogem dos estereótipos e representam a relação entre a violência e o gênero feminino de uma forma mais profunda. Para tal fim, o presente trabalho propõe a análise comparativa de seis contos, agrupados em três capítulos. Para compor o primeiro capítulo, foram escolhidos os contos “Morre, desgraçado” de Dalton Trevisan (1988) e “Ana L. – sadomasoquista”, de Marisa Grinstein (2006), contos no qual o ato violento decorre de situações em defesa da prole, isto é, as personagens dos contos são mulheres que matam os cônjuges em defesa da integridade física dos filhos. O segundo capítulo focaliza o ato violento premeditado e a vingança excessiva; nele, são analisados os contos “Esses Lopes” (1967) de Guimarães Rosa e “Emma Zunz” (1949), de Jorge Luis Borges, no qual as protagonistas são mulheres capazes de tramar e articular planos de vingança que ultrapassam qualquer “justo-limite”. O terceiro capítulo analisa o conto “La prueba” (1992), de César Aira e o caso de Maria Mutema, extraído do romance *Grande Sertão: Veredas* (1956), de Guimarães Rosa; nesse capítulo, analisamos as configurações das personagens femininas que rompem com os estereótipos inicialmente apresentados e são capazes de cometer atos violentos apenas “por querer”, apresentando, assim, a mulher como agente de uma “violência banalizada”. Os aportes teóricos que orientam a pesquisa podem ser agrupados em quatro dimensões temáticas: a) violência, com os trabalhos de Arendt (1970), Maffesoli (1987), Žižek (2014); b) relação entre violência e literatura, com os trabalhos de Ginzburg (2013) e Fortes (2016); c) condição feminina na sociedade, com os trabalhos de Bourdieu (2018), Badinter (1985), Ludmer (2017); e d) estudos sobre a constituição do imaginário, com os trabalhos de Durand (2002).

Palavras-chave: Personagem Feminina; Violência; Imaginário.

RESUMEN

La relación entre el género femenino y la violencia es predominantemente volcada a dos formas de representación de la mujer en la área de la literatura: a) víctima del acto violento; y b) agente del acto violento por venganza. En estas dos dimensiones representacionales, observamos, una oposición que dialoga con cierto imaginario tradicionalmente maniqueísta que divide el género femenino en "mujeres de la casa" y "mujeres de la calle". En este trabajo, buscando otra perspectiva de abordaje, investigamos comparativamente representaciones del personaje femenino agente de actos violentos en tres dimensiones que, gradualmente, intensifican la violencia realizada: a) la violencia en legítima defensa; b) la violencia descomedida en la venganza excesiva; y c) la violencia gratuita. En este recorrido, consideramos que es posible analizar cierto derecho a la violencia del género femenino, es decir, observar cómo la constitución de ciertos personajes literarios huyen de cualquier estereotipo y representan la relación entre la violencia y el género femenino de una forma mucho más profunda. A tal fin, el presente trabajo propone el análisis comparativo de seis cuentos, agrupados en tres capítulos. Para componer el primer capítulo fueron escogidos los cuentos "Morre, desgraçado" de Dalton Trevisan (1988) y "Ana L. - sadomasoquista", de Marisa Grinstein (2006), cuentos en los que el acto violento deriva de situaciones de defensa de la prole, es decir, los personajes de los cuentos son mujeres que matan a los cónyuges en defensa de la integridad física de los hijos. El segundo capítulo se centra en el acto violento premeditado y la venganza excesiva; en este capítulo se analizan los cuentos "Esses Lopes" (1967) de Guimarães Rosa y "Emma Zunz" (1949), de Jorge Luis Borges, en el que las protagonistas son mujeres capaces de tramar y articular planes de venganza que sobrepasan cualquier "justo limitar". El tercer capítulo analiza el cuento "La prueba" (1992) de César Aira y el caso de María Mutema, extraído de la novela *Grande Sertão: Veredas* (1956) de Guimarães Rosa; en él, analizamos las configuraciones del personaje femenino que rompen con los estereotipos inicialmente presentados y es capaz de cometer actos violentos sólo "por querer", es decir, la mujer como agente de una "violencia banalizada". Los aportes teóricos que orientan la investigación pueden ser agrupados en cuatro dimensiones temáticas: a) violencia, con los trabajos de Arendt (1970), Maffesoli (1987), Žižek (2014); b) relación entre violencia y literatura, con los trabajos de Ginzburg (2013) y Fortes (2016); c) condición femenina en la sociedad con los trabajos de Bourdieu (2018), Badinter (1985), Ludmer (2017); y d) estudios sobre la constitución del imaginario, con los trabajos de Durand (2002).

Palabras claves: Personaje Femenino; la violencia; Imaginario.

ABSTRACT

The relation between the female gender and the violence is predominantly focused on two forms of representation of women in the literature area: a) victim of the violent act; and b) agent of the violent act by revenge. We observe, in these two representational dimensions, opposition that dialogues with a certain traditionally imaginary Manichean that divides the female gender into "house women" and "street women". In this paper, looking for another perspective of approach, we comparatively investigate representations of the female character agent of violent acts in three dimensions that, gradually, intensify the executed violence: a) the violence in self defense; b) excessive violence in excessive revenge; and c) gratuitous violence. In this route, we consider that it is possible to analyze a certain right to the female gender violence, that is, to observe how the constitution of certain literary characters escape from all stereotype and represent the relationship between violence and the female gender in a much deeper way. To this end, the present paper proposes the comparative analysis of six short stories, grouped into three chapters. To compose the first chapter were chosen the short stories: "Morre, desgraçado" from Dalton Trevisan (1988) and "Ana L. - sadomasoquista" by Marisa Grinstein (2006), tales in which the violent act stems from situations of defense of the offspring, that is, the characters in the stories are women who kill the spouses in defense of the physical integrity of the children. The second chapter focuses on premeditated violent act and excessive revenge; In it, the tales "Esses Lopes" (1967) by Guimarães Rosa and "Emma Zunz" (1949) by Jorge Luis Borges are analyzed, in which the protagonists are women capable of plotting and articulating plans of revenge that surpass any "fair limit". The third chapter analyzes the tale "La prueba" (1992) by César Aira and the cause of Maria Mutema, extracted from the novel *Grande Sertão: Veredas* (1956) by Guimarães Rosa; in it, we analyze the configurations of the female character that break the stereotypes initially presented and is capable of committing violent acts only "on purpose", that is, the woman as an agent of a "violence trivialized". The theoretical contributions that guide the research can be grouped in four thematic dimensions: a) violence, with the works of Arendt (1970), Maffesoli (1987), Žižek (2014); b) relationship between violence and literature, with the works of Ginzburg (2013) and Fortes (2016); c) female condition in society with the works of Bourdieu (2015), Badinter (1985), Ludmer (2017); and d) studies on the constitution of the imaginary, with the works of Durand (2002).

Keywords: Female Character; Violence; Imaginary.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 DA VIOLÊNCIA	16
2 A CONSTRUÇÃO IMAGÉTICA-SOCIAL DA MULHER MÃE	21
2.1 “MORRE, DESGRAÇADO” (1988) – Dalton Trevisan	23
2.1.1 Alcoolismo, violência doméstica e morte em “Morre, desgraçado”	25
2.2 “ANA L., SADOMASOQUISTA” (2006) – Marisa Grinstein	32
2.2.1 Eros e Thanatos em “Ana L. – sadomasoquista”	35
2.3 ANÁLISE COMPARADA DOS CONTOS	44
3 IMAGINÁRIOS DA VINGANÇA FEMININA: Uma leitura das personagens protagonistas de Emma Zunz e Esses Lopes	47
3.1 “EMMA ZUNZ” (1949) – JORGE LUIS BORGES	48
3.1.1 De moça pacífica à assassina dissimulada: O percurso Imagético-Vingativo de Emma Zunz	51
3.2 “ESSES LOPES” (1967) – GUIMARÃES ROSA	57
3.2.1 Flausina, a das malinas lábias e os lobos	59
3.3 ANÁLISE COMPARADA DOS CONTOS	62
4 IMAGINÁRIOS DA BANALIZAÇÃO DA VIOLÊNCIA	65
4.1 “MARIA MUTEA” (1956) – Guimarães Rosa	67
4.1.1 De pecadora a santa: como a banalidade da violência aproximou Maria Mutema da santidade	69
4.2 “LA PRUEBA” (1992) – CÉSAR AIRA	73
4.2.1 A banalidade do mal revestida de prova de amor	77
4.3 ANÁLISE COMPARADA DOS CONTOS	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS	86
REFERÊNCIAS	89

INTRODUÇÃO

Os estudos em Literatura Comparada começaram na França, um século antes das obras que compõem o *corpus* desta análise serem lançadas. No Brasil, a Literatura Comparada foi introduzida como disciplina e ganhou destaque apenas nos anos 70 do século XX. A Literatura Comparada é um método analítico e interpretativo que estuda, por meio de comparação entre textos, não apenas configurações composicionais entre o que está sendo comparado, mas, também, as relações entre as representações artísticas e os domínios políticos, sociais, econômicos, filosóficos e religiosos que influenciam a produção, disseminação e recepção das obras.

Nesta perspectiva, esta pesquisa volta-se à investigação de contos, tanto em sua dimensão estilística, quanto em sua relação com temática da violência – mais especificamente, aquela perpetrada por personagens femininas. No estudo, buscou-se observar as relações entre as configurações estéticas da violência representadas nos contos e os fatos sociais que influenciam a construção dos enredos das obras, além de outros fatores que podem resgatar nesses textos as motivações pelas quais a ela se manifesta. Cabe ressaltar que a escolha desta pesquisa por personagens femininas é de suma importância se considerarmos que as representações das relações entre o gênero feminino e a violência na literatura, tanto nas situações em que as mulheres são representadas como vítimas quanto naquelas que são agentes do ato violento, há uma compreensão desautomatizada de diferentes formas de violência social.

Do mesmo modo, é oportuno compreender que, segundo Bourdieu (2018), as formas de relação social que são construídas em sociedade, assim como os valores de uma época, fazem parte de um processo que atende, predominantemente, o universo de representação masculina que cabe à mulher. Assim, de maneira mais evidente ou mais sutil, seja nas ações objetivas ou nas representações simbólicas perpetradas pela linguagem em suas diferentes formas, normalmente, o que se espera é que a mulher aceite um papel subalterno ao homem, evidenciando como o universo de valores e construções sociais masculinos assumem o controle das relações sociais.

Sendo assim, intentamos nestas análises investigar comparativamente representações de personagens femininas que, por vezes, relacionam-se a lugares comuns, como o papel da mulher na defesa incondicional dos filhos ou da mulher como ser vingativo e traiçoeiro. Em outras situações, nos deparamos com mulheres que rompem com estereótipos pré-estabelecidos e apresentam personagens femininas capazes de agenciar atos violentos não caracterizados no imaginário social da mulher. Embora tal dicotomia não signifique que o enredo dos contos transite por diferentes nuances nesta proposta dual, de certo modo, organizamos a interpretação a partir de uma apresentação gradativa da violência perpetrada por essas figuras femininas.

A partir desse entendimento, procura-se, também, nestas análises, retratar certo direito da mulher à violência. Em outras palavras, como sustenta Hannah Arendt (2004, p. 40) em relação ao ódio e à violência, “livrar o homem dessas emoções corresponderia a nada menos que desumanizá-lo ou mesmo castrá-lo”. Assim, compreendendo no léxico homem também a inclusão do gênero feminino, procedemos, neste texto, à análise de seis narrativas de autores latino-americanos – 3 (três) de autores brasileiros e três de autores argentinos, sendo todas as narrativas protagonizadas por personagens femininas. O corpus é composto pelos contos brasileiros “Morre, desgraçado” (1988) de Dalton Trevisan, “Esses Lopes” (1967) e o caso de Maria Mutema – extraído do romance *Grande Sertão: Veredas* (1956), ambos de Guimarães Rosa; e pelos contos argentinos “Emma Zunz” (1949) de Jorge Luis Borges, “Ana L. – sadomasoquista” (2006) de Marisa Grinstein e “La Prueba” (1992) de César Aira. As narrativas foram ordenadas lado a lado a partir de chaves de leitura oriundas da similaridade entre os atos de violência representados e, a partir disso, também decorreu a separação capitular.

O primeiro capítulo abrange os contos em que as personagens femininas são capazes de cometer atos violentos em defesa incondicional dos filhos; em outras palavras, as protagonistas de “Morre, desgraçado” e “Ana L. – sadomasoquista” matam seus cônjuges sob a justificativa de que o ato violento ocorre em defesa dos filhos.

O primeiro conto, “Morre, desgraçado”, de Dalton Trevisan, é narrado em primeira pessoa e traz a história de um casal com dois filhos. A esposa sofre consecutivos atos de violência doméstica por parte do marido, sempre

alcoholizado. Na narrativa, a protagonista conta sobre os excessos do esposo e como as situações vivenciadas de violência levaram-na a desferir um golpe fatal na cabeça do cônjuge quando entende que a violência do marido voltar-se-ia contra seus filhos.

No segundo conto, “Ana L. – sadomasoquista”, a narração acontece em terceira pessoa e é apresentada a história da personagem homônima desde sua noite de núpcias até a véspera do aniversário de 15 anos de sua filha. A violência representada no conto é a prática, contra a vontade de Ana L., de relações sexuais sadomasoquistas. Quando Ana L. não suporta mais tais práticas sexuais, decide divorciar-se; neste momento, o marido insinua que a substituiria pela filha naquelas práticas sexuais. Foi então que a protagonista decidiu matar o marido, ação que comete durante a prática sexual.

Para compor o segundo capítulo de análise, optamos por trabalhar com os contos em que as personagens protagonistas articulam e executam planos de vingança, nos quais o emprego da violência perpetrada por elas se mostra descomedida, uma vingança excessiva. Dessa forma, as personagens de “Emma Zunz” e “Esses Lopes” tramam e desenvolvem seus planos com maestria; são capazes de mentir, enganar e matar para ter sua restituição, que, inclusive, ultrapassam qualquer “justo-limite”.

O primeiro conto do capítulo, e terceiro analisado, “Emma Zunz”, do escritor argentino Jorge Luis Borges, foi publicado originalmente no livro de contos *El Aleph* (1949). A narrativa em terceira pessoa conta a história da personagem protagonista homônima ao conto e, aproximando-se de uma narrativa policial, relata o episódio em que uma jovem, de quase 19 anos, após a constatação da morte do pai, decide articular um rápido e audaz plano de vingança contra aquele que ela julga ser o responsável indireto por essa morte.

O conto “Esses Lopes”, do brasileiro João Guimarães Rosa, foi publicado no livro *Tutaméia: terceiras estórias* (1967). “Esses Lopes” apresenta a personagem protagonista Flausina, que arrancada ainda muito jovem do seio da família, tem seus sonhos e juventude roubados por vários homens da família Lopes. A narrativa acontece como um fluxo de consciência e pensamento da personagem

que, sem dor e de maneira irônica, vai relatar como livrou-se de todos os Lopes, inclusive daqueles que eram seus filhos.

O terceiro capítulo, será composto pela análise de personagens femininas que rompem, mais incisivamente, com os estereótipos presentes no imaginário social da mulher e são capazes de cometer atos violentos marcados, sobretudo, pela vontade de exercer a violência, nos quais a violência pode ser lida como advinda de motivações torpes, banais, fúteis ou, inclusive, como violência gratuita.

A primeira narrativa é o caso de Maria Mutema, extraído da obra *Grande Sertão: Veredas* (1956). Nesta passagem, a narração acontece em terceira pessoa, em que o jagunço Jõe Bexiguento, conversando informalmente, vai tratar de relatar que, por aquelas bandas, vivia uma personagem chamada Maria, que não só pôs fim à vida do marido, como mais tarde esteve ligada (in)diretamente à morte do padre daquela cercania. No relato, é exposto que Maria Mutema, ao buscar indulgência, confessa que matara o marido sem motivo algum, sem ele ter feito coisa alguma.

O sexto e último conto escolhido é “La Prueba” (1992), publicado originalmente em livro homônimo. A narração em terceira pessoa conta a história de três moças, Márcia e suas novas amigas *punks* Mao e Lenin. Abordada pelas duas *punks* na volta para casa de um dia qualquer, Márcia é questionada se não quer *coger*. Inicialmente, pela curiosidade em saber como as outras duas moças se relacionavam, deixou-se aproximar e, mais tarde, elas se dirigem a um supermercado, onde Mao e Lenin bloqueiam as portas e começam a aterrorizar as pessoas ali presentes. As moças ameaçam, queimam e matam deliberadamente, e justificam a ação como sendo “prova de amor”.

1 DA VIOLÊNCIA

A Violência está longe de ser um assunto resolvido. A sua presença é constante em toda a história humana, como também nas relações de todas as espécies de animais. Pode-se pensar, por exemplo, que em tempos muito remotos, essa seria a única opção para resolver conflitos de disputa de território ou alimento – o que nos leva à primeira intenção deste trabalho: a violência como ato de sobrevivência, para proteger a si, e a prole. O filósofo Peter Sloterdijk considera, em sua obra *Crítica da razão cínica* (2012), que “em algum momento no processo civilizatório, alcançou-se um ponto a partir do qual resistir tornou-se mais inteligente do que fugir”. (p. 296). Essa constatação deve-se ao fato de que já não convinha deixar tudo para trás e fugir, como faziam os antepassados – o número de pessoas era maior, já se desenvolviam como colônias e mantinham criações de animais; lutar tornou-se uma necessidade e se apresentava mais vantajoso do que recomeçar do zero.

Também indagamos de que forma a violência legitima-se e deslegitima-se em uma cultura, e como as representações literárias possibilitam vislumbrar tais processos. Por exemplo, a violência por anos cometida contra uma mãe ou uma família toda e que, somente em dado momento, a réplica legitima-se na representação da figura materna e seu papel instintivo. Estaríamos novamente a replicar as primeiras violências do reino animal – como quando uma leoa enfrenta o próprio parceiro para evitar que algo aconteça com seu filhote – e o sentido da aventura da hominização volta-se novamente à sua dimensão instintiva? Ou, ao contrário, há de se analisar que, todas as situações violentas que podem ser engendradas estão intimamente ligadas ao tempo e espaço de seus atuantes, e ainda, nas palavras de Ginzburg (2012, p. 8), a violência deve ser entendida “como construção material e histórica. Não se trata de uma manifestação que seja entendida fora de referências no tempo e espaço. Ela é produzida por seres humanos, de acordo com suas condições concretas de existência”?

Dentro desta mesma perspectiva, avançamos pensando sobre como as violências, inicialmente absorvidas de forma silenciosa pela “vítima”, aumentam progressivamente a resposta com o passar do tempo; por exemplo, sobre como uma acusação ou um falso testemunho podem gerar consequências

inimagináveis. Em outras palavras, onde é possível localizar a vingança e seus excessos na dinâmica inicial de ataque e defesa? Como compreender que uma dada situação pode ser suportada por anos e o revidar pode ser ardiloso e cruel?

Adentrando ainda mais o tema, encontramos a violência pela violência, que ocorre sem premeditação, sem um motivo aparente. O que constitui a “violência gratuita”, ou a banalidade total da violência, a exemplo de “Passeio Noturno”, de Rubem Fonseca, em que o personagem da trama se sente revigorado apenas quando sai com seu carro e atropela pessoas desconhecidas. O que leva um ser humano a realizar um ato violento contra um semelhante que não lhe oferece mal ou risco? Há uma violência gratuita, ou apenas há sociedades que não compreendem determinadas motivações?

Estas e outras questões sobre o tema e as representações literárias da violência é o que se procura investigar aqui. Para articular nossas análises sobre tais questões, partimos de três pontos: a) reconhecer que falamos de conceitos de violência, uma vez que não é possível atribuir apenas um conceito; b) compreender que, ao investigarmos as representações da violência na literatura, “precisamos reconhecer os objetos estéticos da violência na sua relação com o processo geral de simbolização da realidade social, já que participam de maneira vital e constitutiva desta mesma realidade” (SCHOLLHAMMER, 2013, p. 42); e c) ao analisar as representações da violência nos textos selecionados, é preciso ater-se aos imaginários sociais daquilo que seria apropriado ou ético, já que

Existe uma conexão direta entre estética e ética. O modo como nossa percepção funciona no campo artístico está vinculado ao modo como organizamos nossos valores nas percepções cotidianas [...] se lemos em um livro cenas em que um ser humano agride outro – em uma chave cômica, ou trágica – e reagimos a essa cena de modo empático, essa reação é parte de nossa educação ética. (GINZBURG, 2012, p. 25)

Em outras palavras, nossa formação ética, assim como o que designamos por “caráter” no ser humano, está diretamente ligada ao tempo e espaço sociais. Por exemplo, um jovem nascido e criado na periferia, que vive o cotidiano dos confrontos armados e violentas disputas territoriais, pode perceber a natureza da violência das de forma diferente de um jovem que sempre viveu em uma área rural afastado das grandes cidades. Do mesmo modo, um jovem que nasceu e cresceu em uma sociedade com uma grande herança patriarcal poderá

compreender a violência contra a mulher de uma forma diferente de um jovem de um grande centro urbano.

Em todos os casos, como aponta Ginzburg (2012, p. 24), “O acesso a questionamentos sobre a violência por meio da literatura permite romper com a apatia, o torpor, de um modo importante. Textos literários podem motivar empatia por parte do leitor para situações em termos éticos”. Ou seja, a literatura é parte imprescindível de nossa educação ética. O enredo, as situações agenciadas e as performances dos personagens possibilitam a reflexão sobre como ou não agir na vida real, sobre o que é justo ou aceitável, sobre os valores de uma sociedade.

Para Schollhammer (2013, p. 103), “longe de ser uma exceção à ordem pacífica da sociedade, a violência forma a cosmovisão do brasileiro e do latino-americano. É uma chave para entender a cultura e parece ser um dos fundamentos da própria estrutura social”, e a compreensão de partes desta estrutura social que vislumbramos neste trabalho. Se concordamos com Ginzburg (2012, p. 22) que “os tempos recentes são caracterizados por uma presença forte de violência social, que cabe examinar com atenção [...] Há os crimes de ódio; violência por racismo, machismo, vertentes religiosas; agressões por homofobia, por xenofobia”, também concordamos que “a leitura de textos literários, sabemos há muito tempo, é capaz de romper com percepções automatizadas da realidade”. (GINZBURG, 2012, p. 24).

