UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONALIZANTE EM LETRAS

VÍCIOS E PECADOS EM *AS VIRTUDES DA CASA*

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Matusa Mendes da Trindade

Santa Maria, RS, Brasil

2012

VÍCIOS E PECADOS EM *AS VIRTUDES DA CASA*

Matusa Mendes da Trindade

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Brum Santos

Santa Maria, RS, Brasil

2012

Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Artes e Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras

A Comissão Examinadora, abaixo assinada,
aprova a Dissertação de Mestrado

VÍCIOS E PECADOS EM AS VIRTUDES DA CASA

elaborada por
Matusa Mendes da Trindade

como requisito parcial para a obtenção do grau de
Mestre em Letras

COMISSÃO EXAMINADORA:

Pedro Brum Santos, Dr.
(Presidente/Orientador)

Vera Elisabeth Prola Farias, Dr. (UNIFRA)

Orlando Fonseca, Dr. (UFSM)

Santa Maria, 06 de março de 2012.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dedico este trabalho para minha mãe, por todas as noites em claro lendo e conversando sobre os segredos da estância da Fonte.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Pedro Brum Santos, por todo apoio, ensinamentos e principalmente, por ter dado a oportunidade de ser sua orientanda.

Ao meus pais e ao meu irmão André, pelo amor e dedicação, além da presença constante em todos os momentos.

Ao meu marido Zoel, por ter mudado de cidade para que eu pudesse realizar esse objetivo.

A Elaine dos Santos, por todo o auxílio e livros emprestados.

Ao meu amigo Ecildo Palhares, que está sempre comigo, independente dos quilômetros.

Aos amigos Gisele e Galdino, por terem me acolhido no começo desta travessia.

As minhas colegas que tanto me auxiliaram nestes dois anos: Geice Peres, Ana Paula Cantareli, Carine Franke e Paula Ludwig.

“ As nossas virtudes, a maior parte das vezes, não passam de vícios disfarçados.”

La Rouchefoucald

RESUMO

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal de Santa Maria

VÍCIOS E PECADOS EM *AS VIRTUDES DA CASA*

Autora: Matusa Mendes da Trindade
Orientador: Prof. Dr. Pedro Brum Santos
Data e Local de Defesa: Santa Maria, 6 de março de 2012.

Esta dissertação tem por objetivo analisar o romance *As virtudes da casa*, do escritor gaúcho Luiz Antonio de Assis Brasil, relacionando sua temática com a obra trágica *Agamêmnon,* de Ésquilo. O efeito trágico é perceptível na narrativa, embora a obra estudada não seja uma tragédia e sim um romance com componentes trágicos, como se objetiva demonstrar. Ressalte-se que no texto de Assis Brasil a personagem principal é uma mulher, Micaela, que rompe com os padrões diegéticos vigentes para realizar os seus desejos íntimos e as suas paixões. Como procura se demonstrar, essa ruptura anima os componentes trágicos do enredo.

Palavras-chave: tragédia, herói, gênero.

ABSTRACT

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal de Santa Maria

VÍCIOS E PECADOS EM *AS VIRTUDES DA CASA*

Author: Matusa Mendes da Trindade
Adviser: Prof. Dr. Pedro Brum Santos
Date and Place of Defense: Santa Maria, march 6, 2012

This thesis aims to analyze the novel *As virtudes da casa* of writer Gaucho Luiz Antonio de Assis Brazil, listing its theme with the tragic work Agamêmnon of Ésquilo. The tragic effect is noticeable in the narrative, although the work studied is not a tragedy but a tragic romance with components, as if objectively demonstrate. Note that in the work of Assis Brazil the main character is a woman, Micaela, which breaks with the current diegéticos standards to perform their intimate desires and their passions. As demand is shown, this break animates the tragic components of plot.

Keywords: tragedy, hero, gender.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 10

1. UM OLHAR SOBRE *AS VIRTUDES DA CASA* 13

2.TRAGÉDIA 18
2.1 Considerações sobre a origem e as transformações da tragédia: dos gregos à modernidade 18
2.2 A tragédia: um enfoque teórico 23
2.2.1 A ação: o modelo grego 25
2.2.2 O herói 26
2.3 Considerações sobre o romance 29
2.4 Componentes do trágico em *As virtudes da casa* 36

3. CONSIDERAÇÕES SOBRE O PAPEL DA MULHER 39
3.1 A mulher nas artes e na literatura 47
3.2 A mulher do século XIX no Brasil 49
3.3 As mulheres do Rio Grande do Sul 53
3.4 A Casa e suas virtudes 57
3.4.1 As virtudes religiosas 63

4 CONSIDERAÇÕES SOBRE A OBRA 67
4.1 Espaço e tempo 67
4.2 Os múltiplos olhares da narrativa 70
4.2.1 Baltazar Antão 72
4.2.2 O olhar estrangeiro: a alteridade 73
4.3 O olhar de Isabel 74
4.4 O olhar de Jacinto 76
4.4.1 Desmistificando virtudes 83
4.5 O olhar de Micaela 84
4.5.1 Os mistérios da Fonte 94

CONSIDERAÇÕES FINAIS 102

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 107

INTRODUÇÃO

Segundo Michelle Perrot: “A familia é um ‘ser moral’ que se diz, se pensa e se representa como um todo. Percorrem-na fluxos que conservam sua unidade: o sangue, o dinheiro, os sentimentos, os segredos, a memória” (1994, p.8). Nessa citação, observa-se uma profunda relação com a família estudada na obra *As virtudes da casa* do escritor gaúcho Luiz Antonio de Assis Brasil, pois para que os valores dos Rodrigues da Serpa sejam mantidos, os princípios morais e sentimentos individuais são deixados aparte, e assim manter as virtudes da casa.

A família do rico estancieiro Baltazar Antão Rodrigues de Serpa que é, como o narrador apresenta: “ dono da sesmaria da Fonte, de 4.000 reses de criar, dono de cavalos, éguas e escravos e três contos de réis em dinheiro, ouro e prata” (p.212), é composta pelo dito coronel, sua bela e jovem esposa e seus dois filhos: Isabel e Jacinto. Vivem na estância da Fonte, localizada nas proximidades de Rio Pardo no início do século XIX. A primeira impressão que se tem é de uma família cumpridora de seus deveres cristãos e sociais, mas com o decorrer da leitura identifica-se que existem muitos segredos guardados pelos moradores da fazenda. Para que se possa conhecer melhor cada um desses personagens, é utilizado pelo autor, de acordo com a tipologia de narradores de Friedman (1967), a forma de Onisciência Seletiva Múltipla, ou seja, o narrador acompanha os sentimentos da personagem, apresentando seus anseios e dúvidas, para que dessa forma o leitor saiba o que realmente pensa cada membro da família diante de determinada situação. De acordo com essa lógica, constata-se que ao invés de virtudes há muitos vícios e pecados na casa do coronel e que mesmo assim, será feito o que for necessário para que haja a conservação do bom nome da estirpe.

O presente trabalho baseia-se em uma pesquisa bibliográfica, acompanhada de uma análise da obra estudada. Desenvolvido em quatro capítulos, sendo que o

primeiro conta com uma breve fortuna crítica da obra estudada, assim como um resumo dela, onde serão identificados os fatos ocorridos na estância da Fonte durante o tempo em que o Baltazar vai para a guerra, seguido da chegada do francês até o fatídico retorno do coronel para suas terras. Esse período é marcado pela plantação e colheita do trigo, que indica também as mudanças ocorridas nas vidas dos personagens da trama.

Segundo Regina Zilberman, *As virtudes da casa* é uma "versão rio-grandense do mito de Agamêmnon, dramatizada por Ésquilo na Antiguidade" (p.1985, p.88). Levamos em conta juízos como esse para realizar um estudo sobre essa questão no segundo capítulo: os componentes trágicos identificados no romance de Assis Brasil. Para tal, realizou-se uma pesquisa bibliográfica sobre a tragédia e, tendo em vista que *As virtudes da casa* é um romance, realizou-se um breve estudo sobre o gênero.

A grande diferença para a obra de Ésquilo é que a personagem principal da trama do escritor gaúcho Luiz Antonio de Assis Brasil é uma mulher. Logo, nesta história em particular, o herói trágico – homem, submisso ao destino, bravo guerreiro – cede o seu lugar para uma mulher, uma mãe e esposa. Micaela, a protagonista – que, na verdade, divide a cena narrativa com os seus filhos - consegue ir além do que a época diegética deveria representar, rompe com todos os padrões de virtudes das mulheres da sociedade em que, do ponto de vista fictício, se encontrava inserida, para realizar os seus desejos íntimos e as suas paixões, indo além daqueles permitidos para a esposa e mãe do período em questão, deixando de ser a mulher honrada do coronel, submissa às decisões do marido.

No terceiro capítulo, procura-se traçar um perfil do papel feminino em diferentes culturas para, a partir delas, refletir sobre a situação da mulher, direcionando-se tal reflexão para a narrativa de *As virtudes da casa.* Este capítulo, ao lado do estudo teórico, localiza os personagens femininos da obra de Assis Brasil de acordo com a época em que a obra está diegeticamente localizada, início do século XIX, identificando as ações de Micaela e de Isabel.

O quarto capítulo traz algumas considerações teóricas sobre a estrutura do romance em estudo, prestando-se a atenção em questões como o espaço, o tempo, o foco narrativo – que se mostra produtivo porque transita entre a ótica de Isabel, de Jacinto, de Micaela e, finalmente, do padre Gabriel de Simas e de Felipe Andrade. Feitas essas considerações, propomos um estudo dos personagens em questão,

encerrando com uma análise de Micaela e todo o jogo de sedução que esta realiza para conseguir o que almeja. Além de uma verificação sobre o suposto assassinato de Baltazar, estudamos as pistas apresentadas no decorrer da obra para, dessa forma, entender melhor o intrigante falecimento do coronel, episódio importante e carregado de valor simbólico que dá fecho à narrativa analisada.

1. UM OLHAR SOBRE *AS VIRTUDES DA CASA*

Luiz Antonio de Assis Brasil (1945), com seus dezoito livros publicados, estabeleceu uma longa e bem sucedida carreira literária. Desde a sua estreia no mundo das letras, em 1976, com a obra *Um quarto de légua em quadro*, observa-se, em seus romances, uma efetiva relação entre literatura e história. Além disso, o prosador adota elementos históricos para caracterizá-los, na maioria das vezes, definindo-os num tempo diegético do século XIX.

A crítica foi-lhe bastante positiva desde o início e, de acordo com Léa Masina (1982), as três primeiras obras de Assis Brasil, *Um quarto de légua em quadro* (1976), *A prole do Corvo* (1978) e *Bacia das almas* (1981) dão um realce ao lado ignorado da história: "observa-se pois, o deslocamento contínuo do foco narrativo do episódio coletivo ao drama individual, explorando os vínculos e relações que se estabelecem entre indivíduo e sociedade" (1982, p.8).

Desde a sua primeira publicação, em 1985, *As virtudes da casa*, ganhou destaque de crítica, sendo tema de análise em diversos estudos. Regina Zilberman (1985) salienta a capacidade da adaptação do mito de Agamêmnon de uma forma extremamente convincente. Além disso, ao incorporar a questão feminina, com a mulher capaz de romper os padrões vigentes, consegue inovar e demonstrar grande originalidade. Tal questão foi confirmada por Virgínia Almeida Rosário em sua crítica:

> O que merece destaque em *As virtudes da casa* é a retomada da história da mulher gaúcha do passado para qual o autor dá um enredo próprio, resgata seu papel de personagem atuante – não raramente, principal – e estabelece a ruptura com a convenção de que a história da mulher se fazia à sombra da história do homem (1985, p.9).

Assis Brasil destaca *As virtudes da casa* como: "o romance que melhores lembranças me traz da época de sua escrita. Não sei se é o melhor, literariamente falando, mas é certo pertence ao inventário das minhas obras inesquecíveis".

Hohlfeldt salienta em um comentário publicado na *Gazeta Mercantil:*

> O enredo gira, na verdade,em torno de um único fato, resumível em poucos parágrafos, mas aprofundado, labirinticamente, em meandros, saídas e nichos que jogando num claro-escuro permanente, às vezes aparente, mas nem sempre, vai avançando com cuidado na trama. (1985, p.3)

O pesquisador ressalta, também, que o panorama histórico é bastante preciso, marcado pelo transporte do gado para São Paulo e Minas Gerais. Rio Pardo aparece como a cidade mais importante, além da guerra contra Artigas e, enfim, acontecimentos das primeiras décadas do século XIX ocorridos na então Província do Rio Grande de São Pedro.

As características históricas da prosa de Assis Brasil são destacadas por Leda Cintra Ferraz, em comentário publicado no *Jornal da Tarde*. Segundo ela, o resgate histórico do Rio Grande do Sul do século XIX é de grande valia. Além disso:

> Tudo está colocado num tom perpassado de poesia, que esconde o desencadear violento de paixões, ódios e destinos que animam os personagens. A Estância da Fonte, em sua majestosa e tranquila beleza, esconde os terríveis acontecimentos e mistérios que abalam seus moradores. (FERRAZ, 1985, p.25)

Para Francisco Maciel Silveira, até mesmo o título da obra apresenta as dimensões irônicas entre a relação pecado e virtude, que será ratificada pelo epílogo, pois "uma família que odeia e reza unida, permanece unida, acompanhando o féretro d' *As virtudes da casa*" (1985, p. 65).

Posição semelhante encontramos em Sérgio Faraco (1985), que publicou sua crítica com um título que era mais uma aprovação: *A Confirmação de um grande escritor* e realçou a estrutura perfeita que Assis Brasil articulou em *As virtudes da casa*, característica de grandes obras como o *Quarteto de Alexandria*.

Maria Helena de Moura Arias relaciona a narrativa estudada com a representação de um drama humano, a ação individual da existência de cada indivíduo, capaz de criar toda uma situação coletiva. O que o próprio Assis Brasil ratifica:

> No caso do livro *As Virtudes da Casa*, para mim é fundamental esse aspecto. Considero que no momento que o escrevi, a sensação que tive era de um drama muito doloroso e intenso. É isso, então trato com a matéria humana, pois toda a literatura é assim, desde os gregos (2011, p.9).

As virtudes da casa consegue provocar, conforme Jorge de Sá, "a rachadura no teto da família virtuosa, a estância da Fonte começa a jorrar águas poluídas" (1985, p.9). Dividida em quatro partes, as quais são definidas como novelas, cada uma delas apresenta-se com subdivisões em capítulos.

De início, há uma epígrafe, que introduz o assunto e a personagem que será tratado nela. A novela I, denominada “Isabel”, traz oito capítulos, principiando com a epígrafe de Arséne Isabelle, que destaca as vaidades e as sensibilidades das mulheres gaúchas, independente de todo o isolamento em que viviam. Nessa parte, através da visão de Isabel, observa-se um choque de culturas: em uma fazenda primitiva no interior do Rio Grande do Sul, há a presença de um estrangeiro francês que representa a ciência, a modernidade, enfim, aspectos que contradizem o que aquele povo está acostumado. O encontro entre duas realidades opostas desperta anseios reprimidos em mãe e filha: Micaela e Isabel. Na luta entre seguir as convenções vigentes ou ceder aos encantos do francês, a mãe vence: ao contrário de Isabel, Micaela decide lutar por seus desejos e envolve-se emocional e fisicamente com o forasteiro.

A novela II, “Mas os deuses estão vivos”, introduzida por uma epígrafe de Pascal sobre a condição humana, apresenta Jacinto, personagem que tem um defeito físico – é manco, desajeitado e de corpo disforme, que vive a angústia profunda de ter sentimentos diferentes pela mãe do que um filho normalmente teria e, pelo pai, nutrir uma mistura de amor e ódio. Jacinto estudou para ser padre, mas não conseguiu a ordenação, pois lhe era insuportável viver longe de Micaela. No decorrer da trama, a sua insegurança e a falta de coragem ficam evidentes, visto que nunca consegue tomar uma posição nem uma decisão por si mesmo, sendo sempre influenciado por alguém. Neste ponto, diferencia-se do tradicional homem sul-rio-grandense, cujo exemplo maior, no romance, está em Baltazar Antão, indivíduo de porte avantajado, dedicado às lidas da estância, ao trabalho com animais brutos e, se necessário, à guerra, à violência dos campos de conflito entre brasileiros e castelhanos. Nesta parte inclusive, conhece-se a postura autoritária, na visão do rapaz, de Baltazar Antão, seu pai, e da proteção que Micaela sempre legou ao filho por ele ser coxo. Possuindo doze capítulos que se encerram quando Jacinto observa a sua mãe tendo relações sexuais com o francês, confirmando o adultério, no mesmo momento em que se recebe a notícia da volta de Baltazar Antão, que estivera na Guerra contra Artigas.

Já a novela III, “As dores e os frutos” completa-se em dez capítulos. Inicia com o pensamento de Santa Teresa que incita ao amor – e também a cautela. Micaela, a bela e jovem mãe, que, inicialmente, comporta-se, segundo os preceitos da época e da sociedade em que vivia, como toda a mulher casada e virtuosa

deveria portar-se: trajes escuros, sem enfeites, mostrando-se extremamente recatada, mas, com a ausência do marido, ela apresenta sua face mais secreta, a de uma mulher sensual, repleta de desejos, cansada de sua vida ser de acordo com as convenções sociais, almejando apenas viver as suas paixões e, para conseguir a sua sonhada liberdade, é capaz de qualquer coisa. Nesta parte, a mais esclarecedora da obra, observa-se que Micaela esteve o tempo todo controlando e vigiando todos na estância até o momento que julgou conveniente seduzir o estrangeiro. Os acontecimentos vão desenvolvendo-se de forma que as ações, cada vez mais crescentes, apontam para uma culminância trágica.

A novela IV, “Os Mistérios da Fonte”, inicia com a frase que afirma que, quem tem amor deve pagar um preço por este, de Adolfo Casais Monteiro, evidenciando que as virtudes da casa estão prestes a desmoronar. Encerrando a quarta parte, composta por doze capítulos, que encaminha o desfecho da situação através da visão das três personagens, tem-se a volta do coronel para a fazenda, há a inclusão do ponto de vista de um padre que o fazendeiro encontra pelo caminho, mas o encerramento da narrativa dá-se através da visão de um convidado da festa, o jovem Felipe, que não possuía nenhuma relação com a família, estava apenas presente no festejo.

Esse dado que merece uma exploração mais acurada, posto que o ponto de vista, no restante da narrativa, é sempre expresso por alguma personagem envolvida com os fatos. Felipe, no entanto, assume uma posição equidistante, capaz de refletir racional e desprovido de paixão, sobre os eventos.

A narrativa é encerrada com as suposições do jovem, que observa atento os acontecimentos e indaga-se sobre o que realmente aconteceu no quarto de Micaela. Ele supõe o envenenamento, ao mesmo tempo em que discorre que um envenenado não morre rapidamente, alguém teria que acelerar a morte do coronel para não haver sofrimento. Neste ponto, Felipe lembra o comentário das empregadas de que, quando o coronel começou a passar mal, Isabel mandou que todos se retirassem do quarto e ficou sozinha com o pai em seus últimos momentos. Ao comentar para o padre ele explica o que acredita ter acontecido: “alguém envenenou o coronel; depois outra pessoa, com pena do agonizante e para encurtar o sofrimento, alguém ajudou ele a morrer, com uma faca ou punhal” (p. 384)[1].

[1]Todas as citações de *As virtudes da casa* serão retiradas da seguinte edição: ASSIS BRASIL, Luiz Antônio de*. As virtudes da casa.* 4. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2002.

Acompanhando o cortejo, o rapaz vê uma gota mínima de sangue cair do couro que cobria o corpo e, para ele, trata-se da confirmação de suas conjecturas sobre o assassinato, concluindo que os mistérios da Estância da Fonte serão enterrados com o coronel Baltazar Antão.

2.TRAGÉDIA

2.1 Considerações sobre a origem e as transformações da tragédia: dos gregos à modernidade

Em nossos dias, para o vulgo, a palavra tragédia foi banalizada, já que qualquer evento que tenha um grande número de vítimas, ou seja, catastrófico, pode ser considerado como uma tragédia ou, de outra forma, é afirmado como um acontecimento trágico. Ressalve-se, porém, que a tragédia, quer seja em sua origem etimológica, quer seja em seu entendimento como manifestação artística, tem raízes mais profundas, em geral, associadas à cultura helênica e, mais especificamente, ao culto ao deus Dionísio.

Tragédia é um vocábulo de origem grega, em que **tragos** significa bode e **oidé**, canto. Logo, etimologicamente, tragédia pode ser entendida como **canto do bode**, expressão que encontra explicação na forma com que os artistas apresentavam-se nas festas em comemoração à colheita, à fertilidade da terra e ao deus Dionísio.

Aristóteles, em sua *Poética*, discute a origem dos gêneros ditos literários, entre eles a tragédia, e afirma:

> Parece haver duas causas, e ambas devidas à nossa natureza, que deram origem à poesia. A tendência para a imitação é instintiva no homem, desde a infância. Neste ponto, distingue-se de todos os outros seres, por sua aptidão muito desenvolvida para a imitação. Pela imitação adquire seus primeiros conhecimentos, por ela todos experimentam prazer (2004, p. 40).

Por conseguinte, parece claro que a poesia e, por extensão, a tragédia, nasce do desejo humano de imitar o mundo que o cerca, seja ele o mundo concreto ou o mundo das ideias e, a partir daí, alcançar o prazer, que Aristóteles denomina catarse.

O filósofo grego, em continuidade, escreve:

> O gênero poético separou-se em diversas espécies, consoante o caráter moral de cada um. Os espíritos mais propensos à gravidade reproduziram belas ações e seus autores, os espíritos de menor valor voltaram-se para as pessoas ordinárias a fim de as censurar, do mesmo modo que os primeiros

> compunham hinos de elogio em louvor de seus heróis (ARISTÓTELES, 2004, p.40).