Mas o que é a violência? Para Marilena Chauí (2017, p. 35), “estamos acostumados a identificar a violência à criminalidade”; semelhantemente, o filósofo Slavoj Žižek (2014, p. 51) observa que percebemos sempre a violência a partir de um critério (de uma distorção ideológica) do que seria uma situação não violenta. Mas a compreensão, de fato, das diferentes dimensões da violência, nos leva a uma reflexão mais profunda, que podemos começar com a perspectiva que Marilena Chauí tece em sua obra *Sobre a violência* (2017)

Etimologicamente, “violência” vem do latim *vis*, força, e significa: 1. Tudo o que age usando a força para ir contra a natureza de algum ser (é desnaturar); 2. Todo o ato de força contra a espontaneidade, a vontade e a liberdade de alguém (é coagir, constranger, torturar, brutalizar); 3. Todo o ato de violação da natureza de alguém ou de alguma coisa valorizada positivamente por uma sociedade (é violar); 4. Todo o ato de transgressão contra aquelas coisas e ações que alguém ou uma sociedade definem como justas e como um direito

(é espoliar ou a injustiça deliberada); 5. Consequentemente, violência é um ato de brutalidade, sevícia e abuso físico/e ou psíquico contra alguém e caracteriza relações intersubjetivas e sociais definidas pela opressão e pela intimidação, pelo medo e pelo terror. *A violência é a presença da ferocidade nas relações com o outro enquanto outro ou por ser um outro*, sua manifestação mais evidente se encontra na prática do genocídio e na do *apartheid*. É o oposto da coragem e da valentia porque é o exercício da crueldade”. (CHAUÍ, 2017, p. 35-36)

Sob a face visível da violência, a que chamamos geralmente de criminalidade, existem formas mais sutis em que ela se manifesta, seja em casa, na família, seja na rua. Mas quais as formas de manifestação da violência? Slavoj Žižek, em sua obra *Violência* (2014), observa que o que ela é uma pequena parte visível de processos de exclusão e dominação, que vão desde a violência simbólica à violência exercida pelo funcionamento assimétrico dos sistemas econômicos, políticos e jurídicos.

Nos termos do autor, a violência que nos é visível é a subjetiva – “exercida por um agente claramente identificável” (2014, p. 17). A violência subjetiva é aquela que ocorre ao se tentar tirar vantagem de outrem, de abusar da confiança, de proferir maus-tratos no lar. No entanto, sob esta face visível, encontram-se a violência objetiva que, para o filósofo, se divide em: a) Violência simbólica, “encarnada na linguagem e em suas formas” (ŽIŽEK, 2014, p. 17), isto é, a violência subterrânea que perpassa os discursos que autorizam e reproduzem as relações de dominação social; está inserida nos discursos, nas piadas e brincadeiras de mau gosto, carregadas de machismo, xenofobia, entre outros; e b) violência sistêmica, presente no funcionamento dos sistemas econômicos, políticos e jurídicos, que promovem a perpetuação das desigualdades sociais, como o mau uso da posição de poder com não resoluções, falta de investimentos em saúde, educação e, decorrentemente, as desigualdades e as situações de risco que são constituídas a partir das assimetrias sociais geradas pela ausência ou mau funcionamento das instituições.

No entanto, como o crítico literário Jaime Ginzburg observa, em sua obra *Literatura, Violência e Melancolia* (2012), não há um caráter valorativo da violência em si, mas violências que são legitimadas socialmente (por exemplo, esportes que envolvem agressões corporais, o instituto jurídico da legítima defesa, alguns atos de guerra etc.) e violências que não são legitimadas (homicídios

dolosos, feminicídios, latrocínios etc.). Semelhantemente a esta análise, Žižek (2014) também desenvolve a ideia de grau zero da violência, que pode ser pensada como uma “linha da violência”, algo como um marcador divisório do que é “aceitável” daquilo que as pessoas percebem como um ato violento. Nesta divisão, Žižek aponta que “a violência objetiva é uma violência invisível, uma vez que é precisamente ela que sustenta a normalidade do nível zero contra a qual percebemos algo como subjetivamente violento” (ŽIŽEK, 2014, p. 17); e é justamente esta divisão que, por vezes, é um exercício da violência (como piadas machistas que reforçam a cultura do estupro, que acaba encorajando os homens a abusarem sexualmente de mulheres).

Mas não é somente o ato violento em si que tem sua legitimidade e visibilidade, também o agente de um ato violento tem sua própria valoração. Para Hannah Arendt (1970), poder e violência estão intimamente ligados e, embora muito semelhantes, não devem ser confundidos. Instituições políticas materializam-se no poder, logo, quando este falta, o sistema entra em decadência – sendo necessário que se use de alguma forma de violência para conter o problema. Trazendo este pensamento para dentro da instituição familiar amparada pelos costumes patriarcais – em que o homem representaria a figura absoluta em controlar e manter – uma falha no sistema (um não-acatar da esposa ou dos filhos, uma discordância etc.) representaria ter que corrigir (ou ainda punir) os membros da família subordinados ao poder patriarcal – esposa e/ou filhos.

Desta forma, podemos ponderar que não apenas a violência tem suas divisões, mas também seus agentes causadores. Aquele que detém o poder, também detém o que podemos chamar aqui de “direito à violência” e, obviamente, dadas as construções sociais da figura feminina (cuidadora do lar, dos filhos, pura e casta), a mulher não seria propriamente uma figura ideal para deter tal “direito”. Sendo assim, a mulher foi socialmente afastada do imaginário da violência, tendo prevalecido o imaginário feminino de pacífica, pacata, submissa etc.

A partir destas considerações, adentramos ao propósito de nosso trabalho: observar as estéticas da violência nos contos selecionados, os sistemas internos de representação e justificações que compõem os enredos, os imaginários e a própria composição textual destas narrativas, assim como as relações entre a violência e a sociedade representada.

2 A CONSTRUÇÃO IMAGÉTICA-SOCIAL DA MULHER MÃE

“Mãe é o nome de Deus nos lábios e nos corações das crianças” (The Crow)

A figura que conhecemos atualmente como modelo de perfil materno veio evoluindo com o passar dos séculos. A construção social moderna, a partir da constituição da família burguesa, relegou à mulher a responsabilidade principal pela tutela dos filhos, herança que permanece na contemporaneidade e que, seguindo cominações dos homens sobre as mulheres, conforme Bourdieu (2018), caracteriza a dominação masculina. Nas palavras do autor,

O mundo social constrói o corpo como realidade sexuada e como depositário de princípios de visão e de divisão sexualizantes. Esse programa social de percepção incorporada aplica-se a todas as coisas do mundo e, antes de tudo, ao *próprio corpo*, em sua realidade biológica: é ele que constrói a diferença entre os sexos biológicos, conformando-a aos princípios de uma visão mítica do mundo, enraizada na relação arbitrária de dominação dos homens sobre as mulheres, ela mesma inscrita, com a divisão do trabalho, na realidade da ordem social. (BOURDIEU, 2018, p. 24)

Dentre as divisões trabalhistas mencionadas por Bourdieu (2018), incluem-se os trabalhos de casa – a mãe cuida da casa e dos filhos e o pai trabalha fora e cuida da administração e das contas. Tal divisão nas tarefas também mantém a divisão hierárquica, em que o homem é a figura monárquica, legislativa e judiciária do lar, a quem se deve obediência e respeito.

Esta hierarquia social é, também, facilmente observada nas representações artísticas que constituem como personagem a imagem da mulher como mãe e submissa. Tais imagens, que se realizam tanto nas artes pictóricas, cinematográficas e textuais, trazem consigo discursos e imaginários que permanecem quase inalterados no presente.

Descer o olhar, por exemplo, a uma pintura de uma família tradicional do século XVIII significa ver mais do que a constituição familiar de pai, mãe e filhos. Há, ali, discursos marcados, principalmente, sobre hierarquia e diferenças de gênero – que incluem cuidados com os filhos, vestimentas e postura dos gêneros que, *mutatis mutandis*, ainda reencontram seus paralelos na contemporaneidade.

Do mesmo modo, se, outrora, mergulhar em algumas narrativas românticas era mais do que entretenimento, mas um manual de postura e boas maneiras para as moças da época, também certas narrativas contemporâneas podem carregar consigo estereótipos que conservam o lugar do feminino na sociedade. Neste sentido, antes de questionar a “validade” de tais normas para a época, interessa-nos observar como tais imaginários podem transcender gerações e preservar mitos sobre a imagem da mulher que a literatura contemporânea irá legitimar ou problematizar em seu plano representacional. Nesta seção, interessa-nos, particularmente, a construção imagética-social da mulher mãe.

Elisabeth Badinter, em sua obra *Um amor conquistado: O mito do amor materno* (1985), traça uma linha histórica que permeia desde os interesses femininos anteriores à maternidade até a construção da figura “mítica” de mãe. Neste trabalho, a autora questiona se tal constituição de amor é característica inata ou uma construção social adaptável ao tempo e espaço e aponta que, como qualquer sentimento humano, este também não está imune a atos falhos ou excessivos.

Badinter (1985) então pontua que, em certo momento do processo evolutivo das características maternas, foi dado às mães a missão de cuidar dos seus filhos nas primeiras etapas da vida e garantir que as crianças “sobrevivessem”, já que os índices de mortalidade infantil eram altíssimos, especialmente na primeira etapa da vida, no contexto europeu analisado.

Inconscientemente, algumas delas perceberam que ao produzir esse trabalho familiar necessário à sociedade, adquiriam uma importância considerável, que a maioria delas jamais tivera. Acreditaram nas promessas e julgaram conquistar o direito ao respeito dos homens, o reconhecimento de sua utilidade e de sua especificidade. Finalmente, uma tarefa necessária e "nobre", que o homem não podia, ou não queria, realizar. Dever que, ademais, devia ser a fonte da felicidade humana. (BADINTER, 1985, p. 146)

Desta forma, a doação feita pelas mulheres aos seus filhos passa a ter, como a autora pontua, uma função social e, também, emocional: a sobrevivência das crianças dependia das mães, que se tornam seres capazes não só de dar a vida como também preservá-la. Logo, esse imaginário popular agregou à maternidade um valor simbólico positivo sem precedentes que, além de exaltar a

figura materna, também a responsabiliza pela defesa até às últimas consequências da prole.

Partindo do imaginário materno, buscamos analisar comparativamente os contos “Morre, desgraçado” (1988), de Dalton Trevisan e “Ana L. – sadomasoquista” (2006), de Marisa Grinstein, e pontuar a constituição das personagens femininas que, ao lado da figura dócil e submissa da mãe, promovem atos violentos em defesa de sua prole. *A priori*, pode-se pontuar que as personagens destes contos se mantinham no “devido papel” de esposa e mãe – suportavam agressões corporais e outras formas de violência, até o momento em que os filhos se tornam possível objeto das ações perpetradas pelos cônjuges, momento em que a resposta violenta torna-se legítima no imaginário constituído na narrativa.

Neste capítulo, veremos que as motivações dos atos violentos realizados pelas mulheres são o amor materno e a defesa dos filhos, afeto socialmente construído que se sobrepõe à autodefesa, pois, enquanto eram as próprias mulheres as vítimas da agressão, suas condutas na narrativa continuavam a ser de submissão e de aceitação da condição a elas imposta. A proposta inicial é a de que tal violência tem fundamentos muito mais profundos do que apenas a reação à ação dos cônjuges, e é possível observar que, mesmo tendo cometido um ato violento, o mito do amor materno é que constitui o ponto central da construção do enredo. Isto é, a legitimação do ato violento decorre da reação à agressão destinada aos filhos.

2.1 “MORRE, DESGRAÇADO” (1988) – Dalton Trevisan

Dalton Trevisan é um escritor contemporâneo, de vida bastante reservada, mas de uma obra bastante prolífica, tendo, ao longo de sua carreira, publicado mais de quarenta livros. Dentre os principais, estão *Cemitério de elefantes* (1964), *O Vampiro de Curitiba* (1965) e *A Polaquinha* (1985), sendo sua publicação mais recente em 2014, *O beijo na nuca*. Foi, também, eleito por unanimidade vencedor do *Prêmio Camões*, oferecido conjuntamente pelos Governos do Brasil e

de Portugal, e do *Prêmio Machado de Assis*, da Academia Brasileira de Letras, ambos em 2012. O conto “Morre, desgraçado”, objeto desta análise, foi publicado originalmente no livro *Pão e Sangue* (1988).

“Morre, desgraçado” (1988) narra uma noite comum no cotidiano dos personagens representados, exceto pelo desfecho. A esposa, não nomeada, é a personagem protagonista e quem realiza a narração da história. O texto, portanto, é narrado em primeira pessoa, mas também apresenta a intersecção direta das vozes do marido, João, e da filha, Rosa.

A protagonista relata situações corriqueiras em seu cotidiano: a violência e o alcoolismo do marido. Violência vivida não só por ela, como também pelos filhos que presenciam os excessos do pai. No início da narrativa, João chega, mais uma vez, bêbado do trabalho e inicia uma discussão com a mulher, que está ajoelhada, rezando. “Está rezando, sua bruxa? Que eu largue da cachaça?” (TREVISAN, 1988, p. 7).

Nesta passagem inicial, já percebemos elementos que constituem o imaginário feminino representado no conto: a prática religiosa adstrita ao gênero feminino, a casa como espaço da mulher, a imagem da mulher relacionada à dimensão negativa da bruxa (aquela capaz de enfeitiçar, enganar, amaldiçoar, levar à perdição). Tal imaginário pode ser identificado à dimensão da violência simbólica, encarnada na linguagem, que perpetua as relações de dominação social através da proliferação de discursos e imagens que impõem à figura da mulher um universo de sentido e, conseqüentemente, como observa Slavoj Žižek (2014), influencia nas manifestações subjetivas da violência. Desse modo, a violência visível mostrada no conto é perpetrada por um agente determinado, João, que passa a perseguir a personagem protagonista dentro e fora de casa, com a intenção de agredi-la.

Rosa, a filha, pede que a mãe fuja “Corra, mãe. Que o pai te mata” (TREVISAN, 1988, p. 8). A mãe apanha o filho menor no berço e corre para fora da casa. O marido, alcoolizado, também sai. Abraçada às pernas do pai, a filha pede para que ele deixe de bater na mãe e, em resposta, é “atropelada” pelo pai, cai e bate com a nuca na mureta. As ofensas e agressões aumentam cada vez mais. Com medo do que o marido poderia fazer, a mãe propõe fazer qualquer coisa para que a violência cessasse – “tudo o que ele fazia com as mulheres da rua”.

(TREVISAN, 1988, p. 9) –, passagem que aponta para a sujeição tanto física quanto moral ao marido.

Encurralada pelo marido, na iminência de novas agressões, empurra-o, encontra um pedaço de lenha e o golpeia na cabeça. Atordado, o marido cai. Ela sabe que se o deixasse se levantar, a morte dela seria certa, “- Me mate, mulher. Senão você morre.” (TREVISAN, 1988, p.9); logo, com o intuito de, sobretudo, se proteger e, conseqüentemente, proteger os filhos, ela golpeia-o novamente e, ao que se entende, acaba matando o marido.

2.1.1 Alcoolismo, violência doméstica e morte em “Morre, desgraçado”

O cenário em que vive o casal, como também a representação da personagem protagonista sem nome e do marido identificado como “um tal João” inferem um contexto de marginalização social. Tem-se, assim, um espaço representado, nos quais o ordenamento econômico, as leis, as instituições judiciárias, legislativas e administrativas não atendem aos direitos sociais da população. Além disso, esse contexto contribui para a perpetuação das desigualdades, através da constituição e manutenção das assimetrias sociais e da permissividade quanto à ausência ou exercício irregular do poder de polícia, assim como ocorre em muitos outros contos do autor. Mais à margem ainda, encontra-se a personagem protagonista, vítima da violência sistêmica, decorrente das omissões e ações irregulares dos sistemas econômico, político e jurídico quanto à proteção dos direitos das mulheres, vítima da violência simbólica exercida pela reprodução social de um imaginário negativo da mulher, que acaba sendo vítima das agressões físicas do marido. Tal localização, à margem das margens, durante o conto, pode ser inferida da própria imagem que a mulher tem de si – “pobre de mim”, “escrava”, “desgracida” – como também da ausência de a quem recorrer – “Ó Deus, quem me acode?”. (TREVISAN, 1988, p. 8-9)

Essa inferiorização através da qual a personagem se descreve também pode ser observada na eleição dos itens lexicais que descrevem um e outro personagem, o marido - João - e a esposa.

- Olhe as crianças, **João**.
- Já sei que põe vidro moído no meu **pão**.
Arrancou o rádio da parede, rebentou no **chão**, pisou em cima.
- **João**, não faça isso. É pecado. Oh, meu Deus.
Pecado foi o murro aqui no olho, nem sei como não furou – em três pedaços meu óculo de costura.
- Pare, **João**. Olhe as crianças. Na frente delas, **não**.
Me cobriu a cabeça de soco e **palavrão**. (TREVISAN, 1988, p. 7-8, grifos nossos)

Este fragmento é o início da última briga do casal. Nele, pode-se perceber que, ao referir-se ao marido, os discursos presentes na narrativa ganham acentuação “**ão**”, em oposição aos que se referem às ações da esposa.

- Corra, mãe. Que o pai te mata.
Era **Rosinha**, esse anjo de sete anos, ali na porta do quarto. Alcancei no berço o menorzinho e corri para fora. Rindo e tropeçando, o João foi atrás. No quintal me agarrou pelo vestido. Mais soco e pontapé.
Chorando, a Rosa abraçou as pernas do pai.
- Não surre a mãe. Paizinho, não surre mais.
Zonzo, atropela a menina, que bateu a nuca no degrau. Fui acudir a pobrezinha, me acertou um bruto sopapo.
- Vá dormir, João. Por esta noite chega.
Eu, desgracida, beijasse as mãos da **Rosinha**.
- Graças a ela, você está viva.
Rasgou a barra do vestido, outro pontapé com toda a força.
- Responda, bandida. Uma palavra só. **Todinha** te arrebento.
(TREVISAN, 1988, p. 8, grifos nossos)

Pode-se notar, pelos grifos, que quando as ações e representações são da esposa, o grau empregado é o diminutivo. Tais contraposições morfológicas evidenciam muito mais do que apenas entonação; evidenciam, também, uma dicotomia entre maior *versus* menor, força *versus* fraqueza, dominador e dominado. Bourdieu (2018) assegura que “A oposição entre os sexos se inscreve na série de oposições mítico-rituais: alto/baixo, em cima/embaixo, seco/úmido, quente/frio” (p. 33). A historiadora Rachel Soihet (2017), ao analisar as configurações do Brasil no fim do século XIX, aponta que tais diferenças eram inscritas até mesmo na medicina social, que, por sua vez,

assegurava como características femininas, por razões biológicas: a fragilidade, o recato, o predomínio das faculdades afetivas sobre as intelectuais, a subordinação da sexualidade à vocação maternal. Em oposição, o homem conjugava à sua força física uma natureza autoritária, empreendedora, racional e uma sexualidade sem freios. As características que se atribuíam às mulheres eram suficientes para justificar que se exige delas uma atitude de submissão, um comportamento que não maculasse sua honra. (SOIHET, 2017, p. 363)

Tal condição social imposta à mulher, reproduzida pela violência simbólica que constitui o imaginário feminino e, somada às formas sistêmicas de violência, podem ser compreendidas como fatores que influenciam as mulheres a permanecer em relacionamentos abusivos, passando a aceitá-los como natural, normal. E isto é o que ocorre com a personagem deste conto – “Doze anos casada, são dez que qualquer motivo apanho” (TREVISAN, 1988, p. 7); uma década de humilhações e agressões psicológicas e físicas; uma década de submissão, de desafeto, de posse.

Quanto à intencionalidade da ação final da protagonista, observamos, na narrativa, que a mulher refere-se ao marido pelo nome ou como “homem de Deus”, enquanto João refere-se à esposa como “bruxa”, “bandida”, “cavala”, “assassina da minha alma”, “mulher”, “diaba”. Essa estrutura composicional corrobora com o posicionamento inferiorizado da mulher no conto, e com a ideia de que a personagem não tinha intenção inicial de matar o marido. Ademais, não há momento algum em que ela se queixe do que recebe, fatidicamente. Ela até sustenta as agressões: “Pare, João. Olhe as crianças. Na frente delas, não” (p. 8). Subentende-se, assim, que a esposa aceita o que lhe é imposto, apenas pede que os filhos não vejam (na frente deles, não; sem que vejam, o problema é menor). No mesmo diálogo, a personagem ainda pede “Vá dormir, João. Por esta noite chega”. (p. 8), solicitação que também colabora com a compreensão da submissão da esposa às investidas violentas do marido.

Como destacamos, o mesmo vocabulário escolhido para compor o conto permite identificar a classe social dos personagens. A mulher sem nome, casada com um João que “**toda noite** [...] sai do **serviço**, passa no **boteco**, chega bêbado em casa. Na pobre de mim se vinga do **patrão** e do **preço das coisas**.” (p. 7, grifos nossos), representa no conto situações vivenciadas por personagens de uma classe social desprovida do acesso a bens que poderiam garantir certa

dignidade social. E, como podemos depreender da passagem citada, o homem vinga na esposa o poder que não dispõe na esfera social. Nessa representação, podemos encontrar semelhanças com as investigações de Soihet (2017) sobre a relação entre o imaginário social masculino consagrado e condições socioeconômicas inferiores.

O homem pobre, por suas condições de vida, estava longe de poder assumir o papel de mantenedor da família previsto pela ideologia dominante, tampouco o papel de dominador, típico desses padrões. Ele sofria a influência dos referidos padrões culturais e, na medida em que sua prática de vida revelava uma situação bem diversa em termos de resistência de sua companheira a seus laivos de tirania, era acometido de insegurança. A violência surgia, assim, de sua incapacidade de exercer o poder irrestrito sobre a mulher, sendo antes uma demonstração de fraqueza e impotência do que de força e poder. (SOIHET, 2017, p. 370)

A partir de Soihet, podemos observar que, nesse conto, sem a possibilidade de exercer o papel simbólico destinado aos homens na esfera social, João sente-se à margem do sistema, reencontrando na mulher, que se apresenta submissa e temerosa, o exercício de sua “masculinidade” ao agredi-la, mandar que se ajoelhasse, que lhe tirasse os sapatos. A mulher, em contrapartida, descreve a si como “a escrava”.

Obviamente, a violência doméstica manifesta-se em todas as classes. Contudo, neste conto, é perceptível o diálogo estabelecido entre as condições materiais e históricas de grupos economicamente vulneráveis à violência. Ademais, como também podemos inferir pela passividade da esposa, quanto mais longe de certos bens materiais e culturais, maior será a incidência de violência decorrente da ausência de proteções institucionais – o que não ocorre, na mesma proporção, em classes hegemônicas. Cabe ressaltar, também, que a não tutela de direitos e garantias fundamentais por parte do Estado é uma realidade representada em diversas obras de Dalton Trevisan. Mulheres mais bem amparadas e instruídas dificilmente aceitariam uma situação similar às enfrentadas pela personagem deste conto, sobretudo porque determinadas condições sociais, culturais e econômicas diminuem as dificuldades de se sair de uma relação abusiva.

Voltando às características composicionais do conto, a forma com que a personagem narra a perseguição do marido e como destaca o desespero da filha – “não surre a mãe. Paizinho, não surre mais” (p. 8) – faz com que o leitor

mergulhe mais facilmente na situação de violência e o envolvimento afetivo faz com que este passe “a torcer” para que o marido erre a “pancada”, que a mulher desvie, que ele caia. O recurso de apelo ao leitor intensifica a percepção da violência e inviabiliza possíveis legitimações do ato agressivo masculino, acentuando a exposição crua da violência e tornando mais visível a estrutura social de dominação masculina evidenciada por Bourdieu (2018),

A força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificção: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem a legitimá-la. A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça: é a divisão sexual do trabalho, distribuição bastante estrita das atividades atribuídas a cada um dos dois sexos, de seu local, seu momento, seus instrumentos; é a estrutura do espaço, opondo o lugar de assembleia ou de mercado, reservados aos homens, e a casa, reservada às mulheres. (BOURDIEU, 2018, p. 24)

Esta ordem social, grande máquina de reprodução da dominação masculina que utiliza a divisão de trabalho dos sexos como justificativa natural das diferenças construídas entre os gêneros, vai além, fazendo a dominação perpassar, ao mesmo tempo, as relações objetivas no mundo e as relações subjetivas. Tais relações estão inscritas nos seres, nos corpos e pensamentos, subsidiando esquemas de percepções em que as mulheres quase sempre são colocadas sob o negativo, conforme evidencia-se no conto, levando o leitor a compadecer-se da mulher. Neste sentido, a narrativa evidencia o alcoolismo, a violência doméstica e a aceitação da infidelidade como situações que a mulher, em sua condição de submissão, deve suportar.