A poesia não seguiu uma linha mestra, ao contrário, diversificou-se, de modo que Aristóteles reconhece a qualidade literária das epopeias de Homero, concedendo-lhes lugar de relevo na história da cultura grega. Além disso, Aristóteles traça alguns caracteres interessantes a respeito da tragédia, que merecem destaque:

> Nascida de improvisações – tanto a tragédia quanto a comédia, a primeira por obra dos solistas dos ditirambos, a última dos solistas dos cantos fálicos, composição ainda hoje apreciada em muitas cidades – a tragédia se desenvolveu pouco a pouco, à medida que evoluíam os elementos que lhe eram próprios. Depois de modificar-se muito, estabilizou-se ao atingir sua natureza própria. (2004, p. 41)

Cabe citar ainda que Aristóteles (2004) registra as alterações que foram processando-se no número de atores que compõem a tragédia, enfatizando a importância de Ésquilo e Sófocles nestas mudanças, acrescentando a criação da cenografia que apareceu nas peças de Sófocles.

Se, de um lado, a tradição consagrou a tragédia como “canto do bode”, associando-o à caracterização dos atores em cena, Fernand Robert (1964) conclui que o bode, em questão, seria o bode expiatório, isto é, aquele que, ao fim e ao cabo, sofreria os efeitos do destino e expiaria todas as culpas do homem, no caso, da assistência, promovendo-se, dessa forma, a catarse.

Jacqueline de Romilly (1998), em sua obra *A tragédia grega*, afirma que histórias como as de *Electra e de Orestes* eram conhecidas através das epopeias, pois se a festa criou o gênero trágico, foi a influência da epopeia que fez dele um gênero literário. É possível, dessa forma, considerar que a tragédia encontra-se intimamente ligada à epopeia, diferenciando-se, porém, quanto ao destino do herói, uma vez que, na epopeia, ele entrega-se ao seu destino, enquanto no texto trágico, lhe é permitido indagar as causas do seu sofrimento, ainda que a derrota diante do destino seja o seu final. É evidente que as diferenças e/ou semelhanças entre tragédia e epopeia estão além desta que é citada. No entanto, para que não se alongue o estudo, dá-se relevância ao herói cujo destino segue caminhos distintos nas duas formas literárias.

De um modo geral, a tradição legou para a posteridade a convicção de que o autor trágico, a exemplo do que se concede a Homero, recuperava histórias e lendas que se encontravam na memória popular e, a partir delas, fazia a recriação, variando a forma de apresentação em função do talento e dos recursos de estilo de cada autor. Com isso, é consenso que cada um dava uma interpretação individual, própria, incluindo uma percepção da história que ainda não havia sido manifesta em produções anteriores.

Cumpre ainda mencionar, com relação ao papel da tragédia – e, provavelmente da epopeia e da comédia – que a maioria do povo não sabia ler ou escrever e, portanto, as representações cumpriam um papel didático. Em outras palavras, eram uma forma de instruir o povo sobre a sua história, a religião e a cultura, fazendo-o através da representação (dança e peças teatrais).

De acordo com Jacqueline de Romilly (1998), as grandes obras gregas, de formato trágico, teriam sido criadas durante cerca de 80 anos que corresponde ao período da expansão política de Atenas. As peças principais foram escritas por Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. Ésquilo foi considerado o pai da tragédia grega, conforme Junito Brandão (2007), e, em suas dezenas de peças, havia mais expressividade nas máscaras utilizadas, além de ter sido o primeiro a decorar o palco com cenários. Criou a tragédia *Prometeu Acorrentado*, baseada no herói mitológico Prometeu. Apesar disso, a sua obra considerada mais famosa é a trilogia *Oresteia*, que se inicia com a história do herói grego Agamêmnon que, ao retornar para casa, após a vitória na guerra de Tróia, foi assassinado pela própria esposa.

Margot Berthold menciona, ao referir-se à obra de Ésquilo:

> É a Ésquilo que a tragédia grega antiga deve a perfeição artística e formal, que permaneceria um padrão para todo o futuro (...).
> O que Atossa, Antígona, Orestes e Prometeu sofrem não é um destino individual. Sua sorte representa uma situação excepcional, o conflito entre o poder dos deuses e a vontade humana, a impotência do homem contras os deuses, amplificada num acontecimento monstruoso (2004, p. 107).

Sófocles, por seu turno, a par de inovações também levadas ao palco, consagrou a sua personagem Édipo, um herói que estava predestinado desde o nascimento a matar o pai e a casar com a mãe. Essa tragédia levantou questões importantes como a existência de um destino e se este pode ou não ser modificado. Além disso, é importante citar, entre as contribuições de Sófocles para o

desenvolvimento da tragédia, a sua técnica de introduzir uma terceira personagem nas cenas. Do mesmo modo, teria sido o primeiro a reduzir a importância do coro.

Já as contribuições de Eurípedes apontam em outra direção. Trata-se de reconhecidas as inovações dramáticas como a análise psicológica e a introdução de personagens do povo. Humanizou os heróis da mitologia grega, apresentando comportamentos muito discutidos, com problemas éticos e morais. A crítica literária, de um modo geral, considera Eurípedes o principal tragediógrafo grego a exercer influência no teatro moderno, conforme afirma Jacqueline de Romilly (1998).

Na Idade Média, marcada, fundamentalmente, pela tradição cristã e por certo exagero religioso, as tragédias gregas foram deixadas de lado, guardadas nos mosteiros, pois se considerava que as peças faziam apologia aos deuses pagãos. Somente no século XIV, com o Renascimento, é que o gosto pela cultura clássica foi revivido. Por conseguinte, como uma forma de oposição ao modelo medieval, os renascentistas buscaram, entre os gregos, tidos como clássicos, uma reação ao fechamento religioso medieval.

Os conteúdos das tragédias renascentistas, de um modo geral, eram os mitos dos heróis descritos em situações de grande sofrimento, com o objetivo de criar uma reflexão sobre a condição humana. Sempre se tratava de personagens que pertenciam à nobreza, ou eram grandes heróis. Raymond Williams comenta:

> O herói é ainda, usualmente, o homem de posição, o príncipe. Uma ordem pode nascer ou cair com ele, ser afirmada ou rompida por meio dele, mesmo quando aquilo que o impulsiona é uma energia pessoal. O herói trágico é ainda marcado por uma alta condição social que define a sua importância geral (2002, p.123).

Assim sendo, acredita-se que há o privilégio a uma determinada classe social, aquela em que emergem heróis e, neste sentido, o herói não poderia ser oriundo do povo, porque, conforme as ideias dominantes, a aristocracia e o clero, que detinham o conhecimento e o poder, estavam acima da plebe, analfabeta, preconceituosa e tida como um resumo da decadência humana.

A partir do Renascimento, a estrutura e a temática, sobretudo, o enfoque que recaía sobre aristocratas, transforma-se, em especial, com Shakespeare. Essa mudança se acentua nos séculos seguintes, fazendo com que, no início do século XIX, o drama burguês apresente, além dos feitos de heróis, reis e rainhas, os de cidadãos comuns. Um olhar sobre essas transformações faz ver que a tragédia,

conforme a concebera Aristóteles, em sua *Poética*, cedeu espaço para uma nova modalidade literária. Esse rebaixamento do *status* social do herói não significava que seu caráter também o fosse rebaixado. O herói, para ser trágico, mesmo cometendo um grande crime, consegue manter certa empatia, como Macbeth[2].

Na renovação do cenário dramático é, pois, inegável o destaque do inglês William Shakespeare que, ao criar suas obras trágicas, fez mais que isso: criou personagens que não se limitam à época em que estão inseridos, mas representam condições que estão em todo ser humano. Decorre daí, sobretudo, a universalidade de sua obra. Para Bornheim "o que impressiona em Shakespeare está precisamente em certa radicalidade em saber dizer coisas novas, em expressar a aurora dos tempos modernos" (1998, p.10). Para os objetivos do presente trabalho, é interessante chamar a atenção para o fato de que que as características da tragédia grega modificaram-se, em razão dos novos tempos, das novas realidades sociais e econômicas que passaram a marcar o mundo ocidental. Ainda assim a essência da tragédia enquanto tal não se perdeu. Tanto é verdade que Shakespeare consegue recuperá-la e enriquecê-la. As tragédias shakespearianas continuam sendo lidas e representadas, comovendo o espectador e provocando a "catarse" se quisermos aqui referir a função consagrada por Aristóteles.

Para Raymond Williams (2002), apesar de Shakespeare ainda apresentar o herói com uma posição social de destaque, incluindo também os finais acompanhados de grandes desgraças e a personagem trágica permanecendo centrado na figura masculina – características que vieram das tragédias gregas -, os dramas destes personagens possuem uma forte conotação individual. De tal modo, o estudioso considera que o dramaturgo inglês não é descendente dos moldes gregos, mas o grande exemplo das novas tragédias modernas, resultantes de um mundo em que a totalidade cedeu espaço para o drama individual, para a solidão, para o anonimato que caracterizam a sociedade posterior à Revolução Industrial e à fixação do modelo econômico capitalista. Conforme Bornheim,

> A tragédia moderna do caráter distingue-se em geral da tragédia antiga do destino; o destino no drama moderno não é mais transcendente e

[2] Personagem de uma peça teatral homônima, escrita por William Shakespeare, Macbeth, embora seja um grande guerreiro, acaba se deixando dominar pela mulher e pela ambição dela.

> dependente dos deuses ou dos poderes acima dos deuses; mas está implícito no caráter do herói. (...) O conflito trágico centra-se no indivíduo (...). O herói agora está só. (1998, p. 38).

Com o passar do tempo, o herói tornou-se livre para realizar as suas escolhas, o que não acontecia antes, pois o erro, que ele cometia, era um erro sem culpa, visto que o acompanhava desde o nascimento, “marcado – que estava - pelos deuses” para ter um destino funesto. Esse novo modelo de tragédia, cujo exemplo mais relevante encontra-se na produção literária de Shakespeare, apresenta o indivíduo em condições para decidir seu destino, mas, se escolher o erro, haverá consequências como o sofrimento e a dor, enquanto que, optando pela felicidade, terá virtude e pureza de espírito. O que se sobressai, desse modo, é demonstrar ao espectador/leitor qual é a forma tida como correta para agir, já que se a opção for o mal, as consequências serão necessariamente nefastas.

2.2 A tragédia: um enfoque teórico

Segundo Peter Szondi, é somente a partir do século XVIII que há um estudo sistematizado do trágico, “desde Aristóteles há uma poética da tragédia: apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico” (2004, p.23).

Aristóteles em sua *Poética* determina os elementos estruturais da tragédia, em que toma como referência as obras de Ésquilo. Para Aristóteles, o drama ocorrido na tragédia causava uma emoção tão forte que originaria uma “catarse”.

> É a tragédia a representação duma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem exornada, cada parte com o seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual, inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções (2004, p.43).

Além disso, Aristóteles considera que a tragédia deveria conter uma personagem de condição elevada e a morte far-se-ia presente em seu enredo.

> A tragédia é, pois, a representação de uma ação digna de atenção séria, completa em si mesma e de alguma amplitude; escrita em linguagem enriquecida por uma variedade de recursos artísticos adequados às diversas partes da peça, apresentada em forma de ação, (...) sob a influência da piedade e do medo, provocando a purgação de tais emoções (2004. P.43).

O herói trágico não era um homem nem muito bom, nem muito mau, tendo em vista que, se fosse um dos extremos, não haveria a oportunidade de o público criar uma ligação com ele. A aproximação do espectador com o herói é que cria o processo catártico, pois engendram os sentimentos mais diversos, como piedade ou raiva.

Ainda segundo Aristóteles (2004), a tragédia não é simplesmente uma representação de pessoas, mas das ações que são produzidas por esses indivíduos e que trazem consequências diretas para suas existências. Como decorrência do desenrolar dos fatos e do destino do herói trágico, tem-se a reação do espectador, que é afetado por eles, produzindo-se, desse modo, a catarse. Assim, o indivíduo seria capaz de experimentar o "sentimento trágico" quando a representação fosse capaz de atingir o mais profundo da sua alma.

Já Schiller (1991), está mais preocupado, como afirma Szondi, com a "ideia da tragédia". Na obra *Cartas filosóficas sobre dogmatismo e criticismo,* Friedrich Schiller assinala que o objetivo do trágico é a confirmação da liberdade do sujeito, centrando-se no paradoxo entre livre-arbítrio e dominação de instintos. Anatol Rosenfeld anota a respeito:

> A relativa independência da tradição aristotélica contribuiu para que Schiller se emancipasse, em certa medida, do exame exclusivo da tragédia, abordando também o problema do próprio *trágico*, ainda que relacionasse esta situação humana estreitamente com a tragédia, como forma estética peculiar em que esta situação humana encontra a sua expressão mais poderosa (2006, p. 9).

Sendo assim, percebe-se que o assunto comporta dois tratamentos distintos: a tragédia como tal, em sua estrutura, em sua temática, por um lado, e, por outro, o trágico, que é inerente ao viver humano. Se, por sua vez, Aristóteles centrou a sua atenção na representação trágica levada à encenação, os estudos de Schiller o fazem em sentido diferente, dando mais importância ao drama humano propriamente dito, conforme se apresenta, por exemplo, nas obras de Shakespeare.

Para Lesky (1996), existem características necessárias para que seja criado um efeito trágico em uma obra. O autor aponta, entre essas características, a *dignidade da queda*, referindo-se ao mundo a salvo e seguro em que o herói vive, que, na verdade, é uma ilusão. Contudo, na tragédia grega, o herói tem uma posição

social a manter. Independente do nível da situação pela qual está passando, ele deverá conservar a sua integridade e a sua postura. Lesky (1996) ainda refere a *possibilidade de relação com nosso próprio mundo.* Nesse sentido, inobstante a época em que foi escrita, a obra deve ter significado para o seu leitor (ou espectador), o que deve lhe garantir um caráter de perenidade e o aspecto universal de sua temática. Outra característica apontada por Lesky é a *consciência do trágico por parte do herói,* elemento definidor da culpa trágica. Esse é o aspecto que Aristóteles explicita como "erro sem culpa", a falta cuja execução foi necessária.

Segundo Costa e Remédios (1988), a tragédia sempre ganhou forças em momentos históricos turbulentos, em que as ideias e os contextos estabelecidos estavam se modificando, como no século V a.C., quando os gregos passavam do pensamento mítico para o racional ou, na Renascença, em que as concepções, tanto no campo das ciências como da religião, da política e da cultura estavam atravessavam grandes transformações.

2.2.1 A ação: o modelo grego

Ações são mais do que as falas e os movimentos, mas tudo o que faz com que o enredo evolua. Na tragédia, essa ação tem uma relação moral, pois impede uma ideia inicial de destino que o herói deveria seguir e encaminha-o para uma situação funesta. De acordo com Aristóteles:

> É a imitação de uma ação, realizada pela atuação dos personagens, os quais se diferenciam pelo caráter e pelas idéias (porque qualificamos as ações com base em caráter e idéias), segue-se que são duas as causas naturais das ações: idéias e caráter. E dessas ações se origina a boa ou má fortuna da pessoa (2004, p. 43).

Aristóteles destaca a ação como uma das matérias-primas da tragédia. Tanto que, na concepção do filósofo grego, é possível realizar uma obra trágica sem o caráter, mas não se pode fazê-la sem a ação. Mesmo que não haja uma caracterização da personagem, haverá a sua ação, pois, conforme Luna, o autor pode optar em não revelar uma análise psicológica da personagem, entretanto, "ainda que não sejam expressas as suas decisões, o personagem agirá" (2008, p. 236).

Na ação, o herói, antes de cometer o erro, tem a oportunidade de não o fazer, de evitá-lo. Lembre-se, a propósito, que mesmo que o destino do herói pertença aos deuses, na sua essência ele já possui um componente trágico.

Na ação, há uma *hybris*, que é uma transgressão, uma violência contra a ordem social ou até mesmo, no caso da tragédia grega, contra os deuses. Por causa desta transgressão, há um erro grave que o herói comete, definido por Aristóteles como *hamartia*, quando for involuntário, esse erro é inconsciente, tratando-se de arte do destino ou pura necessidade social. A partir disso, ocorre um fato trágico, que modifica a vida do herói para sempre. Para exemplificar, pode-se utilizar a obra de Sófocles, *Édipo Rei*, em uma situação em que a *hamartía* é explícita ou, ao menos, pode ser inferida pelo espectador. Trata-se do momento em que o herói assassina o próprio pai sem saber quem ele era, seguido do casamento com a sua verdadeira mãe, Jocasta. O erro em questão modifica o destino de Édipo, que passa de rei a criminoso e recai-lhe nos ombros a responsabilidade pela grande peste, que assola Tebas. Na verdade, por ter cometido dois crimes sem ter noção de que os havia executado, o que ocorreu com o herói de Sófocles é uma *megále hamartía*, ou seja, dois crimes cometidos em completa ignorância.

2.2.2 O herói

Como centro da tragédia, o herói apresenta-se a personagem principal que sai de seu mundo ilusoriamente perfeito e, ao seguir o seu livre-arbítrio e tomar uma decisão equivocada, sofre um destino aziago. Sem o erro do herói, não haveria esse final, pois é o erro que desencadeia o fim trágico.

Na realidade, o trágico é uma forma de revelar a verdade, pois o herói vive em um mundo sereno, posto que acredita estar tudo em harmonia. Quando ele descobre a verdade é que a sua vida transforma-se. Não é “o destino único do herói inocente que deve ser sacrificado” (Schiller, 1991), mas o seu mundo aparente que se torna real. Um exemplo disso é *Édipo Rei*, cuja vida tranquila desenrola-se como príncipe de Corinto, até descobrir ser filho ilegítimo do rei. A descoberta determina que ele saia de seu “mundo perfeito” e, a partir daí, cria-se todo o desenrolar trágico da trama.

Para Most, a tragédia “descreve, na maioria das vezes pejorativamente, algo ou alguém que extrapola, ou especialmente quer exceder, as normas humanas comuns aplicadas a todos os outros” (2001, p.23). Desse modo, há a necessidade da existência de um homem trágico para mostrar que o indivíduo quando ultrapassa as regras sociais ou individuais sofre consequências. Isso se desenvolve segundo uma lógica de causa e efeito. Todas as escolhas do herói terão um resultado. Assim o público também entende que suas opções, de forma análoga, terão implicações.

Com o passar do tempo, o modelo de herói grego, apesar de conservada a sua tradição, foi perdendo a aura de um quase deus, um ser superior, e foi adquirindo características individuais, sendo o “sujeito da ação”, o responsável por seus atos.

Raymond Williams atenta que, mesmo quando há a destruição do herói através da morte, a história não se encerra, posto que os fatos permanecem e, muitas vezes, até se renovam: “a tragédia pode ser assim generalizada não como reação à morte, mas como fato, nu e cru, de que ela é irreparável” (2002, p.81). A morte existe e vai acontecer, independente da situação e, quando ocorrer, a vida dos que ficaram, mesmo que com marcas, continua. Um fato não deixa de existir porque o seu rei morreu. A questão passa ser, então, a passagem da coroa para o sucessor.

No decorrer dos séculos, não só a concepção do herói foi modificada, como também a estrutura das obras trágicas, que foram influenciadas por outros gêneros. Mesmo assim não deixaram de existir, apenas não permaneceram com os mesmos moldes gregos. De acordo com Bornheim:

> (...) nossa análise não nos permite concluir que a experiência trágica tenha sido banida do mundo humano. Devemos dar razão a Duerrenmatt: se a tragédia em seu estado puro não é mais possível, a experiência trágica inerente ao humano como é, ainda se pode verificar (1998, p. 91).

Essa experiência trágica pode ser encontrada não somente em tragédias, mas também em outros gêneros literários que foram influenciados por elas, como os romances de tradição burguesa. Esses, em muitos casos, seguem os preceitos da tragédia, uma vez que a sua gênese, conforme a tradição literária, estaria calcada em ações trágicas.

Observa Gadamer, em sua explicação, que “o trágico é um fenômeno fundamental, uma figura de sentido, que não ocorre somente na tragédia, mas tem seu lugar em outros gêneros de arte” (1999, p. 212). É importante perceber a diferenciação existente entre o gênero literário **tragédia** e o adjetivo **trágico,** que trata de características provindas desse gênero, mas que representam uma “ideia filosófica”. Com isso, o trágico relaciona-se diretamente com o indivíduo, com a situação dele no mundo.

Para a estudiosa Sandra Luna (2008), desde o Romantismo, afirma-se um conjunto de conceitos oriundos do que ela define como “filósofos do trágico”, segundo os quais, o trágico seria inerente à condição humana. Essa arte trágica nada mais é que uma tentativa de compreender o que não possui compreensão, o que o ser humano busca entender sobre si e o mundo que o cerca, e, por mais que tente, só o que faz é aproximar-se de alguma resposta, o que se dá através da obra de arte.

Rachel Gazolla introduz um questionamento interessante: “por que nos falam tão de perto as tragédias?” Ao discorrer sobre o assunto, a autora conclui que há uma relação com os sentimentos individuais do ser. Com isso, mesmo sendo particulares, esses sentimentos pertencem a todos. Trata-se do universal drama da existência humana, de suas paixões e dores. Por isso que a tragédia é “social, é política, é religiosa” (GAZOLLA, 2001, p. 46), mas acima de tudo, é humana.

A pesquisadora explica que é através do pensamento de Nietzsche que se pode compreender a tragédia como algo universal que se expressa no indivíduo, doando-lhe um sentido que Gazolla denomina como a “concepção trágico-romântica” (2001, p.46). Para o filósofo, a tragédia vai além da concepção de gêneros ao dialogar com tudo que não é lógico no homem, o que ele define como Dionísias. Por tal motivo, seus componentes podem ser identificados em diferentes gêneros literários.