O pedido de socorro ao vizinho do lado não é ouvido, pois dentro deste imaginário de família, os conflitos devem ser resolvidos internamente. Isto é, novamente destaca-se a fragilidade da posição feminina que não tem a quem recorrer, nem aos vizinhos, nem às instituições legitimadas para punir e/ou se proteger de tais situações. E é em razão desta situação social que, para Guimarães e Pedrosa (2015), os movimentos feministas do século XX passaram a cobrar do Estado e da sociedade responsabilidades sobre o respeito à dignidade humana, e a não violência. Já que, “por muito tempo, os limites do privado legitimaram ou ignoraram a gravidade das violências sofridas por mulheres, ilustradas por mitos

populares como o em briga de marido e mulher, ninguém mete a colher”. (GUIMARÃES & PEDROZA, 2015, p. 257).

No conto, observamos as consequências de todas estas omissões na reação da personagem que não revida, não responde. Na maior parte das vezes, apenas suplica que o marido pare de agredi-la e, quando teme pela vida, diz: “— tudo eu faço. O que você quiser. Tudo que ele fazia com as mulheres da rua” (TREVISAN, 1988, p. 9). Ou seja, sua forma de defesa é reiterar a submissão, concordar e consentir.

No final da narrativa, a mulher mata o cônjuge. No entanto, o ato dela não tem como intenção somente a autodefesa, mas a defesa dos filhos. Na narrativa,, fica evidente que ela também teme que os filhos ficassem à mercê da violência do pai alcoólatra e, entre um golpe e outro do marido, entrega o bebê à irmã e ordena “Fuja, Rosa. Leve daqui o anjinho” (TREVISAN, 1988, p. 9). Quando a mãe toma força de empurrar o pai e desferir o golpe fatal, ela afirma – “A força de mãe foi que me valeu” (TREVISAN, 1988, p.10); isto é, a força de quem não queria apanhar na frente dos filhos, de quem beijou as mãos da menina quando golpeada pelo pai, de quem entregou aos cuidados da mesma menina o bebê de colo e não fugiu – “Ai, por que não fugi?” (TREVISAN, 1988, p. 9).

Souza (2009), em sua leitura deste conto de Trevisan, afirma sobre o ato final da narrativa

A morte do agressor representa o excesso da violência sofrida pela mulher. Aplicados o primeiro, o segundo e o terceiro golpes, encerra-se o ciclo da tortura, enfatizado, principalmente, com o ato de fechar os olhos, no último golpe. Essa atitude evita que sentimentos e pudores interfiram nessa hora, pois, afinal, o que estava em jogo era a sobrevivência. O desabafo final, que se inscreve metaforicamente como uma cicatriz gravada no corpo da vítima, fica registrado no seguinte traço: “desgraçado”. (SOUZA, 2009, p. 85)

Ademais, como pontuado por Souza (2009), o cerrar dos olhos separa os sentimentos do ato homicida, no qual a mulher luta por sua sobrevivência, e, sobretudo, a dos filhos, já que “maternidade é coisa de mulher” (e uma das incontáveis violências simbólicas travestidas de doçura).

Logo, não caberia à mulher por ela mesma desferir tal golpe para livrar-se do que vinha enfrentando. A legitimação do ato não se dá, exclusivamente, pela defesa de si, mas, especialmente, representa o fim de um ciclo que só foi possível porque a personagem valeu-se da “força de mãe”. Foi a primeira, certa e única vez que a esposa voltara-se contra o cônjuge. A “força de mãe” fez mais que legitimar o ato cometido pela personagem, uma vez que também libertou a ela e, principalmente, seus filhos, de outras investidas violentas.

É como se fosse um rito de passagem, tanto para ele quanto para ela. O homicídio revela-se como a realização do desejo de matar, acompanhada da libertação ‘anárquica’ individual daquele que mata, é a tradução de um desejo que nenhuma outra ação conseguiria suprir: “a afirmação da individualidade manifesta-se pelo desejo de matar as individualidades que estão em conflito com a primeira individualidade” (MORIN, 1970, p. 64). Ela precisou afirmar-se como mulher, mãe e sujeito.

Desse modo, compreende-se que a dominação, por si só, constitui uma violência. Percebe-se, também, que a personagem “se comporta”, ou melhor, apresenta traços/sinais que evidenciam o comportamento que lhe fora atribuído, configurando, assim, seu papel na sociedade enquanto mulher, esposa e mãe. Para Sousa (2012),

De toda a maneira, mesmo subalterno, é o homem quem continua a ditar o desenlace do conflito e fá-lo em função da sua honra conspurcada à conta de se achar em situação de humilhação irreparável, a não ser matando a mulher “Me mate, mulher. Senão você morre”. (SOUSA, 2012, p. 355)

E, cabe bem, na passagem final do conto, a ideia de “desgracida”, como a própria se autodenomina, porque até na realização do ignominioso ato do homicídio, contrário à representação imaginária da mãe, ela precisou obedecer à vontade de seu marido, prevalecendo a dominação masculina.

No entanto, cabe destacar, ainda, que a representação da quase-incapacidade da mulher de cometer o ato violento também é um reflexo do imaginário feminino. Uma mulher não mata, ela precisa fechar os olhos para não ver seus atos; ou seja, é negado à mulher o “direito” à violência na representação

literária deste conto (o que, obviamente, é um reflexo do imaginário social da mulher).

Em outras palavras, como Hannah Arendt observa, negar a determinados grupos a possibilidade de agir violentamente é uma forma de submissão social; isto é, a possibilidade de serem “maus”, já que “o ódio e a violência que o acompanham – ainda que não seja esta uma regra geral, figuram entre as emoções humanas “naturais”, e livrar o homem¹ dessas emoções corresponderia a nada menos que desumanizá-lo ou mesmo castrá-lo” (1970, p. 40. Grifos da autora). É nesse sentido que observamos o imaginário da docilidade feminina transformar-se em perversidade, vingança, crueldade etc. Assim, em situações em que a mulher é agente dos atos violentos, essa concepção fica perceptível em comentários como: “mulher quando dá para ser malvada...”, “ciúme de mulher é pior que...”, “mulher não esquece...” etc.

2.2 “ANA L., SADOWASOQUISTA” (2006) – Marisa Grinstein

O conto “Ana L., sadomasoquista” foi publicado no livro *Mujeres Asesinas 2*, de Marisa Grinstein, em 2006. Trata-se do segundo volume de uma coletânea de 3 livros, sendo que o primeiro deles tornou-se série televisiva na Argentina. Marisa Grinstein é uma jornalista e escritora argentina. Sua obra de maior visibilidade é, certamente, *Mujeres asesinas* (2000) – que ganhou adaptações televisivas no seu país e no México. O livro é composto por catorze contos, em que todas as protagonistas são agentes de assassinatos cruéis. Tendo sido bem aceita pela crítica, Grinstein lançou mais dois volumes que abarcam a mesma temática, *Mujeres Asesinas 2: Los nuevos casos* (2006) e *Mujeres Asesinas 3* (2007). Em 2011, recebeu da fundação Konex um Diploma de Mérito na disciplina de *scriptwriting of television*.

No conto “Ana L., sadomasoquista”, a narração acontece em terceira pessoa e, poucas vezes, há a interferência de falas. A narrativa conta a

¹ Aqui, lemos a citação como se referindo à humanidade, e é neste sentido que compreendemos que a passagem também pode ser uma alusão à negação do direito à violência para a mulher.

história da personagem homônima que, depois de ter aguardado seis anos, finalmente casa-se com o homem que tanto amava. O conflito da personagem começa já na sua noite de núpcias, quando o marido sugere que tentem algo diferente das relações sexuais que costumavam ter e, munido de algemas e venda, inicia sua esposa no universo sadomasoquista. Esta, por sua vez, ao primeiro golpe do marido, sente-se surpresa, desnorreada e humilhada – haja vista que em momento algum de todo o relacionamento seu parceiro havia sequer falado sobre tais fetiches sexuais.

Ana era professora em uma escola primária e preferiu concentrar-se nos seus afazeres; calou-se uma, duas, três vezes; um ano inteiro. A cada nova relação sexual, um pouco de si ia sumindo, e o medo de perder o marido fez com que aceitasse sempre suas ofertas e pedidos nada convencionais no sexo. Completados um ano de casamento, Ana engravidou e viu sua vida mudar. O marido cessou suas mostras de fetiches e, nesta altura, é introduzido no conto o fato de que Jorge tinha uma amante antes mesmo de seu casamento. Ele, então, reata as práticas sexuais com aquela mulher que o havia iniciado no sadomasoquismo. A protagonista nota os comportamentos diferentes do marido e o cuidado excessivo com a própria aparência. Contudo, mesmo que inicialmente Ana tenha tentado confrontá-lo para saber a verdade sobre a traição, acabou por entregar-se à dúvida, com medo de que o marido a deixasse.

Então nasce Camila, a filha do casal, que faz Ana reaver as esperanças na felicidade do casamento, já que, como pai, Jorge era completamente diferente do homem sádico na vida sexual. Poucos meses depois, ao retomarem a vida sexual, Ana esperava que tudo voltasse a ser como na época do noivado; entretanto, enganou-se. As práticas sadomasoquistas voltaram e, com o passar do tempo, a violência dos atos sexuais foi aumentando, assim como as marcas que ficavam no corpo de Ana. Seus alunos, tal como a filha, passaram a perguntar sobre os cortes e hematomas que ela apresentava e, para eles, ela sempre inventava desculpas relacionadas a acidentes domésticos; entretanto, para a mãe da protagonista, Elvira, tais histórias não convenciam – “Si tu marido te pega, te pido que venga con Camila a vivir a casa”². (GRINSTEIN, 2006, p. 207).

² “Se teu marido te bate, peço-te que venha com Camila morar em minha casa. ” (Tradução nossa)

Ana permanece insistindo que não havia nada de errado, mas a visita da mãe a faz perceber que, quanto mais resistia às práticas sadomasoquistas, mais incitava o desejo do marido, e a violência aumentava. Nos meses seguintes, Jorge decide que sua amante, a Turca, também deveria participar dos jogos sexuais do casal. Assim, inicia-se a época mais turbulenta do casamento de Ana, pois, se antes era submetida aos desejos do marido, agora também era aos da Turca.

Às vésperas de completar quinze anos, Camila, a filha do casal, encontra o antigo vestido de noiva da mãe ao ajudá-la a arrumar o guarda-roupas e, prontamente, veste-se com ele – a mãe tenta dissuadi-la da ideia de usar tal vestido, já que as memórias ligadas à peça soavam para Ana como um mal agouro para a vida futura da filha. A menina, entusiasmada com o vestido da mãe, corre ao encontro do pai, e ele garante que a filha estava “una diosa” com o vestido.

Neste momento da narrativa, Ana deixa o emprego na escola e começa a trabalhar em uma loja de artigos desportivos, lugar onde conhece Júlian, com quem passa a ter um envolvimento amoroso, mesmo sabendo que ele está prestes a se casar com outra mulher. Quando, finalmente, Júlian decide a data do casamento com a noiva, Ana resolve que já é hora de se separarem. Júlian insinua que, se Ana decidisse ficar com ele, ele largaria a noiva para ficar com ela. Ana, no entanto, não se anima com a proposta, pois Júlian não conhecia “el capítulo negro de su sexualidad, que ella veía como algo imperdonable”³. (p. 211).

A frequência dos encontros sexuais com o marido diminuía e aumentavam em violência. Há alguns anos ela também passou a golpear o marido durante o sexo e, inclusive, já havia certa ordem pré-estabelecida de como ocorria o “ritual” – o marido a amarrava, golpeava-a e, depois, trocava de lugar com a esposa, com a exceção de que ele não se deixava amarrar.

Ana decide não ver mais o amante e, também que não se submeteria mais à prática sexual sadomasoquista do marido. Mas, na mesma noite, ao chegar à sua casa e deparar-se com o marido na sala, não consegue pedir o divórcio e vai para o quarto. Camila não estava em casa e Jorge entra no quarto mostrando as cordas a Ana. Ela levanta-se da cama e, pela primeira vez, diz não

³ “O capítulo negro de sua sexualidade, que ela via como algo imperdoável.” (Tradução nossa)

ao marido, além de deixar claro que não permitiria nunca mais tal prática sexual. Quando Jorge percebe que Ana estava realmente decidida, ameaça – “Si vos no querés, a lo mejor voy a tener que pedirle ayuda a Camilita. Me parece que ella quiere ser mi novia, ¡si hasta se pone tu vestido!”⁴ (p. 213).

Ana, então, permite que Jorge a amarre e a espanque mais uma vez, e o ritual se repetiu, com a mesma intensidade e violência. Entretanto, quando chega a vez de Ana agredir o marido, convence-o a deixar-se amarrar e, com a gilete que habitualmente usavam um no outro para cortarem-se, desfere um golpe fatal no pescoço de Jorge. Ana confessa o crime, é julgada, condenada e presa. Sua filha nunca mais quis vê-la.

2.2.1 Eros e Thanatos em “Ana L. – sadomasoquista”

Ana L. sonhava com o casamento e as noites de núpcias. Já era noiva há seis anos e, quando finalmente chega o momento esperado, aceita as algemas e a venda pela primeira vez, por acreditar em algo especial, e foi pega de surpresa “¡Hijo de puta! ¡Me golpeaste! ¡Me arruinaste el casamiento!” Ana empezó a llorar, sorprendida por lo que acababa de pasar. Estaba esposada y se sentía indefensa y humillada.⁵ (GRINSTEIN, 2006, p. 204). A recusa e o sentimento de humilhação só aumentavam o prazer da relação sádica sentida pelo marido, que percebia nela não só a encenação, mas de fato o sentimento de humilhação.

De acordo com Ginzburg (2012)

Na literatura encontramos manifestações de que o comportamento violento pode constituir um prazer, uma satisfação. A conexão entre violência e erotismo traz à tona o debate sobre os limites do humano. Se a agressividade é uma força destrutiva, e a sexualidade permite um movimento de integração com o outro, o cruzamento entre as duas categorias pode fazer crer que estamos diante de um impasse ou de um paradoxo. (GINZBURG, 2012, p. 43)

⁴ “Se você não quer, terei de pedir ajuda a Camilinha. Parece-me que ela quer ser minha namorada, até colocou teu vestido!” (Tradução nossa)

⁵ “ ‘Filho da puta! Você me bateu! Você arruinou meu casamento!’ Ana começou a chorar, surpresa com o que acabara de acontecer. Estava algemada e se sentiu impotente e humilhada. ” (Tradução nossa)

Paradoxal, também, tornar-se-á o modo como Ana encara o que lhe é imposto, já que, após um mês, há mais uma proposta, e a personagem encontra-se no dilema entre negação e aceite por medo de perder o marido. E esse jogo de negação e aceitação faz com que a vida sexual do casal jamais volte a ser o que havia sido no tempo do noivado, sobretudo porque é na relutância de Ana L. que o marido encontra o prazer.

Dia após dia, Ana estava mais profundamente inserida no universo de desejos do marido, a quem, inicialmente, afrontava,. Contudo, com o passar do tempo, ela percebeu que as cenas repetiam-se e era inútil protestar – “Ana protestaba pero, a fuerza de repetir las mismas escenas, terminó aceptándolas como algo natural”⁶. (GRINSTEIN, 2006, p. 205).

Bourdieu (2018), ao tratar da relação dominador e dominado na dimensão sexual, esclarece que,

Se a relação sexual se mostra como uma relação social de dominação, é porque ela é construída através do princípio de divisão fundamental entre o masculino, ativo, e o feminino, passivo, e porque esse princípio cria, organiza, expressa e dirige o desejo – o desejo masculino como desejo de posse, como dominação erotizada, e o desejo feminino como desejo da dominação masculina, como subordinação erotizada, ou mesmo, em última instância, como reconhecimento erotizado da dominação. (BOURDIEU, 2018, p. 38)

Dentro desta perspectiva, a personagem protagonista também apresenta sentimentos bastante paradoxos. Ao mesmo que havia naquilo que, inicialmente era consentido por temor, algo que lhe agradava, em uma mistura de culpa e prazer — **“Se sentía culpable y sucia: admitir esos golpes era admitir que ella también participaba de todo. Ella se dejaba atar, se dejaba golpear, permitía que su marido la cortara con navajas y la quemara con encendedores”**⁷ (GRINSTEIN, 2006, p. 207, grifos nossos). O mesmo pode ser observado no sentimento que a rodeia quando, na presença do personagem Julián, não se anima

⁶ “Ana protestava, mas, por insistir em repetir as mesmas cenas, ela acabou aceitando-as como algo natural.” (Tradução nossa)

⁷ “Ela se sentia culpada e suja: admitir esses golpes era admitir que ela também participava de tudo. Deixava-se amarrar, deixava-se espancar, permitia que o marido a cortasse com lâminas e a queimasse com isqueiros” (Tradução nossa)

em trocar de vida e aceitar que o amante rompa com o relacionamento para ficar com ela – “Ana no se animó: todavía no le había contado el capítulo negro de su sexualidad, que ella veía como algo **imperdonable**”⁸. (GRINSTEIN, 2006, p. 211, grifos nossos).

Ana, que havia decidido abandonar a profissão de professora, conheceu Julián em seu novo emprego, em uma loja de artigos esportivos, na qual ambos eram vendedores. Julián era bem mais novo que Ana, porém tinha mais experiência na área em que estavam atuando e passou a ajudá-la com tudo que podia; nos momentos em que a loja estava sem clientes, conversavam sobre suas vidas e observavam-se. Pouco tempo depois, apaixonaram e o relacionamento durou até que o amante marcou a data do casamento. Devido à proximidade, Julián percebeu as marcas no rosto de Ana pela primeira vez e questionou o que estava acontecendo. Ana limitou-se a inventar uma desculpa, coisa que não o convenceu na segunda aparição com o rosto arroxeadado, obrigando Ana a admitir que apanhava do marido, mas ela limitou-se em não dar detalhes.

Ambigualmente, ao mesmo tempo em que a personagem não quer o jogo corporal com Jorge, ela aceitou os fatos como sendo algo natural. A maneira de Ana enxergar a dinâmica desse relacionamento, de certo modo, apontam a uma aceitação: “así como la rutina de las posiciones repetidas y el sexo desapasionado se instalaba poco a poco en la mayoría de las parejas, a ellos se les instaló el hábito de los golpes, los machucones y las lastimaduras⁹” (p. 205). Tais encontros sexuais, que fugiam à normalidade, desencadeavam uma complexidade de sentimentos, e viver algo tão irreal, incomum e imperdoável em sua perspectiva, fez com que a personagem desenvolvesse laços de dependência com o marido e, durante todo o texto, é apontada que tal reação está relacionada à dimensão emocional de Ana L.

Ana via-se confusa, já que “Jorge era un marido dedicado, que hacía las compras en el supermercado, paseaba al perro, cambiaba las lámparas quemadas, y era un padre cariñoso y divertido¹⁰” (p. 209). Então, “en un primer

⁸ “Ana não se animou. Ela ainda não havia contado o capítulo negro de sua sexualidade, que ela via como algo imperdoável.” (Tradução nossa)

⁹ Assim como a rotina das posições repetidas e do sexo desapassionado se instalava pouco a pouco na maioria dos casais, a eles também se instalou o hábito dos golpes, das contusões e ferimentos.

¹⁰ “Jorge era um marido dedicado, que fazia as compras no supermercado, passeava com o cão, trocava as lâmpadas queimadas e era um pai carinhoso e divertido”. (Tradução nossa)

momento a ella le costó admitir que el hombre que la lastimaba en la cama era el mismo que la ayudaba a calentar mamaderas y a cambiar pañales¹¹” (p. 206 – 207).

Como podemos deprender de uma análise psicossocial da personagem, a confusão sentida por Ana também pode ser sintoma da alternância dos dois universos em que a personagem está inserida, um pautado na violência do marido e outro no cumprimento do papel de esposo pelo mesmo marido. Como observa Isadora Vier Machado (2013),

[...] a manipulação constante é tipicamente alternada com momentos pacíficos, para dar a falsa sensação de que, com o tempo, o conflito vai melhorar. Também neste caso, a prática é sutil e repetitiva e o abuso psicológico é definido como o estado de confusão mental que o violador procura instalar, fazendo com que sua vontade predomine. (MACHADO, 2014, p. 92).

A partir do pensamento de Machado (2013), o que se pode deprender da leitura do conto é que, na maior parte do tempo, o casamento de Ana fora nocivo a ela. Contudo, ela continuava na relação de submissão, aguentava os castigos corporais infligidos pelo marido, por medo da solidão (isto é, a ausência da outra face do marido) – “creía que si se negaba, él dejaría de quererla o se buscaría una nueva compañera de aventuras sexuales. Y como ella esperaba sobre todas las cosas que Jorge la quisiera, lo dejó hacer”¹² (GRINSTEIN, 2006, p. 204). Ademais, foi também devido a esta alternância entre violência e docilidade que Jorge conseguiu fazer com que Ana aceitasse uma terceira pessoa na relação sexual, a Turca, amante que Jorge mantinha desde antes do casamento e que o havia iniciado nas práticas sexuais sadomasoquistas. Com a presença de Turca, Ana passou a enfrentar a fase mais difícil de seu relacionamento, já que odiava a presença de outra mulher na cama com os dois e sua participação no sexo ficou restrita ao que Jorge e Turca determinavam.

¹¹ “Em um primeiro momento ela custou a admitir que o homem que a machucava na cama era o mesmo que ajudava a esquentar mamadeiras e trocar fraldas”. (Tradução nossa)

¹² “Acreditava que se se negasse, ele deixaria de querê-la ou buscaria uma nova companheira de aventuras sexuais. E como ela esperava sobre todas as coisas que Jorge a quisesse, o deixou fazer.” (Tradução nossa)

Vale destacar que, quando estava apenas com o marido, mesmo que a protagonista não estivesse de acordo com as práticas sexuais do casal, suas negativas tornavam “o jogo” mais excitante para Jorge, e havia naquilo algo que a agradava também – “era cierto que ella no había sido la que había empezado, y era cierto también que siempre ofrecía alguna resistencia antes de ser atada y lastimada: pero la resistencia, en el fondo, formaba parte de un juego compartido que a ella le gustaba jugar”¹³ (p. 208).

Neste jogo complexo de sentimentos da personagem, também se observa a dissociação entre o sexo e a vida conjugal. O marido, como companheiro e pai, era um cavalheiro, na percepção de Ana; no entanto, “El sexo para ella no era ropa interior con encaje, velitas aromáticas y luz difusa, sino cuero negro, látigo y cuerdas para atar”¹⁴ (p. 205). Neste sentido, a composição representacional do texto estabelece uma dicotomia entre amor e sexo, dissociação que, na dimensão estética, separa os termos como bem e mal, claro e escuro, racional e irracional – como se observa na adjetivação que a personagem faz de sua vida sexual: um “lado obscuro”, que foge à normalidade.