Nessa linha é que a questão do trágico é esclarecida na obra de Raymond Williams, *Tragédia Moderna.* O autor trata da oportunidade de analisar várias obras através do termo *trágico:*

> Examinar a tradição trágica não significa necessariamente interpretar um único corpo de obras e pensamentos ou perseguir variações em uma suposta totalidade. Significa olhar critica e historicamente para obras e ideias que têm algumas ligações evidentes entre si e que se deixam associar em nossas mentes por meio de uma única e poderosa palavra. É

> acima de tudo, observar essas obras e ideias no seu contexto imediato, assim como na sua continuidade histórica, examinando o lugar e a função que exercem em relação a outras obras e idéias e em relação à diversidade e multiplicidade da experiência atual. (2002, p.34)

A chegada do século XIX e o surgimento de novas filosofias alteram o panorama social, econômico, político e artístico. Nesse contexto de modificações emerge um novo herói, um herói fragmentado, suscetível a elementos sociais ou psicológicos. Devido à nova temática que se faz presente, outros gêneros literários tendem a destacar-se, e a tragédia, de acordo com os modelos gregos, é substituída por novas composições literárias que precisam dar conta da nova realidade que se impõe. Nessa nova conformação social, afirma-se o romance como gênero preferencial e, paulatinamente, dominante sobre os demais.

2.3 Considerações sobre o romance

A sociedade do século XIX, dominada pela burguesia e pelo proletariado, com sua nova forma de vida, foi criando novos meios artísticos, mais adequados à sua representação e expressão. Além disso, o novo público existente, muito diferente daquele limitado à nobreza letrada, sem uma grande cultura literária, deseja finais felizes, que não sejam expressos em uma linguagem elevada e solene.

Segundo Ian Watt (2007), o surgimento do romance dá-se por uma junção de fatores socioculturais e econômicos desenvolvidos juntamente com o surgimento de uma sociedade burguesa que foi, aos poucos, estabelecendo-se após a Revolução Francesa. Essa nova coletividade criou uma mudança de mentalidade causada pelas transformações sociais pós-revolução, como o sentimento de individualismo e a experiência privada, assim como as novas concepções de amor.

Bakhtin destaca a evolução desse gênero que é capaz de se transformar e modificar suas características, de acordo com a evolução dos tempos.

> O romance é o único gênero em evolução, por isso ele reflete mais profundamente, mais sensivelmente e mais rapidamente a evolução da própria realidade. Somente o que evolui pode compreender a evolução. O romance tornou-se o principal personagem do drama na era moderna precisamente porque, melhor que todos, é ele que expressa as tendências evolutivas do novo mundo, ele é, por isso, o único gênero nascido naquele mundo e semelhante a ele (1998, p.400)

Essas novas obras apresentam temas domésticos, ou seja, os problemas do herói não destroem civilizações, nem devastam cidades. Para Bakhtin, enquanto outros gêneros chegam à modernidade como formas prontas e a ela adaptam-se, o romance vai incorporando características desses gêneros e adaptando-se aos tempos.

Renovada nesses termos, a manifestação une-se a um presente inacabado, enquanto que a epopeia, por ter como parâmetro a memória, está intimamente ligada a um passado absoluto. Por isso, no mundo épico, não se pode identificar o não resolvido, o incompleto, que se observa no romance. Lukács aponta que, nos textos homéricos, o indivíduo representa a tendência fundamental de uma sociedade e não sua contradição. Diferente do mundo épico, o romance parece mais aparelhado para equacionar as oposições: o indivíduo e a sua totalidade. Logo, cabe-lhe reunir de maneira adequada a *individualidade* e a *exterioridade*:

> Em geral, (...), a conciliação das contradições sociais pode se tornar um elemento da composição do romance somente quando não é alcançada e quando o autor representa alguma coisa diferente, que é superior a essa almejada conciliação dos opostos, ou seja, o próprio caráter insolúvel das contradições (LUKÁCS, 1999, p.108).

No texto romanesco, a sorte do homem não depende mais dos deuses, torna-se comum com a sorte de toda a gente. Sem incorporar o mito fundador de um povo como ponto de referência, baseia-se em uma experiência pessoal, assim como o escritor é livre em sua criação. O destino da personagem é definido pela sua contradição social, e não por um deus. Lembrando que, na tragédia, não havia espaço para o sujeito em conflito com o mundo e as suas leis, apenas para alguém capaz de representar o coletivo, em comunhão com o mundo e, principalmente, com os deuses. De acordo com Lukács, trata-se de expressão construída de uma totalidade formada a partir dos fragmentos da realidade.

Diferentemente do herói trágico, que é exteriorizado, pois não há diferença entre a sua essência e o seu aspecto exterior, o herói do romance é problemático. Surge dessa totalidade perdida, criado a partir do “caos” e a partir de fragmentos do real. Advém daí a consciência para a falta de sentido entre a relação indivíduo e mundo.

Já Bakhtin observa o romance como algo que ainda constituir-se-á, por sua capacidade de apreender outros gêneros. Isso faz com que o romance consiga evoluir como espécie que realmente representa a realidade, pois tem a capacidade de transformar-se com ela.

Sandra Guardini Vasconcelos, baseando-se nos estudos de J. Paul Hunter, rememora várias das características associadas ao romance, tais como:

> Contemporaneidade; credibilidade e probabilidade; familiaridade, existência cotidiana e personagens comuns; rejeição de enredos tradicionais; língua liberta da tradição; individualismo e subjetividade; empatia e vicariedade; coerência e unidade de concepção; inclusividade, digressividade; fragmentação; auto-consciência da inovação e da novidade. A presença do surpreendente, do proibido, do bizarro, do estranho, do inexplicado, também esses elementos que pertencem à ordem da experiência humana, da existência cotidiana e ao mundo familiar das pessoas comuns (2002, p. 21-22).

A autora ressalta que essas últimas características, apesar de negligenciadas pela crítica, fazem parte do que ela chama de “coerência interna da obra”, desde que não firam o pacto de realidade dela.

Além disso, a estudiosa comenta sobre a flexibilidade do romance, característica que auxiliou a assimilação e a incorporação das mudanças ocorridas em diferentes épocas. Sua qualidade estética está no fato de que o seu desenvolvimento dependeu dos caminhos da humanidade: suas conquistas e frustrações, avanços e recuos, ou até mesmo de sua completa incapacidade de agir. O que Walter Benjamin (1994) caracterizou como “vivência”, já que tal gênero seria um meio de encontrar um “sentido perdido” passando, nos termo do autor, da “experiência coletiva” encontrada em outros gêneros, para as “vivências individuais”.

O herói tem um papel determinante na relação do homem com o sentido da vida, pois, para Benjamin, o leitor consegue acessar a essência dos personagens romanescos pela recordação de sua própria vida.

> o leitor do romance procura realmente homens no quais possa ler o ‘sentido da vida’. Ele precisa, portanto, estar seguro de antemão, de um modo ou de outro, de que participará de sua morte. Se necessário, a morte no sentido figurado: o fim do romance. Mas de preferência a morte verdadeira. (...) o romance não é significativo por descrever pedagogicamente um destino alheio, mas porque esse destino alheio, graças à chama que o consome, pode dar-nos o calor que não podemos encontrar em nosso próprio destino. (1994, p. 214)

De acordo com o *Dicionário de Teoria da Narrativa*, a ação no romance desenvolve eventos singulares, que podem ou não se tornar uma situação irreversível. A *totalidade do romance* é constituída pela união entre várias categorias e a ação. Porém, para a sua concretização, tornam-se necessários três componentes: "sujeitos empenhados, tempo determinado para o seu desenrolar e transformações que se verificam na passagem de certos estados a outros" (REIS, 1988, p. 192). Está visto, pois, como a expressão se afirma, nesses termos, como um gênero de ação.

Robbe-Grillet, em sua obra *Por um novo romance*, ao estudar *O estrangeiro*, de Albert Camus, e *A náusea*, de Sartre, salienta que, não apenas as obras estudadas, mas grandes obras da literatura conseguem apresentar a liberdade humana e o germe *trágico* de seu abandono. Isso decorre do destaque que essas obras emprestam à contradição entre as vontades humanas e a incapacidade do mundo em satisfazê-las.

Na relação entre homem e deuses na Grécia Antiga, há uma aproximação entre eles, observando-se que não há intervenção de agentes externos. Se os deuses indicam o caminho que o indivíduo deverá seguir, a única opção é acatar as suas vontades. O homem moderno entende a racionalidade como único caminho, abandonando a questão mítica da tragédia, que foi apenas parcialmente incorporada pelo romance.

Por ser uma obra "em evolução", como salienta Bakhtin, o gênero romanesco consegue incorporar componentes de outras modalidades, sem perder a sua estrutura. Jacqueline de Romilly, na mesma linha, assinala que ainda se encontram temáticas e componentes trágicos mesmo nas modalidades atualmente em vigor:

> Ainda hoje escrevemos tragédias, passados já 25 séculos. Tragédias são escritas por toda a parte, no mundo todo. Mais ainda, continuamos, de tempos em tempos, a tomar emprestados dos gregos seus temas e seus personagens: ainda escrevemos *Electras* e *Antígonas* (1998, p.14).

As ponderações de Romilly mostram que por mais que passe o tempo, continuam sendo escritas obras com enredos e personagens que sofrem dos mesmos problemas e passam por situações semelhantes àquelas que os gregos representavam. Essas ponderações interessam-nos particularmente quando

pensamos em um romance como *As virtudes da casa,* que é o nosso objeto de estudo*.* Nessa narrativa, Luiz Antonio de Assis Brasil retoma o mito de Agamêmnon, que faz parte da trilogia da *Oresteia*, obra-prima de Ésquilo, baseada em uma lenda grega, e escrita em 485 a.C. O argumento está centrado na trajetória do herói protagonista que, ao retornar da guerra contra Tróia, é assassinado pela esposa Clitemnestra.

Para Valdocir Esquinsani, Assis Brasil consegue criar um ambiente semelhante à obra de Ésquilo ao identificar elementos na cultura rio-grandense que são comuns à época dos gregos:

> Um dos méritos do resgate realizado por Assis Brasil com a tragédia grega repousa neste aspecto: a percepção das afinidades entre as duas culturas, a grega e a gaúcha, ao tempo que a formação econômica e social, com o consequente primitivismo facultando a explosão das paixões e da violência. (2000, p. 89)

A obra de Assis Brasil dialoga diretamente com a de Ésquilo, iniciando pelo status social: seus personagens pertencem ao nível mais alto da sociedade, senhores das suas terras, sujeitos afeitos à guerra e rudes no amor. Qualquer posição superior requer os compromissos de defesa e manutenção. Por isso mesmo, a luta está em seus caminhos: Agamêmnon vai para a guerra contra Tróia, defender o povo grego da desonra de ter perdido Helena[2] , enquanto Baltazar Antão vai para o enfrentamento com Artigas[3].

---

[2]A Guerra de Tróia é um conflito bélico entre os Aqueus (povo grego) e os troianos (parte da atual Turquia) e durou cerca de 10 anos. A princesa Helena de Tróia (esposa do Menelau), foi raptada por Páris (filho do rei Príamo de Tróia). O príncipe foi a Esparta em missão de paz e encanta-se com a esposa de Menelau. A fúria de Menelau faz com que ele organize um grande exército comandado por Agamêmnon. A guerra só terminaria quando os troianos foram "presenteados" com um enorme cavalo de madeira, que contém soldados dentro, permitindo os gregos entrar em Tróia, destruindo e matando a maioria da população. (GUIMARÃES, 1972, p.167)

[3] A Guerra contra Artigas ou *Invasión Luso-Brasileña é* um conflito armado que ocorreu entre 1816 e 1820 nos territórios do Uruguai, Argentina e sul do Brasil. De um lado, estão os uruguaios liderados por José Artigas, do outro, as tropas de Portugal e Brasil, comandadas por Carlos Federico Lecor. Na verdade, a luta do Uruguai era contra a Argentina, que queria anexar o território uruguaio, mas o Brasil acabou entrando na luta. No final, Artigas foi derrotado e o Uruguai tornou-se colônia de Portugal sob o nome de República Cisplatina. (FORTES, 1981, p.81)

[4] Agamêmnon sacrificou a filha Ifigênia para que a deusa Ártemis garantisse a vitória dos gregos na luta contra Tróia. (GUIMARÃES, 1972, p.187)

De acordo com Esquinsani (2000), em ambas as obras, a ida para a guerra da figura masculina é o elemento impulsionador para o início da infidelidade das esposas. Além disso, o pesquisador explica que a guerra é uma atividade exclusivamente masculina e apresenta-se de extrema importância para demarcar o território geográfico ou simbólico. O interessante é que os homens lutam por questões que individualmente não lhes dizem respeito e deixam o que realmente lhes é caro desprotegido: suas casas e suas famílias. Nas obras citadas, a situação que oportuniza o adultério das esposas, pois elas ficam sozinhas por longos períodos.

A infidelidade na narrativa de Assis Brasil ocorre com a chegada do estrangeiro Félicien, um francês, completamente diferente dos homens do sul, que encanta as mulheres da casa. De início, Félicien volta as suas atenções para Isabel, a filha do casal e, em seguida, ao conhecer a bela esposa do coronel, Micaela, o francês acaba tendo um relacionamento amoroso com ela.

Na obra de Ésquilo, o elemento externo que surge para Clitemnestra é o primo de Agamêmnon, Egisto, que se aproveita da distância de seu parente para aproximar –se da esposa dele. Clitemnestra está sozinha e teve a filha assassinada pelo próprio pai, que preferiu a vitória na guerra a proteger a família[4]. Egisto, que deseja vingança por problemas familiares com o primo, percebe a chance de concretizá-la.

Ambas as mulheres possuem personalidades marcantes: com uma grande determinação, assumem o poder na ausência do marido, liderando os seus escravos, comandando tudo, inclusive os bens dos seus esposos.

Após a guerra, os convidados são destaque no retorno de ambos os patriarcas: Agamêmnon retorna com Cassandra, uma profetiza de Tróia, que, na verdade, é uma prisioneira, pois os habitantes do lugar derrotado tornavam-se escravos, caso interessassem aos vitoriosos. Já Baltazar voltou acompanhado por um padre bêbado, chamado Gabriel de Simas, que encontrara no caminho e convidara para rezar uma missa na capela de sua fazenda.

Esquinsani (2000) destaca ainda que o elemento simbólico entre as obras é o fogo, que serve de mensageiro para informar o fim da guerra contra Tróia, ao mesmo tempo em que indica, para a esposa grega, o retorno do marido. Já para Micaela, o fogo representa a ausência do amante, pois é através do fogo que ela é impedida de fugir atrás dele. Quando Micaela tenta ir atrás de Félicien, Jacinto,

manda os homens para os limites da estância com o objetivo de impedir a fuga da mãe e, para amedrontá-la, eles fazem fogueiras em todos os caminhos, cercando-a e impedindo a sua saída.

Uma questão que difere entre as obras diz respeito aos amantes: enquanto Félicien vai embora e pouco se importa com o fato de Micaela não poder acompanhá-lo, na tragédia de Ésquilo, apesar de escondido, Egisto permanece apoiando a amante para que ela cometa o assassinato.

Também é muito distinta a forma como ambas recebem os maridos. Enquanto a primeira, Micaela, parece estar cumprindo uma cerimônia, assim como se faz em uma missa, com uma fala fria, Clitemnestra trata seu marido com muitos elogios e termos demasiadamente hipócritas. A mulher de Agamêmnon evidencia os seus objetivos, enquanto que Micaela parece dissimular a sua intenção, fazendo com que, até mesmo, haja um questionamento por parte do leitor sobre a sua culpa na morte do marido.

Conforme Esquinsani:

> Nas duas situações, os padrões de comportamento socialmente estabelecido são inquestionavelmente burlados por relações que se estabelecem a partir de cisões entre o socialmente aceito e apregoado, e a passionalidade suscitada (2000, p.74).

Os padrões de comportamento que tanto a sociedade grega quanto a gaúcha aceitavam eram de mulheres que ficavam esperando fielmente seus maridos até o retorno deles, tidas, pois, como exemplos de virtudes. Em ambos os casos, porém, o que aconteceu foi exatamente o oposto: tanto Micaela quanto Clitemnestra deixaram o seu desejo falar mais alto que a preocupação com a honra individual e familiar e, por isso, teriam chegado até as últimas consequências: matar.

Sobre o assassinato do marido, na obra de Assis Brasil, através das pistas deixadas ao longo do texto e comentários de personagens alheios à trama principal, pode-se entender que Micaela assassinou o marido com veneno. Enquanto que Clitemnestra mata o seu marido com um punhal e fica claro que ele foi assassinado. O fim dela também é evidente, na segunda obra da trilogia *Oresteia*, pois é assassinada pelo próprio filho, ao passo que a trajetória de Micaela é incerta, assim como o é a certeza do assassinato de seu marido.

Mesmo que Assis Brasil tenha feito um resgate da tragédia de Ésquilo, o que torna sua obra singular é o fato de que ele foi capaz de transformar um mito antigo

em uma história que representa os desgastes dos valores da sociedade agrária do Rio Grande do Sul no século XIX. Decorre daí a sua força e atualidade, bem como a constatação de que o valor estético do romance em estudo não se esgota na retomada do texto do tragediógrafo grego.

2.4 Componentes do Trágico em *As virtudes da casa*

Na obra estudada, observa-se o trágico na mudança do sentido de culpa e suas consequências. Já que a sociedade baseia-se num mundo de aparências, a culpa do herói do romance é relativa e a existência humana encontra-se entre dois paradoxos: a verdade e a mentira (aparência).

Raymond Williams cita o mal como um dos itens que fazem parte das características trágicas, mas explica também o seu significado semântico:

> O mal é uma designação para muitos tipos de desordem que corroem e destroem a vida real. Como tal, ele é usual na tragédia, em muitas formas específicas e variadas: vingança, ambição, orgulho, frieza, inveja, desobediência ou rebeldia. (2002, p.85)

O ser humano aparece, na tragédia, como algo frágil diante de si, capaz de cometer falhas graves quando deixa que os seus desejos mais secretos tomem conta, podem-se identificar tais características na obra estudada, pois os personagens destacados da família Rodrigues de Serpa: Micaela, Jacinto e Isabel deixam que esse “mal” surja e, com isso, acabam cometendo vários erros.

Jacinto, ao desejar a sua mãe e, ao mesmo tempo, invejar o seu pai e, mais tarde, o francês, por terem sido os homens da vida dela, em sua personalidade submissa aos desejos de Micaela seria capaz de qualquer crime para proteger a honra de sua mãe, inclusive esconder um assassinato. Algo semelhante ocorre com Isabel, que não teve um relacionamento com o francês porque a sua mãe foi mais eficiente, o amor que possuía pelo pai ia além dos sentimentos fraternos, faria qualquer coisa para proteger a honra do pai, mesmo que o preço disso fosse a morte dele.

A questão do incesto, apesar de existir apenas nos sentimentos de Isabel e Jacinto, é apontada por Freud na obra *Totem e Tabu* (1999), como uma das

problemáticas humanas. O pesquisador anota o assunto como a grande restrição nas mais diversas civilizações, essa questão é comumente retratada na tragédia, como no caso de Édipo, que sem saber, acaba casando com sua própria mãe e Electra, que desejava seu pai e por isso, após o assassinato do progenitor por sua mãe, arquitetou morte dela.

O romance retrata uma situação em que as mulheres possuem um papel secundário por decorrência da sociedade em que se desenvolve a narrativa: a mulher via-se obrigada a entrar num matrimônio sem amor, apenas para cumprir o padrão social e patriarcalista da época, limitando o espaço feminino à intimidade doméstica. Com isso, Micaela vai além de seu *metron* (a medida de cada ser) de esposa honrada, mas como reconhece que as convenções sociais não permitiriam que abandonasse tudo para seguir os seus sentimentos, decide dar um final sinistro a essa situação: a morte do marido era a única maneira de acabar com o "fardo" de continuar a vida que levava, mantendo as aparências. Tal situação cria a possibilidade de definir Baltazar como personagem trágica da narrativa, pois devido ao seu funesto final, ele cumpre com o destino esperado para tais obras.

Micaela, por seu turno, representa uma personagem típica romanesca, pois ela é uma personagem problemática e ambígua, não aceita a imposição do destino (*moira*) que lhe foi traçado e procura ir além dele. No decorrer da narrativa, ela opta por manter justamente o destino que tanto almejava abandonar: com a morte do coronel, renuncia ao papel de esposa virtuosa e torna-se a viúva que deverá manter "as virtudes da casa" e a memória do marido "sacrificado".

Com isso, apresenta-se outro componente do trágico presente no romance: a morte. A atmosfera presente desde o início da obra, cria uma dualidade dionisíaca nietzschiana, que tem por característica a estreita relação entre a vida e a morte. Walter Benjamin (1994) salienta que a morte, nas épocas em que a tragédia era muito valorizada, era vinculada ao meio social, não havendo uma quebra de continuidade, pois o que importava era a coletividade. O que Raymond Williams ratifica, pois a morte na ação trágica é mais que o final de uma vida, é o início de um novo ciclo:

> Por meios de lamentações e revelação, torna-se um renascimento: a morte do antigo é o triunfo do novo. (...)o construir de uma nova ordem a partir da morte de uma ordem anterior e a liberação de energia em uma ação envolvendo morte e sofrimento corresponde com efeito a um sentido trágico geral (...) (2002, p.67)

Algo semelhante ocorre na morte de Baltazar Antão: é mais do que um crime, é a maneira de manter a imagem familiar perante a sociedade, instaurando assim um novo período na estância da Fonte, onde Micaela será a senhora absoluta. Além disso, o tempo cronológico é marcado pelo período de desenvolvimento do trigo, ou seja, um ciclo, algo que acontecerá novamente, demonstrando que independente da morte do coronel, o trigo continuará sendo plantado e colhido, sua morte é apenas uma etapa de um processo que não será encerrado.

O tom trágico dos discursos é caracterizado quando o narrador, através da onisciência seletiva múltipla, apresenta variantes das ideologias que fazem parte das relações humanas em geral, muito presentes na obra. Além disso, essa multiplicidade de vozes faz com que seja possível observar as inúmeras interpretações que podem existir sobre o mesmo acontecimento. Esse processo narrativo demonstra o caos interior dos personagens, mediante o mundo exterior.

Além disso, o final da narrativa é observado através da visão de dois personagens: Felipe e o padre Gabriel de Simas, que não faziam parte do enredo até o regresso do patriarca, assemelhando-se à função que os coros possuíam nas tragédias gregas.

Logo, o efeito trágico existe na narrativa, mesmo quando sendo retirado de uma perspectiva divina, como se verifica na Era Moderna. A obra estudada não é uma tragédia, mas um romance com componentes trágicos, por possuir uma temática semelhante àquelas encontradas nas Tragédias. E também porque seus “heróis”, ou melhor, personagens, apresentam falhas no caráter e cometem erros trágicos.

3. CONSIDERAÇÕES SOBRE O PAPEL DA MULHER

A história da humanidade é marcada pela variação de valores e normas sociais que se modificam com o passar do tempo e incluem as mais variadas formas, os mais distintos comportamentos que se efetivam em conformidade com o padrão vigente em cada época. Uma das formas de observar estas alterações pode ser averiguada no papel atribuído ao feminino pelas mais diversas sociedades, em que se percebe desde a mulher como virgem, pura, casta, sinônimo de fertilidade e permanência/continuidade, passando pela imagem que lhe atribui o pecado, para tal basta recorrer à história bíblica em que se atribui o pecado original a Eva ou, de outra parte, a mitologia pagã que concede a Pandora a liberdade de todos os sentimentos – nobres e não nobres – disseminados pela terra como uma vingança dos deuses a Prometeu que lhes roubara uma centelha de fogo.

Em conformidade com Michelle Perrot (1994), desde o início da primeira produção alimentícia, os papéis femininos e masculinos começavam a ser determinados, verificando-se tal processo nas sociedades agrícolas do período Neolítico (ou idade da pedra polida). Mais tarde, porém, com a escassez de alimentos, houve a precisão do cultivo deles, iniciando-se, assim, as sociedades rurais que ensejaram as primeiras convenções sociais e a diferenciação do papel masculino e feminino. A partir daí, a função do homem passou a ser atentar para a segurança da família ou do grupo de convivência, caçar e pescar, enquanto que a mulher deveria plantar, colher e cuidar da educação dos filhos, dedicando-se também ao artesanato.

A pesquisadora afirma ainda que as informações sobre a situação feminina na Antiguidade são escassas, o que se sabe é que a mulher seria “um ser inferior, débil de espírito, incapacitado e, como tal, excluído da vida pública” (1994, p.36).

Ao proceder-se à exploração do papel feminino, tem-se que, conforme Ramos (2001), na sociedade hebraica, por exemplo, os hábitos tradicionais da família direcionavam a relação pessoal entre homem e mulher, em que ela tem como principal dever a maternidade e, caso tenha problemas com isso, é considerada uma afronta a sua natureza, haja vista que uma mulher infértil não tem utilidade naquela sociedade patriarcal. O estudioso acrescenta que os filhos eram sempre propriedades dos pais, de modo que a mãe não tinha direitos civis sobre eles. As

filhas mulheres, ao casarem, deixavam de pertencer a sua linhagem para fazer parte da família do marido, onde seriam sempre consideradas intrusas. Além disso, caso ocorressem problemas no casamento, o esposo teria o direito de renegar a sua consorte. O autor esclarece ainda que, em poucos casos, as famílias aceitavam-na de volta e, na maioria das vezes, a mulher era abandonada à própria sorte.

Via de regra, na maioria das sociedades antigas – havendo registros atuais, sobre tal procedimento em sociedades orientais – os casamentos, normalmente, eram um acordo entre famílias, funcionando como uma espécie de moeda de troca, logo, a menina apenas casar-se-ia se fosse conveniente para ambos os lados, de modo que, em alguns casos, ela era trocada por ovelhas ou até mesmo por mercadorias. Não havia uma regulamentação prévia sobre o acordo matrimonial. A média de idade com que uma mulher casava-se era quinze anos e seus consortes eram homens sempre mais velhos, com mais de trinta anos, portanto, com uma significativa diferença etária.

A obrigação da esposa era gerar um grande número de filhos, preferencialmente homens para que se tornassem grandes guerreiros. A principal causa das mortes femininas relacionava-se à gravidez e ao parto, logo a expectativa de vida de uma mulher era cerca de trinta e seis anos, enquanto que um homem alcançava os quarenta e cinco. A traição masculina era considerada normal, por exemplo, pela sociedade grega, mas se uma mulher fizesse o mesmo, a punição poderia ser, inclusive, a morte.

Em um estudo publicado na obra *A Mulher na História*, Rodrigues explica que a Grécia sempre teve uma cultura androcêntrica, ou seja, dominada pelo poder patriarcal. Os homens eram grandes guerreiros, envolviam-se, constantemente, em batalhas pela defesa do território, enquanto que as mulheres mantinham-se em casa, reclusas, esperando a volta do marido e cuidando dos filhos. O mesmo autor ainda aponta: “Aliás, contar a história do mundo grego resume-se em parte a isso mesmo: homens que contam para homens uma história que tem como únicos protagonistas os homens” (2001, p.83).

Na família romana, as mulheres tinham mais liberdade que na tradição familiar grega, havia o *paterfamilias* (pai da família) que tinha poder absoluto sobre os seus filhos e, apesar de a esposa ficar em casa, a fiar e a tecer, e a servir o marido, como ele estava frequentemente lutando em diferentes guerras, a mulher

romana era responsável por sua casa até o retorno dele, tendo o mesmo poder que o esposo.

Apesar disso, em conformidade com Guerra (2001), elas possuíam direitos jurídicos: havia muitas leis que as amparavam e defendiam-nas, até mesmo no caso de o marido pedir o divórcio, situação em que elas receberiam o dote de volta para seguir sua vida. Evidentemente que o avanço dessas questões jurídicas não criava uma igualdade para as mulheres, apenas aumentava a autonomia delas perante o poder masculino.

Conforme Araújo (2006), a igreja, a partir da consolidação do Cristianismo, foi a responsável pelo que o pesquisador denomina de “adestramento da sexualidade feminina”. Sendo o homem considerado como ser superior, ele deveria ter a autoridade total. O pesquisador ainda salienta que São Paulo, em suas *Epístolas*, afiançava que o homem é a cabeça da mulher assim como Cristo é a cabeça da igreja, ou seja, ela deve obedecer aos homens da sua família (marido, pais e irmãos), como se faz a Jesus, afinal dentro do lar, eles são os representantes do Messias.

São Paulo afirmou em outra carta:

> Quanto às mulheres, que elas tenham roupas descentes, se enfeitem com pudor e modéstia; nem tranças, nem objetos de ouro, pérolas ou vestuário suntuoso; mas que se ornem, ao contrario, com boas obras, como convém a mulheres que se professam piedosas. Durante a instrução, a mulher conserve o silêncio, com toda a submissão. Eu não permito que a mulher ensine ou doutrine o homem. Que ela conserve, pois o silencio. Porque primeiro foi formado Adão, depois Eva. E não foi Adão que foi seduzido, mas a mulher que, seduzida, caiu em transgressão. (*apud* DEL PRIORE, 2006, p.46)

Entre idas e vindas, conquistas e retrocessos femininos, cabe mencionar que muitas “bruxas”, queimadas na Inquisição, eram mulheres consideradas feiticeiras por criarem poções e cartas de tocar, isto é, pequenos pedaços de papéis que continham frases e fórmulas que, consoante com a crença da época, melhorariam o relacionamento amoroso ou, até mesmo, fariam o homem desejado apaixonar-se por elas. Desse modo, tais subterfúgios eram realizados para atrair casamentos ou um amor. A mulher era considerada:

> Juíza da sexualidade masculina, a mulher era ainda estigmatizada com a pecha da insaciabilidade. Seu sexo assemelhava-se a uma voragem, um

> rodamoinho a sugar desejos e fraquezas masculinos. Unindo, portanto, o horrendo e o fascinante, a atitude ameaçadora da mulher obrigava a homem a adestrá-la. Seria impossível conviver impunemente com tanto perigo, com tal demônio em forma de gente. (in DEL PRIORE, 2006, p.53)

Caso exemplar pode ser recuperado na história da mulher em território brasileiro, em meados do século XIX, portanto, decorridos muitos anos após a existência de São Paulo ou da instauração da Inquisição católica. Ao conviver com uma medicina absolutamente atrasada, que mal conhecia o corpo masculino, as senhoras da Corte ou das fazendas do Brasil Imperial recorriam aos conhecimentos das escravas, valendo-se de chás e fórmulas supostamente milagrosas que eram capazes de livrá-las de dores, sofrimentos específicos do corpo feminino, que eram tidos como pecaminosos, originários de sua condição incompleta, depravada, conforme escreve Araújo (2006).

Logo, elas eram tidas como seres ardilosos, as quais só se tornavam “puras”, após terem filhos, porque se afastavam de Eva e aproximavam-se de Maria, símbolo de pureza e virgindade. Del Priore recupera trecho de uma carta de São Paulo, em que ele sublinha: “Entretanto, ela só será salva na maternidade” (2006, p. 46).

Essa concepção fez com que o nascimento de um filho deixasse de ser o símbolo do pecado e se transformasse no momento mais digno de uma mulher: afinal, ela conseguia deixar de ser Eva (pecadora) para tornar-se Maria (pura). Essa nova relação fez com que as gestações e o nascimento dos filhos se afastassem da relação sexual e ganhassem uma aura divina, ou seja, a concepção e o nascimento de um filho eram vontade de Deus, de tal forma, recupera-se a noção pré-histórica que concedia relevância ao papel feminino como a marca da fertilidade e, da mesma forma, a ideia vigente entre os gregos de que à mulher competiria preservar a tradição familiar. Parece exemplar, neste caso, a consagração da deusa Vesta, os altares que lhe eram consagrados. O que se depreende destas ponderações, contudo, é certa ambiguidade que se atribui à mulher – entre deusa, santa e pecadora, ela transita entre o respeito, a dignidade e a condição subalterna.

J Dalarun (1994) explica que a situação feminina, sobretudo, desde o surgimento do cristianismo é um assunto complexo. Apesar de, entre os séculos IV e V, a questão da mulher ter sido muito tratada, na Idade Média, é que este tema ganhou destaque. Entre 1050 e 1215, houve, na igreja, a Reforma Gregoriana, que iniciou com o Papa Gregório VII. O grande objetivo era o retorno à pureza

evangélica. Na verdade, o propósito era regular a vida da população em geral, mas principalmente dos padres, que deveriam seguir o trinômio retidão, humildade e castidade.

Uma das principais regras impostas pelo Papa foi o celibato para os sacerdotes. Os demais cristãos deveriam ter um único casamento, que seria monogâmico e receberia a benção de Deus, através dos padres. Mesmo aprovando o casamento para os cristãos, o que ficava evidente, nesses preceitos, é que o caminho mais nobre e virtuoso era a castidade absoluta, devendo o homem ficar afastado o máximo possível das mulheres, que representavam a tentação na terra – fica, pois, mais uma vez, explícito que se a mulher era redimida pela maternidade, não deixava de persistir a ideia que ela fora a responsável pelo pecado original e, como tal, constituía uma representação do mal, associada ao anjo caído, Satanás.

Perrot (1994) salienta que, para evitar que, nos casamentos, fossem cometidas “luxúrias”, havia regras de comportamento sob as quais todos deveriam viver. O sexo, por exemplo, deveria ser praticado apenas para a procriação, sendo seguido por longos períodos de abstinência.

No século XV – marcado pelas grandes navegações, pelos descobrimentos de outras terras, resultantes de toda uma evolução no campo técnico que permitiu tal avanço -, houve uma modificação parcial do pensamento católico. Os padres concluíram que não podiam ficar presos ao passado, precisavam modificar-se, porque, assim como as ideias e os pensamentos da sociedade estavam evoluindo, a religião deveria acompanhar esse progresso e, para isso, houve, conforme Casagrande, uma “tentativa de criar um modelo ético feminino” (*apud* PERROT, 1994, p. 46). Através dos sermões, os padres e os cardeais apresentavam alternativas para que as mulheres se tornassem virtuosas e conseguissem a “salvação”. Para isso, foi criada uma “medida” de virtudes, ou seja, conceitos que delimitavam as ações femininas, de modo que aquelas que seguissem tais normas conseguiriam deixar de ser pecadoras.

Casagrande (1994) explica que a mulher virgem é a mais virtuosa de todas, pois mantém corpo e alma distante de contatos com o prazer carnal; em seguida, pode-se destacar a viúva, porque, com a morte do marido, ela está livre das obrigações sexuais. A casada que pode ser honrada é a que, mesmo estando em um matrimônio, mantém os seus pensamentos puros. Assim, a maior virtude de uma mulher era calculada pelo seu afastamento dos desejos sexuais, quanto mais

afastada deles, mais perto de reestabelecer uma integridade perdida, aquela que Eva, ao comer o fruto proibido, destruiu, afastando a humanidade do paraíso. O que se nota, neste ponto, mais uma vez, é o trânsito que se opera na concepção atribuída ao papel feminino: se, por vezes, ela é associada à Virgem e redime-se pela maternidade, em outras épocas históricas, a sua imagem é vinculada a Eva e a decadência humana – assim sendo, parece plausível inferir certa dualidade no papel atribuído ao feminino: pura ou pecadora, ela carrega o estigma do preconceito, do desconhecimento de seu universo e, como tal, transita entre as diferentes noções que lhe concede o homem, entendido como o macho, detentor do poder social.

Ainda em consonância com Casagrande, um dos grandes apoios à questão feminina foi dado por Tomás de Aquino – exatamente em oposição a Santo Agostinho que pregava a inferioridade da mulher, considerando-a, assim como fizera Aristóteles, na Grécia Antiga, um "homem deformado"[4]. Para Tomás de Aquino, a mulher possuía uma alma[5], um grande progresso no pensamento da época, e, desse modo, ela poderia ser salva se buscasse o caminho da virtude e tivesse autocontrole, conseguindo encontrar o caminho certo. Além disso, possuir alma não significava ter a mesma capacidade intelectual que um homem, o que, para o dominicano, estava fora de cogitação. A utilidade feminina restringir-se-ia, pois, a cuidar da casa e procriar.

Em face desta realidade que a circundava, a mulher foi ficando cada vez mais reclusa, "interiorizando-se" em seu lar, sempre sob a guarda de um homem: primeiro, o pai, que a afastaria dos homens que pudessem aproximar-se e, mais tarde, sob a "proteção" do marido, mantendo assim a integridade familiar.

Morant, em *Historia de las mujeres en España y América Latina*, explica que, depois do Concílio de Trento (1542-1563), há uma reformulação no discurso de casamento, afirmando-se a sua necessidade para as mulheres, de tal forma que

---

[4] Não cabe mencionar, no presente estudo, as relações que tais teorias acabavam fazendo inferir, ou seja, sugerindo que a verdadeira relação sexual, superior, dar-se-ia entre homens. No entanto, se tal ideia florescesse, a mulher seria excluída do círculo social, pondo, pois, em risco a continuidade da espécie. Diante desta percepção, parece claro que a mulher precisa/deve ocupar um posto subalterno para garantir a manutenção da vida humana sobre a terra e dos costumes, das tradições ditadas pelos seres masculinos.

[5] Cumpre citar, ainda de acordo com Casagrande, que a questão da alma feminina vinha sendo discutida desde o Concílio de Mâcon (França), em 585. Na ocasião, os religiosos concederam-lhe tal virtude, posto que Deus criou o macho e a fêmea conforme se acha descrito no livro do Gênesis.

elas deveriam casar. Para que houvesse uma harmonia no lar, foi decidido, pela igreja, que era relevante melhorar a imagem feminina, diminuindo o desprezo que os homens sentiam por ela. No entanto, as mulheres continuavam sendo um ser inferior que se mantinha sob responsabilidade masculina. “Dever e obediência” eram as palavras-chave para uma boa esposa, sendo que qualquer forma de prazer era considerada uma grande ofensa para um casamento legitimamente cristão.

Ainda assim, nos sermões e nos discursos do século XIV até o século XVII, observa-se uma desconfiança com relação ao sexo feminino, como que fosse um animal perigoso que, ao ser deixado solto, logo “daria o bote”, imagem que remete, de imediato, à serpente e a sua condição de bicho traiçoeiro, ardiloso. Em conformidade com Casagrande, aos homens era dada uma espécie de “guia” para saber como agir com as mulheres. Por outro lado, para os homens não era necessário nada que os ensinasse como agir, pois eles tinham aptidão intelectual suficiente para discernir o certo do errado.

Em meados do século XVII, foi concedida à mulher casada certa autonomia dentro de sua casa: ela tornou-se responsável por cuidar do bem-estar dos filhos, além de controlar funcionários e escravos, assim como conservar a boa harmonia do lar, pois, caso não houvesse, a culpa de tudo que acontecesse de modo desarmonioso seria de sua responsabilidade.

Entre os séculos XVI e XIX, principalmente após a Contra-Reforma, a visão de que a única mulher pura era Maria, por ter tido o seu filho virgem, tornou-a o símbolo supremo de perfeição. Essa nova relação fez com que as gestações e o nascimento dos filhos se afastassem da relação sexual e ganhassem uma aura divina, ou seja, a concepção e o nascimento de um filho eram vontade de Deus – mais uma vez, a mulher via-se alçada à condição de ser divino, ainda que guardasse em si a culpa pela pecado original e sua existência social viesse, desde séculos, marcada pela exclusão e pelo preconceito. A partir de então, as mães são as representantes de Deus e têm força e poder ilimitados sobre seus filhos. O que Stevens ratifica: “as mulheres, como herdeiras de Maria, semidivinizadas, são aparentemente revalorizadas, e tidas simbolicamente como ‘salvadoras’ da sociedade, em função de seu papel maternal idealizado” (*in* Ary, 2000, p.78).

Com isso, o papel de mãe torna-se o papel principal na vida de uma mulher, diminuindo, assim, a importância do exercício de sua atribuição como esposa. A criação dos filhos é de sua responsabilidade: as meninas são criadas para serem

mulheres honradas, castas e submissas. São educadas desde o nascimento a sujeitarem-se ao mando masculino, sem murmurar a tudo que lhe for imposto, caso contrário, a sua dignidade e a de toda a família seriam destruídas.

Já com os meninos, além de ser uma grande honra tê-los como filhos, pois o nascimento do “varão” é a afirmação da continuidade familiar, a educação deles era voltada para que pudessem ter uma posição social de destaque e que preservassem suas esposas sob seus cuidados. A educação machista era passada de geração em geração pelas mães, mulheres, tendo em vista que elas eram as responsáveis pela educação de seus filhos. Com isso, eram elas que criavam os homens machistas, mantendo as bases da sociedade patriarcal. Em outras palavras, cumpria à mulher reduplicar o ideal machista, repeti-lo aos filhos, mesmo que isso significasse a dominação de suas filhas, subjugadas pelo poder do macho – submetendo-se a essa condição por temor ao marido, à sociedade e, da mesma forma, para que não lhe fosse negada a convivência com os filhos que gerara.

Para Algrandi (1993), na educação católica do século XIX, a mulher já possuía virtudes e o marido tinha a responsabilidade pela manutenção dela. Caso ele não o fizesse, a sua imagem também estaria desonrada, pois a condição social incluía a integridade das mulheres da família. Salienta-se que, o século XIX já trazia a influência do pensamento burguês que surgira após a primeira Revolução Industrial ocorrida na Inglaterra no século anterior e que, de certo modo, começara a modificar as relações sociais já instituídas.

Conforme a autora, o modelo católico feminino, que era o exemplo mais importante para a época, explicitava que, para a família e para a sociedade, a virtude feminina era condição imprescindível. A mulher digna do título de virtuosa seria aquela que, solteira, permanecesse virgem até o casamento, sem muitos contatos físicos com o sexo oposto; já as casadas, conservavam-se dignas, quando mesmo após o casamento, houvesse contenção sexual e principalmente fidelidade ao seu esposo.

A castidade feminina antes do casamento era tão valorizada que, a partir do século XIX, valia mais do que o dote que a moça trazia para o casamento, já que, nessa época, os atributos morais eram de extrema importância, porque, segundo Perrot (1994), aproximavam os cristãos do paraíso. A mulher poderia, inclusive, ser de origem simples, desde que fosse honrada, visto que os valores espirituais

elevavam toda a nova família da qual ela faria parte ao casar, pois era a sua função resguardar a respeitabilidade do conjunto familiar.

Convém ressaltar que, segundo Casagrande (1994), nesse momento histórico, a igreja tratava a questão do desejo da mulher como inexistente, mas mesmo assim continuava exigindo que houvesse uma incessante vigília sobre a figura feminina. Assim sendo, a igreja não aconselhava que a mulher se afastasse do lar para trabalhar, ela deveria ficar em casa, zelando pelo bem-estar do lar e cuidando dos filhos. Caso decidisse realizar alguma forma de labor, além do doméstico, deveria fazê-lo em obras de caridade, para honrar a alma caridosa da mãe de Jesus, apenas pelo prazer de ser boa e virtuosa. O dever de sustentar a família deveria ser exclusivamente do marido.

Para Perrot (1994), as obras de caridade, apesar de só poderem ser realizadas pelas mulheres de famílias abastadas, eram a forma que elas encontravam para sair de seus lares e constituíam a primeira inserção das mulheres na vida pública, iniciando a ampliação de sua influência social.

3.1 A mulher nas artes e na literatura

Michelle Perrot (1994) afirma que, considerando-se que não há muitos documentos dos povos antigos que chegaram até os dias de hoje, de um modo geral, o que ajuda a montar um panorama das diferentes épocas no que se refere à representação da mulher, são as artes, principalmente, a literatura.

Nas artes, ela era imaginada por homens, ou seja, um modelo que o sexo masculino idealizava ou poderia deturpar, isto é, mesmo no campo da representação, a mulher achava-se refém da concepção masculina. Normalmente, ela era representada ou nua ou revelando apenas partes do seu corpo, com peitos e ventres em destaque, enquanto que braços, pernas e cabeças eram delicadas e pequenas. Os rostos com linhas simples, sem apresentar traços individuais, para criar uma imagem que valorizasse o desejo sexual e a necessidade de procriação.