Seguindo na narrativa e aprofundando essa cisão entre amor e sexo, observamos que Ana passa a analisar de outro modo as posturas do pai para com a filha. Esta, com a meiguice da idade, ainda procura o colo do pai para contar-lhe sobre as aventuras do dia. Ana, para proteger a filha, passa a tentar evitar ao máximo o contato físico entre Camila e Jorge.

Mientras tanto, Camila crecía. Ya era más alta que la madre y tenía un cuerpo voluptuoso que no coincidía con su edad. Una noche, mientras comían en familia, Ana vio que su hija, como tantas otras veces, terminaba su plato y se sentaba en las rodillas del padre para contarle lo que había hecho en el colegio. Pero esa vez hubo algo que la inquietó. Camila tenía una pollera corta y su padre le acariciaba una pierna mientras la escuchaba. **Se dio cuenta de que, de no haber sido por lo atípico de su sexualidad**, jamás le hubiera llamado la atención lo que veía.¹⁵ (GRINSTEIN, 2006, p. 209-210 – grifos nossos)

¹³ “Era verdade que ela não tinha sido quem começou, e também era verdade que ela sempre ofereceu alguma resistência antes de ser amarrada e machucada: mas a resistência, no final, era parte de um jogo compartilhado que ela gostava de jogar.” (Tradução nossa)

¹⁴ “Sexo para ela não era roupa íntima com rendas, velas perfumadas e luz difusa, mas couro preto, chicote e corda para amarrar” (Tradução nossa)

¹⁵ “Enquanto isso, Camila estava crescendo. Ela era mais alta que a mãe e tinha um corpo voluptuoso que não correspondia à sua idade. Certa noite, enquanto comiam em família, Ana viu que sua filha, como tantas outras vezes, terminara seu prato e sentara-se no colo do pai para lhe contar o que havia feito na escola. Mas desta vez havia algo que a perturbou. Camila tinha uma saia curta e seu

A personagem sugere que, não fosse pelo “lado obscuro”, “atípico” de sua sexualidade, jamais teria desconfiado da carícia que havia presenciado. Não há evidências de que o pai passaria dos limites com a filha, pois no texto há somente a interpretação de Ana do que havia visto, o narrador não tem acesso aos pensamentos do pai, estratégia narrativa de que a autora se utiliza para construir a dúvida quanto à percepção da personagem. Contudo, Ana, a partir deste dia, passou a vigiar a conduta do pai em relação à a filha e, sempre que possível, mandava-a dormir na casa dos avós, como se acreditasse no que seu “coração de mãe” dizia.

A primeira consequência é, certamente, que a forma com que a personagem escolhera distanciar a filha do pai, também a distanciava da filha. Isto é, não tendo controle sobre a vivência do lar e das próprias escolhas, não escolhendo a ação de afrontar, denunciar, fugir, prefere isolar cada vez mais a filha do contato com o pai, mesmo que isso significasse, também, isolar-se dela. Neste sentido, podemos observar no conto a responsabilidade da tutela dos filhos exclusivamente na figura da mãe. Embora em contextos totalmente diversos, semelhantemente ao que aconteceu no conto de Dalton Trevisan, há a necessidade psicológica de Ana proteger Camila do próprio pai. Porém, ao afastar Camila da casa, Ana aumenta o número de investidas sexuais do marido, assumindo, de certo modo, a responsabilidade pela intensificação de sua submissão. Ou seja, podemos observar, nesta decisão da personagem, o funcionamento que Bourdieu aponta no processo de dominação.

Quando os dominados aplicam àquilo que os domina esquemas que são produto da dominação, ou, em outros termos, quando seus pensamentos e suas percepções estão estruturados em conformidade com as estruturas mesmas da relação da dominação que lhes é imposta, seus atos de *conhecimento* são, inevitavelmente, atos de *reconhecimento*, de submissão. (BOURDIEU, 2018, p. 27-28)

Podemos dizer, então, que a dominação masculina incrusta, também, através do reconhecimento dos dominados (como qualquer relação de poder). Jorge detinha o poder sobre o encaminhamento das relações do casal e

pai acariciava sua perna enquanto a ouvia. Percebeu que se não fosse pelo atípico de sua sexualidade, ela nunca teria notado o que viu.” (Tradução nossa)

Ana sabia, quando consentia com as imposições, reafirmava e reconhecia sua submissão.

Prosseguindo nos elementos da narrativa, observamos que não é posto de forma explícita a relação com a família de Ana. Os pais de Ana mal aparecem na história, são citados apenas quando, por vezes, há a menção de que a menina Camila ficará aos cuidados dos avós. No entanto, a relação com Elvira, sua mãe, se intensificou quando Elvira a procura por desconfiar que o genro a agride, e sugere que, caso fosse verdade, a filha e a neta poderiam ir morar com os avós. Neste sentido, Ana, tal como muitas mulheres que sofrem algum tipo de violência doméstica, cala-se e encontra desculpas para justificar as marcas deixadas pela violência do marido, “Pero un día le tocó el timbre Elvira, su madre. Entró a la casa, preparó café y le preguntó directamente si su marido le estaba pegando. Ana negó todo y le contó historias enrevesadas sobre caídas, tropezones y rasguños con ramas.¹⁶” (GRINSTEIN, 2006, p. 207).

A visita e a dedução de sua mãe mexeram profundamente com Ana e a fizeram repensar o que vivia. Contudo, somente após envolver-se em um relacionamento extraconjugal e fazer comparações sobre os atos sexuais, a protagonista – que desde os primeiros contatos com o sexo pensava em livrar-se daquele tipo de caso – decide acabar com o embate de sua própria realidade sexual e resolve pedir divórcio. Não teve disposição para comunicar a Jorge no mesmo instante em que se decidira, tinha acabado de romper com Julián, Camila estava na casa dos avós, então Ana preferiu adiar a conversa e foi direto ao quarto,

Cuando supo que estarían solos, Jorge la miró, con intensidad, y le mostró unas cuerdas de atar. Era, en su código personal, una invitación a tener sexo. Ana se levantó de la cama de un salto y le dijo que no, que nunca más volvería a dejarse lastimar. Sin embargo, el problema estaba en que la negativa inicial de ella se había convertido en una parte del juego sexual.¹⁷ (GRINSTEIN, 2006, p. 212-213)

¹⁶ “Mas um dia tocou a campainha Elvira, sua mãe. Entrou em casa, fez café e perguntou-lhe diretamente se o marido estava batendo nela. Ana negou tudo e contou histórias contorcidas sobre quedas, tropeções e arranhões com galhos.” (Tradução nossa)

¹⁷ “Quando ele supôs que ficariam sozinhos, Jorge olhou para ela, com intensidade, e mostrou-lhe algumas cordas. Era, em seu código pessoal, um convite para fazer sexo. Ana pulou da cama e disse que não, nunca mais permitiria ser machucada. No entanto, o problema era que sua recusa inicial havia se tornado parte do jogo sexual.” (Tradução nossa)

Contudo, desta vez, a negativa de Ana deveria ser ouvida, ela já não queria continuar com o casamento, com as cordas, com o amante, com sua profissão; “Jorge se dio cuenta de que su mujer hablaba en serio y la amenazó de la peor manera. ‘Si vos no querés, a lo mejor voy a tener que pedirle ayuda a Camilita. Me parece que ella quiere ser mi novia, ¡si hasta se pone tu vestido!’”¹⁸ (p. 213). A protagonista é, então, novamente, barrada pelo medo: o medo de que a filha seja exposta ao que ela mesma fora durante tantos anos.

Em uma análise psicossocial do enredo, podemos dialogar com a psiquiatra e psicanalista Marie-France Hirigoyen que, na obra *A violência no casal: da coação psicológica à agressão física* (2006), observa

[...] uma pessoa adota uma série de atitudes e de expressões que visa a aviltar ou negar a maneira de ser de uma outra pessoa. Seus termos e seus gestos tem por finalidade desestabilizar ou ferir o outro [...] Na violência psicológica, ao contrário, não se trata de um desvio ocasional, mas de uma maneira de ser dentro da relação: negar o outro e considerá-lo como um objeto. Esses procedimentos destinam-se a obter a submissão do outro, a controlá-lo e a manter o poder. (HIRIGOYEN, 2006, p. 28).

Ou seja, a proposta de Jorge pode ser traduzida na alusão a uma possível substituição do papel de objeto na relação – trocar Camila por Ana. Jorge, na proposição, tem a intenção de atingir a esposa no ponto que acredita ser a sua maior fraqueza – o instinto de proteção materno.

A ameaça pode ter sido apenas uma tentativa enviesada de reconciliação, uma vez que não encontramos, no conto, elementos que possam garantir se Jorge faria ou não algo à filha. No entanto, foi suficiente para Ana decidir matar o marido como forma de dissolução do dilema. Neste sentido, podemos analisar a ambiguidade da situação a partir das considerações de Slavoj Žižek (2014, p. 52) sobre o real e o imaginário. Não é a realidade em si o verdadeiro alvo da violência de Ana, já que a realidade em si não lhe é acessível (pois não há como saber a real intenção do marido), mas é a dimensão fantasmática do imaginário

¹⁸ “Jorge se deu conta de que sua esposa falava sério e a ameaçou da pior maneira. ‘Se você não quer, terei de pedir ajuda a Camilinha. Parece-me que ela quer ser minha namorada, até colocou teu vestido!’ ” (Tradução nossa)

expresso pela linguagem e sua simbologia que torna a situação intolerável para Ana.

Então, premeditadamente, Ana deixa-se levar, mais uma vez, pelo jogo sexual de Jorge e assume a posição de submissão, que sempre fora a forma encontrada para encerrar as discussões. No entanto, dessa vez, e de forma definitiva, encerra a relação matando-o, com a mesma lâmina que realizavam as práticas sadomasoquistas, com um corte no pescoço do marido amarrado.

A inversão estava ligada ao ritual de sempre. Mas, para Jorge, a amarração¹⁹, provavelmente vinha ao encontro da fúria interna que Ana enfrentava pela ameaça e que o marido, certamente, sabia – a provocação de Jorge transformar-se-ia em raiva para ela e, conseqüentemente, Ana infringiria mais dor no parceiro masoquista, o que entraria no jogo sádico. Entretanto, para ela, a troca foi o movimento necessário para a imobilidade do parceiro, para que ele não tivesse tempo e nem força de defesa.

Para Ana, a ameaça à integridade da filha foi suficiente para matar Jorge, isto é, matou-o em defesa da filha. Mas a justificativa não lhe valeu ao se entregar às autoridades. Fora julgada, condenada e presa. Em momento algum, pode-se ler algo em favor da personagem, mesmo quando esta se entrega à polícia, a forma como são apresentados os argumentos e o laudo do psiquiatra apontam para um erro da própria personagem – ou ainda, uma disfunção psíquica patológica,

Según el informe del psiquiatra forense, Ana “había generado una relación de dependencia con su marido y gozaba al ser sometida y maltratada. La situación de maltrato le resultaba cómoda y familiar ya que en su propia infancia había vivido constantes escenas de violencia por parte de sus propios padres, que si no la sometían sexualmente, la castigaban en forma reiterada. **Sin capacidad de reacción** ante la agresión, **la paciente** desarrolló una actitud pasiva y vulnerable”.²⁰ (GRINSTEIN, 2006, p.214, grifos nossos)

¹⁹ Era a primeira vez que se deixava amarrar.

²⁰ Segundo o relato do psiquiatra forense, Ana "gerou uma relação de dependência com o marido e gostava de ser submetida e maltratada. A situação de abuso era confortável e familiar, porque em sua própria infância ela havia experimentado cenas constantes de violência de seus próprios pais, que, se não a sujeitavam sexualmente, puniam-na repetidamente. Incapaz de reagir à agressão, a paciente desenvolveu uma atitude passiva e vulnerável." (Tradução nossa)

Assim, segundo o laudo psiquiátrico, ao consentir a todas as imposições feitas pelo marido, a personagem estaria apenas indo ao encontro de quem sempre foi: uma mulher submissa e “acomodada” à situação de maltrato conjugal. Há, neste parecer, uma visão externa que pontua os problemas psíquicos comuns em vítimas de violência psicológica, que é

Toda conduta omissiva ou comissiva que provoque dano ao equilíbrio psicoemocional da vítima, privando-a de autoestima e autodeterminação. Ela pode ser levada a cabo por meio de ameaças, insultos, ironias, chantagens, perseguição, dentre outros meios, e [...] implica em lenta e contínua destruição da identidade e da capacidade de reação e resistência da vítima, sendo comum que progrida para prejuízo importante à sua saúde mental e física (HERMANN, 2008, p. 109).

No entanto, em outra leitura deste laudo, observamos que ele é orientado a partir do imaginário socialmente aceito da feminilidade. As ações de Jorge participam apenas subsidiariamente da conclusão psiquiátrica; esta, ao contrário, delega toda responsabilidade a inclinações de Ana à dependência, à submissividade, ao trauma, à incapacidade de se autocontrolar (de certa forma, dialogando com o imaginário da histeria feminina em Freud) etc.

Isto é, o final do conto volta a remeter-nos ao imaginário social da mulher vítima (não só dos maus tratos domésticos, como também, da sociedade e do Estado), que, ao ignorar o histórico de sofrimento, reafirma o quanto a dominação masculina está inserida nos modos de pensar, sentir, comportar etc., fazendo com que a reprodução da ordem social seja mantida e legitimada.

2.3 ANÁLISE COMPARADA DOS CONTOS

Nem todo ato de violência é deslegitimado socialmente ou legalmente arbitrário. Dos esportes de luta ao uso do poder policial pelo Estado, da legítima defesa ao justicamento, ao arrepio da lei e do Direito, podemos observar diferentes atos violentos que, legalmente exercidos ou, mesmo quando ilegais, são apoiados por parte da população. Dessa forma, , na sociedade, há a violência

legítima e a violência ilegítima, como também, a violência perceptível e a imperceptível.

Na literatura não é diferente, como nos lembra Jaime Ginzburg (2012), tanto o acontecimento violento quanto as configurações estéticas da violência representadas nas obras estão articuladas aos processos históricos que devem ser levados em conta em um trabalho de interpretação.

Na leitura dos contos que compõem essa seção de análise, pudemos observar que as personagens usam da violência para manter a salvo seus filhos de agressões, seja em uma situação de evidente ameaça, como no conto de Dalton Trevisan, seja diante de uma situação futura presumida, como o faz Ana L. Em ambos os casos, a violência é agenciada por mães e legitimada por um cuidado com o outro (com a integridade dos filhos), em situações em que o cuidado com a própria integridade não era prioritário.

À Ana, bastou o trabalho da imaginação e uma ameaça à integridade física da filha adolescente para que ela, como mãe, cometesse o homicídio. Para a personagem sem nome do conto de Dalton, houve a agressão à filha (empurrão que culminou em um tombo, no qual a menina bateu a cabeça), além do histórico de violências e o medo de ser morta pelo marido e faltar com o seu papel de proteger os filhos. Nos dois casos, prevalece o imaginário do amor materno, do amor incondicional da mãe por sua prole.

Ana L. dispunha de maior instrução e apoio da família, e nem ela e nem a filha pareciam correr risco de perder a vida. A personagem de Dalton, em contrapartida, encontrava-se na iminência da morte e, a partir de sua versão da história, podemos supor que também os filhos corriam o mesmo perigo. Evidentemente, o ato de violência agenciado pela personagem de Dalton possui maior legitimidade que a ação de Ana L., mas a intenção de ambas é a mesma: proteger os filhos. Ambas são, também, mulheres da casa, responsáveis socialmente pela tutela dos filhos e do lar.

Mas, além disso, as duas mulheres estão, também, à mercê dos “caprichos” dos maridos, sobretudo, os sexuais. A personagem de Dalton afirma que faria tudo com ele, tudo que ele fazia com as mulheres da rua, se não a

agredisse mais. Ana L. entra em um jogo sexual que considera indigno, sente-se culpada, e é obrigada a aceitar que Turca, a amante, entre em sua casa, participe do jogo, e também se submete aos seus caprichos desta.

Não fica claro o desfecho da história da primeira personagem, pois a narrativa termina com a morte de João. Já Ana L. foi presa, julgada e condenada a oito anos de prisão; e a filha, a quem quis proteger, nunca mais quis vê-la.

Dessa forma, percebemos que, tanto a abertura do conto de Dalton quanto o final infeliz para Ana L. apontam, a seu modo, para a representação da condição de submissão feminina. Esta representação, inclusive, resplandece, também, na composição final do do enredo das narrativas: uma deixa de ter história; a outra é punida. A vida das mulheres não continua sem seus maridos. Além disso, nas duas narrativas o amor materno aparece como marca da própria condição de ser mulher; isto é, prevalece a ilusão naturalista da maternidade, como *telos* feminino – imaginário social da mulher que continua a reproduzir-se simbolicamente nas relações sociais e está representado nessas narrativas.

Por fim, em Ana L., diferentemente da narrativa de Dalton, que termina com o assassinato, temos a condenação da personagem, e o crime de Ana é julgado a partir de elementos que, novamente, reproduzem o imaginário social da mulher vítima de uma violência simbólica, que se apresenta imperceptível e dissimulada, perpassando todos, tornando-se um produto de um processo social em que o dominador se impõe sobre o dominado.

3 IMAGINÁRIOS DA VINGANÇA FEMININA: Uma leitura das personagens protagonistas de Emma Zunz e Esses Lopes

Consideramos, neste trabalho, que a violência representada nas narrativas escolhidas para este capítulo de análise funciona a partir de uma lógica que compreende o ato violento como reparador de um dano. Essa reparação aparece justificada nas próprias palavras da protagonista de *Esses Lopes*, conto no qual a personagem Flausina conta como deu cabo de uma família inteira de Lopes para que pudesse, enfim, recuperar as rédeas de sua vida. No enredo de *Emma Zunz*, o narrador direciona o leitor através dos caminhos que percorrerá a personagem homônima, mostrando o movimento dos acontecimentos relatados desde o início de sua descoberta do falecimento do pai até o assassinato daquele que ela emocionalmente culpou e sentenciou. Essas duas histórias dialogam, em certo sentido, como bem observa Fortes (2016, p. 3), com uma má interpretação da Lei de Talião, antigo dispositivo forjado para a instituição do Direito Penal que “visava coibir a desproporção entre transgressão e punição”, mas que, posteriormente, passou a ser compreendido como um preceito com validade individual, isto é, certo “direito à vingança”.

As personagens dos contos escolhidos serão analisadas sob a chave de leitura da vingança descomedida, uma vez que suas atitudes passam bastante distante da interpretação do “olho por olho, dente por dente”. Nas análises do capítulo anterior, a violência justificava-se (ou tentava-se justificar) pela defesa dos filhos. A vingança, como motivo dos enredos destes contos, diferencia-se, sobretudo, porque é reparação premeditada de um dano ocorrido em um passado já distante. Isto é, no lugar da imediatez da ação da personagem de Dalton Trevisan e Ana L., encontramos o planejamento e execução cuidadosa de ações que visam à garantia de uma justiça pessoal.

As personagens, aqui, tomam, cuidadosamente, as rédeas de suas vidas e sabem exatamente “o que fazer” e “como” fazer, e o fazem com cuidado e frieza. Nos contos, a punição premeditada torna-se mais feroz, e força do ato sofrido é somada à vontade de retaliação, por tempos adormecida nas personagens.

As vinganças das protagonistas também estão intimamente ligadas ao sentimento de poder, à astúcia e à necessidade de autoafirmação, como se, de alguma forma, somente a vingança perpetrada pelas próprias mãos obtivesse o resultado esperado, pudesse satisfazer o ideal de justiça afetivamente construído por Emma e Flausina.

Por isso, a violência abarcada nesta seção de análise passa a dar espaço para um possível lado perverso das personagens que, no imaginário da mulher, também se relaciona às imagens da mulher vingativa, traiçoeira, perigosa, má por natureza. Badinter (1985) apresenta tal imaginário como parte da herança advinda da teologia cristã, demonstrando no Gênesis bíblico sua origem.

Desse texto maior e primeiro da Bíblia decorrem umas tantas consequências para a imagem e condição de Eva. Mais acessível às tentações da carne e da vaidade, ela tornou-se culpada, por suas fraquezas, da infelicidade do homem. Ela aparecerá, na melhor das hipóteses, como uma criatura fraca e frívola. Certos doutores da Igreja, porém, vão agravar essa imagem primeira. Assimilando dentro em pouco à própria Serpente, isto é, ao Demônio tentador, Eva transformou-se no símbolo do Mal. Essa ideia se difundirá rapidamente, e predominará, por meio da tradição, sobre as palavras de Cristo. (BADINTER, 1985, p. 34)

Dessa forma, nesta etapa, encontramos-nos com a personagem literária que rompe os laços da submissão feminina, mas, ao mesmo tempo, assimila nuances de um imaginário da mulher que traz a perdição aos homens. E a passagem da “moça pacífica à mulher de perdição” vai transcorrer na própria construção do enredo, quando as personagens, antes dóceis e pacatas, transformam-se (ou revelam-se) assassinas frias e calculistas.

3.1 “EMMA ZUNZ” (1949) – JORGE LUIS BORGES

O conto “Emma Zunz” foi inicialmente publicado no livro de contos *El Aleph*, em 1949, do escritor argentino Jorge Luis Borges. Há três personagens principais no conto: Emma Zunz, protagonista, funcionária da fábrica de tecidos Tarbuch & Loewenthal, filha de Emanuel Zunz/Manuel Maier; o pai de Emma, que apenas aparece na memória da personagem, e Aarón Loewenthal, antes funcionário e agora um dos donos da empresa em que Emma trabalha e a quem

ela irá culpar pela morte do pai. A narrativa se passa em janeiro de 1922, na Argentina e, os fatos são apresentados por um narrador onisciente em terceira pessoa.

A pesquisadora Andréa Lúcia Paiva Padrão, no estudo *O corpo como instrumento de justiça em “Emma Zunz” de Borges* (2008), observa que “Emma representa uma personagem feminina forte, o que é pouco comum, na obra de Borges. Apesar da afirmação do próprio Borges de que nunca criou personagens, sua Emma apresenta uma densidade psicológica ausente em outras personagens de seus contos”. (p. 4). De fato, para uma personagem construída em um enredo que se passa em 1922, judia, órfã de mãe e afastada do pai, as atitudes premeditadas e executadas destacam traços bastante marcantes da personalidade de Emma.

O escritor Luís Augusto Fischer, na obra *Machado e Borges e outros ensaios sobre Machado de Assis* (2008), aproxima parte da composição escrita de Borges a Edgar Allan Poe, sobre a premissa do enigma e do conto policial.