Um bom exemplo dessas artes encontra-se na literatura de Ovídio[6], que destacou a mulher em sua obra *Heroides*, considerando-a como um ser fraco e

[6] 43 a.C. - 18 d.C. Romano, considerado um dos maiores poetas latinos, escritor de três coleções de poesia erótica. Suas obras mais conhecidas são *Heroides*, *Amores* e *Ars Amatoria*.

grácil, sem controle sobre as suas emoções, tornando-se dependente emocionalmente do sexo oposto. Apesar de seus personagens representarem grandes rainhas ou heroínas, ao serem abandonadas por seus parceiros, elas perdiam o amor próprio e acabavam destruindo suas vidas.

As obras de arte[7], evidentemente, não têm caráter documental, mas ao mesmo tempo demonstram a tradição de uma época, podendo-se identificar traços da cultura daquele período em particular, assim como os seus valores, as suas crenças. Na literatura de Ovídio, há a representação da mulher passional e que se apresenta dependente, sobretudo, do ponto de vista emocional, de seu companheiro. Um molde feminino, cuja existência só tem valor a partir da entrega, serve para atender os desejos masculinos, visto que uma mulher incapaz e dependente eleva a imagem masculina, pois cria um homem ambicionado e desesperadamente amado.

Destaca-se ainda na literatura, as cantigas medievais como representações ensejadas por poetas homens que cantam as imagens femininas. Nas cantigas líricas, as mulheres são valorizadas por sua delicadeza, graça e inocência, apreciando-se a beleza feminina. Já nas cantigas satíricas, há uma situação oposta: a mulher é apresentada como um ser grotesco, uma vez que ela, para esses poetas satíricos, está ligada diretamente ao erotismo, transformando-se em mero objeto sexual.

Desse modo, conforme as ideias vigentes em cada época e cultura, identifica-se que o papel atribuído à mulher varia conforme as crenças, os costumes dominantes, ainda que o papel da literatura não seja, expressamente, recuperar contextos históricos, muito menos, traçar caracteres particulares, individuais de cada sociedade. Cabe ressaltar que, de um modo geral, lega-se um papel secundário à figura feminina, ainda que muitas civilizações tenham reconhecido o poder da fertilidade e, por conseguinte, da continuidade da vida e das tradições familiares e sociais.

Não se pode esquecer, do ponto de vista literário, as figuras de Helena, Medeia, Jocasta, Penélope, que dominaram a epopeia e a tragédia grega e deram origem a uma linhagem que, durantes os séculos, vem sendo tematizada pela literatura e que, em séculos mais recentes, inclui Ema, de *Madame Bovary*, Luíza, de *O primo Basílio*; Capitu, de *Dom Casmurro*; Ana e Bibiana Terra, de *O tempo e o vento*, para que não seja demasiadamente longa a lista em questão.

3.2 A Mulher do século XIX no Brasil

O Brasil foi colônia portuguesa por muitos anos, logo, a maioria das crenças e dos costumes foi herdada de Portugal, incluindo-se, aí, a base da educação feminina. Ao destacar o fenômeno, Araújo cita uma passagem do *Manual de educação de uma menina até tomar estado no reino de Portugal* (1754), em que seu autor, Ribeiro Sanches, comenta sobre o que uma menina deveria aprender:

> Seria necessário que uma menina ao mesmo tempo que aprendesse o risco, a fiar, a coser e a talhar, que aprendesse a escrever, mas escrever para escrever uma carta, para assentar um livro que fez tais e tais provisões para viver seis meses na sua casa; para assentar o tempo de serviço dos criados e jornaleiros, e os salários; para escrever nele o preço de todos os comestíveis, de toda a sorte de pano de linho, de panos, de seda, de estamenhas, de móveis de casa; os lugares adonde se fabricam ou adonde se vendem mais barato. Seria útil e necessário que soubesse tanto da aritmética que soubesse calcular quanto trigo, azeite, vinho, carnes salgadas, doces que serão necessários a uma família; escrever no seu livro os vários modos de fazer doces e a uma casa. Não lhe ficaria muito tempo para enfeitar-se vãmente, e muito menos para se pôr a janela ou a uma varanda, ler novelas e comédias e passar o tempo enleada na ternura dos amantes. (in DEL PRIORE, 2006, p.50)

Havia a necessidade que a mulher aprendesse a ler e escrever, contudo, não para que ela obtivesse conhecimentos e educação, mas para que, assim, os seus préstimos, como dona de casa, fossem mais completos e eficazes, agradando melhor o seu esposo.

Em consonância com o pesquisador, a educação religiosa feminina era feita de duas formas: “educação e instrução”. A primeira tinha como propósito ensinar valores religiosos e morais para a jovem, tornando-a uma pessoa de boa índole, virtuosa. Essa educação dava-se, na maioria das vezes, através da apresentação dos bons exemplos dos santos e dos mártires católicos. Já a instrução era a aprendizagem da parte intelectual que, para as mulheres, deveria ser limitada, apenas escrever e contar, pois o objetivo da igreja era a formação de boas esposas cristãs.

Nos internatos, onde muitas jovens eram educadas, o ensino diferenciava-se do aplicado para os meninos. As meninas aprendiam tudo que fosse preciso para que se tornassem excelentes donas de casa. Tal aprendizado incluía ler, escrever,

contar, cozinhar, bordar. Somente aquelas que seriam freiras aprendiam música e latim. Ressalve-se, porém, que a grande maioria das jovens mulheres não frequentava internatos e era educada em casa, sendo que a mãe conformava-se como a responsável pela educação delas.

No *Tratado da Educação Fysica e Moral das Crianças de Ambos os Sexos (1787)*, de Moniz Barreto, um português que caracteriza a evidência da fragilidade das mulheres, explica-se que a exclusão da mulher de estudos mais aprofundados, assim como conhecimentos científicos e artísticos, provém da fraqueza de sua constituição física e de temperamento. Além disso, o autor ainda salienta que as mulheres são mais suscetíveis a doenças e mal-estar, com isso, elas seriam mais frágeis, logo, não teriam condições de assumir certos compromissos que exigissem vigor físico ou grandes repetições que demandassem tempo e movimentos corporais repetitivos, uma vez que poderiam adoecer ou sofrer um grande esgotamento físico ou mental.

Ademais, Barreto considera que todos os “problemas femininos” provêm de uma má educação dada às mulheres em geral, com muito tempo ocioso, descansando mais do que se envolvendo nos afazeres do lar. Isso consequentemente atinge os homens e a sociedade em geral, pois elas são responsáveis pela educação de seus filhos. Uma mãe desocupada pode ser tomada como exemplo por seus filhos e, por isso, eles podem ser desviados do bom caminho, tornando-se homens preguiçosos.

Na sociedade luso-brasileira, as meninas casavam entre 12 e 13 anos, às vezes até mais cedo. Se chegassem aos 15 sem o fazer, a situação tornava-se preocupante. O matrimônio era arranjado pelo pai e consentido pela igreja que era a favor do desenlace para que elas não caíssem em pecado. Normalmente, os maridos eram homens bem mais velhos, com no mínimo trinta anos, mas poderiam ter mais.

A virgindade feminina era um requisito indispensável para a manutenção da honra da família, criando o *status* da noiva, vestida de branco como símbolo de pureza, pois somente uma noiva virgem poderia casar-se usando roupa branca. Para sustentar essa condição, as moças ficavam praticamente escondidas. Era responsabilidade da mãe conservá-las dentro de casa, controlando para que se mantivessem “honradas” até o dia do casamento.

Depois do casamento, a igreja continuava controlando a vida sexual do casal, através da imposição de regras sobre como deveriam agir. O sexo servia apenas para a procriação, por isso, o homem não deveria ter relações com a sua esposa como o fazia com uma amante, nem sua companheira deveria dizer que possuía desejos, apenas insinuá-los. Araújo acresce que:

> O casal, porém, continuava a sofrer interferência da Igreja mesmo no leito conjugal. Nada de excesso, nada de erotismo. Moderação, freio de sentidos, controle da carne, era o que se esperava de ambos, pois o ato sexual não se destinava ao prazer, mas à procriação de filhos. (*in* Del Priore, 2006, p.52)

O adultério, em todas as regiões do Brasil, era um tabu muito grande, pois como a igreja dava mais liberdade para os homens terem relações extraconjugais, havia o medo de que, assim como o marido saia com a mulher de outro, pudesse ocorrer o mesmo com a sua, o que gerava muita desconfiança entre os casais. Os próprios padres e párocos alimentavam essas ideias em seus sermões durante as missas. A mulher arriscava-se muito ao cometer o adultério. “Arriscava, aliás, a vida, porque a própria lei permitia que achando o homem casado sua mulher em adultério, licitamente poderá matar assim a ela como o adúltero” (DEL PRIORE, 2006, p.59). Ou seja, uma mulher que traia seu marido poderia ser morta por ele, sem que o esposo fosse considerado culpado, pois a obrigação dela era ser fiel e honrar o cônjuge. Além disso, Dalarun destaca que a infidelidade também era considerada ingratidão, afinal, a esposa foi escolhida pelo marido que lhe garantia uma vida digna, o mínimo que se esperava era que ela retribuísse tal zelo, mantendo o *status* social da família.

Com o advento da sociedade burguesa, no século XIX, no Rio de Janeiro (capital do Império), há um crescimento das ideias de como deveria ser o modelo de família virtuosa. A mulher, por exemplo, deveria ser dedicada ao marido e aos filhos. Sua educação deveria ser voltada para o bom tratamento de sua família:

> Um sólido ambiente familiar, o lar acolhedor, filhos educados e esposa dedicada ao marido, às crianças e desobrigada de qualquer trabalho produtivo representavam o ideal de retidão e probidade, um tesouro social imprescindível. (DEL PRIORE, 2006, p.223)

No século XIX, não haviam muitas áreas “urbanizadas”, a maioria das pessoas vivia no meio rural. A aristocracia do país era campesina, havendo um senhor absoluto, o detentor de terras e comandava tudo e todos, o que incluía familiares, empregados e escravos.

No final do século XVIII, início do XIX, no Rio de Janeiro, as mulheres da elite passaram a frequentar cafés, bailes, teatros e uns poucos acontecimentos sociais. As casas ricas possuíam salas de visitas para receber convidados, algumas até dispunham de salões para bailes e festas. Com isso, não havia só a guarda da mulher por parte do pai e do marido como anteriormente, mas também da sociedade em que ela relacionava-se, porque, agora, seria imprescindível seguir também as regras sociais. Para isso, elas aprenderam como comportar-se em público, além de como agir na frente de visitantes:

> Os homens eram bastante dependentes da imagem que suas mulheres pudessem traduzir para o restante das pessoas de seu grupo de convívio. Em outras palavras, significavam um capital simbólico importante, embora a autoridade familiar se mantivesse em mãos masculinas. (DEL PRIORE, 2006, p.122)

Eram as mulheres que cercavam o homem e que o ajudavam a sustentar o *status social*, pois a demonstração de que eles eram capazes de manter suas casas com a moral elevada dependia da postura delas. Se as esposas conseguiam representar as virtudes que eram valorizadas na época, isso indicava que os homens – pais e maridos - eram capazes de controlar e preservar esses predicados femininos:

> Considerada base moral da sociedade, a mulher de elite, a esposa e mãe da família burguesa deveria adotar regras castas no encontro sexual com o marido, vigiar a castidade das filhas, constituir uma descendência saudável e cuidar do comportamento da prole. (DEL PRIORE, 2006, p.230)

A mulher de elite deveria ser um exemplo de bons atos e virtudes, sendo a representante de Maria na terra, logo, além do trato refinado e todas as “prendas” que devem ser incluídas em uma boa dona de casa, ainda deveria ter a honra e a moral muito elevadas, exemplo de respeitabilidade. Certas características variavam de região para região do país, mas, na maioria dos aspectos, o tratamento com a

mulher não se diferenciava, como se pode observar no caso específico do Rio Grande do Sul.

3.3 As Mulheres do Rio Grande do Sul

Devido às constantes guerras em que os homens do Rio Grande do Sul, antiga Província de São Pedro, estavam sempre participando, a mulher gaúcha teve que assumir o comando de suas terras e casas, muitas vezes, indo além do papel que lhe competia como mãe dedicada às lides domésticas.

Entre os séculos XVIII e XIX, Auguste de Saint-Hilaire, um botânico francês que viajava pelo sul do Brasil, escreveu um dos primeiros textos que tratam sobre a questão das mulheres do sul. Ele explica que as que vivem no sul não se destacam pela beleza, mas por uma questão peculiar: devido às repetidas guerras e lutas ocorridas no território, os homens ficavam muito tempo longe de casa. Por isso, muitas vezes, quem ficava com o controle absoluto da estância e da família eram as esposas, que deveriam mantê-las em perfeitas condições até o retorno deles. Isso dava-lhes um poder dentro de casa que as mulheres do resto do país não possuíam.

Além disso, o francês enfatiza:

> As mulheres se escondem e não passam de primeiras escravas da casa; os homens não têm a mínima idéia dos prazeres que se podem usufruir decentemente (...) não existem escolas nem colégios para as meninas, criadas no meio de escravos. (*apud* ZILBERMAN, 1985, p. 74)

As mulheres gaúchas também eram conservadas dentro de casa, evitando contato com os homens, principalmente estranhos, realizando atividades domésticas e cuidando dos filhos, não possuindo privilégios, mesmo com uma boa situação financeira. Isso ocorre, sobretudo, porque os padrões vigentes eram machistas, uma vez que as qualidades necessárias para o bom desenvolvimento da província e, mais tarde, do estado do Rio Grande do Sul, eram a força e a virilidade, sendo uma sociedade basicamente agropecuária, que participava de diversos conflitos armados, necessitando de muita força física. Sandra Pesavento ressalta:

> Não há dominantes ou dominados, mas, sim, gaúchos, exemplificado na honradez; metade cavalo, simbolizando a força, a intrepidez, a mobilidade

> de quem não conhece jugos...E afinal, no coração do gaúcho, o cavalo viria ou não antes da prenda? Mero detalhe, porque a figura em torno da qual se cristaliza o estereotipo regional é masculina, assim como masculinas são as virtudes inerentes ao povo: valentia, honradez, força. (1993, p.389)

Numa terra de “centauros”, de “monarcas das coxilhas”, qualquer forma de delicadeza e sensibilidade era tratada como fraqueza e tida como uma falta grave para um homem gaúcho, apenas aceita para as mulheres. Até mesmo os jornais, além da literatura da época e dos sermões de igreja, propagavam a visão da mulher como dona de casa exemplar, representante das virtudes do marido e responsável pela educação dos filhos. Apesar de ser uma imagem feminina divulgada há séculos, Joana Maria Pedro explica que:

> Convém ressaltar que não se trata de qualquer conspiração planejada e nitidamente delineada. São as novas formas de comportamento que a elite recém-formada definia para serem seguidas, acompanhando um movimento que vinha dos grandes centros da Europa. (2006, p.282)

O Rio Grande do Sul, no final do século XVIII e início do XIX, recém estava estabelecendo-se como subsidiário de alimentos como o café, o trigo e a soja, iniciando o surgimento de uma nova elite, os fazendeiros plantadores, donos de terras e de escravos. Essa nova elite professaria os parâmetros do centro do país e da Europa, logo, o papel da mulher também seguiria os moldes de subjugação existentes, mantendo a boa imagem das famílias. Para difundir essas idéias, os poucos jornais existentes divulgavam hábitos que deveriam ser seguidos por famílias “de bem”. Havia, inclusive, um decálogo, que uma boa esposa deveria cumprir com zelo e que era muito divulgado nos jornais da época:

> 1) Fala pouco, escuta muito, não interrompas nunca; 2) conserva naturalidade no tom e nos pensamentos; 3) que a tua voz não seja muito baixa que aborreça quem te ouça, nem muito alta que incomode; 4) fala a cada um sobre o que ele sabe melhor ou gostam mais: não avances nada adiante de quem não conheces; 5) se contares alguma coisa, que a tuas narrativas possam interessar a todos. Aconselho-te a que afastes delas minucias ociosas; 6) mostra-te benévola sem lisonja, sincera sem grosseria; 7) busca antes agradar que brilhar, evita pôr-te em cena, excetua-te dos elogios que distribuís e não mostres que os fazes para que te os paguem; 8) não seja rigorista nem licenciosa. Não rias muito alto; 9) preocupa-te em não ofender ninguém, usa pouco da zombaria, nunca da maldade; 10) poupa as opiniões alheias, aceita boamente a contradição e, se refutares, não disputes.(DEL PRIORE, 2006,p. 57)

A questão da mulher como dependente do homem foi muito difundida pela Igreja Católica, como acontecia no resto do país, com a obrigação de ser esposa e mãe dedicada, devendo ser fiel ao binômio obediência e amor.

Cumpre destacar que, para Ariès, em sua obra *História Social da Criança e da Família*, "o sentimento de família está ligado a casa, ao governo da casa e a vida na casa" (1981, p.21). Apesar de o pesquisador tratar do contexto europeu, a sua observação aplica-se muito bem ao gaúcho. A casa precisa ser entendida como sendo mais do que um espaço físico, um local em que as relações familiares desenvolvem-se, de forma positiva ou negativa, por todos que vivem nela, principalmente o casal que forma a base da estrutura familiar. Uma família que não cumprisse tais preceitos seria considerada sem virtudes, desvalorizando o *status* e o bom nome da família.

A posição social da família sul-rio-grandense dependia da relação com a sua produção agrícola: quanto mais o produtor/criador possuía ou produzia, mais valorizado era o seu nome. Além disso, devido às constantes guerras, esses proprietários rurais possuíam altos cargos no exército e eram convocados frequentemente para defender o território nacional. Cada estancieiro possuía uma patente militar, que variava de acordo com a sua posição social e, em épocas de guerra, ele deixava a sua fazenda e levava seus empregados e escravos para lutar pela província. Era uma vantagem para ambos os lados: o fazendeiro pelo *status* do título e também para o governo, pois eles juntavam um grande número de soldados.

Os recursos financeiros também estabeleciam a relação de poder. Quanto mais campos e produções o estancieiro sul-rio-grandense possuísse, maior era seu domínio, tanto por possuir mais escravos e funcionários quanto por ter o comando da sociedade na qual estava inserido. Logo, necessitava ter ao seu lado uma mulher prendada e virtuosa, que além de saber realizar todas as atividades exercidas dentro de um lar, fosse capaz de manter a honra da família até mesmo com seu marido distante por meses em diferentes batalhas. "A mulher entra na casa do marido para ser parceira nos trabalhos e perigos, que tanto na paz quanto na guerra deve partilhar com ele dos sentimentos e aventuras. Ela se une ao marido, como se formasse um só corpo e uma só vida" (Tacito *in* Perrot, 1994, p.30).

Um bom casamento representava um acréscimo no *status* social, tendo em vista que os enlaces eram arranjados pela família, que procurava um cônjuge para seu filho(a) que acrescentasse à condição financeira, social e ao sobrenome. A

esposa, além de ter uma boa situação financeira (ou um bom dote), deveria ser uma mulher virtuosa, dedicada, capaz de agradar e ser obediente ao esposo. Afinal,
“o legado familiar não se reduz aos bens materiais. A herança é igualmente uma agenda de relações, um capital simbólico de reputação, uma posição, um estatuto, ‘uma hereditariedade das obrigações e virtudes’” (PERROT, 1994, p.114).

Consoante Barbosa (2009), os casamentos eram feitos entre famílias amigas, para sustentar o bom nome, mas também porque eram com quem mais conviviam, tornando os laços de amizade mais estreitos.

Além de uma boa situação financeira e, a partir disso, adquirir maior domínio sobre o mundo ao redor, uma grande obrigação ao escolher um casamento era um nome honrado e virtuoso. Em conformidade com a pesquisadora, a reputação era um atributo imprescindível não só para conservar as aparências, mas um valor que deveria ser característica de todo homem e mulher. Para as crianças, era ensinada a importância dessa qualidade e como era imperativo mantê-la. Fazia parte dos mandamentos do bom filho resguardar a honra de seu pai e sua mãe. Desde o nascimento, eles já eram vistos, principalmente no caso do homem, como sucessor do pai, sendo, pois, responsável pelo legado dele e a continuidade do sobrenome. Se o filho não seguisse o roteiro desejado para ele, e não havendo mais filhos homens, tal postura poderia acabar com o sobrenome da família, já que as filhas mulheres e seus netos ficariam com o sobrenome do marido delas. Mas, para evitar esses casos, o patriarca costumava usar várias artimanhas:

> Se os filhos não aceitassem as ‘ambições’ da família, elas poderiam desmoronar. Mas para isso, os pais poderiam contar com uma arma eficaz: a culpa. O filho poderia se sentir culpado por não corresponder às expectativas paternas e sentir-se ingrato, dessa forma, acatando os desejos da família. (BARBOSA, 2009, p.59)

Como o objetivo da procriação era mais do que a manutenção da espécie e, na prática, a continuidade de uma tradição, um sobrenome, havia a obrigação de os filhos acatarem os desejos dos pais. Em casos de mortes do herdeiro, ou dele optar por uma vida religiosa, muitas vezes, era o fim do sonho do pai de uma continuidade de seu legado.

Assim como os pais decidiam o futuro dos varões, quanto às filhas, o objetivo era encontrar um bom casamento que mantivesse o seu padrão de vida ou fosse superior a ele, aumentando assim o prestigio de toda a família.

A criação dos filhos homens era bem diferenciada para as elites agrárias gaúchas do século XIX. Os meninos poderiam estudar na capital ou até mesmo fora do país, enquanto que as mulheres eram preparadas para o casamento e a maternidade, em alguns casos específicos, ainda o eram para seguir uma vida de castidade dentro dos conventos.

No caso de morte dos pais, antes do casamento, as moças deveriam morar com um de seus irmãos que já fosse casado, mesmo que ela possuísse herança. “As meninas da elite sabiam que a sociedade sul-rio-grandense do século XIX esperava delas um comportamento condizente com a sua posição social” (BARBOSA, 2009, p.89), logo, elas tinham consciência do comprometimento em conservar-se “puras”, pois a sua educação especificava que, caso deixassem de ser castas antes do casamento, desonrariam toda a linhagem e uma família sem virtudes perderia os vínculos sociais tão imperiosos para a elite agrária. Em conformidade com Barbosa, havia três exigências sociais que as moças deveriam seguir “cuidar da autoimagem, reputação e ser confiável” (BARBOSA, 2009, p.89).

Depois do casamento, a fidelidade era um bem inigualável para ser uma boa esposa. Uma mulher que fosse adúltera poderia destruir não só a sua reputação, mas de toda a família, acabando com a oportunidade de laços matrimoniais adequados para seus filhos e filhas. Assim sendo, uma mulher sem virtudes tornava uma família inteira desonrada, por isso, a necessidade de preservá-la, nem que fosse apenas na aparência.

3.4 A Casa e suas Virtudes

A questão feminina foi muito abordada por escritores de todas as épocas e lugares. Enfocadas sob os mais diferentes prismas, mulheres idealizadas como nas cantigas de amor ou nas poesias e romances românticos, mulheres que fugiam à norma social vigente como nas obras realistas e naturalistas. Basta que se revisite a história da literatura ocidental para encontrar a mulher em diferentes nuances, suas angústias, seus ideais, a repressão aos seus desejos, o temor ao marido, a ruptura com as convenções, entre outras temáticas.

No Rio Grande do Sul, encontram-se inúmeros romances que representam a mulher de diferentes épocas, como a corajosa Ana Terra, personagem criada por

Érico Verissimo. Em consonância com Regina Zilberman (1985) Érico Verissimo criou, em sua ficção, mulheres notáveis, capazes de lutar por seus desejos e ir além "ultrapassando suas fronteiras individuais e desejos egoístas" (ZILBERMAN, 1985, p.82). A autora salienta ainda que há, na literatura produzida no Rio Grande do Sul, outras mulheres ficcionais, algumas não tão autônomas como as de Verissimo, mas com a mesma obstinação de lutar por suas paixões e desejos, como é o caso de Micaela em *As virtudes da casa* de Luiz Antonio de Assis Brasil.

Nesse romance, Assis Brasil propicia um resgate da forma de vida nas estâncias gaúchas do século XIX, mas também, de imediato, configura-se uma desestruturação do universo familiar existente na estância da Fonte, que se explicita com a chegada do francês ao sul, criando um conflito de alteridades: de um lado, o mundo europeu e, do outro, o mundo gaúcho.

É a vinda do estrangeiro, do "outro", que coloca em xeque a moral vigente, ou seja, os dogmas cristãos, o predomínio da força masculina em detrimento da sensibilidade, marcas identitárias da sociedade gaúcha na época enfocada pela narrativa, caracterizada pelo conservadorismo, enquanto, de outra parte, essa alteridade traz à tona sentimentos que eram menosprezados e/ou considerados errados, como o desejo e a vontade do indivíduo. Haveria, pois, sob este prisma, uma subversão dos ideais que dominavam a sociedade representada, assim como dos valores que, em tese, norteavam o relacionamento familiar?

Esquinsani anota que:

> *As Virtudes da Casa* faz, também, uma retomada da história da mulher gaúcha do passado, para a qual o autor dá um enredo próprio, resgatando seu papel de personagem atuante, sujeito da ação, e não uma mera espectadora dos mandos e desmandos masculinos, estabelecendo a ruptura com a convenção de que a história, o caráter, a personalidade, os desejos e sentimentos da mulher se faziam à sombra do homem. [...] Mostra-se a tentativa de rompimento feminino com a função secundária que lhe é outorgada e, nessa perspectiva, há a rebeldia da mulher, que deseja intensamente dar vazão aos seus sentimentos. Dessa forma, Micaela leva às últimas consequências a sua procura de libertação, e a consegue. (2000, p. 84)

Pode-se observar na obra estudada que o próprio título é uma questão interessante: a palavra **virtude** tem uma força imagética muito grande, pois o seu significado tem raízes muito profundas, provem de *areté* que teve origem na Grécia e, ao ser traduzida para o latim, tornou-se *virtus*. Segundo a *Gramática Latina* (1995), de Almeida, significa excelência, traço do caráter do indivíduo muito

valorizado na sociedade. Já para Joaquim Clotet (1993), é a forma de agir que torna a pessoa virtuosa, que a aperfeiçoa, tendo como antônimo o vício que degrada o indivíduo. Logo, ao relacionar esse adjetivo a uma pessoa ou personagem, conclui-se que ela possui atributos positivos, é uma pessoa honrada e integra.

O título do romance de Assis Brasil cria a impressão de que haverá um espaço repleto de personagens virtuosos, mas, ao percorrer algumas páginas, já se identifica a ambiguidade da questão. As paixões, os desejos, as traições apresentados, no decorrer da trama, apresentam um tempo e espaço diegético repleto de pecados e vícios.

A epígrafe que se encontra na primeira parte da narrativa, intitulada Isabel, provém da obra *Viagem ao Rio Grande do Sul*, de Arsène Isabelle, que traz o seguinte comentário sobre a mulher gaúcha:

> E não penseis que essas brasileiras do campo não possuam certa espécie de dignidade natural; ao contrário, apesar de nunca terem saído de suas estâncias, chácaras e fazendas, e em tempo algum abandonado suas vacas, plantações de algodão ou feijão, senão apenas para irem à pequena cidade vizinha, e embora na mais crassa ignorância, não deixam de cultivar, no mais alto grau, suas vaidades, suscetibilidades e ares de grandeza. (p.7)

Assim posto, mesmo que vivessem isoladas em suas fazendas, cercadas de campos, animais, plantações e empregados, indo apenas para as pequenas cidades existentes nas cercanias, as mulheres mantinham a postura de superioridade e de grandes damas da sociedade, repletas de qualidades e prendas. O que o próprio Assis Brasil ratifica ao iniciar o capítulo I com a epígrafe citada.

O autor utiliza essa menção no capítulo, onde será possível conhecer a personagem Isabel que, assim como sua mãe Micaela, aparentemente enquadrar-se-ia entre as considerações expressas por Isabelle, isto é, mãe e filha eram mulheres vaidosas que cultivavam ares de grandeza, definições perfeitas para uma boa esposa e uma boa filha.

Nas primeiras páginas do romance, o leitor é informado que Isabel está de casamento marcado com um bom rapaz, assim considerado pela família da moça. Trata-se do jovem Tomás, que havia vindo no inverno anterior para negociar gado com Baltazar e, como o costume à época, ficou acertado pelo pai da jovem o casamento com Isabel. O rapaz foi levar o gado para São Paulo, como era o combinado e retornaria para o casamento. Nesse período, iniciam-se os

preparativos para as bodas, com isso, as mulheres começam a montar o enxoval da noiva:

> Começou-se logo o enxoval e Baltazar não poupou na compra de bons linhos, finas holandas e brocados. Micaela voltava-se toda para a filha, e desde então teve cuidados em redobro, aperfeiçoando-a nos trabalhos de agulha e no comando de uma casa. (p.12)

Além da organização do enxoval, para o qual não são economizados esforços nem dinheiro para comprar o melhor, condizendo com a situação financeira da família, há a preparação da noiva, que precisa aperfeiçoar tudo que aprendeu desde o nascimento para que consiga demonstrar as suas “prendas” para o marido. O interessante é que isso marca claramente a passagem da infância para a idade adulta de Isabel, visto que, ao conseguir dominar tudo que uma mulher deveria saber para ser boa esposa, deixaria de ser a jovem para ser uma senhora: “Já não era mais a moça, e sim uma senhora. Reconhecia a diferença entre um charque novo e um curtido, e sabia o ponto dos doces” (p.12).

Desde o início, um dos elementos principais da trama é o comportamento feminino. Elas vão ganhando destaque no decorrer das páginas da obra. O que parece ser uma postura convencional da mulher no século XIX começa a modificar-se quando Isabel pensa em seus sentimentos pelo pai:

> O pai. A este Isabel queria mais do que tudo, mesmo que quase nunca ele se percebesse da sua presença; mas gostava do jeito franco e direto, das suas faltas de ocasião (...) Isabel gostava quando ele abria a camisa e mostrava o peito com a grande marca de lança. Isabel precisava de tanto em tanto que o pai repetisse o gesto, e cada vez aproximava-se mais, era menos cuidadosa, tinha vontade de encostar a cabeça naquela marca, continha-se, com medo de ser pega em ato pecaminoso com a mãe por perto. (p.14)

A passagem anterior instiga algumas interrogações: esses sentimentos são normais em uma filha que os nutre pelo pai? É o que se espera de uma mulher virtuosa? A partir desse momento, o leitor começa a interrogar-se sobre o que realmente significa o título. Que espécies de virtudes serão essas existentes nessa casa?

O interessante é que, ainda na primeira parte do romance, sob o foco narrativo atribuído a Isabel, tem-se a impressão de que a falta de virtude viria dela, pois ela é uma moça com casamento firmado, que tem sentimentos obscuros por

seu pai e, desde a primeira vez que ouve falar na vinda do francês, modifica a conduta e os pensamentos. Com a chegada dele, há um interesse pelo forasteiro, que encanta por ser diferente de todos os homens que ela já vira. “O coração apertado, pequena ante o homem desconhecido, aspirando confusa o perfume de alfazema que sutil tomara conta da sala” (p.27). Depois de encontrá-lo pela primeira vez, tem-se a sensação de que Isabel sucumbirá aos encantos do francês a qualquer momento, esquecendo-se de tudo e de todos, como se observa quando ele convida-a para um passeio pela fazenda: “Lá fora, Félicien a esperava, voltando-se a todo instante para sua janela. Ia sim, enfiou o chapéu de palha trançada. Estava louca, não media mais seus atos, não queria pensar em nada, toda ela aventura e risco” (p.27).

Mas, com o decorrer da narrativa, a projeção inicial extingue-se. Ao conhecer a segunda parte, cujo foco narrativo centra-se em Jacinto, identifica-se a verdadeira Micaela, uma mulher ardilosa que, enquanto todos pensavam que estivesse resguardada dentro do quarto para não ter contato com o forasteiro, como uma boa e honrada esposa, estava apenas observando tudo e todos na casa, esperando o momento certo, no qual apareceria para o francês e deixá-lo admirar a beleza que ela sabia possuir.

O casamento de Micaela e Baltazar é estruturado em um trato autoritário, que a senhora da Fonte deveria cumprir todos os desejos do marido, sem reclamar e, além disso, agir de maneira condizente com uma esposa íntegra. Um exemplo da relação que se estabelece entre marido e mulher encontra-se na passagem em que Micaela lembra como aconteciam as relações sexuais com o esposo:

> (...) de Baltazar Antão nunca enxergara nada, pois sempre estivera às escuras, ela ardendo por conhecê-lo e no entanto dele apenas sabendo o peso, a massa disforme que a procurava debaixo das cobertas, no abafo dos cobertores, na escuridão e sufocamento do quarto. (p.216)

Apesar de Micaela possuir anseios latentes, eles não poderiam ser evidenciados, já que o decoro não permitia que uma mulher tivesse desejos sexuais, independente que seu interesse fosse pelo marido. Em pleno século XIX, uma esposa realmente virtuosa não poderia demonstrar esses sentimentos, pois não condiziam com aqueles esperados de uma boa cristã. Ao contrário, para o homem era dado o direito de ter desejos e satisfazê-los, independente da vontade de ela.

Essa questão tem muito mais importância para uma sociedade como a sul-rio-grandense, estruturada nos valores guerreiros do homem e na função de guardiã do lar que cabia às mulheres:

> (...) a posse violenta sobre aquela cama, o coronel consumido por uma devastadora fome de mulher. (...) Sempre fora assim, Baltazar Antão retornava ardendo de desejos e premências. (...) Arrepiou-se ao pensar que esta poderia ser uma daquelas noites terríveis e impetuosas, a noite da volta do senhor da Fonte. Quando todos fossem dormir, retirados para curtirem suas digestões, ela deveria estar acesa e pronta, ali começaria sua noite. E que se prolongava por outras tantas, até que a guerra chamasse o marido de volta. (p. 354)

Verifica-se, nessa passagem, que a mulher, para Baltazar Antão, era um objeto com a obrigação de saciar os seus desejos carnais, independente se estes eram correspondidos ou não. Outro dado interessante é o asco que Micaela sentia do marido. Fica evidente durante a relação física com ele, pois considera esses momentos como “terríveis”, inclusive chegando a cogitar porque ele não faz como os outros que se deitam com as negras e índias.

Apesar disso, a postura que Micaela teve que assumir para ser a virtuosa esposa do senhor da Fonte, desde as vestimentas, até os enfeites não poderiam chamar atenção. A senhora da Fonte pensa que o seu quarto, com um crucifixo sobre a cômoda, era o que ela definia como “um quarto de senhora vetusta, até suas travessas eram de chifre polido, escuras e não de osso branco, como as donzelas usavam. Os sapatos de cetim sem laço, com laço só as virgens” (p.187). O ambiente descrito pela personagem é o de uma esposa honrada, que cumpre todos os preceitos necessários a uma boa consorte, não o de uma mulher capaz de trair seu marido e manipular todos a sua volta.

Após contrapor as faces de Micaela, é possível para o leitor observar uma inversão: Micaela representa a transgressora, enquanto que Isabel passa a conformar os costumes, a razão, as virtudes que precisam ser resguardadas a qualquer preço. Evidencia-se a sua postura de mulher forte e honrada, mas que não é capaz de quebrar as normas vigentes. O objetivo da jovem passa a ser sustentar as regras determinadas pelo pai (o poder masculino). Para isso, utiliza, assim como Micaela, artimanhas, mas com o objetivo inverso: através de uma enorme sagacidade consegue dominar o irmão, para que tenha um forte aliado de modo a preservar a honra e o nome da família.

O que se nota em Micaela é que ela representa um modelo de mulher diferente do que os padrões sociais e culturais exigiam na época. Ela é a mulher que ousa transgredir aquilo que a moral vigente opunha-se e permite-se realizar o seu desejo físico. Na verdade, o francês parece ser apenas uma forma dela demonstrar tudo o que sempre sentiu e almejou, pois uma mulher mais nova que o esposo, casada por questões sociais, que se sente presa àquele mundo limitado e simples que vive na estância, ao encontrar um estrangeiro sedutor, faz tudo para ser amável e evidencia que o homem pode ser delicado e atencioso, muito diferente dos homens gaúchos, criando-se, pois, uma situação perfeita para sua vontade de se libertar do mundo no qual vive, onde tem que ser uma boa esposa e mãe, desgastando a sua juventude em uma estância longe de tudo e de todos, mantendo-se submissa às ordens e aos desejos de um marido a quem não ama. Quando o amante abandona a jovem senhora, ela entende que não pode, depois de experimentar um mundo novo, repleto de novas sensações e sentimentos, retornar para aquela vida que possuía antes:

> (...) E sua vida fora assoprada por uma tormenta furiosa, que deveria deixar grandes marcas de sua passagem. Não árvores arrancadas, mas talvez trovões, mortes, grandes devastações. Sentia-se capaz de tudo, ela novamente recompondo-se, com forças. A tormenta deixaria um traçado inesquecível na Fonte onde todos já deveriam estar comemorado a volta à sã razão. Mulher queriam-na, e ela seria mulher. Mas com tudo que uma fêmea pode representar: não só parição e feitura de vida, mas também capaz de grandes feitos, igual aos homens que podiam matar nas guerras e depois fazer o nome-do-padre ante Deus e os santos. A mulher também tem as suas guerras e as mortes. (p. 360)

Cansada de ser a dona de casa virtuosa e uma mãe que, aparentemente, ama os seus filhos, decide que a sua vida não será mais aquela monótona e simples sobre os desmandos e desejos de um marido autoritário, nem que, para isso, precisasse matar.

3.4.1 As virtudes religiosas

A relação da família com a religião é evidente no decorrer da narrativa, todos são dominados pela fé, é ela que guia e dita as regras do lar. Eles vivem dentro de um ciclo diário de rituais e de cerimônias, de tal forma que parecem servir para

conservar uma rotina de boas atitudes. O padre Gabriel, apesar de ter se desvirtuado da religião e da igreja, observava o quanto os rituais eram indispensáveis para as pessoas da estância da Fonte e aprovava esse processo, por cultivar a ordem:

> Uma liturgia de gente rude que não dispensava as cerimônias, no que faziam muito bem. As cerimônias e rituais são bons apaziguadores das emoções, disciplinam, com método qualquer arroubo, e marcam o que se deve dizer e até pensar. Muito necessárias, as cerimônias, pois nada como uma boa disciplina para submeter os humores aquosos do organismo e, principalmente, subjugar os apetites. (p.340)

Um desses exemplos é que há, diariamente, a hora do Ângelus, onde são feitas as orações habituais, para relembrar do momento da anunciação do anjo Gabriel para a virgem Maria a respeito da concepção do Messias. Um paradoxo apresentado na narração é que a primeira vez que Micaela tem relações sexuais com o francês é marcada pelos sinos do Ângelus. A mulher de Baltazar, quando deveria estar rezando para rememorar o momento que as mulheres ficaram livre do pecado original, está cometendo o pecado carnal que tanto as mulheres deveriam abster-se: o adultério:

> O sino da capela marcou o Ângelus. As pessoas, na estância da Fonte, preparavam-se para as rezas, e ela ao léu, sem compromissos, sem nenhum dever, aconchegando-se às pernas fletidas de Félicien. (p. 217)

Além disso, as imagens dos santos estão pela casa, no altar da sala, assim como a imagem do Santo Antonio no quarto de Isabel. O mais interessante é que assim como o título demonstra certa ironia, pois a trama apresenta o contrário de virtudes, a religião vai perdendo sua santidade no decorrer da narrativa: um exemplo é que Isabel vê nos olhos do santo de seu quarto o mesmo azul dos olhos do francês:

> Percorreu as paredes, viu a imagem de Santo Antonio, que segurava o Menino Jesus entre os braços. Os olhos do santo eram aqueles que ela reconhecera no francês: azuis, cristalinos, quase transparentes, olhando-a com força. (p.32)

Dessa forma, a personagem mistura seu desejo carnal, que é um pecado, a uma imagem santa, que deveria representar apenas os valores positivos de cada

indivíduo, mais uma vez destruindo conceitos desenvolvidos na época diegética. Algo semelhante ocorre com Micaela, pois ela é constantemente comparada a uma santa por sua postura virtuosa, escondendo em sua aura de honra todos seus pecados. Até mesmo o padre Gabriel tem essa impressão, ao chegar à estância:

> A dona da Fonte tinha uma pálida beleza, a beleza das santas, e embora estivesse firmemente sobre o chão, era como se a sua figura se erguesse acima daquelas cabeças e pairasse sobre uma nuvem; seu aspecto se diluía, despegava-se das terrenas contingências e das ocupações humanas, ganhando uma aparência de vidro, ou de âmbar. (p.349)

Jacinto fica dividido na representação de Micaela e costuma defini-la dependendo do momento em que a vê. Em um momento que ele pensa que ela nunca teria tido um caso com o francês, que tudo era imaginação, ele acredita que a mãe, “não mais Nossa Senhora da Boa Morte, o manto negro e fúnebre, mas Santa Mônica, modelo de esposa e mãe, cuja claridade era uma benção a todos que a vissem” (p.171). Ao referir-se como a primeira está menosprezando a progenitora, pois esse é um dos nomes de Nossa Senhora que não é muito bem aceito pela Igreja Católica, inclusive, nunca foi aprovado pelo Papa, tanto que nem é muito utilizado, ou seja, a mãe é uma santa desvalorizada, que não merece ser cultuada. Ao passo que, quando comparada com Santa Mônica, a mais virtuosa mãe e esposa, cumpridora de seus deveres, que mesmo tendo sido menosprezada por seu marido e filho, sempre esteve apoiando, amando e protegendo-os. Micaela representaria uma mulher virtuosa, a mãe que segue os padrões vigentes pelo sistema patriarcal, ou seja, a única que deveria existir.

Essa ambiguidade que Jacinto percebe na mãe fica evidente em diferentes momentos da trama, como em determinado momento que Jacinto observa: “(...) Micaela, aquele rosto lindo, lindeza infernal. Porque os anjos, antes de terem pecados eram lindos” (p.101).

Devido a sua orientação religiosa, desde muito jovem, todo membro da família sabe o que é um pecado, assim como no que difere das virtudes. Jacinto, quando se lembra de fatos de sua juventude, pensa também que já possuía tais instruções: “Há duas coisas no mundo, só: o pecado e a virtude. De um lado Deus, com a virtude; de outro o diabo com o pecado. O diabo sempre nos quer levar para o inferno, e Deus sempre para o céu” (p.89). Toda a trama narrativa desenvolve-se criando um jogo de ideias antitéticas entre as virtudes que deveriam ser conservadas e o que realmente

ocorre e os pecados dos personagens envolvidos na narrativa. O que evidencia a precisão que os personagens têm de cumprir seu papel social, cultivando, assim, a imagem que a igreja prega, do mesmo modo que a sociedade da época diegética exige. Tal situação acaba por criar um mundo de aparências, pois quem não possui as virtudes necessárias, para ser aceito ou respeitado, acaba apenas fingindo que as possui, para poder resguardar o que realmente importa: o bom nome, a honra.

A exigência de a obra narrada apresentar o ponto de vista dos diferentes personagens consiste em oportunizar ao leitor conhecer o pensamento deles para que, dessa forma, entenda que todas as “virtudes da casa” dos Rodrigues de Serpa não passam de um jogo de aparências para que o bom nome da família seja preservado. Para tal, faz-se imperioso um estudo mais apurado dos personagens principais da obra, destacando Micaela, que é o sujeito da ação narrada.