Poe, pelo lado da narrativa que viria a se configurar como gênero policial ou de suspense, abriu um caminho novo, sendo por isso mesmo seus contos tomados, com razão, como iniciadores da vertente; Borges, pelo lado da narrativa que lidava com o também enigmático, mas agora cifrado em labirintos apresentados eruditamente ou em espelhos largamente psicanalíticos – isso no tempo que presenciou o triunfo intelectual de Freud, que por sinal leu Poe e tomou algum de seus contos como tema de reflexão -, foi também um desbravador de caminhos na direção da narrativa que incorpora o onírico com elegância por assim dizer portenha, não com o desalinho desgrenhado do mundo popular europeu, que já havia. (FISCHER, 2008, p. 122-123)

O conto “Emma Zunz” apresenta os traços de uma narrativa policial às avessas, uma vez que o crime é posposto e o leitor vai descobrindo as estratégias a cada nova linha. A sequência caracteriza-se, não pela busca por pistas feita por um detetive, mas, pelo leitor que acompanha os passos da moça pacífica, que sabe que ela já sentenciou Loewenthal, e que pretende matá-lo. Porém, há certo suspense nas artimanhas, a exemplo da passagem com o marinheiro, no qual o motivo do encontro só fica claro quando Emma, de fato, acaba com a vida do ex-chefe. É possível observar, na narrativa, a avaliação das razões psicológicas da assassina, e a surpresa do desfecho, bem como o álibi usado pela personagem para safar-se do crime, além de ser característico das narrativas policiais os que

assumem a posição de condenados em troca de benefícios financeiros (ou o inocente que é condenado), necessitando, posteriormente, de alguém que o vingue.

A partir destas opções composicionais, o enredo do conto é o seguinte: Emma Zunz, ao voltar do trabalho em determinado dia, depara-se com uma carta, endereçada do Brasil e assinada por um desconhecido, que relata, em caráter informativo, a morte do pai dela. A personagem tem reações emotivas em decorrência dessa notícia e, em seguida, emoções que a levam a articular um plano de vingança. O motivo que enseja o desejo de vingança advém do fato de Emma acreditar que a dose medicamentosa ingerida pelo pai não fora por engano, e sim suicídio.

A protagonista chega a essa conclusão depois rememorar um desfalque ocorrido na empresa anos antes, e de uma conversa tida com o pai na última noite em que estiveram juntos, antes dele se mudar para o Brasil. Nessa conversa, Emanuel dizia que o responsável pelo desfalque era Loewenthal. Aliando a memória à morte, Emma decide que Loewenthal deve padecer pelo mal que causara e passa a articular minuciosamente o plano, que somente se desvenda no final da narrativa, para matar o atual chefe.

Deve-se observar que as escolhas composicionais do narrador ao apresentar a personagem, constroem-se de uma maneira bastante deslocada da figura de assassina. Pelo contrário, Emma Zunz é apresentada com um caráter alheio à violência e cheio de pudor, relatando, inclusive, que ela tem um temor quase patológico de homens. E são tais características que, no desfecho da trama, vão imprimir credibilidade à palavra dela sobre o assassinato, como também intensificar o sentido dos seus atos .

Passados dois dias do recebimento da notícia, a protagonista já está com o plano perfeitamente montado e pronta para começar a execução. O primeiro passo fora ligar para Loewenthal e insinuar que queria delatar uma greve; posteriormente, Emma foi ao porto e observou a conduta de outras mulheres (possivelmente prostitutas) para, por fim, escolher um marinheiro de um navio já de partida e ter relações sexuais com ele. Foi desta forma que ela conseguiu os indícios corporais que seriam usados como álibi para o crime.

Após ter relações sexuais com o marinheiro, encontra-se com Aarón Loewenthal, sob o pretexto de delatar nomes envolvidos no movimento grevista. Durante o encontro, simula grande nervosismo e consegue que Aarón saia do escritório para buscar água para ela, momento em que se apropria do revólver que o chefe guardava. Assim que Loewenthal retorna, ela efetua três disparos com a arma que pertencia a ele. Por fim, Emma liga para a polícia e, pela primeira vez na narrativa, aparece a voz da personagem em primeira pessoa, que relata aos policiais que o chefe a havia feito vir até o escritório encontrá-lo com o pretexto de conversarem sobre a greve. No entanto, abusou dela e, por isso, ela o matou.

Obviamente, a versão dada por Emma convenceu a todos, porque “La historia era increíble, en efecto, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta. Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero también era el ultraje que había padecido.”²¹ (BORGES, 2016, p. 79). Houve, desta forma, a inversão da culpa por um motivo “autorizado” e rechaçado socialmente à vítima de violência sexual; para os leitores, Emma tinha permissão para matar e vingar-se devido ao nobre motivo, e para as figuras intratextuais, o ato criminoso fez todo o sentido de legítima defesa.

3.1.1 De moça pacífica à assassina dissimulada: O percurso Imagético-Vingativo de Emma Zunz

Diante do recebimento da notícia do falecimento do pai, a narrativa apresenta diversas perspectivas do que a personagem sente a respeito da morte. As palavras relacionadas ao sentimento de Emma nesta instância são: mal-estar no ventre e nos joelhos, cega culpa, irrealidade, frio e temor – todas imagens que conformam um imaginário relacionado às imagens que conotam afetos negativos no ser humano, relacionadas, em certo sentido, ao temor primitivo da morte que, simbolicamente, também se representa em estados de profundo desespero, como no caso de Emma. De acordo com Durand (2002), tais imagens, por sua

²¹ “A história era inacreditável, de fato, mas se impôs a todos, pois substancialmente era certa. Verdadeiro era o tom de Emma Zunz, verdadeiro o pudor, verdadeiro o ódio. Verdadeiro também era o ultraje que padecera.” (BORGES, 1999, p. 36, tradução de Flávio José Cardozo)

aproximação com a noite e as trevas, caracterizam o regime diurno do imaginário e as “paisagens noturnas são características dos estados de depressão” (p. 91) que, simbolicamente, ligam-se à hora crepuscular que “sempre pôs a alma humana nesta situação moral” (p. 91). Ou seja, podemos observar, na caracterização do estado de Emma, a escolha por imagens que vão inferir a gravidade da situação; gravidade esta que, no conto, coloca-se como justificativa para os atos a serem realizados pela personagem na ao longo da narrativa.

Também podemos observar que, tão logo a personagem teve conhecimento da notícia da morte do pai, as lembranças a remeteram diretamente a sentimentos de impotência e a não aceitação da morte, condição afetiva representada pelo mal-estar no ventre e nos joelhos, que também impulsionará o ódio da personagem por Loewenthal, contra quem articulará seu plano de vingança.

Emma passa a noite em claro. Noite em que a memória dos momentos felizes intercala-se à dor da recente perda. Junção necessária para que ela pudesse não só construir um plano de vingança, mas, também, criar coragem para executá-lo. Nesta construção da personagem, podemos observar, também, a maestria de Borges em compor, como observa Rosenfeld (1968), personagens ficcionais que se relacionam perfeitamente aos contornos de pessoas reais, sem excessos ou incongruências que poderiam prejudicar a empatia do leitor para com Emma.

Se reunirmos os vários momentos expostos, verificaremos que a grande obra-de-arte literária (ficcional) é o lugar em que nos defrontamos com seres humanos de contornos definidos e definitivos, em ampla medida transparentes, vivendo situações exemplares de um modo exemplar (exemplar também no sentido negativo). Como seres humanos encontram-se integrados num denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes em face desses valores. Muitas vezes debatem-se com a necessidade de decidir-se em face da colisão de valores, passam por terríveis conflitos e enfrentam situações-limite em que se revelam aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos. Estes aspectos profundos, muitas vezes de ordem metafísica, incomunicáveis em toda a sua plenitude através do conceito, revelam-se, como num momento de iluminação, na plena concreção do ser humano individual. (ROSENFELD, 1968, p. 35)

Ademais, conforme destaca Rosenfeld (1968), personagens localizadas em situações-limite, em zonas de conflito, como Emma, quando bem construídas, passam a determinar os contornos da narrativa e direcionar a atenção do leitor para seus desejos, desígnios, sofrimentos etc.

Assim sendo, o que observamos no conto borgeano é um narrador onisciente, que se ocupa em caracterizar a protagonista como moça jovem, contrária a qualquer tipo de violência, que se envergonha de brincadeiras vulgares e que tem temor a homens, para, posteriormente, conferir intensidade dramática à transformação da personagem no oposto inicialmente apresentado – assassina capaz de deitar-se com um desconhecido com o fim de conseguir um álibi para o crime que havia meticulosamente planejado; ou, como tratou Fischer (2008),

É um conto em que sexo, vingança em favor da honra do pai (quem, por outro lado, fazia aquela coisa horrível do sexo com sua mãe) e ardil feminino combinam ao limite da perfeição concebível, do ponto de vista narrativo, ao mesmo tempo em que dá a notícia de um valor, mais do que rebaixado, vil e perverso ao sexo. (FISCHER, 2008, p. 18)

Sobre o estilo composicional observado na personagem Emma Zunz, também podemos observar que a influência das histórias das narrativas policiais ajuda a causar um efeito final mais impressionante ao leitor. A despeito disso, retomamos como exemplo a escolha de com quem Emma faz sexo, já que não havia como comprovar com quem ela havia mantido relações sexuais naquela época. A única coisa que poderia ser comprovada em um exame pericial seria o rompimento do hímen e a presença de esperma, por isso, ela escolhe o marinheiro de aspecto mais bruto - que fazia parte da tripulação de um navio que partiria no dia seguinte e que, portanto, não ficaria a par da história - e que está completamente bêbado, ou seja, movido, apenas, pelo impulso sexual. A ruptura do hímen, o mais brutalmente possível, será álibi para Emma comprovar sua história e justificar seu crime, garantindo seu projeto de vingança que seria, além de matar Aarón, difamá-lo e, portanto, desonrá-lo, sem ser punida pelo assassinato.

Todo o estratagema pensado e executado por Emma auxilia na construção do cenário do crime que ela havia planejado, logo após ler a carta que informara o falecimento do pai e de convencer-se que não houve engano na quantidade de medicamentos ingeridos pelo pai, e sim suicídio. Sobre essa

convicção, Beatriz Sarlo (2005) observa “é uma revelação sem provas, um *artigo de fé*, tão indispensável quanto precariamente sustentado” (p.118), fé pautada na memória do pai, guardada desde 1916, quando ele foi para exílio, antes de haver confidenciado, em segredo, sua versão sobre o roubo. Emma guardava a informação recebida desde seis anos antes do crime, mas a verdadeira motivação ocorre apenas quando desabrocha nela as emoções que vieram com a notícia da perda definitiva do pai, quem ela tanto amava.

Aarón Loewenthal, por sua vez, também é apresentado com características que dialogam com o imaginário do “vilão” na narrativa policial, como também, corroboram a acusação de que fora ele que havia cometido o crime pelo qual o pai de Emma fora condenado.

Para todos, un hombre serio; para sus pocos íntimos, un avaro. Vivía en los altos de la fábrica, solo. Establecido en el desmantelado arrabal, temía a los ladrones; en el patio de la fábrica había un gran perro y en el cajón de su escritorio, nadie lo ignoraba, un revólver. Había llorado con decoro, el año anterior, la inesperada muerte de su mujer - ¡una Gauss, que le trajo una buena dote! -, pero el dinero era su verdadera pasión. (BORGES, 2016, p. 35)²²

Assim, podemos notar que Emma e Loewenthal inserem-se, a princípio, em uma dicotomia inicial: pureza e pudor são virtudes; orgulho e avareza, pecados capitais. Tal construção, somada aos imaginários que caracterizam o estado de ânimo de Emma, visa a direcionar o leitor à escolha de um lado; obviamente, o “lado do bem”. O leitor passa a interessar-se pelo drama de Emma e torcer, mesmo que não conheça o que virá na história, pela vingança do ato cometido contra seu pai. Da personagem, não há queixas, lamentações ou outra ação que desviasse o foco do objetivo. As únicas oscilações de Emma foram entre o ser vingativa e o parecer pacífica.

Sobre tal dualidade, também cabe destacar que, no conjunto simbólico da primeira etapa do plano de Emma, observa-se labirintos, oposição entre realidade e irrealidade e, sobretudo, imagens de espelhos que, conforme

²² “Para todos, um homem sério; para seus poucos íntimos, um avarento. Vivia nos altos da fábrica, sozinho. Estabelecido no desmantelado arrebalde, temia os ladrões; no pátio da fábrica havia um grande cachorro e na gaveta do escritório, ninguém o ignorava, um revólver. Chorara com decoro, no ano anterior, a inesperada morte da mulher – uma Gauss, que lhe trouxe um bom dote! -, mas o dinheiro era sua verdadeira paixão.” (BORGES, 1999, p. 35, tradução de Flávio José Cardozo)

Durand (2002), representam o desdobramento das imagens do eu, e assim se constitui símbolo do duplicado tenebroso da consciência.

A imagem do espelho, desse modo, constitui o imaginário da dúvida de Emma, salvo sua capacidade e coragem de executar o projeto de vingança – “Acaso en el infame Paseo de Julio se vio multiplicada en espejos, publicada por luces y desnudada por los ojos hambrientos”²³ (BORGES, 2016, p. 75). Assim, a visão dos espelhos, ao explorar a consciência e o duplo, também vai unir, simbolicamente, a autoimagem de Emma às mulheres a quem Emma observava no porto, fazer com que se veja como uma delas e, ainda, metaforizar, antecipadamente, os olhos famintos dos marinheiros, que representam o universo do desejo carnal, da luxúria, do sexo pago, no qual a personagem vai se inserir momentos mais tarde.

Outra interessante construção imaginária acontece na passagem com o marinheiro, quando podemos observar o estreitamento do ambiente, numa ideia de imagens que se fecham, com retas e espaços escuros. Ademais, a sinuosidade do ambiente também se assemelha ao imaginário do labirinto, e a ausência de pontuação na narrativa traz consigo a angústia e a aflição do momento – “El hombre la condujo a una puerta y después a un turbio zaguán y después a una escalera tortuosa y después a un vestíbulo (en el que había una vidriera con losanges idénticos a los de la casa en Lanús) y después a un pasillo y después a una puerta que se cerró”²⁴. (p. 76).

Este fechamento também representa a imagem do passo sem volta e da queda moral. O caminho sinuoso e escuro pelo qual Emma acompanha o marinheiro representa como perder a virgindade durante um ato de sexo casual une-se indelevelmente à imagem da decadência moral no imaginário feminino. A ausência de cores no quarto também infere o aprofundamento das imagens que direcionam ainda mais a personagem para “o fundo e o fim”. Além disso, também podemos destacar, neste imaginário da queda moral, que o uso do corpo seria fundamental para a execução da vingança. No entanto, a mácula moral também

²³ Talvez no infame Paseo de Julio se tenha visto multiplicada em espelhos, anunciada por luzes e despida pelos olhos famintos. (BORGES, 1999, p. 34, tradução de Flávio José Cardozo)

²⁴ “O homem conduziu-a a uma porta e depois um turvo saguão e depois a uma escada tortuosa e depois a um vestíbulo (...) e depois a um corredor e depois a uma porta que se fechou. (BORGES, 1999, p. 34, tradução de Flávio José Cardozo)

acompanharia a personagem, e o ato de rasgar o dinheiro (pago pelo marinheiro, após o ato sexual) evidencia uma busca de expiação, como também evidenciar que o ato não tinha relação com qualquer ganho pessoal.

E então, munida das marcas corporais de que precisava, Emma toma um ônibus que a levará à parte final de seu plano, que ela considerou, inclusive, mais fácil que a anterior: “Pensó que la etapa final sería menos horrible que la primera y que le depararía, sin duda, el sabor de la victoria y de la justicia”²⁵ (p. 75). Para a personagem, a entrega repugnante de seu corpo era mais penosa do que o de tirar a vida de alguém e, sobretudo, nesta intenção, tratamos a personagem como aquela que será a perdição de Loewenthal, uma vez que a aparição dela frente ao suposto traidor de seu pai trará a morte em nome da vingança.

O encerramento das imagens ocorre com o sangue de Loewenthal misturado ao ato de incredulidade: “una efusión de brusca sangre manó de los labios obscenos y manchó la barba y la ropa. Emma inició la acusación que había preparado “He vengado a mi padre y no me podrán castigar...”, pero no la acabó, porque el señor Loewenthal ya había muerto. No supo nunca si alcanzó a comprender.”²⁶ (p. 79). Aqui, podemos recuperar o sentido das observações de Badinter (1985), relacionando a fúria e violência feminina ao imaginário da perdição da Eva bíblica. Ademais, esta cena, como evidencia Fortes (2016), leva Emma a uma nova esfera.

É evidente seu sentimento de dor, repulsa e horror, acrescido ao sentimento de autorrepulsa moral por, sendo virgem, entregar-se friamente. Portanto, esse, indiscutivelmente, é seu maior sacrifício, mas é dele que advém a justificativa legal tanto para matar quanto para linchá-lo moralmente, para além da morte. (FORTES, 2016, p. 239).

Neste sentido, a vingança de Emma Zunz acarreta na morte física e moral de Loewenthal, como também, na própria degradação moral e social da

²⁵ Pensou que a etapa final seria menos horrível que a primeira e que lhe proporcionaria, sem dúvida, o sabor da vitória e da justiça. (BORGES, 1999, p. 34, tradução de Flávio José Cardozo)

²⁶ “Uma efusão de sangue repentino brotou dos lábios obscenos e manchou a barba e a roupa. Emma iniciou a acusação que tinha preparada (‘Vinguei meu pai e não me poderão castigar...’), mas não a concluiu, porque o senhor Loewenthal já estava morto. Não se soube nunca se ele chegou a compreender”. (BORGES, 1999, p. 35, tradução de Flávio José Cardozo)

personagem (agora marcada socialmente como vítima de estupro), uma vingança que é marcada pelo excesso nos meios e nos resultados. A crítica literária Beatriz Sarlo afirma na obra *A paixão e a exceção: Borges, Eva Perón, Montoneros* (2005) que

A motivação de Emma é ao mesmo tempo uma circunstância atenuante de seu crime e uma dupla vingança: vinga o pai e identifica-se com a mãe, atribuindo a um terceiro o ato horrível que acaba de padecer e o ato horrível que sua mãe padeceu quando seu pai a possuiu. O conhecimento adquirido no ato sexual, transforma uma só vingança em duas. (SARLO, 2005, p. 116)

Para Beatriz Sarlo (2005), a vingança de Emma não acontece apenas quando a arma é disparada, tirando a vida de Loewenthal, mas, também, algumas horas antes, durante a relação sexual. Para que Emma possa atingir seu objetivo, ela precisa passar pela humilhação de entregar-se a um desconhecido, “ato que duplica o móvel de sua vingança: o homem que vai matar morrerá pelo que supostamente fez a seu pai e também pelo que a obrigou a fazer para dissimular o objetivo de seu crime.” (p. 119). Então, ao mesmo tempo que vinga o pai, também se vinga dele por obrigá-la a se submeter sexualmente a um estranho; ao mesmo tempo em que mata Loewenthal, também o difama para além da morte.

3.2 “ESSES LOPES” (1967) – GUIMARÃES ROSA

Em “Esses Lopes”, a trajetória é contada pela própria protagonista, Flausina, como quem está contando a alguém sua vida. A narrativa se inicia anos depois de todos os acontecimentos, com uma narradora já madura, que se gaba da atual autonomia e da liberdade de desejo, mas adverte ao leitor que até chegar nessa condição, relata que “antes os outros obram a história da gente” (ROSA, 2009, p. 59), e a história de como os outros “obraram” a vida de Flausina passa a ser narrada de acordo com o fluxo de memória da personagem.

Toda trama gira em torno de uma família chamada Lopes. Os Lopes apareceram nas proximidades de onde a protagonista vivia com os pais, quando ela ainda era uma mocinha – época em que se considerava linda e desejava ter um nome mais apropriado ao seu aspecto físico, como Maria Miss, – “Eu era menina,

me via vestida de flores [...] Mocinha fiquei, sem da inocência me destruir [...] Deus me deu essa pintinha na alvura do queixo – linda eu era até a remirar minha cara na gamela dos porcos, na lavagem” (p. 59-60). Ela conta que o primeiro homem da família Lopes a se interessar por ela foi “Zé, o pior, rompente sedutor” (ROSA, 2009, p. 59) que a tira da casa dos pais, à força, e a leva para ser sua mulher.

Desfeitos todos os sonhos de um amor romântico, casamento, vestido e anel, Flausina passa a viver com Zé e compreende que com ele devia “ter juízo” e aguentar os “casos corporais” (p. 60), bem como devia se munir de confiança e dinheiro, para executar uma vingança. Flausina aprendeu a ler e demonstrava-se sempre grata pelo pouco dinheiro que Zé lhe dava.

A personagem justifica como se sentia e como se colocava perto de Zé, como quem oferece ao leitor os motivos da vingança que planejou. O primeiro passo do plano de Flausina foi grande: o de fazer a confiança de Zé por ela aumentar e livrar-se de Si-Ana, a empregada que ele contratara para a vigiar. Para tal fim, tratou de convencer sutilmente o amante de que Si-Ana a incentivava a ter um caso extraconjugal com um outro Lopes – o que era mentira – e este outro Lopes “da vida logo desapareceu, em um sistema de não se sabe” (p. 60) e a empregada foi despedida.

A obsessão de Flausina extrapola os limites de uma “justa-vingança”, uma vez que condena à morte um Lopes totalmente inocente e que, até ser caluniado e morto, não fazia parte da sua história. Com esse episódio e tendo parido um filho de Zé Lopes, consegue quase que a total confiança do amante e, desta forma, Flausina passa a colocar sementes da cabaceira-preta na bebida dele; no café cipó timbó e saia-branca, matando-o lentamente por envenenamento. Mas o luto durou pouco e os Lopes não a deixaram em paz. Logo após o enterro, dois Lopes a procuram, Nicão – “Depois da missa de mês, me espera” (p. 60) – e Sertório, que não esperou nem a missa de sétimo dia, e foi se enfiando na casa de Flausina, a obrigando a morar com ele.

Tendo vivido anos com Sertório e depois de ter dois filhos com ele, a protagonista começa a mandar recados “embebedos em doçuras” a Nicão e a alimentar o ciúme de Sertório com a desconfiança do irmão, sempre próximo a casa, à espreita de Flausina. Alimentando em um a esperança e no outro o ciúme,

Flausina consegue que os dois homens acabem lutando entre si. Nicão morreu durante a luta, Sertório dias depois.

Sorria debruçada em janela, no bico do beijo, negociável; justa. Até que aquela ideia endurecesse. Eu já sabia que ele era Lopes, desatinado, feroso, água de ferver fora de panela. Vi foi ele sair, fulo de fulo, revestido de raiva, com os bolsos cheios de calúnias. Ao outro eu tinha enviado os recados, embebidos em doçuras. Ri muito útil ultimamente. Se enfrentaram, bom contra bom, meus relâmpagos, a tiros e ferros. Nicão morreu sem demora. O Sertório durou, uns dias. Inconsolável chorei, conforme os costumes certos, por a piedade de todos: pobre, duas e meio três vezes viúva. (ROSA, 2009, p. 60-61)

Surge, por fim, Sorocabano Lopes, o mais velho e o com mais posses dos Lopes. Mas com este, Flausina faz exigências – “De hoje por diante, só muito casada” (p. 61). O último Lopes, já velho, aceitou. E este foi o que teve a melhor das mortes – “dava a ele gordas, temperadas comidas, e sem descanso agradadas horas” (p. 61). Depois da morte do último Lopes, os três filhos também fez questão de enviar para longe, munuiu-os de dinheiro e mandou viajarem gado, ou seja, trabalhar com criação e transporte de animais bovinos. Sozinha, sem nenhum vestígio dos Lopes, casa-se com um rapaz que teria idade para ser seu filho.