4 CONSIDERAÇÕES SOBRE A OBRA

4.1 Espaço e Tempo

A narrativa de *As virtudes da casa* é desenvolvida de uma forma linear. A marcação do tempo é feita, preferencialmente, através do ciclo de desenvolvimento do trigo. Isso permite contar que a história dura aproximadamente oito meses, iniciando com a ida do coronel para a guerra, quando o trigo estava sendo plantado:

> Baltazar vestiu as calças azuis, o dólmã com botões dourados nos punhos cingiu-se de um largo cinto com lugar para os dinheiros e o fumo, prendeu nele a espada recurva que tirara da parede e vestiu o poncho forrado de baeta encarnada, dobrando-o à altura dos ombros. Nos pés, botas lustrosas onde aparecia, bem preso ao cano, o punhal de prata. Chamou o capataz, homem velho e experimentado para dar as últimas ordens: que tivesse muito cuidado em tudo (...) a guerra, o seu natural elemento. Tudo assim bem visto, aquilatado e recomendado, Baltazar Antão voltou para a sala onde estavam Micaela e Isabel. Em cada uma deu um abraço e um beijo na testa, sem dizer uma palavra. Era o modo de se despedirem sempre. (p. 17)

Essas idas a guerras ou batalhas eram frequentes naquele período: os homens tinham a responsabilidade de lutar pela defesa das fronteiras frente às constantes invasões ocorridas no território para, assim, manter a soberania brasileira. Por isso, antes de serem peões e senhores de estâncias, faziam-se soldados natos, até mesmo por uma questão de sobrevivência, para defender as suas terras de perigos inimigos.

A história, que se passa na Estância da Fonte, encerra-se com a festa da colheita do trigo, oportunidade para os acontecimentos sinistros e misteriosos que deixam um dos nós da intriga em aberto. É lícito ressaltar que um dos elementos que chama a atenção pela sua recorrência é a aparição do trigo, pois além de permitir a marcação de tempo decorrido, ele serve para a comparação que Isabel faz com a cor do cabelo do francês, ao afirmar que: “cor de trigo maduro, do mel, bem como dissera o soldado” (p. 27). Foi também no campo, em meio ao trigal, que Micaela consumou o adultério. Tem-se aí a sugestão de que, assim como o cereal estava maturando, os sentimentos passionais da esposa de Baltazar Antão também seguiam um curso inexorável. Nessa relação com a natureza, as cores assumem um sentido importante. Assim, para Micaela, mais do que o preto das vestimentas e

sapatos, é o amarelo que assume uma importância simbólica decisiva. A cor do trigo confunde-se com o sentimento da personagem, representando-lhe um novo tempo que surge, algo como uma oportunidade inaugural de viver intensamente a vida que ela nunca conseguiu, arraigada que sempre esteve aos costumes e hábitos que lhe eram impostos:

> O campo de trigo foi pouco para que rolassem, amassando os talos, pisando-se as costas, a primavera brotava por todos os lados, o grito dos pássaros sobre suas cabeças alcançava ásperas estridências, laceravam a quietação do céu. A nudez do homem, ágil, precisa e flexível dominava-a. Por vezes olhava-o de frente, ela sorria; ela aguçava-se mais, grudava-se à sua boca, segurando-o pelos cabelos, quase os arrancava. (p.216)

Outra questão interessante é que, na mitologia grega, o trigo corresponde à cor dos cabelos de Perséfone, deusa da agricultura. Foi em meio a uma plantação de trigo que o deus do inferno, Hades, viu-a pela primeira vez e apaixonou-se por ela, raptando-a e levando-a para o inferno. Com o seu desaparecimento, sua mãe, Deméter, deusa dos campos dourados, ficou desesperada e fez secar a plantação, de forma que Zeus precisou interferir e trazer Perséfone de volta. Como ela rejeita voltar – e, além disso, já lhe fora dado a comer uma fruta -, o deus supremo decide fazer um acordo com ela, Hades e Deméter: durante a colheita, por cerca de oito meses, ela deverá ficar com a mãe e, nos meses de inverno, quando não há nenhuma plantação, poderia voltar para o inferno com o seu amado (Kerényi, 2004).

Nesta perspectiva, associa-se o cereal com a morte e a ressurreição, pois enquanto está sendo plantado e viceja nas lavouras, Perséfone está viva e sua mãe, feliz. Quando o trigo é colhido, ela vai para o mundo dos mortos, fazendo-o ano a ano, transitando, pois, continuamente entre as duas esferas, a vida e a morte. No romance de Assis Brasil, ao findar-se o ciclo do trigo, Baltazar Antão também deixará o mundo dos vivos e encaminhar-se-á para o reino de Hades. A sequência do trigo, do sacrifício, da divisão entre a paixão incontrolável e a obrigação familiar permite uma aproximação entre o drama de Micaela e o mito de Perséfone. A diferença é que, na obra de Assis Brasil, o amor não triunfa, a conciliação é impossível, o que, aliás, conduz para o desfecho trágico.

A comparação entre as histórias de Perséfone e Hades e a trajetória amorosa de Micaela e Felicién ainda permite outras relações. Ambos pertencem a mundos distintos. O francês representa a ciência, a racionalidade, a cultura europeia, tida

como superior se comparada ao meio gauchesco em que Micaela vive. Se, de um lado, Hades só pode associar-se a Perséfone após um acordo com Zeus, porque o senhor das trevas precisa manter-se em seus domínios, assim também Micaela está restrita à estância e, portanto, o seu relacionamento amoroso não se efetiva, entre outras razões, porque o estrangeiro não o deseja, diferente de Perséfone que aceita transitar entre os dois mundos que a dividem. Felicién opta pela continuidade do seu estilo de vida em detrimento a um eventual relacionamento afetivo com a senhora da Fonte.

Neste ponto, cabe referir o espaço em que transcorre a narrativa: a estância da Fonte, uma fazenda no interior do Rio Grande do Sul, cujo dono é o coronel Baltazar Antão, grande proprietário de terras, que ali reside com a sua esposa Micaela e seus dois filhos: Isabel e Jacinto. Na mesma linha das sugestões simbólicas, é preciso considerar que, conforme o dicionário Aurélio (2008), fonte pode significar um manancial, uma nascente de água, mas também a origem, a causa de algo. Assim sendo, se tomarmos o significado primeiro, a fonte é expressão de vida, de nascimento – Micaela nasce como a senhora poderosa da estância -, da mesma forma que, na segunda acepção, a causa, a motivação de algo permite a inferência de que algo sombrio poderá acontecer, seja a morte do coronel, seja a ascensão da mulher que a tornará vigiada pelos filhos, assentada em um segredo e, ao que tudo indica, responsável por uma morte. Há, ainda, que se mencionar a existência de uma fonte, cuja água é bebida por todos os membros da família, supostamente, garantindo-lhes a saciedade e, por extensão, a continuidade da linhagem, agregando-se ainda a crença na longevidade daquele que sorve o líquido límpido que emerge de tal nascedouro:

> Ao passarem por um fio de água límpido, Isabel apeou e, ajoelhando-se colheu um pouco com a mão, bebendo em pequenos sorvos. Félicien perguntou, intrigado, se ela estava com sede. Não é sede, é uma simpatia, ela disse; cada vez que alguém da casa passa por esse fio de água, deve parar e beber um pouco, é a água da fonte que dá o nome da estância, costume antigo. Dizem que a pessoa que não bebe não dura muito tempo, os índios têm isso como certo. (p. 45)

Se, mais uma vez, a mitologia grega puder ofertar uma possibilidade de interpretação, deve-se salientar, consoante Commelin (1955), que a origem das fontes provém de Bibis de Mileto, filha da ninfa Cianéia, irmã de Cauno. Com a ausência de seu irmão e não conseguindo consolar-se por não encontrá-lo, Bibis

parou no meio de um bosque e, de tanto chorar, transformou-se em uma fonte inesgotável. Logo, a água da fonte, em termos mitológicos, é associada a uma água pura e cristalina, que representa a vida, mas também a dor e a perda.

Salientando que a água tem papel importante no desenrolar da narração. Graças a ela, por exemplo, salientam-se os caracteres de Micaela, a mãe, e Isabel, a filha. Após uma tempestade que alaga a fazenda, deixando-a isolada e provocando uma epidemia de febre, Isabel destaca-se por cuidar dos enfermos, enquanto que a mãe prefere, mesmo não estando doente, permanecer reclusa. Essas passagens e associações permitem verificar o peso alcançado por aspectos simbólicos identificados em elementos da natureza – o trigo, a água – para a fixação dos sentidos elaborados ao longo da obra. A isso se soma a estrutura narrativa que, do mesmo modo, tem peculiaridades interessantes.

4.2 Os múltiplos olhares da narrativa

Uma questão interessante é a divisão que o narrador faz das partes do romance, chamando-as de novelas. Segundo Soares Amora (1978), uma novela condensa os elementos de um romance, em muitos casos, destacando uma personagem ou situação específica que caminha rapidamente para um desfecho. Assis Brasil, ao denominar as partes como novelas, mantém o foco narrativo em uma delas, desvendando-o e apresentando a sua história individual. Cada capítulo da narrativa de *As virtudes da Casa* não deixa de se assemelhar à construção paradigmática de uma novela, nos padrões defendidos por Soares Amora: há o ponto de vista de cada personagem a respeito de uma situação dada e o entrelaçamento desses pontos de vista concede a culminância dos fatos, lançando ao leitor o desafio de “amarrá-los” em um romance.

Em *As virtudes da casa*, a narrativa desenvolve-se na categoria onisciência seletiva múltipla, segundo a tipologia de narradores de Friedman (1967), ou seja, a história é contada em terceira pessoa, surgindo pela intelectualidade de uma personagem destacada, pois, em cada uma das novelas, há um ponto de vista preferencial que dá a perspectiva ao que está ocorrendo, registrando as impressões sobre os acontecimentos e sobre os demais personagens. A adoção do discurso indireto livre promove uma confusão entre falas e pensamentos, actantes e narrador.

Essa forma de construção narrativa exibe os dramas individuais dos envolvidos na trama, permitindo que o leitor “experimente” os fatos lidos através de diversos ângulos. A propósito do uso dessa técnica, o teórico Yves Reuter registra que:

> Temos a impressão de perceber a totalidade deste mundo, mas também sua complexidade, o que torna os julgamentos de valores mais difíceis e a axiologização do texto mais elaborada. O leitor não se limita a uma visão maniqueísta, mas apreende as tensões no seio de cada um dos campos e as contradições no interior de cada personagem. (1996, p.180)

Nas três primeiras novelas, há a narração da mesma situação partindo do ponto de vista de uma personagem diferente, iniciando com Isabel, seguida por Jacinto, e, depois, destacando o enfoque dos pensamentos de Micaela. Para encerrar a narrativa, o foco centra-se em dois personagens que surgem nesse momento da história: o padre Gabriel de Simas, que chega com Baltazar Antão para rezar missas, e um jovem que acompanha sua irmã na festa em homenagem a colheita, Felipe Andrade.

Ao enfocar o ponto de vista de personagens alheios à situação, observa-se que os pensamentos e atos dos envolvidos na tragédia são preservados. Não há acesso aos sentimentos dos personagens principais. Com isso, o leitor perde a percepção do efetivo comprometimento deles na situação, mantendo a nuance de mistério e silêncio. Aqui poderíamos fazer coro a afirmação de Umberto Eco sobre refinamento desse tipo de técnica. Para o teórico, quando isso ocorre, passamos “o resto da vida imaginando o que aconteceu” (1994, p.13). No caso, através do silêncio, conservam-se as aparências no que se refere à tradicional família gaúcha.

Pela forma como a obra é narrada, há dois personagens de extrema importância na trama, mas que são vistos sempre de fora: Baltazar Antão e o francês Felicién. Não há um acesso a suas consciências, pois o que se sabe deles é percebido pelo olhar dos personagens cujo ponto de vista se salienta, ou seja, é através de pensamentos dos outros.

4.2.1 Baltazar Antão

Segundo Caio Riter, Assis Brasil recria a organização social do século XIX, transportando para o universo diegético, o que Riter denomina de “um microcosmo dessa sociedade” (2000, p.2). Por essa lógica, compreende-se que, na estância da Fonte, há o domínio da palavra masculina, sendo Baltazar Antão o senhor de tudo, responsável pela manutenção da ordem e das virtudes. Nesse espaço e contexto histórico, a mulher deve ser submissa, apenas acatando a opinião e os desejos do marido, pois não faz parte de seu papel de boa esposa questionar as ordens do cônjuge.

Por ocasião da guerra contra Artigas, Baltazar decide ir à luta e leva os seus melhores homens para a batalha. Antes de partir, lembrando-se que estava prevista a chegada de um naturalista francês, o coronel recomenda tratamento especial ao ilustre visitante. Personagem que aparece pouco ao longo do relato, o patriarca ganha ascendência através de sua imagem que se projeta sobre os demais e também porque, nas rápidas aparições em cena, é sempre pintado com economia de gestos e palavras. É assim nessa ocasião em deixa ordem sobre o tratamento a ser dispensado ao visitante: “para o francês, o melhor” (p.21).

Observa-se que a palavra de Baltazar é lei dentro da fazenda, sua decisão não pode ser discutida nem contrariada. Ao decidir, por exemplo, que Jacinto cederia o quarto ao francês, não se preocupou com a opinião do filho. Simplesmente resolvera que deveria ser assim, posto que seu desejo é de que o naturalista vá embora falando bem da maneira como foi tratado na estância. A passagem também sugere o caráter rude da personagem e uma visão ingênua do mundo.

Assim, mesmo sendo a palavra de ordem, Baltazar não é considerado um homem mau. Ocorre que, cabendo-lhe a função de senhor, responsável pela manutenção da honra da família e da ordem da estância, precisa manter uma postura. Aos olhos dos filhos temos essa nuança que humaniza a função de chefe do clã. Isabel, por exemplo, quando pensa no pai é sempre com carinho:

> (...) mas a toda estância, atingindo portanto a pessoa querida e respeitada do coronel Baltazar Antão, que não merecia, tão longe andava, e tão inocente. (p.150)

No comparativo com o marido, recai sobre Micaela a pecha de perversidade. Assim que o romance com o francês se espalha, a visão dos circundantes é de que Baltazar é uma vítima, pois está defendendo seu território nas batalhas, enquanto que sua esposa está desonrando seu nome com o estrangeiro:

> (...) mais gente conhecendo a infâmia que as bocas rotas não cansavam de remeter adiante, esquecidos de que faziam mal irreparável não só à dona, mas a toda estância, atingindo portanto a pessoa querida e respeitada do coronel Baltazar Antão, que não merecia, tão longe andava, e tão inocente. (p. 149-150).

4.2.2 O olhar estrangeiro: a alteridade

Uma das características atribuídas de forma recorrente ao povo sulino é a sua hospitalidade. Luis Augusto Fischer destaca que “um dos mitos mais arraigados entre nós, o da hospitalidade a qualquer custo” (1997, p.3), aparece de forma recorrente na literatura. Como sucedâneo natural desse mito, o espaço rio-grandense apresenta grandes distâncias e dificuldades de locomoção, tal como as baixas temperaturas. Com isso, torna-se tradição hospedar aqueles que estejam de passagem pelas fazendas ou estâncias. Com o francês, aponta-se uma condição semelhante, afinal, ele é o nobre visitante, conhecedor de ciências e elementos da natureza, desconhecidos do povo atrasado, que vivia no sul.

A chegada de Félicien modifica a vida dos que vivem na estância. Seus costumes requintados logo contrastam com a rusticidade da região. Existe uma forte dose de sedução nessa personagem, que chama a atenção de todos. Isabel, apesar de ser noiva, é quem primeiro expressa paixão pelos galanteios do estrangeiro. Em contrapartida e de modo sintomático, sua mãe mantém-se reclusa no quarto, recusando-se a conhecê-lo.

O viajante francês, assim como pesquisa animais e plantas nativas, vai analisando as mulheres da Fonte. Seu interesse, porém, alcança uma manifestação que não encontramos nos registros de Saint Hilaire ou Isabelle, os modelos históricos provavelmente considerados por Assis Brasil ao criar a personagem. Felicién observa as mulheres que lhe acolhem para identificar qual delas - mãe ou filha –poderia ser enfeitiçada. Por uma ironia, “o melhor” da casa, que é a bela

esposa do coronel, acaba sendo um par natural para o aventureiro, justamente pela ausência do marido.

4.3 O olhar de Isabel

A obra começa com a visão da jovem Isabel, que se apresenta como a inocente, noiva de Tomás, um rapaz que é considerado um bom partido pelo pai da moça: “acho que vai dar uma grande descendência” (p.11), são palavras de Baltazar Antão. Moça de fino trato e olhar dócil, vive à sombra de sua bela mãe. Sua atração pelo pai, a torna mais distante de Micaela.

Além disso, o nome da jovem faz alusão a uma figura bíblica marcada por dedicação e fidelidade. Referimo-nos a Isabel, prima de Maria, portanto, mãe de João Batista, aquele que viera anunciar a vinda do Messias, o redentor. Para o apóstolo Lucas (1998), Isabel e Zacaria, seu esposo, viviam como exemplos dos mandamentos de Deus, sendo sempre fiel, ou seja, representavam exemplo de virtude, seguindo os desígnios divinos e zelando pela ordem estabelecida. Se assim for considerada, compete à jovem filha de Baltazar Antão responsabilizar-se pela manutenção do *status quo* familiar, em que o respeito ao pai era a nota dominante e à mulher cabia o papel de esposa, mãe ou filha, sem que lhe fosse ofertada a possibilidade de usufruir o prazer carnal.

No transcurso das ações, Isabel realmente vai demonstrando que é capaz de ser agressiva, tomando as rédeas da família, ao assumir o papel de guardiã das virtudes familiares. Enquanto que sua mãe abandona os padrões da boa esposa, ela mantém-se incólume à desonra, o que vai pontuando as diferenças entre as duas. Inicialmente o leitor tem a impressão de que Isabel será aquela capaz de ir contra a tradição patriarcal e desvirtuar-se. Com o decorrer da narrativa, porém, entende-se que cabe a ela resistir ao rompimento das regras, mantendo a tradição social.

As diferenças entre ambas são evidentes. Isabel é ofuscada pela beleza e o brilho de sua mãe, centro da vida de todos: do pai, de seu irmão Jacinto e até mesmo do francês. Em contrapartida, Micaela via a filha como uma concorrente, devido à sua juventude. Para Isabel, a mãe era uma mulher ardilosa, que só mostrava sua verdadeira face nas ausências do pai:

> Só com o passar dos anos é que Isabel constatou porque aquelas ausências do pai eram tormentosas, o sentimento ia além da saudade; era o temor de reencontrar a verdadeira face da mãe, que tudo vigiava, tudo conduzia e mandava. Precisava que o pai a enxergasse naqueles tempos, ele ia fazer outro juízo da mulher que possuía, com certeza não se deixava mais embevecer pelos carinhos e amabilidades que Micaela praticava quando ele estava presente. (p.20)

Para a filha, Micaela fingia ser uma mulher virtuosa na presença do marido, mas a verdadeira só aparecia quando o pai estava distante, uma mulher altiva e mandona, capaz de tudo para realizar seus desejos. A verdadeira Micaela, na visão de Isabel, é aquela que resignava-se a ficar na estância, pois seu verdadeiro desejo era morar em local mais movimentado:

> (...) possuía sua própria casa na vila, pertença do marido, mas de que adiantava, se Baltazar Antão jamais quis morar lá, preferindo a Fonte? A casa sempre fechada, como se tivesse saído enterro. Os criados tristes, vagando em meio às paredes escurecidas, feito fantasmas... Ela, por ela, mudava-se para a vila, nem que fosse durante a falta do marido, mas Isabel decerto não queria... (p.21)

Isabel, por seu turno, preferia o sossego da vida na Fonte, sem o amontoamento da Vila, aproveitando a paz e a natureza, longe daquela realidade hipócrita, as pessoas preocupando-se apenas com a vida alheia, que se desenhava nas cidades:

> Isabel perguntava-se: o que eu quero? A vila assustava, as casas tão juntas, nas ruas estreitas, o cheiro de urina quando se passava pelas calçadas. Os padres de sotainas amarfanhadas, fedendo a sebo, os dignitários civis de casacas verdes debruadas em ouro, espirrando rapé, os eternos guarda-chuvas pendurados no braço. As intrigas, as conversas de porta, as senhoras gordas estremecendo a unto das papadas quando contavam a mais picante novidade, os adultérios à socapa. Na Fonte, não. Ali vivia-se. Os mais próximos eram entrevistos apenas uma ou duas vezes por ano. A liberdade de acompanhar o giro do sol e as fases da lua, pisar a geada com os pés arroxeados. A amplitude do pampa, o Cerrito. Coisa boa e generosa. (p.21)

Na estância, parece sempre deslocado. Assim é no citado episódio da epidemia dos empregados. Como já se registrou, enquanto a filha cuida e se preocupa com a saúde de todos, a mãe fica reclusa no quarto, apenas aparecendo por frestas nas portas e a sombra de seus cabelos para o francês. Esse é o momento em que Isabel sente-se satisfeita pela própria virtude:

> Pobre humanidade sofredora e triste, Isabel ali estava para trazer um pouco de paz e alegria, de conforto. Num repente, abaixou-se, beijou a face enrugada e áspera como couro de muitos sois. Numa gravura que um padre lhe mostrara, em Rio Pardo, uma santa fazia o mesmo, uma santa branquinha, de auréola na cabeça, a boca uma pequena pétala.
> Isabel quase uma santa. Saiu dali agradecida por ser tão boa e generosa. (p.160)

Essa também é a passagem em que a filha reflete sobre o quanto está ficando evidente o relacionamento de Micaela com Felicién:

> É certo que nunca chegou ao ponto onde tudo se achava, naquele deboche, foi coisa mais tênue, mais sutilezas do espírito, nem uma palavra de amor havia trocado com o francês, tinha ficado só nos subentendidos. Nunca uma palavra mais atrevida ou tensão mais clara, nunca o alce maior do que a decência. Mesmo nos instantes de maior empolgação, manteve a natural postura que se queria e se desejava de uma noiva. Mesmo que Tomás fosse apenas um nome perdido nas voltas do tempo passado.
> Mas as mil providências que Micaela tomava para que a vida se tornasse boa e confortável para o francês eram um insulto a todos quantos na estância comiam, vestiam e desfrutavam com a maior parcimônia e economia. (p. 150)

Os comportamentos opostos comprovam a diferença entre elas: enquanto Isabel representa a mulher virtuosa que segue os padrões sociais vigentes, de boa filha honrada, Micaela destrói essas concepções, preocupando-se com sua paixão pelo amante e nem sequer tenta esconder esse relacionamento que aflora cada dia mais.