3.2.1 *Flausina, a das malinas lábias e os lobos*

No conto “Esses Lopes”, Flausina narra sua história depois de ter se livrado de todos os Lopes – inclusive mandado os filhos viverem longe, por serem Lopes também – e ter se casado com um jovem rapaz. O centro temático da narrativa é a descrição de como Flausina livra-se, um por um, de todos os Lopes, ação que é justificada pelo dano que o primeiro Lopes a causou – “Para trás, o que passei, foi arremedando e esquecendo. Ainda achei o fundo do meu coração. A Maior prenda, que há, é ser virgem” (ROSA, 1967, p. 59); em outras palavras, a frustração de todos seus sonhos: o casamento, o vestido, o amor etc.

A frustração desses sonhos é aumentada pela autoimagem da personagem – “Deus me deu essa pintinha na alvura do queixo – linda eu era” (p.

59) –; isto é, Flausina, que considera ser merecimento natural o amor sonhado, vê-se ligada justamente ao oposto, e destituída daquilo que é garantia de casamento a uma moça de seu contexto patriarcal – a virgindade. Atribuindo a culpa a todos os Lopes, executa consecutivos planos para livrar-se de todos, inclusive dos três filhos – “Má gente, de má paz; deles, quero distantes léguas. Mesmo de meus filhos, os três” (p. 59), rompendo, deste modo, também com o imaginário da mãe/maternidade e aproximando a personagem do arquétipo de Medeia – a mulher que não poupou nem os filhos para perpetrar sua vingança contra Jasão.

Deste modo, Flausina “madura” procura apresentar ao leitor a destruição dos sonhos da menina Flausina como motivo suficiente para todos os atos decorrentes da execução de sua vingança. Neste conto, tem-se uma certa inversão imaginária dos contos de fadas ou histórias românticas – a mais linda das donzelas não encontra o bonito e bem-educado príncipe, mas justamente o seu contrário, os Lopes. No entanto, a reparação perpetrada pela personagem ultrapassa o dano causado e Flausina, conforme observa Fortes (2016, p. 171) “tomou um gosto exagerado pela vingança, transformando-se em uma mulher irônica, dissimulada, ardilosa e cruel”.

Assim, a menina que sonhava com o amor romântico, quando se vê destituída desta possibilidade, aprende “lição de ter juízo” (p. 59). Isto é, aprende a “aguentar aquele caso corporal” (p. 59) a que fora submetida, como a também, astutamente, elaborar um plano completo de vingança. Isto é, a outra inversão imaginária no conto de fadas, em certo sentido, a “princesa” adquire as características da “bruxa” – dissimulação, crueldade, frieza etc.

Neste mesmo sentido, em que encontramos certa “assimilação da bruxa pela princesa”, outro recurso composicional interessante é a associação à animalidade dos homens que rondam Flausina dada já pelo nome (*Lopes-Lupos-Lobo*).

Para a imaginação ocidental, o lobo é um animal feroz por excelência. Temido por toda a antiguidade e pela Idade Média (...) O lobo é ainda no século XX um símbolo infantil de medo, pânico, de ameaça, de punição. (...) Num pensamento mais evoluído, o lobo é assimilado aos deuses da morte e aos gênios infernais. (DURAND, 2002, p. 85 – 86)

A própria escolha pelo o lobo também se refere a este universo dos contos de fadas, apesar de que, em “Esses Lopes”, já não é mais a indefesa donzela que precisa ser salva. Flausina consegue salvar-se sozinha, não sem esforço ou estratégias, mas não há mais ninguém de quem ela precise. Quando, no fim da narrativa, ela revela a escolha de ter um relacionamento amoroso, coloca-se de forma ativa e reitera sua intenção: “que em meu corpo ele não mexa fácil. Mas que, por bem de mim, me venham filhos, outros, modernos e acomodados. Quero o bom-bocado que não fiz, quero gente sensível.” (p. 61).

A personagem deixa claro mais de uma vez que sente asco dos Lopes e os quer longe dela. Ao tratar de introduzir a família pelo pronome demonstrativo “esses”, acaba por “coisificar” e justificar o fato dela compará-los a uma gamela de porcos ou raça, como se os homens dessa família não estivessem à altura de uma qualificação, “Todo o mundo vive para ter alguma serventia. Lopes, não! - desses me arrenego.” (p. 61).

Outra observação sobre as opções estéticas do autor também é a escolha por um narrador que conta a própria versão da história. Conforme Fortes (2016, p. 172), “Como nada é casual em suas ações, o mesmo se aplica a sua narrativa”. Isto é, a própria apresentação dos fatos também deve ser posta à dúvida, visto que é feita por Flausina, que soube enganar perfeitamente os Lopes, e também facilmente enganaria ao leitor. Visto que, a tomada de juízo que Flausina atribui a si infere este aprender a leitura, a escrita e as malinas lábias, com as quais, agora, busca seduzir e convencer o leitor da gravidade do dano a ela causado e da justeza de suas ações. Como também, convencer ao leitor que ter virado “cria de cobra” (ROSA, 1967, p. 60) era a única possibilidade de sobrevivência na situação em que se encontrava. Ou seja, conforme Fortes (2016, p. 175), “Se, no início da história, Flausina tinha total razão, sua narrativa desvela tal nível de ambição e sede de vingança – camufladas sob a capa da justiça – que o mal que vigia nos ‘crespos’ dos Lopes faz aflorar nela uma maldade igual ou superior àquela que ela se empenhou em eliminar”.

E, por meio desta vingança que ultrapassa uma “justa medida”, Flausina reestabelece o fluxo do conto de fadas. De abusada para amada (da ausência do amor para o amor), de sem instrução para letrada (da ignorância para o conhecimento); de sem recursos financeiros para remediada - são algumas das

inversões de destino comuns às histórias românticas. Isto é, em uma imagem, talvez, poderíamos dizer que a assimilação da bruxa à princesa devolveu aos trilhos o conto de fadas sonhado por Flausina e reencontrado o príncipe no jovem rapaz que tinha idade para ser seu filho, mesmo que à custa de todos os Lopes. E é sobre a justiça desse final que a narradora Flausina, arditamente, busca convencer o leitor.

3.3 ANÁLISE COMPARADA DOS CONTOS

Os contos selecionados para esta análise tratam de personagens protagonistas nada simples. Flausina, acredita ser provida de uma beleza a mais, reprovando, inclusive, seu nome: “Eu queria me chamar Maria Miss” (ROSA, 1967, p. 59). Emma demonstra pureza, pudor e horror a homens, diferentemente de suas colegas, que já falavam em namorados: “se habló de novios y nadie esperó que Emma hablara. En abril cumpliría diecinueve años, pero los hombres le inspiraban, aún, un temor casi patológico”²⁷ (BORGES, 2016, p. 74).

O destaque destas características é importante, porque são a base da leitura que fizemos das personagens. Houve, além da intenção de se averiguar se de fato as personagens que ultrapassam a ideia de justo-limite da vingança, como também de observar a transformação que atingiram no fim dos contos. Ambas eram moças pacíficas, inocentes e castas e, no decorrer da execução de seus planos, tornam-se capazes de mentir, enganar e usar seus corpos para atingirem seus objetivos.

As protagonistas se aproximam pela premeditação, frieza e antecipação dos fatos - para Flausina, premeditar significou saber logo que precisava se letrar para lidar, posteriormente, com os documentos que faria um dos amantes assinar dando-lhe propriedades; para Emma, a visita ao porto e a observação da conduta das mulheres de lá - possivelmente prostitutas - das quais ela copiaria o comportamento para compor uma personagem que apresentaria ao

²⁷ “Falou-se de namorados e ninguém esperou que Emma falasse. Completaria dezenove anos em abril, mas os homens ainda lhe inspiravam um temor quase patológico.” (BORGES, 1999, p. 33, tradução de Flávio José Cardozo)

marinheiro horas mais tarde. Ambas apresentam frieza na escolha dos caminhos que percorreram e diante da morte de seus desafetos.

A imagem de Emma foi construída sob a forma de conceder credibilidade à sua versão do assassinato que viria a cometer e subentende-se que a vontade de vingança já vivia nela há muito tempo, porque quando recebe a notícia da morte do pai o narrador constata que Emma agiu “como si de algún modo ya conociera los hechos ulteriores. Ya había empezado a vislumbrarlos, tal vez; ya era la que sería.”²⁸ (BORGES, 2016, p.73). Emma vinga a morte de Emmanuel, já que ao colocar a honra de Loewenthal em exposição, rememora o sentimento vivido por ela e o pai anos antes: a humilhação advinda da ordem de prisão.

Flausina, diferentemente, ressentida de ter perdido seu maior dote, a virgindade, vinga-se. A personagem de Guimarães Rosa defende algo pessoal, os sonhos românticos de uma Flausina menina. Além disso, ninguém descobre o que ela faz até que ela mesma conte na sua história. Dissimulada que é, sempre tentou manter a aparência de inocência, o que não afastou os Lopes, que foram se aproximando dela morrendo um a um.

As dessemelhanças das personagens podem ser observadas desde o objetivo inicial à execução: Emma tem um objetivo socialmente legítimo, de vingar a memória do pai; Flausina quer vingança pela destituição de seus sonhos de menina; Emma mata só quem ela julga ter prejudicado seu pai. O primeiro Lopes que Flausina indiretamente mata não tinha nenhuma culpa; os filhos afastados dela, também não. Emma apresenta um asco enorme do que fez, especialmente na doação do corpo; Flausina mostra ter feito com naturalidade, nenhum remorso, nenhum nojo dos próprios atos (só o de ter sido obrigada a deitar com os Lopes). Emma mata e desonra um; Flausina tem ligação com, pelo menos, seis mortes.

Outra questão interessante a se observar sobre o modo como as personagens executam vinganças é a busca pela não punição. Emma toma todos os cuidados necessários para ser eximida de qualquer penalização judicial, inclusive tem sua primeira relação sexual com um estranho qualquer, para a construção de um álibi. Flausina atribui a Deus o fato de ter conseguido se livrar dos

²⁸ “Como se, de alguma forma, já conhecesse os fatos ulteriores. Talvez já começasse a vislumbrá-los; já era a que seria.” (ibidem, p. 33)

Lopes: “Não fosse Deus, e até hoje mandavam aqui, donos.” (ROSA, 1967, p. 59), artifício por meio do qual, maliciosamente, tenta enredar o leitor em seu discurso de legitimação dos próprios atos.

Quanto aos objetivos, Flausina, ao fim, consegue viver o amor de contos de fadas sonhado pela jovem menina romântica, ao casar-se com o rapaz que tinha idade para ser seu filho – “em uso, no sofrer e no regalo. Quero falar alto [...] ainda achei o fundo do meu coração” (ROSA, 1967, p. 59). Emma consegue dar à Loewenthal o mesmo destino do pai acusado de roubar a fábrica – a morte moral (exílio) e física (suicídio).

No entanto, quanto ao método, analisando mais detalhadamente as condutas, o que observamos é que ambas ultrapassam o que seria considerado “justo” dentro dos limites da reparação dos danos a elas causados. Emma mata física e moralmente Loewenthal; além disso, sacrifica o próprio corpo e sua imagem pessoal (em uma sociedade na qual a virgindade era ainda símbolo da idoneidade feminina, uma mulher que fora estuprada também perdia seu *status* social) em busca de uma vingança desencadeada pela versão unilateral do pai sobre os acontecimentos que o levaram ao exílio e suposto suicídio. Flausina, por sua vez, não mata apenas os Lopes que a obrigaram a uma união conjugal; o primeiro Lopes morto não tinha relação nenhuma com os acontecimentos, assim como os filhos, que, sem culpa, foram “exilados” pela mãe.

4 IMAGINÁRIOS DA BANALIZAÇÃO DA VIOLÊNCIA

“Teníamos que procurar ver el mundo no a través de nuestros ojos, ni juzgarlo según nuestros valores, sino a través y según los del asesino. Lo que importaba era su experiencia, el contexto de su vida. Cualquier aspecto de su conducta que nos inquietara, desde lo más trivial a lo más horrendo”²⁹ (Caleb Carr)

Nesta etapa da pesquisa, tendo considerado os tipos de violência “justificáveis”, ocupamo-nos de buscar compreender e analisar a violência pela violência. Buscaremos analisar as configurações das personagens femininas que rompem com os estereótipos inicialmente apresentados e são capazes de cometer atos violentos apenas “por querer”, isto é, a mulher como agente de uma violência banal, naturalizada.

As personagens dos contos selecionados para esta etapa da pesquisa cometem homicídios de forma consciente, com ou sem premeditação, e sem justificativas plausíveis, como as analisadas nos outros dois capítulos desta dissertação. Aqui, a violência poderia até ser chamada de “gratuita”, entretanto, de acordo com nossas análises, sempre há uma motivação que, embora não encontra amparo socialmente, repousa em questões afetivas das personagens, como uma espécie de prazer pela proximidade com a morte. Sob esta perspectiva, neste capítulo, serão analisados: o caso de Maria Mutema, extraído do romance *Grande Sertão: Veredas* (1956) de Guimarães Rosa e o conto “La Prueba” (1992), do escritor argentino César Aira.

A escolha dos contos ocorreu pela forma como as personagens praticam e sentem a violência: Maria Mutema, aparentemente sem motivo, tem nas mãos a responsabilidade sobre duas mortes - as quais, no fim do caso, ela confessa e se arrepende; as meninas *punks*, do conto “La Prueba”, matam sob a

²⁹ Nós temos que tentar ver o mundo não através de nossos olhos, nem julgá-lo de acordo com nossos valores, mas através e de acordo com os do assassino. O que importava era sua experiência, o contexto de sua vida. Qualquer aspecto de seu comportamento que nos perturbou, do mais trivial ao mais horripilante.

fútil justificativa de ser uma ação realizada como prova de amor à Marcia, personagem que se sente envolvida pela maldade que enxerga em Mao e Lenin.

Esta análise partiu do questionamento sobre a possibilidade de haver, de fato, uma violência que ocorresse de forma gratuita; ou seja, que dispensasse motivação. Nesta leitura, procuramos ponderar se há, nos contos, a representação de uma “violência pela violência” e responder questões como: “Existe uma violência gratuita?”, “O que seria violência gratuita?”, “Como classificar essa violência?”

A resposta da filósofa política Hannah Arendt (2004) é categórica, a violência nunca é gratuita.

A violência é, por sua própria natureza, instrumental; como todos os meios, está sempre à procura de orientação e de justificativas pelo fim que busca. E aquilo que necessita de justificar-se através de algo mais não pode ser a essência de coisa alguma. (ARENDR, 2004, p. 32)

Compreende-se que a violência banal, de tão difundida que se encontra na sociedade, passa quase que despercebida. Esta violência não se restringe apenas aos atos cometidos de forma escrachada e sem justificativa, seja para o senso comum, seja para a justiça. Por vezes, a violência está no ato, mas está, sobretudo, na impunidade, no aceitar ou mesmo esquecer fatos, mortes, pessoas, direitos.

Destes tipos de violência citados, a impunidade é capaz de gerar ainda mais violência, visto que, se não há cobrança e controle, nada impede o sujeito de praticar outros atos violentos. A violência pode vir de qualquer lugar e o fato de uma sociedade estar habituada a receber notícias deste gênero e não sentir qualquer desconforto, também se trata de um ato de banalização. Não é apenas quem impunha a arma que mata, aquele que procura justificar através da violência, seja ela qual for, suas necessidades, medos ou prazeres também mata.

Neste capítulo, optamos por trilhar um caminho paralelo nessa discussão: buscaremos compreender de que forma a violência é construída por meio dessas personagens que matam por motivos banais e injustificáveis socialmente e como a representação literária figura nessas narrativas. Há, nos

contos selecionados para esta análise, uma espécie de violência representada que “escapa” de uma racionalidade social, isto é, do que seria o certo (como a legítima defesa) e o errado (como os excessos na violência retributiva).

Encontramos nestes textos tipos de violência sem motivação aparente, que, aos olhos da sociedade, poderiam ser casos de violência gratuita; entretanto, para as personagens analisadas, existe algo próximo do desejo e do prazer que as motiva, transformando, dessa forma, a violência exercida em algo banal.

4.1 “MARIA MUTEMA” (1956) – GUIMARÃES ROSA

O caso de Maria Mutema é uma das pequenas narrativas que fazem parte do romance *Grande Sertão: Veredas*, obra-prima de João Guimarães Rosa. O livro foi publicado em 1956 e conta com a narração do personagem principal, Riobaldo. O caso conta a história de Maria Mutema, mulher que vivia no Arraial de São João Leão.

No caso, Maria ficou viúva, mas, como sempre fora uma pessoa de não dar muita intimidade a ninguém e de não demonstrar muitos sentimentos, ninguém percebeu, de fato, como ela se sentiu com a viuvez. Contudo, chamou atenção o fato de que Mutema passou a frequentar a igreja e a se confessar com maior frequência. O padre que tomava as confissões naquela paróquia é descrito como um homem bom, estimado por todos, pai de três filhos gerados por uma mulher também chamada Maria, que cuidava da casa e dos filhos – a narrativa acrescenta que essa situação não deve causar espanto, já que, antigamente, isso era comum e que, no mais, o Padre Ponte era um homem muito devoto à igreja e aos fiéis, estando sempre disposto a ajudar, fosse dia ou noite.

Nesse “chamar a atenção”, as pessoas passaram a observar, segundo o narrador, que Maria Mutema deveria ter muitos pecados a serem confessados e que, nas primeiras confissões, o padre ficava zangado com ela e, por conseguinte, demonstrava desgosto ao ter de confessá-la constantemente. Ia

porque era padre e não podia negar o pedido. Chamou a atenção, também, como o padre foi definhando dia após dia depois que começou a confessar Maria Mutema. O padre emagrecia rapidamente e reclamava de dores, até o dia em que morreu.

Passados alguns anos, chegam em arraial dois padres missionários que, segundo o narrador, “tinham de Deus algum encoberto poder” (ROSA, 2006, p. 155). E, de fato, isso foi importante para o povo de lá, já que, em um sábado, acabada as bençãos, Maria Mutema voltou à igreja e o missionário, que há pouco terminara a reza, levanta-se com um semblante enraivecido e grita: “- A pessoa que por derradeiro entrou, tem de sair! A pra fora, já, já, essa mulher!” (p. 155). O padre estrangeiro continuou seu discurso enfurecido sobre Mutema, dizendo que, se ela fosse capaz de algum arrependimento que o esperasse, mas que a verdadeira confissão deveria ser feita na porta do cemitério, onde estavam dois enterrados.

Houve comoção e surpresa dentro da igreja; alguns, horrorizados com o que ouviam e com a forma que o missionário passou a comandar a situação. Então, Maria Mutema, aos soluços, pediu perdão, “Perdão forte, perdão de fogo.” (p. 155) e, a partir disso e diante de todos, passou a confessar o que havia feito.

A personagem contou ter matado o marido com as próprias mãos enquanto ele dormia, com chumbo derretido inserido na cavidade auricular, sem qualquer motivo. Confessou, também, ter matado indiretamente o Padre Ponte, quem, de tanto ouvir que Mutema havia matado o marido por amores a ele, passou a definhar, adoeceu, perdeu o ânimo e morreu. As mulheres saíram da igreja ao sinal do padre, os homens continuaram a pregação.

No dia seguinte, Mutema estava presa de forma provisória e as pessoas de Arraial desenterraram a ossada do falecido marido dela; disseram que conseguiam ouvir o barulho da bolinha de chumbo dentro do crânio. Logo, os missionários se foram da cidade; Mutema foi a júri na cadeia de Arassuaí, porém, enquanto ainda esteve nas cercanias, as pessoas de Arraial já a haviam perdoado. Levaram, inclusive, a Maria do Padre e os filhos deles para que a perdoassem também. Alguns disseram que Maria Mutema estava virando santa.

4.1.1 De pecadora a santa: como a banalidade da violência aproximou Maria Mutema da santidade

O pontapé inicial para esta análise veio da leitura do posicionamento da personagem em relação à morte do marido. Não é apresentado um contexto de vida da personagem, entretanto, estamos mais acostumados a sofrer com a dor de perder um ente querido a causar a morte dele, e, contrariando o senso comum, é exatamente assim que Maria Mutema age. A protagonista mata o marido na calada da noite e ainda chama pelo socorro dos vizinhos, de acordo com o narrado por Jõe Bexiguento e repetido por Riobaldo anos mais tarde.

O caso, assim como boa parte do restante do romance em que está inserido, busca delinear as aparições do bem e do mal e, para Rossi (2011), “Pensar sobre o bem e o mal segundo as reflexões do protagonista-narrador é entender esta dicotomia como a representação da relatividade entre ambos” (p. 92). Neste caso, Maria Mutema apresenta fortes indícios de ter em si os dois lados, do bem e do mal, que de tão separados, nos fazem observar a trajetória que a personagem percorre, num percurso de amadurecimento – já que a história dela se inicia com o prazer pela maldade e culmina quase na santificação.

Os jagunços, ao tratarem deste caso e da dualidade, nos contemplam com esta personagem que, de maneira cruel e sem motivos, tem culpa por duas mortes. Uma morte acontece pelas mãos de Mutema e outra pelos lábios. As mortes têm ligação entre si, visto que a morte do marido fez com que a personagem procurasse mais vezes o confessor e, ao mentir em confissão, jurando amores ao padre e alegando ter matado por amor a ele – algo que é dado como mentira no texto – faz com que o Padre Ponte defina, até que morra.

Maria Mutema torna-se peça fundamental desta análise, ao relatar que matou o marido por um motivo que ela “nem sabia” (p. 156), com um escorregão de chumbo derretido no ouvido. A morte do marido pode ser lida como uma violência sem justificativa, já que a personagem não tinha argumentos para a morte do esposo, e este não havia feito mal nenhum a ela. Já o padre, ela o matou porque havia “enjoado dele (p. 156), e ver o padre naquela situação degradante em que se encontrava antes da morte “era um prazer do cão” (p. 156).

Percebe-se que a segunda morte, causada, desta vez, pelos lábios da protagonista, faz ainda menos sentido que a primeira: a personagem não era frequentadora assídua da igreja, apenas passa a ser quando o marido dela morre e o faz pelo prazer adquirido em torturar o Padre Ponte. Tal qual faz a personagem Flausina, analisada no Capítulo 3, Maria Mutema usa da palavra para enganar e ter o que deseja. De Mutema, até sua confissão, nada ligado às mortes se esperava: Ela “era senhora vivida, mulher em preceito sertanejo” (p. 153), estava ao lado do marido quando este morreu e chamou por socorro, por ele. Mutema é mulher de casa e que, após a perda, reclusou-se na igreja e nas roupas pretas, guardando seu luto.

Outro personagem importante dessa história é o Padre Ponte, escrito sempre com letra maiúscula para padre, foi apresentado como “um sacerdote bom-homem” (p. 154), numa junção dos preceitos de evangelização aos costumes mundanos - fato que é justificado logo em seguida ao ser apresentado que o padre vivia com uma senhora “que governava a casa e cozinhava pra ele” (p. 154) e que havia gerado três filhos, ao que o narrador pede que “não vá maldar o senhor maior escândalo nessa situação - com a ignorância dos tempos, antigamente, essas coisas podiam, todo o mundo achava trivial” (p. 154).

Padre Ponte era muito querido por todos, era “um vigário de mão cheia, cumpridor e caridoso, pregando com muita virtude seu sermão e atendendo em qualquer hora do dia ou da noite, para levar aos roceiros o conforto da santa hóstia do Senhor ou dos santos-óleos” (p. 154). Contrariamente a tais qualidades de vigário, o Padre ponte ia a contragosto atender Maria Mutema no confessionário, sendo que, nas primeiras visitas dela, o Padre a escurraçava e, nas vezes seguintes, “fazia uma cara de verdadeiro sofrimento e temor” (p. 154), fato que não passou despercebido pelos moradores de São João Leão.

Fica claro, mais adiante no texto, que Maria Mutema tinha um interesse particular em se confessar com o Padre Ponte, o que não se repetiu com o padre que o substituiu. Portanto, o que envolvia a personagem no costume rotineiro de se confessar era causar o mal, pois havia naquilo algo que a agradava: obviamente, o Padre não podia contar o que sabia sobre o homicídio cometido por Maria Mutema, por ter ouvido em confissão, e Mutema sentia prazer em ver o constrangimento e a dor nos olhos dele com as afirmações que ela fazia: “com o

ver o padre em justa zanga, ela disso tomou gosto, e era um prazer de cão, que aumentava de cada vez, pelo que ele não estava em poder de se defender de modo nenhum, era um homem manso, pobre coitado, e padre” (p. 156). Para Jaime Ginzburg (2012),

Existem casos na literatura em que a violência ocorre sem que seu ato corresponda à expressão de uma honra ou de uma ambição. A força destrutiva voltada sobre o outro pode manifestar-se não de modo dirigido, mas intransitivo. Como uma associação de ideias sem controle, que não exige nenhuma antecipação explicativa. (p. 6)

O que norteava a protagonista era a dor que ela causava no Padre Ponte. Então, quanto mais dor este demonstrava, mais ainda Mutema investia na mentira. Não houve, contudo, desta personagem uma premeditação da morte do marido ou da do padre, mas sim um gosto pelo mal, um prazer pela maldade, já que ela compreendia o que as calúnias o estavam fazendo sentir. Assim, retomando o conceito de Ginzburg, essa associação das ideias no conto, exclusivamente as de dor e prazer, direcionam os passos da protagonista.

Esta personagem percorre um caminho silencioso durante anos, já que o único que sabia da autoria de seu crime falecera, e não há uma explicação clara do porquê Maria Mutema teria ido à igreja na noite em que o missionário a conduz a uma confissão, mas subentende-se que é pela força deste, já que Riobaldo havia dito que os missionários “tinham de Deus encoberto algum poder” (ROSA, 1956, p. 155) e que, com eles, não se brincava. Entretanto, em dado momento, Maria Mutema quebra o silêncio dentro da Igreja e implora por perdão, “perdão forte, perdão de fogo, que da dura bondade de Deus baixasse nela, em dores de urgência, antes de qualquer hora de nossa morte” (p. 155) confessando-se publicamente. Para o teórico Biagio D’Angelo (2007),

A palavra de arrependimento, ou seja, o discurso da segunda confissão, a confissão verdadeira, resgata da incerteza do viver, no sentido que dá uma possibilidade nova, renovada, de experiência de viver. Na experiência de Maria Mutema, não é que o viver adquira automaticamente uma significação transcendental, clara, definitiva, mas se propõe com uma abertura “mudada” de eixo. (D’ANGELO, 2007, p. 48)

Dessa forma, a confissão de Mutema transfere a violência a outro patamar, ou seja, do momento em que se confessa e se nomeia “cobra, bicho

imundo, sobrado do podre de todos os esterco” (p. 156) e vai presa, reduzindo-se a bicho e aceitando tratamento inferior, o povo leva apenas algumas semanas até que a perdoe, e ainda leva palavras de consolo para a prisioneira.

A violência banal causada pela personagem cria um percurso que a aproxima da santidade, mas que só foi possível através do arrependimento e da consideração das pessoas de São João Leão. Todavia, isso não a isenta de seus crimes perante a lei. Para D’Angelo (2007), “A consideração dos outros é, certamente, causa fundamental da santidade de alguém, mas “ser santa”, do ponto de vista ontológico, com uma série de delitos, realizados no mais puro sadismo e com um “prazer de cão”, é ato que foge da compreensão do homem” (p. 46). Sendo assim, não deveria haver nem a possibilidade de tal banalização por parte sociedade em vivenciar, aceitar e perdoar, muito menos levantar a hipótese de santificação.

Entretanto, o real poder do perdão aliado aos pedidos de flagelação por parte da personagem mostram a redescoberta da vontade de “mudar de direção” e assumir novas posturas e condutas. O que deve ser analisado é a conduta da personagem, a capacidade de transformação, o mal que não se explica de onde vem e para onde vai, o mistério de como alguém pode mudar a conduta e transformar-se. O povo, ao chamá-la de santa, para Rosa, compreende, de uma forma sábia e ingênua, a transformação possível no indivíduo e, principalmente, a impossibilidade de compreensão do mal, das origens, dos motivos etc.

Desta forma, ainda que haja uma espécie de redenção da personagem Maria Mutema, há de se observar que a maldade outrora praticada não se aproxima, de maneira alguma, dos outros tipos de violência analisadas nos capítulos anteriores desta dissertação. Exceto pelo modo como esta personagem conduziu a morte do padre lembra como a personagem Flausina também agiu. Todavia, a falta de motivos da protagonista do conto desta seção nos levam a uma direção sobre uma possível ausência inicial de valores, algo que levou anos a ser construído e culminou em seu arrependimento.

Para Jaime Ginzburg (2012),

A ideia de que exista uma diferença substancial entre o sujeito violento e o não violento sustentaria uma atribuição de valor moral.

Essa posição dividiria o campo humano em duas partes, uma ameaçadora e outra ameaçada, de modo permanentemente pautado pelo risco de sofrer ataque a segunda por parte da primeira. Isso acentuaria a associação da condição vulnerável ao sujeito não violento, despreparado para um confronto, exposto à vitimização. (GINZBURG, 2012 p. 92)

De acordo com essa visão, justifica-se a necessidade de isolamento e flagelação da personagem, uma vez que ela apresentava riscos que iam contra valores morais, separando-a do convívio. Somente mais tarde, vagarosamente, foi-se inserindo-a novamente sob um novo aspecto, dissociando-a da imagem da violência e equilibrando o novo ser não violento àquela senhora de preceitos sertanejos.

Por fim, a personagem acredita que, para que possa se redimir dos atos cometidos, que as pessoas da cercania devem tratá-la com violência, “e que todos viessem para cuspir em sua cara e dar bordoadas. Que ela – exclamava – tudo isso merecia” (ROSA, 2006, p. 156). Entretanto, através da compaixão dos demais e do perdão recebido, Maria Mutema atingiu a possibilidade de transformação, na qual a maldade pode ser removida do ser.

4.2 “LA PRUEBA” (1992) – CÉSAR AIRA

Publicado como livro homônimo, “La Prueba” (1992), do escritor argentino César Aira, o conto é apresentado com a narração em terceira pessoa e conta a história de três moças, Márcia e suas novas amigas *punks*, Mao e Lenin. Abordada pelas duas *punks* na volta para casa, em um dia qualquer, Márcia é questionada se não quer *coger* – expressão vulgar utilizada para convidar outras pessoas a práticas sexuais.

Marcia é uma jovem moça de 16 anos, obesa, com problemas na coluna, e que está em processo final de recuperação de uma depressão. A narrativa inicial trata de apresentar os caminhos pelos quais Marcia está acostumada a percorrer no trajeto de volta do colégio, e pelos quais está passando mais uma vez. Por duas ou três páginas, tem-se a descrição minuciosa dos ambientes e das pessoas que estavam por ali. Marcia acredita que “todos esos chicos estaban

perdiendo el tiempo”³⁰ (AIRA, 1992, p. 9), já que estavam no inverno e fazia muito frio, portanto, não fazia sentido estar do lado de fora das residências, apenas por estar.

A protagonista avança sua caminhada por várias quadras, encaixa seus pensamentos com os sons dos ambientes pelos quais passa. Considerava-se fora destes lugares e de Flores. Questionou-se sobre os *tarjeteros*³¹ não a terem notado e julgou-se quase um fantasma, invisível, até que ouviu atrás de si o convite: “¿Querés coger?” (p. 11). Marcia, embasbacada pela proposta, não troca mais que cinco ou seis frases com as duas garotas que a abordaram, e segue caminhando, dando as costas para as *punks* que falavam em voz alta. Segue pensando no que acabara de acontecer e indagando sobre a veracidade da proposta. Julgou não ser a primeira a ser abordada ou, ainda, que aquilo não passava de uma brincadeira de mau gosto.

O questionamento da personagem sobre o que ouvira era tão forte, e ela se sentia tão além dos fatos, que o narrador detalha uma parte de seu pensamento: “en este momento un terremoto o una inundación sería el modo más seguro de mantener las cosas en su lugar, de preservar los valores”³² (p. 14); a personagem não considera “direito” o que a haviam ofertado, primeiro porque a oferta foi feita por mulheres e, segundo, por ser mais apropriado dirigir tal oferta às demais pessoas que se encontravam na rua – os que “gostam de perder tempo”. Nota-se, pelo excerto a seguir, que a repulsa inicial da personagem faz com que ela lance julgamentos, inclusive, sobre as vestimentas e comportamentos das outras duas moças,

Que dos chicas, dos mujeres, la hubieran querido levantar, en voz alta, con obscenidades, **dos punks que confirmaban su autoexpulsión violenta de los buenos modales...** Era tan inesperado, tan novedoso... Todo podía hacerlo suceder, realmente, y los que podían hacerlo suceder eran esos cientos de

³⁰ Todos estes garotos estão perdendo tempo. (Tradução nossa)

³¹ Nomenclatura popular utilizada para se referir a pessoas que, pretensiosamente, colocam apelidos nas outras.

³² Neste momento, um terremoto ou inundação seria a maneira mais segura de manter as coisas no lugar, para preservar os valores. (Tradução nossa)

jóvenes que salían a la calle a perder tiempo al anochecer, después del colegio.³³ (AIRA, 1992, p. 14 – grifos nossos)

Pelas vestimentas e a forma de comunicação utilizada, Marcia deduz que as garotas que a abordaram pertenciam a uma tribo *punk* e, no fragmento destacado, observa-se que há, também, um conceito pré-estabelecido da ausência consciente de bons modos dessa tribo urbana. É interessante observar a construção da personalidade de Marcia nos parágrafos seguintes. A narrativa a traz como sendo dessas meninas de sua idade que se pode jurar que são vítimas, embora não sejam, e acredita ser por isso que as duas jovens a quiseram, como também pela “atmosfera” que rodeia uma virgem – como se de alguma forma, seu corpo ainda fosse imaculado e, nisto, estava o principal sentido da diferença de Marcia para com os demais da rua e para o interesse das *punks*.

Contrariando o pensamento de que as duas moças haviam ficado para trás, Marcia escuta, novamente, a voz da primeira *punk*, que agora perguntava por que ia tão depressa e, assim, é estabelecida uma conversa mais longa. Marcia tenta, sem muito empenho, manifestar sua vontade de ir embora, e Mao, que agora se apresentara, dava motivos para que ela ficasse e as conhecesse. Inicialmente, pela curiosidade em saber como as outras duas moças se relacionavam, deixou-se aproximar e ser dirigida a um bar local. Neste ambiente, apresentado como *Pumper*, presencia Mao e Lenin distratarem as funcionárias do local e verifica que várias vezes as duas se perdem em pensamentos, momentos em que sua fala também fica perdida no ar.

A sensação de poder presenciar o desprezo de suas novas amigas pelas funcionárias causou-lhe um outro tipo de sensação, “Marcia estaba atónita. No podía menos que admirar a las punks.”³⁴ (p. 27). Mais além, Marcia nota que uma das funcionárias parece-se muito com ela fisicamente e deseja, intimamente, poder ocultar tal funcionária, para que as amigas não a vejam e, dessa forma, não percebam que Marcia não era a única naqueles moldes naquele ambiente. Mao finalmente dá abertura para que a nova amiga possa perguntar o que deseja saber

³³ Que duas garotas, duas mulheres, teriam querido criá-la, em voz alta, com obscenidades, duas punks que confirmaram sua violenta auto-expulsão de boas maneiras ... Foi tão inesperado, tão novo ... Tudo poderia fazer acontecer, realmente, e aqueles que poderiam fazer isso acontecer aquelas centenas de jovens que saíram para perder tempo ao anoitecer, depois da escola. (Tradução nossa)

³⁴ Marcia estava aturdida, não poderia menos que admirar as punks. (Tradução nossa)

sobre as duas, e Marcia se surpreende em não ter, de fato, algo pronto que queira saber – mas ousa em questionar o que pensam, e o que as torna *punks* – Mao acrescenta que não o são e que Marcia não entenderia o que elas eram.

Por não consumirem nada no estabelecimento, uma supervisora vem até elas e ordena que se retirem. Mao, além de dizer que esperariam o fim do turno da garçonete Liliana – a que se parecia com Marcia – escorraça a supervisora, que deixa a mesa e vai chamar a polícia. Minutos antes, as três haviam conversado com essa garçonete, porque Mao insinuou que, naquele tipo de estabelecimento, sempre se encontram moças solteiras (pré-requisito para a contratação, devido aos horários), e que nestes locais sempre há, também, uma mulher grávida. Quando houve a insinuação por parte de Mao sobre a conduta de Liliana – e Marcia sabia ser mentira – Marcia sentiu-se extremamente incomodada, porque aquilo poderia custar o emprego de alguém que nada tinha a ver com a situação. Assim, decidida a não mais se envolver com as duas, saiu andando do local.

Antes da esquina, contudo, Mao tornou a chamar por Marcia, dizendo que agora estava pronta para falar sobre o amor. A conduziu a um beco escuro e passou a explanar seu pensamento que, na maior parte, nem fora ouvido por Marcia. A esta altura, a jovem já estava encantada com a beleza de Mao e desejando que se beijassem. Mao acrescenta mais algumas considerações sobre o amor e diz que este é exigente e sempre necessita de provas, e que Marcia terá uma prova. Saem andando novamente. Mao e Lenin dão a entender que se dirigem a um supermercado.

Marcia, que ainda pensava sobre a prova de amor, acreditou que as duas a deixariam do lado de fora do supermercado e entrariam para furtar alguma coisa para dar-lhe de presente. Fato é que não a deixaram do lado de fora e, quando entraram, certificaram-se de trancar os dois acessos – o da frente e o dos fundos – com grandes cadeados e, assim, começa uma grande cena de horror e massacre encenado pelas duas *punks*. Elas roubam os caixas do supermercado, aterrorizam as pessoas com armas brancas e de fogo, matam um homem queimado, chamuscam outro, causam grandes explosões nas sessões de produtos químicos; Mao corta fora a cabeça de uma mulher que se opõe e tenta fugir. São cenas extremamente carregadas de horror, mas as personagens insistem em dizer que

estão ali “por amor”. A falta de eletricidade e a clareza do fogo fazem com que Marcia veja Mao de longe, e a ache deslumbrante.

Quando, por fim, decidem que já fizeram e roubaram o bastante, Mao e Lenin dirigem-se a uma das vidraças, contra a qual arremessam-se ao mesmo tempo, conseguindo quebrá-la. Assim que ultrapassam esse limite e chegam do lado de fora do estabelecimento, nota-se uma terceira figura: Marcia as seguia. Os vultos das três perdem-se nas ruas de Flores.

4.2.1 A banalidade do mal revestida de prova de amor

La Prueba (1992) é um texto que trabalha com intensidade a ambientalização, tendo várias páginas dedicadas a isto. Logo, para aproximarmos da ideia da análise da banalidade contida na violência praticada, ocupamo-nos de aplicar um recorte na parte crucial da prática violenta constante no texto, sobretudo da página 53 em diante. Para a crítica literária argentina Josefina Ludmer (2017), “El relato está narrado desde afuera y desde Marcia y cuenta una transformación en la percepción del mundo, una revolución, porque cuenta la conversión de Marcia, después de contemplar la violencia *real* en el supermercado, *que se dirige a ella sola*”³⁵ (p. 386). O conto não está situado no tempo, mas está situado no espaço - acontece na Argentina, mais precisamente nas ruas de Flores.

Nossa análise se inicia-se no contentamento de Marcia em ter “dado una oportunidad más”³⁶ (AIRA, 1992, p. 53), já que, neste momento, inicia-se o deslumbre que ela dedica às outras duas garotas. O deslumbramento começa quando Mao, que inicialmente a havia abordado e indagado “¿Querés coger? (p. 07), comunica que Marcia “tendrás una prueba”³⁷ (p. 53). Percebe-se, no desenrolar da trama, que Marcia chegou a pensar que a tal prova seria roubar algo no supermercado para lhe ser ofertado como presente – algo que ela encara com

³⁵ A história é narrada de fora para Marcia e conta uma transformação na percepção do mundo, uma revolução, porque conta a conversão de Marcia, depois de contemplar a violência real no supermercado, que se dirige apenas a ela. (Tradução nossa)

³⁶ Dado uma oportunidade a mais. (Tradução nossa)

³⁷ Terás uma prova. (Tradução nossa)

naturalidade – fato que o narrador até credita como sendo um clássico em matérias de prova de amor, equivalente ao que teria sido em outro momento matar um dragão.

Toda a atração que Marcia sente pelas lésbicas vem de um contexto que envolve violência: o destrato da funcionária do *pub* em que estiveram; a agressividade nas vestimentas e nas respostas curtas; o possível furto de um presente; e, por fim, um massacre. De acordo com o narrador, Marcia não demonstra surpresa quando, já dentro do supermercado, olha para trás e vê Lenin trancando a porta de acesso, mas que a surpresa em si, da prova “la volvía un sueño hecho realidad...”³⁸ (p. 55)

O universo violento estava “longe do alcance” de Marcia. Logo, perceber tudo tão perto, e mais, dirigido apenas a ela, fazia-a acreditar que era um sonho se realizando. GINZBURG (2012), diz que “Agressividade e erotismo teriam em comum a capacidade de construir tensões e desequilibrar o estado habitual das relações do sujeito com o mundo externo” (2012, p. 43) e, curiosamente, as meninas *punks* sugerem, justamente, a transformação através desta ação – ao sugerirem que Marcia se juntasse a elas, oferecendo sexo, beijos e “amor”, apresentam a esta personagem caminhos duplamente prazerosos: o do prazer carnal (que não chega a efetivar-se no conto) e do prazer psicológico, causado por presenciar uma realidade que jamais pensou confrontar – a da violência.

Mao vai tratar de explicar a Marcia, dentre outras coisas, que o amor abre a perspectiva da ação. Desse modo, a quantidade exagerada de vezes (24 vezes ao todo e mais 9 vezes de formas derivadas) em que é repetida, ao longo do texto, a palavra “amor”, remete-nos à necessidade de ação e, ainda, uma necessidade de mudança. Partindo desse pensamento sobre alinhar violência e mudança, Duarte (2015) apresenta que,

Tanto para Hegel como para Marx, tudo se passa como se só através da violência pudéssemos mudar e só através da mudança pudéssemos obedecer a um destino teleológico que nos carregaria até o futuro no qual - finalmente - a violência cessaria, pois, sendo esse um futuro ideal utópico perfeito, nada mais precisaria ser mudado nele. Hegel o chama de *Estado de Liberdade*, e Marx, de *sociedade sem classes*. (p. 69)

³⁸ Fazia um sonho dela tornar-se real. (Tradução nossa)

Duarte demonstra que, no pensamento de Hegel e Marx, a mudança só é possível através da violência, e a mudança através da violência apresenta um *telos*, uma finalidade. A violência retratada no conto é banal, não se explica socialmente; entretanto, para as personagens, essa transformação tem um sentido, que parece ser não só afetivo, como em Mutema, mas carrega uma certa razão desviante, uma ideia de amor e de mudança muito idiossincrática, pessoal.

Ese mundo de explicaciones en el que vivís, es el error. El amor es la salida del error [...] Te escandaliza nuestra brutalidad, pero no se te ha ocurrido pensar que en el fondo sólo hay brutalidad. en las mismas explicaciones que estás buscando, cuando llegan al fin, a la explicación última, ¿qué hay sino una claridade desnuda y horrible? Hasta los hombres son esa brutalidad, así sean profesores de filosofía, porque debajo de todo lo demás está el largo y ancho de la verga que tienen. Eso e nada más. Es la realidad. Claro que pueden tardar años y leguas para llegar ahí, pueden agotar todas las palabras antes, pero da lo mismo que tarden poco o mucho, que se tomen una vida entera para llegar a ese punto o te muestren la pija antes de que hayas cruzado la calle. Las mujeres tenemos la ventaja maravillosa de poder elegir entre el circuito largo o el corto. Nosotras sí podríamos hacer del mundo un relámpago, un parpadeo. Pero como no tenemos pija, desperdiciamos nuestra brutalidade en una contemplación. Y sin embargo...*hay* um súbito, un instante, en que todo el mundo se hace real, sufre la más radical de las transformaciones: el mundo se vuelve mundo³⁹. (AIRA, 1992, p. 50-51)

Pela leitura do excerto, podemos perceber, também, como as personagens colocam-se frente à brutalidade existente em todos os aspectos do mundo, e como, por serem mulheres, devem usar do amor para transformar. Na visão de Mao, os homens possuem em si a brutalidade apenas por serem homens,

³⁹ Esse mundo de explicações em que você vive é o erro. O amor é a saída do erro (...) Você está escandalizada pela nossa brutalidade, mas não lhe ocorreu que lá no fundo só há brutalidade. Nas mesmas explicações que você está procurando, quando finalmente chegam à explicação final, o que há além de uma clareza nua e horrível? Mesmo os homens são essa brutalidade, mesmo que sejam professores de filosofia, porque abaixo de tudo o resto é o comprimento e largura do pau que eles têm. Isso não é mais nada. É a realidade. Claro que pode levar anos e léguas para chegar lá, eles podem desgastar todas as palavras antes, mas não importa se é preciso um pouco ou muito, que eles levam uma vida inteira para chegar a esse ponto ou mostram o pênis antes de você cruzar a rua. As mulheres têm a maravilhosa vantagem de poder escolher entre o circuito longo ou curto. Nós poderíamos fazer do mundo um raio, um piscar de olhos. Mas como não temos pau, perdemos nossa brutalidade na contemplação. E ainda assim ... surge um instante, no qual todos se tornam reais, sofrem as mais radicais transformações: o mundo se torna mundo. (Tradução nossa)

como se o fato de terem um pênis já os coloca em posição diferente de direitos e deveres, numa posição superior à das mulheres.

Dessa forma, retomando Ludmer (2017), que considera que este conto refere-se, também, a uma revolução feminina, observamos que, para que possam mostrar que também são capazes de lutar, usam de violência extrema. O amor tratado pelas personagens refere-se, na nossa leitura, à violência; o amor é a própria violência.

O *Comando del Amor*, como se identificam, carrega consigo a ideia de causar a transformação através da ação, de realizar um ato singular, mesmo que significativo inicialmente apenas para elas, para que, na sequência, possa ser reproduzido via midiática, até atingir o máximo de pessoas possível. Para elas, a mudança ocorre através do ataque ao supermercado, anunciado pela própria Mao:

Este supermercado ha sido tomado por el Comando del Amor. Si colaboran, no habrá muchos heridos o muertos. Algunos sí habrá, porque el Amor es exigente. La cantidad depende de ustedes. Nos llevaremos todo el dinero que haya en las cajas y nos iremos. Dentro de un cuarto de hora los sobrevivientes estarán en su casa mirando la televisión. Nada más. Recuerden que todo lo que suceda aquí, será *por amor*.⁴⁰ (p. 60)

A luta deixou mortos e feridos, porque, segundo as atuantes, o amor é exigente; há incêndio, cortes de navalha no pescoço de um homem, ameaça a uma idosa, tiros etc.

Jaime Ginzburg, em suas pesquisas para a elaboração do livro *Literatura, Violência e Melancolia* (2012), levanta a hipótese de que há duas principais figuras de linguagem utilizadas por escritores quando são apresentadas personagens que representam atos de violência. Para ele, a hipérbole e a elipse associam-se para criar mecanismos que façam com que tema e forma fiquem coesos. Em suas palavras,

⁴⁰ Este supermercado foi tomado pelo Comando do Amor e, se colaborarem, não haverá muitos feridos ou mortos. Alguns serão, porque o amor é exigente. A quantidade depende de vocês. Vamos pegar todo o dinheiro noas caixas e sair. Dentro de quinze minutos os sobreviventes estarão em casa assistindo televisão. Nada mais. Lembre-se que tudo o que acontecer aqui será por amor. (Tradução nossa)

Imagens de excesso são muito comuns em cenas de agressão, como procedimentos de intensificação. Elipses aparecem frequentemente em cenas após um ato de violência, sugerindo que foi invadido um terreno aquém do verbal, em que o que está sendo vivido não pode ser expresso adequadamente em palavras. (2012, p. 30)

Concomitantemente a este pensamento, podemos considerar a pesquisa de LUDMER (2017),

La prueba es un texto sobre la revolución femenina y sobre la revolución del espectáculo y de la imagen, y también sobre la violencia del consumo y la modernización de los noventa en la Argentina. Mao y Lenin, las guerrilleras anteriores, ahora punks-lesbianas, atacan de raíz cierta modernización latinoamericana.⁴¹ (LUDMER, 2017, p. 386)

Dos procedimentos de intensificação ditos por Ginzburg (2012) e da violência abordada por Ludmer (2017), observamos que os itens composicionais presentes no conto em questão fazem jus ao que a crítica aponta como a revolução do espetáculo e da imagem. Mao e Lenin, no conto de Aira (1992), são responsáveis por um massacre do qual elas têm noção de que será veiculado minutos mais tarde, e mais, querem que assim aconteça, já que ao fazer o anúncio da posse do supermercado, Mao dá nome a “equipe” que está atacando.

Todavia, aos espectadores desta fala e da violência não fica claro o porquê de se fazer algo assim “por amor”; porém, para Marcia, a quem o espetáculo foi dirigido, a mensagem chegou e foi aceita, tanto que ela segue as *punks* depois do massacre. Dessa forma, observamos que os atos que as meninas praticam, sugerem que, de uma forma ou de outra, lutariam por mudança, mesmo que uma mudança não seja direcionada por um ideal político, mas por uma disposição idiossincrática das *punks*.

⁴¹ A prova é um texto sobre a revolução feminina e sobre a revolução do espetáculo e da imagem, e também sobre a violência do consumo e a modernização dos anos noventa na Argentina. Mao e Lenin, os ex-guerrilheiros, agora punks-lésbicas, atacam a modernização latino-americana na raiz. (Tradução nossa)

Há, pelo menos, três tipos de modificações implícitas no ataque ao supermercado: uma necessidade de colocar as mulheres em evidência, de forma a demonstrar que também podem ser agentes de atos violentos e direcionar o controle; um desdobramento deste primeiro, no qual há a demonstração de que há novos espaços para as mulheres, não estando limitadas apenas ao espaço doméstico; e por último, um ataque ao sistema capitalista na escolha do lugar, do roubo e através da reprodução nos canais de TV.

Os fins têm a intenção de justificar os meios, ainda que os caminhos escolhidos extrapolem os limites justificáveis; contudo, a aplicação da violência em pessoas aleatórias, que não tinham relação com o propósito das meninas, faz com que seus motivos aproximem-se da banalidade. A escolha por atacar inocentes, fazê-los reféns, ameaçar e matar, demonstra que as personagens buscam por mudanças sem se preocupar com pessoas.

Quando as três partem do supermercado, ainda aplicando mais um ato de vandalismo, quebrando as vidraças, saem sem olhar pra trás, perdendo-se nas ruas de Flores. Há a banalização do rastro de sangue deixado, da destruição e da impunidade.

4.3 ANÁLISE COMPARADA DOS CONTOS

Ainda que elas não tenham premeditado os crimes, não se pode afirmar que não houve a intenção de matar. Nos contos analisados, a violência parece ter um sentido para as personagens, ela não é utilitária, tem um valor afetivo – como no caso de Mutema –, ou uma racionalidade desviante – como para as *punks* e Marcia. De acordo com Maffesoli (1987), é

evidente que a violência não pode-se reduzir à sua estrutura utilitária; existe nela alguma coisa de inaceitável que a faz rejeitar moralistas de todas as correntes, porque ela é incompreensível, excessiva, sem finalidade (ao menos na sua atualização) – e sempre inquietante. (MAFFESOLI, 1987, p. 37)

Se o agente causador da violência é feminino, a representação se torna ainda mais difícil ou estereotipada. Para Josefina Ludmer (2017), *La Prueba* (1992) traz uma nova perspectiva. Para ela, “Con *La prueba* llegamos a otra realidad, porque allí se cierra el espacio domestico femenino, que pasa a ser público en el supermercado (público-doméstico), desaparece la representación del estado, y abre un cambio en la representación del delito femenino”⁴² (LUDMER, 2017, p. 414). Para Jaime Ginzburg (2012, p. 91) “não existe consenso, nas ciências humanas, com relação a fatores responsáveis pelo comportamento violento. A bibliografia sobre o assunto é farta em hipóteses, que oscilam entre o determinismo mais fatalista e a incompreensão mais oportunista”.

Para Mutema, determinismo não seria a questão, ela é citada na obra como mulher de preceitos, ou seja, aquela que segue as regras e as normas instituídas socialmente na região em que vive; para as *punks*, e só talvez, pudesse ser uma iniciativa de ir contra o espaço já pré-determinado, em uma tentativa de modificação. A principal diferença entre as personagens dos contos analisados, contudo, segue sendo o fato de que, em dado momento, Maria Mutema arrepende-se das atrocidades que praticou; já Mao, Lenin e Marcia, sequer olham para trás.

Todas as personagens estudadas neste capítulo sentem um certo prazer ao cometer os atos violentos. A crueldade praticada por elas é algo próximo de uma violência gratuita – e só não o é, justamente pelos motivos individuais de cada uma ao realizarem seus atos. Observamos que, se postos lado a lado, os contos nos apontariam Maria Mutema como sendo mulher “de casa” e as *punks* como mulheres “da rua”, considerando a dicotomia proposta pelo antropólogo Roberto DaMatta, no livro *A casa e a Rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil* (1991), no qual apresenta que

Quando, então, digo que “casa” e “rua” são categorias sociológicas para os brasileiros, estou afirmando que, entre nós, estas palavras não designam apenas espaços geográficos ou coisas físicas mensuráveis, mas acima de tudo entidades morais, esferas de ação social, províncias éticas dotadas de positividade, domínios culturais institucionalizados e, por causa disso, capazes de despertar

⁴² Com A Prova chegamos a outra realidade, porque se fecha o espaço doméstico feminino, que se torna público no supermercado (público-doméstico), a representação do estado desaparece, e abre uma mudança na representação do crime feminino. (Tradução nossa)

emoções, reações, leis, orações, músicas, e imagens esteticamente emolduradas e inspiradas. (DaMATTA, 1991, p. 17).

Para o autor, existe uma noção de que cada lado dessa dicotomia apresente características específicas. Essa contraposição está, também, relacionada a emoções, vestimentas, cultura etc. Desta forma, analisamos que personagens do gênero feminino podem, sim, cometer atos de violência por motivos torpes ou fúteis, e que o ambiente não necessariamente implica na maldade exercida por elas.

Entretanto, a violência, dada como banal e infundada, abre uma janela para a discussão sobre a capacidade de convivência do indivíduo que a praticou. Pode-se questionar as motivações do indivíduo para matar e, ao constatar que as razões são frágeis, indagar se o praticante não cometerá tais atos uma vez (ou tantas) mais; questiona-se a possibilidade de sofrer de algum tipo de patologia; pânico; tendências sadistas, etc. Para Ginzburg (2012)

Uma hipótese a examinar, muito constante no debate sobre o assunto, é considerar o comportamento agressivo como uma doença ou um desvio de comportamento. Nessa perspectiva, existiria uma diferença entre anormalidade e normalidade, pressuposta como certa e segura; a violência seria daí um caso de anormalidade, cabendo à sociedade identificar o sujeito agressivo e excluí-lo da convivência pelo seu componente ameaçador, mantendo a normalidade em ordem. (GINZBURG, 2012, p. 91)

Foi o que aconteceu com Mutema, que foi presa, julgada e condenada, mas isso não se repete com as *punks*.

As personagens protagonistas dos contos selecionados aproximam-se pela ausência de motivos “reais” ou justificáveis ao cometerem seus crimes. Da mesma forma, pode-se relacionar que o prazer em ver a dor do outro apresenta-se como um ponto forte em ambas as construções.

Quanto à estruturação das obras, é importante salientar que tanto o caso de Maria Mutema, assim como a história da “conversão” de Marcia e do ataque das *punks*, utiliza de vocabulários que extrapolam o campo verbal e invadem o campo físico – no caso de Mutema, no uso da linguagem para afetar e condenar à morte o padre; no caso de Marcia, o convencimento e o deslumbre que se impõe

através da fala das outras, principalmente, de Mao. Em *La Prueba* (1992), a ideia central da narrativa firma-se na revolução proposta pelas personagens e na modificação do pensamento de Marcia através da violência; no caso presente em *Grande Sertão: Veredas* (1956), envolve a discussão sobre a transformação do ser e sobre como o mal e o bem podem apresentar-se na mesma pessoa.

As diferenças entre as personagens, contudo, ficam evidentes desde o início: Mutema é casada e tem preceitos; já sobre as *punks*, nem o nome verdadeiro se sabe; e quanto a Marcia, apenas é ilustrado como ela estava alheia às coisas ao seu redor, ao mesmo tempo em que lutava contra a obesidade, problemas na coluna e depressão. Mutema mata duas pessoas próximas a ela, e não é possível afirmar quantos mortos e feridos as personagens do outro conto deixaram, além disso, eram todos desconhecidos.

Maria Mutema age na surdina – as pessoas do vilarejo apenas tomam ciência de seus crimes anos depois, em confissão; Mao e Lenin, além de atacarem em um local público, no qual sabiam que haveria muitas testemunhas, ainda esperavam que a notícia se espalhasse. Em ambos os contos, pode-se notar uma banalização da violência por parte de seus agentes, uma vez que os motivos eram justificáveis apenas para elas e estava muito mais relacionado ao prazer.

Vale ressaltar que com *Grande Sertão: Veredas* (1956), Guimarães Rosa propõe-se a refletir sobre a dualidade do ser (bem x mal), desde o ambiente do sertão à metafísica do homem. Para Andrade (1974),

O que estamos chamando de “metafísica”, no *Grande Sertão: Veredas* é o conjunto de proposições “sentenciosas” e “textos teóricos” que – transcendendo as aparentes “contradições” e “ambiguidades” – apresenta verdadeira *homogeneidade* entre si, completando assim as poucas certezas “racionais” do narrador e lhe permitindo resolver os problemas e desafios que lhe colocam sua existência e o mundo: O que é o *sertão*, o que é *viver*.” (ANDRADE, 1974, p. 163)

Comparativamente, trouxemos *La Prueba* (1992), de César Aira, inserido em um contexto mais amplo, no qual a violência começa a ser explorada de forma espetacular pela TV, cinema, jornais etc., como dito por Ludmer (2017) e observada por nós no capítulo analisado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A relação entre a violência e as personagens femininas é, predominantemente, representada pelas esferas da vítima do ato violento ou por aquela que o faz para vingar-se. Para esta pesquisa, buscamos um outro viés representativo, procuramos pelas personagens agentes dos atos violentos. Dessa forma, não nos limitamos em definir a violência como se houvesse apenas um viés responsável por todos os atos cometidos, sejam por pessoas reais ou personagens fictícios. Por este motivo, há a separação categórica de análise da violência dentro das literaturas escolhidas.

No primeiro capítulo de análise, pudemos observar que, mesmo com certa legitimação do ato violento advindo da defesa de si e dos filhos, desde o início da história e o dia-a-dia infeliz da personagem sem nome de Dalton Trevisan, bem como o encerramento do conto Ana L., que foi presa, condenada e, a filha a quem quis proteger, nunca mais quis vê-la, evidenciam como os discursos da violência simbólica continuam inseridos e sendo reproduzidos na sociedade. Observamos que o ato violento advindo da autodefesa confirmou que o instinto de proteção dos filhos, na maior parte do tempo, é maior que a intenção de proteger-se, e, mesmo que as construções sociais tenham colocado a mulher-mãe como sendo frágil, esta se vale de uma força muito maior quando o instinto materno é acionado.

Já na segunda seção, paralelamente ao estereótipo do qual propúnhamos a nos desvencilhar – o da mulher que comete o ato violento por vingança – estudamos as personagens de “Emma Zunz” e “Esses Lopes” com a leitura dos excessos. Assim, por mais que fosse “permitido” certa retaliação para o que lhes foi ocasionado, houve, em ambas as protagonistas, algo de maquiavélico, que engendrou as narrativas, transpondo essas personagens a uma esfera além de um simples estereótipo de mulher vingativa. A intensidade e maldade com que desenvolvem seus estratégias, faz com que ultrapassem o que seria considerado “justo”, dentro dos limites da vingança.

A partir do momento que a personagem de Borges tem a escolha e resolve matar; e que Flausina, de Rosa, faz com que um Lopes pereça, assim como quem “da vida logo desapareceu, num sistema de não-se-sabe” (Rosa, 2009, p. 60), estas intensificam a crueldade e a premeditação utilizadas. Vale salientar que, ambas as personagens sentiram-se amparadas pelo Divino para executar seus planos: Emma considerava-se um instrumento da justiça e não queria ser castigada; Flausina afirmou que, se não fosse por Deus, os Lopes ainda estariam nas cercanias onde residiam, como se ela também fosse uma aliada de Deus na “desintoxicação do mundo”. Há, de alguma forma, a ironia ao articular que a Justiça Divina se faz na Terra mesmo.

Analisamos que a aparição destas personagens na vida dos homens surgiu como a mulher que trouxe a perdição. Emma trouxe a perdição moral e física a Loewenthal; já Flausina deixou, de forma dissimulada, um rastro de morte por onde passou. A busca pela retribuição dos atos violentos não acarretou justiça, senão para elas mesmas, que mesmo tendo criado um novo crime, de tão bem articulado, ambas se safam.

Na terceira seção, quanto à análise acerca da banalização da violência, constatamos que dentre os tipos analisados, este é o que mais apresenta desdobramentos, uma vez que acontece diariamente e, de tão acostumadas, as pessoas quase nem o percebem mais. Este tipo de violência traz consigo vários elementos da violência simbólica.

A violência sem finalidade, sem justificativa, presente nos contos e praticada pelas personagens, as retira do centro apontado por nós, inicialmente, como agentes do ato violento por vingança ou vítimas do ato violento. As personagens do Capítulo 3 não buscam defesa ou reparação; buscam apenas o ataque, expandindo, assim, o lugar da mulher e das representações da violência na literatura de personagens protagonistas femininas.

Quatro das sete personagens demonstram algum tipo de religiosidade, sendo que as vingativas se consideram próprios instrumentos da justiça. Duas delas são sentenciadas e condenadas – Ana L. e Maria Mutema. Todas agem sozinhas, defendem-se, enganam, manipulam, mentem e matam com

as próprias mãos e lábios, usando ou da força de mãe, ou da artilosidade e do prazer, transpassando os rótulos do sexo frágil.

Dessa forma, concluímos que esta pesquisa apresenta-se como sendo de um importante instrumento de investigação literária, já que busca uma outra perspectiva da mulher na literatura. Há, ainda, um certo ineditismo científico, pela oportunidade de comparação entre obras brasileiras e argentinas, desde a produção pós-moderna até a contemporânea, em que a mais antiga escolhida data de 1949 até a mais recente, em 2006.

Nesta pesquisa, não nos prendemos a autor, estilo ou época – o que foi bom e ruim: bom porque sabíamos exatamente a base norteadora que nos guiava, queríamos outras representações do feminino; e ruim porque foi um difícil trabalho de “garimpo”, já que, para encontrar nossas assassinas, tivemos que debruçar nossos olhos sobre um espaço de tempo bastante abrangente.

Finalmente, deixamos a consideração e o destaque de que a área ainda carece de uma análise mais aprofundada dessa dimensão de representação do feminino.

REFERÊNCIAS

- AIRA, César. **La Prueba**. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1992.
- ANDRADE, Álvaro Martins. **Filosofia e literatura**: o problema moral no «Grande Sertão: Veredas». Trans/Form/Ação [online]. 1974, vol.1 [cited 2019-05-31], pp.155-171. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31731974000100010&lng=en&nrm=iso>. ISSN 0101-3173. <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-31731974000100010>.
- ARENDDT, Hannah. **Da violência**. Tradução de Maria Claudia Drummond. Livro digital. 2004.
- BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado**: O mito do amor materno; tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BORGES, Jorge Luis. **Emma Zunz**. in: O Aleph. Tradução de Flávio José Cardozo. São Paulo: Globo, 1999.
- _____. **Emma Zunz**. in: El Aleph. 10 ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2016.
- BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina**; tradução de Maria Helena Kuhner – 6ª ed. – Rio de Janeiro: BestBolso, 2018.
- CANDIDO, Antônio; RONSENFELD, Anatol. **A personagem de ficção**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- CHAUÍ, Marilena. **Sobre a Violência**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- CHAUVIN, Irene Depetris. **La violencia gratuita y el poder de lo falso en César Aira**. Revista Chilena de Literatura. Nov. 2014, Número 87, p. 69-87. Disponível em <<https://scielo.conicyt.cl/pdf/rchilite/n87/art04.pdf>> Acesso em 03 fev 2018.
- DaMATTA, Roberto. **A casa e a Rua**: espaço, cidadania, mulher e morte no Brail. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1991.
- D'ANGELO, Biagio. **Maria Mutema, uma ética do perdão**. Nonada: Letras em Revista, 2007. Disponível em <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=512451701005>> ISSN. Acesso em 12 ago 2018.
- DUARTE, Pedro (2015). **Violência na mudança e mudança na violência**. P. 59-78. In *Mutações*: fontes passionais da violência. São Paulo: Edições Sesc São Paulo.
- DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**: Introdução à arquetipologia geral; tradução Hélder Godinho – 4ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2002.

FORTES, Rita Felix. **A loba e a pantera**: estas irresistíveis assassinas. In: Zanzando pelo sertão: contingências sociais na obra de Guimarães Rosa. Paraná, Edunioeste, 2016.

_____. **Diadorim e Emma Zunz**: duas vingadoras donzelas guerreiras. In: Zanzando pelo sertão: contingências sociais na obra de Guimarães Rosa. Paraná: Edunioeste, 2016.

GINZBURG, Jaime. **Literatura, violência e melancolia**. São Paulo: Editores Associados, 2012.

GRINSTEIN, Marisa. **Ana L. – Sadomasoquista**. In: Mujeres Asesinas 2: Los nuevos casos. 3ª ed. Buenos Aires: Sudamericana, 2007.

GUIMARÃES, Maisa C. & PEDROZA, Regina L. S. **Violência contra a mulher**: problematizando questões teóricas. Psicologia e Sociedade. 2015. Número 27(2). Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/psoc/v27n2/1807-0310-psoc-27-02-00256.pdf>> Acesso 18 dez 2018.

HERMANN, L. M. **Maria da Penha Lei com nome de mulher**: considerações à Lei n.º 11.340/2006. Campinas: Servanda, 2008.

HIRIGOYEN, M. F. **A violência no casal**: da coação psicológica à agressão física. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

LUDMER, Josefina. **Mujeres que matan**. In: El cuerpo del delito: un manual. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2017.

MACHADO, I. V. **Da dor no corpo à dor na alma**: uma leitura do conceito de violência psicológica da Lei Maria da Penha. Prêmio CAPES de Tese. Florianópolis, SC. UFSC: 2013. 283 p. Disponível em: <<http://pct.capes.gov.br/teses/2013/41001010037P0/TES.PDF>>. Acesso em: 02 dez. 2018.

MAFFESOLI, Michel. **Dinâmica da violência**; tradução de Cristina M. V. França – São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, Edições Vértice, 1987.

PADRÃO, Andréa Lúcia Paiva. **O corpo como instrumento de vingança em “Emma Zunz” de Borges**. Fazendo gênero. v. 8, n. 63, Florianópolis, ago. 2008, p. 1 – 6. Disponível em <http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST63/Andrea_Lucia_Paiva_Padrao_63.pdf> Acesso em 03 jun. 2017.

ROSA, João Guimarães. **Esses Lopes**. In Tutaméia: Terceiras Estórias. 9 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

_____. **Grande Sertão**: Veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ROSSI, Francieli Santos. **Considerações do Pacto Fáustico em “Grande Sertão: veredas”**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e Ciências Humanas – UNIGRANRIO. v. 2, n. 01, 2011. p. 84 a 101. Disponível em

<publicacoes.unigranrio.edu.br/index.php/magistro/article/download/1426/761>
Acesso em 08 ago. 2018.

SCHOLLHAMMER, Karl Erick. **Cenas do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

SCHWANTES, Cíntia. **Dilemas da representação feminina**. OPSIS - Revista do NIESC, Vol. 6, 2006. Disponível em
<<https://www.revistas.ufg.br/Opsis/article/download/9308/6400>> Acesso em 03 jul. 2017.

SLOTERDIJK, Peter. **Crítica da razão cínica**. Tradução de Marco Casanova, Paulo Soethe, Maurício Mendonça Cardozo, Pedro Costa Rego e Ricardo Hiendlmayer; São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

SOUSA, Sérgio Guimarães de. **As folias fesceninas do ‘vampiro de Curitiba’**: Sobre as “ministórias” de Dalton Trevisan. GUAVIRA LETRAS, n. 15, ago-dez. 2012. Mato Grosso do Sul. Disponível em
<<http://websensors.net.br/seer/index.php/guavira/article/viewFile/292/263>> Acesso em 02 mai. 2018. P. 338 – 373.

SOUZA, Geraldo Majella de. **Repetição, crueldade e trauma**: Reflexos dos confrontos suburbanos na narrativa de Dalton Trevisan. Tese de Doutorado (Literatura Brasileira). Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, 2009. Disponível em
<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-7XRG6X/tese_completa_e_revisada.pdf?sequence=1> Acesso em 02 mai. 2018.

TREVISAN, Dalton. **Morre, desgraçado**. In: Pão e Sangue. Rio de Janeiro: Record, 1988.

ŽIŽEK, Slavoj. **Violência**: seis reflexões laterais; tradução Miguel Serras Pereira. - 1. ed. - São Paulo: Boitempo, 2014.