Entre essas duas mulheres, capazes de tudo para seguir o que acreditam, está Jacinto, que deveria ser o “homem da casa”, na ausência do pai, mas acaba manipulado por elas.

4.4 O olhar de Jacinto

O autor inicia a novela II *Mas os deuses estão vivos*, com uma epígrafe de Pascal que afirma o seguinte: “Descrição do homem: dependência desejo de independência, necessidade. Condição do homem: inconstância, tédio, inquietação” (p. 83).

A primeira palavra da “descrição do homem” de Pascal poderia definir toda a parte seguinte que trata sobre a personagem Jacinto: **dependência**. Um filho

completamente submisso. Um exemplo disso é que, apesar de ele adorar seu quarto da torre, a ponto de ficar com os olhos umedecidos de tristeza quando Baltazar manda que ele saia do quarto para dar lugar à visita, não tem coragem de enfrentar o detentor de poder dentro da estância. Sua resposta é, pois, de submissão à vontade paterna: “o senhor é quem sabe” (p.9).

Segundo Caio Riter (2000), na tradição do homem sul-rio-grandense, aquele que não se sente atraído pelas guerras e revoluções, não é visto com bons olhos, pois o verdadeiro gaúcho deve ser acima de tudo macho. Quando não se enquadra nesse código guerreiro, ele será considerado um homem com qualidades femininas, sendo tratado como tal. Jacinto, por seu problema na perna, ainda consegue livrar-se desse rótulo, pois sendo coxo de nascença, não poderia participar das batalhas. Além disso, a decisão de seguir carreira religiosa justificou sua falta de interesse pelas revoltas, e, para seu pai foi a escusa perfeita para não admitir o verdadeiro motivo de não ter a companhia do filho em suas batalhas.

Quando o pai vai para a guerra, como toda a família tradicional, quem deveria cuidar de tudo seria o herdeiro varão, no caso Jacinto. Em *As virtudes da casa*, além de isso não acontecer, durante toda a narrativa o filho é mencionado como o “aleijado”. Assim, abre-se uma fenda na tradição familiar, deixando a estância e as mulheres à mercê do viajante estrangeiro. Com o decorrer da narrativa, é Isabel quem tenta, a todo o custo, manter a ordem no que se refere ao sistema tradicional. Ela, no entanto, não possui a mesma autonomia do irmão. Com isso se cria uma relação peculiar: a irmã necessita recorrer ao irmão masculino para fazer valer suas ordens, pois de outra maneira não seria ouvida. Cria-se, desse modo, uma ordem inversa da tradicional, de modo a manter as aparências: quem dá as ordens aos empregados para impedir a fuga de Micaela é Jacinto, mas quem arquiteta tudo é Isabel.

Ressalta-se que Jacinto é sempre dependente de uma mulher, quando não o é sentimentalmente de sua mãe, o é de Isabel para manter Micaela por perto. Ele não consegue tomar nenhuma decisão sozinho, é dependente dos desejos e opiniões dos outros. Vê-se, dessa maneira, que uma das funções importantes da personagem é simbolizar o fracasso do mito do gaúcho, posto que contraria a lógica que um verdadeiro gaúcho, dono de terras deveria seguir.

Considerando-se novamente à luz da mitologia a origem dos nomes das personagens que compõem a narrativa, Jacinto remete ao jovem mortal, que

despertou a paixão de Apolo. Num jogo de disco com o seu amado, Apolo arremessou um disco que feriu o jovem mortalmente. De seu sangue, nasceu a flor mais brilhante que possui um formato de lírio, e, nas pétalas, o formato da palavra dor.

De acordo com Bulfinch:

> O deus (...) ergueu-o e tratou de aplicar toda a sua arte (...) para estancar o sangue (...), mas tudo em vão (...).
> Enquanto Apolo falava, o sangue que escorrera para o chão e manchara a erva, deixou de ser sangue; uma flor de colorido mais belo que a púrpura tíria nasceu, semelhante ao lírio, com a diferença de que é roxo, ao passo que o lírio é de uma brancura argêntea. E isso não foi bastante para Febo. Para conferir ainda maior honra, deixou seu pesar marcado nas pétalas, e nelas escreveu 'Ai! Ai' (...) (2000, p.83).

A expressão "Ai! Ai!" traduz-se, pois, como a dor que afetou o deus e que lembra muito a trajetória do filho de Micaela. A dor é uma palavra que definiria o jovem. Dor por amar a mãe, por não resistir aos seus encantos e por não ser o que todos almejavam para sua vida. Falta-lhe o mesmo esplendor do jovem grego que encantara Apolo.

O afeto que nutre pela mãe se parece com uma obsessão. Seus sentimentos vão além do amor filial que todo o filho nutre por sua progenitora, é um desejo carnal: cada toque de Micaela, o perfume que fica no ar quando ela passa, o sinal da cruz que faz na testa do filho quando ele já deveria estar dormindo, arrebatam seus sentimentos inconfessáveis, que revelam o desejo de ter a mãe só para si, sem precisar dividi-la com as atenções do pai.

Pode-se dizer que Jacinto possui um desejo incestuoso por Micaela. Se recorrermos à teoria de Freud (1999) sobre o Complexo de Édipo, podemos compreender como se dá esse mecanismo na personagem. De acordo com Freud, os meninos, de modo mais latente em uma faixa de idade dos três aos seis anos, sentem um desejo sexual pela mãe. Tal anseio seria inibido pela figura paterna, o que é definido como castração. Em todo caso, nessa quadra, o pai representa um rival para o filho. A extensão desse complexo em Jacinto, que é uma personagem adulto, pode se verificar pela forma aguda com que nele se manifestam algumas lembranças, como na passagem seguinte:

> E vinham outras lembranças, o pai despontando de um remoto passado, agora o enxergava tomando banho na sanga, forte e musculoso, as costas

> largas emergindo da água, rebrilhando ao sol. De repente mergulhava, para aparecer lá adiante, sacudindo a cabeça, esfregando os olhos. Um Hércules (viu depois a gravura, no convento) quando saía da água, corpo grosso brilhando, as carnes rijas, as vergonhas volumosas balançando ao léu, escuras e perdidas num tufo de pêlos. Não vem pra água? o pai perguntava. Não tenho vontade, Jacinto respondia, a água está muito fria e fiquei engripado. Não ia despir-se frente a Baltazar Antão, mostrar-se, mostrar as vergonhazinhas minúsculas, totalmente glabras, branquinhas como linho. O pai ia rir dele, Jacinto não era carreira para ele. Nunca seria. (p. 133)

O pai, para Jacinto, era sinônimo de medo, já que este, de acordo com o jovem, costumava relacionar afeto com desempenho. Devido ao problema na perna, o filho não se sentia à altura de ser um grande senhor, estancieiro, responsável pela conservação da Fonte, que, na lei natural da existência, deveria ser passada de pai para filho.

O interessante é que Jacinto usava a anomalia para manter a dedicação de sua mãe inteiramente disponível, pois na verdade, esse problema na perna não impedia que o jovem realizasse nenhuma atividade física. Preferia, porém, parecer inferior aos olhos dos outros, posto que essa fragilidade matinha-o próximo de Micaela, comportamento que, em diversas passagens do texto podemos identificar como uma fixação:

> Jacinto gostava dessas ausências do pai, que permitiam a Micaela dedicar-se por inteiro ao filho aleijado. Aleijadinho, eu, dizia-se Jacinto, gostando dessa condição que na verdade não o impedia de caminhar, pular e até saltar, se quisesse. Mas continha-se. A condição punha-no não abaixo, mas acima de todos, num andor, quebradiço e pedindo cuidados. (p. 86)

Evitava um maior contato com o pai também por medo de que Baltazar desconfiasse dos sentimentos que nutria por Micaela. Com isso, fugia de longas conversas para que não acabasse traindo a si mesmo. Os jantares eram um suplício, pois temia que a qualquer momento seu pai afirmasse que sabia de tudo. Prometia a si mesmo que ia realizar um esforço maior para se livrar dos pensamentos pecaminosos que sentia, mas no final, continuava pensando na mãe.

Seu desejo era tão intenso que sempre se questionava como deveria ser o banho da mãe. Com o passar do tempo, observava quando as negras iam ajudá-la no ritual diário e começou até mesmo a sentir inveja de elas estarem presentes em algo que ele nunca poderia estar. Até que um dia sem querer, uma negra ao sair, deixou a porta entreaberta e Jacinto teve a chance de observar Micaela em seu

banho. A mãe, no entanto, percebeu a presença de alguém e mais que depressa ele fugiu da casa:

> Um pouco além, um pedaço da tina onde Micaela se banhava. A espuma pousada sobre a borda. Ainda havia tempo, podia voltar; mas ficava, os olhos engolindo tudo o que via, enxergou a ponta do pé, que saía para fora, o pé lavadinho, a carne avermelhada pela quentura. O pé que brincava com a espuma, empurrando-a para fora, trazendo-a para dentro, batendo na água. O tornozelo, tantas vezes escondido pela meia de lã, redondo e luzidio. (p.97-98)

Essa relação edipiana de Jacinto por Micaela é percebida em outras passagens da obra:

> (…) um homem mesmo, não ele, atormentado por seus afetos pecaminosos, nojentos, Micaela.
> Não, a mãe não era nojenta. Era pura e branca. Nojento era seu pecado, que o arrastava e submetia, deixando-o vencido. Quando alçava a cabeça, a nuvem escura dos remorsos o prostrava, não havia pensamento que o alegrasse, que o devolvesse à vida. Não devia aproximar-se da mãe, com aquelas tensões, aquelas tendências do mal, aquele olhar maligno e torpe. (p.95)

Para tentar livrar-se desses sentimentos, com o objetivo de afastar-se da mãe, resolve ser padre. Com a vinda de um sacerdote à estância, vai, com a bênção de seu pai, para um seminário no Rio de Janeiro:

> Nunca havia pensado: tinha jeito para padre, mesmo? quieto, respeitador, disse o Fidêncio. Ele é porque não sabe de nada, a imundície toda. Imagina eu quieto, respeitador. O diabo talvez fosse mais virtuoso, pois não escondia a maldade, não era como, ele, Jacinto, que pecava às escondidas. (p.102)

Com o passar do tempo, o jovem não resiste à falta de Micaela e retorna para casa. Seus sentimentos pela mãe, que ele pensou que seriam aplacados pela distância, tornam-se tão intensos que até mesmo na imagem das santas projeta o rosto dela. Ao saber que o pai construía uma capela para que o filho rezasse missas, desiste de tudo.

Para Eagleton (1994), um menino, ao reprimir o desejo incestuoso pela mãe, inicia-se no mundo “social”, definido pelas regras da sociedade. Freud (1999) afirma que quando o menino resolve seu complexo, é uma espécie de rito de passagem do universo familiar para o social, que delimita os papéis que homens e mulheres

devem seguir. Em Jacinto, entretanto, não é isso que ocorre e seu ardor aumenta com o distanciamento do pai:

> O pai estava longe, mais longe do que nunca esteve, numa guerra demorada e tenaz, quem sabe até morto. Mas junto, muito junto, as lembranças de Jacinto o traziam para cá, para o convívio daqueles desmandos que aconteciam na estância da Fonte, o pai desconhecendo tudo, submetido àquela desonra que não poderia sonhar nem no sonho mais doido. Recordava-se das palavras odientas que diziam para significar um homem cuja mulher o engana, e horrorizava-se, nunca pensou ditas para o pai, pespegadas em sua figura. (p.133-134)

Ao ver sua mãe tendo relações com o francês, o filho sofre uma súbita mudança. Nesse momento, pela primeira vez, experimenta uma espécie de identificação com o pai, afinal, de certa forma, Micaela estava traindo a ambos. Com isso, ele afasta momentaneamente do processo edipiano e submete-se às leis de adulto. Sua preocupação passa a ser o que poderão falar da traição de sua mãe.

Se recorremos às explicações de Freud, verificamos que a grande maioria das frustrações e neuroses da idade adulta devem-se ao Complexo de Édipo mal resolvido:

> Não pode haver dúvida de que o complexo de Édipo pode ser considerado uma das mais importantes fontes do sentimento de culpa com que tão frequentemente se atormentam os neuróticos. (Freud, 1999, p.12)

Observa-se semelhante comportamento em Jacinto. A personagem nunca saiu da fase latente do Complexo, e por isso, vive constantemente culpando-se. O que marca uma luta interior intensa. Essa batalha entre virtude e pecado pontua toda a novela na qual o narrador trata sobre Jacinto: não julga ninguém, não pensa maldosamente sobre nenhum outro, apenas sobre si mesmo e suas angústias.

Nesse contexto, a imagem da cruz acompanha os pensamentos do jovem constantemente. Segundo Chevalier (1990), ela representa o crucificado, a culpa do homem por ter deixado Cristo ter sido crucificado. Para os pagãos, a cruz é o símbolo de orientação, indicando o caminho que o homem deve seguir. Exatamente o que a personagem estudada não consegue: encontrar-se a si mesmo, pois a única certeza dele é o amor por Micaela.

Assim como, na crença cristã, Jesus carregou sua cruz, acontece o mesmo com Jacinto, com a diferença de que a do filho de Micaela está repleta de pecados e

principalmente de culpa. Ela aparece seguidamente, para lembrá-lo do caminho que deve seguir. Além disso, lembra a mãe, pois desde pequeno, ela fazia o sinal da cruz em sua testa, de modo que esse toque diário tornou-se o momento íntimo entre os dois. No seminário ou quando estava se sentindo culpado por seus desejos secretos, a cruz está sempre o vigiando, como se fosse para mostrar sua culpa e o quanto ele é pecador.

Outro momento crucial é quando retorna do seminário. Baltazar destrói a capela, que estava construindo para Jacinto celebrar missas e arranca a cruz, jogando- a fora:

> (...) com tal força que se ouviu o barulho dos ligamentos sendo rompidos. Um barulho de destruição e morte.
> E Jacinto, a causa de tudo, ele a causa de tudo, com seus sonhos, suas misérias, sua falta de fidelidade aos propósitos, mais chegado aos afetos doentios e pecaminosos do que à retidão da vida. Um moço sem vontade, sem espinha. Meu único filho macho! exclamava Baltazar Antão, na ironia, lá de cima erguendo bem alto a cruz e jogando-a longe. O ruído fino da cruz batendo na pedra, retinindo nos ouvidos, o silêncio apavorante que se seguiu. (p.123)

Em certos momentos, os sentimentos de Jacinto se misturam: amor e ódio se aproximam. Ele pensa em Micaela com raiva por não conseguir livrar-se dela, inclusive chega a cogitar que seria um alívio a morte da mãe, porque ele estaria livre do domínio exercido por ela e dos sentimentos que nutria:

> Raiva de Micaela, aquela mulher (gostou de dizer assim, *mulher*). Aquela mulher de quem não podia livrar-se, sua mãe, que o enredava, que não dava trégua. (p.130)

Nos pensamentos de Jacinto, observa-se que ele imagina o quanto seria difícil para o pai, ao retornar, viver com a desonra de ter sido traído. Ao mesmo tempo imagina como seria o cenário se seu pai morresse. Assim, ele seria o senhor da estância da Fonte e não haveria ninguém para afastá-lo de Micaela, o que, no fundo, o agradava. Morte que também possibilitaria conviver com Micaela sem ter aquela sensação de que Baltazar poderia descobrir seus sentimentos. Depois desses pensamentos, Jacinto decide ir aprender as “lidas” da estância, como se previsse que precisaria começar a ter domínio da situação:

> Era isso, nu e cru: não se podia imaginar maior que o pai. O pai humilhado, diminuído, a mulher o enganando torpemente. A ele, Baltazar Antão, que foi sempre superior em tudo, poderoso e solene. Homem sem dignidade nem peão respeita, todo mundo ri pelas costas. Não pode mais falar a sério, tudo que diz se transforma em chiste, maliciam. Jacinto via bem que não era mesmo pena o que sentia pelo pai, mas antes não queria ser superior a ele, agora que o pai estava tão apequenado, desconhecendo a desonra que lhe infligiam pelas costas.
> Nunca, jamais possuir suas coisas, terras, animais, escravaria, pomares. Falar firme na hora da mesa, dispor de seus bens. De sua mulher, Micaela. Porque era uma idéia estranha e desbandalhada, mas estava enveredando pelo caminho de pensar que aquela diminuição do pai, ele Jacinto sendo colocado em seu lugar, isso tinha o dom de aproximá-lo perigosamente da mãe. Não atinava bem por que meios, mas era coisa sentida, Micaela assumia a seus olhos uma outra razão: não mais a mãe, sua mãe, com seus quereres e afetos conhecidos, mas uma mulher, seu reverso. (p.137)

Jacinto, não se livra, porém, das contradições de seus sentimentos. É assim que a figura da mãe também refere, seguidamente, à Micaela, da sua infância, que vinha todas as noites, após o banho, e traçava-lhe um sinal da cruz na testa – uma figura que para ele, permanece “branca e pura” (p. 147). Ao retornar de sua fuga e ao descobrir o relacionamento de Micaela com o francês, o narrador projeta a antítese que se forma na mente do filho: “toda de preto, a cor do rubi, no vermelho cintilado” (p.147), como se para a personagem, ela houvesse perdido a pureza, possuindo apenas as cores do pecado e do luto.

4.4.1 Desmistificando virtudes

Quanto à fé católica, o narrador demonstra tanto na época em que Jacinto lembra do seminário no Rio de Janeiro, quanto no aparecimento do padre Gabriel, que há a corrupção e a luta pelo poder. Em determinado momento, Jacinto lembra:

> A Santa Mãe Igreja. Onde às horas perdidas da noite ele via vultos se esgueirando, cabalas de toda ordem, reuniões secretas, coisas que o falatório dos alunos não impedia. Maquinava-se, havia acertos de políticas, derrubadas de governos. E tudo ali, à vista de El-Rei. Os frades continuamente conspirando, sem temor da justiça, mais afeitos a essas mundanidades que ao trato divino. (p. 115)

A mesma visão crítica se observa no padre que retorna com Baltazar para a estância, de quem se conta que, para não ser expulso, foi para a guerra. O comportamento desse Gabriel de Simas também não é recomendável. Bêbado, ele nunca cumpriu os preceitos básicos da fé cristã:

> Em meio ao temor de ser despojado do cargo e talvez até suspenso e interditado de administrar os sacramentos, não via solução para toda a enrascada em que tinha se transformado o seu ministério (...)
> Exaltou-se pois com as notícias de que um exército se formava, a ser comandado pelo General Lecor, que ia ao sul lutar nas campanhas pela Banda Oriental (...) Quis ir junto, na função de padre. E de soldado, também. (p.284)

Com isso, assim como a ideia tradicional da mulher, boa esposa e obediente é rompida no enredo de Assis Brasil, ocorre algo semelhante com a visão dos religiosos católicos: ao invés de detentores das virtudes são os principais possuidores de pecados.

4.5 O olhar de Micaela

Segundo Maria Helena de Moura Arias, em *As virtudes da casa*, Luiz Antonio de Assis Brasil "coloca à mostra os mistérios da alma feminina" (2011, p.8). O que se observa, acompanhando o ponto de vista de Micaela, é uma bela mulher, casada com um homem que aparenta ser seu pai, sendo que ela deve cumprir o papel que lhe foi imposto pela condição social: boa e honrada esposa, dona de casa e mãe dedicada e amorosa.

Micaela não deseja ser virtuosa como Isabel, sua filha, mas ao mesmo tempo não é atormentada por seus pecados como Jacinto, haja vista que o seu verdadeiro desejo é deixar de ser a senhora, uma condição que lhe foi atribuída pelo sistema social, uma situação que a sufocava. Quando, no entanto, a sua vida parece traçada, surge um homem completamente diferente daquele mundo repleto de rezas e cerimônias, assemelhando-se, como ela mesma denomina, um "cavaleiro andante dos romances antigos" (p.182).

Evidencia-se que o casamento com Baltazar não foi uma decisão dela. Assim como a maioria dos matrimônios da época representada pela narrativa, a união foi uma questão de conveniências. Esse dado, a propósito, pode ser constatado nas revelações do narrador: "Dona Micaela, senhora do coronel Baltazar Antão, queriam-na presa àquele destino para sempre" (p.187). Aquele futuro não era o seu desejo, em que pese a sociedade do tempo diegético fazer parecer. Micaela não ansiava acabar como as outras esposas dos coronéis que haviam perdido a juventude:

> Nenhum coronel estancieiro tinha mulher moça. As que conhecia já haviam adquirido aquela pose armada, de poucos risos e conversa pouca, gestos que pareciam preparados desde todo o sempre; nasceram assim, aquelas mulheres, fedendo a pó de sacristia e sebo rançoso. Nunca Micaela tivera notícia de que alguma fosse diferente. Só ela mesma, será? (p.187)

Porém, essa não era a vida que Micaela almejava, tendo que viver ao lado de um marido que não amava, realizando os desejos e as vontades dele, sem pestanejar, sem interpor objeções, porque cumpria-lhe ser fiel às atribuições femininas. A condição de ser a mulher virtuosa e grande dama da sociedade não era o que a personagem buscava, ou pelo menos não mais, depois que vislumbrou outras possibilidades para sua existência:

> Havia as escuras travessas de cabelo, e os sapatos sem laço, as mil pequenas coisas que a situavam numa condição; mas podia queimá-las, trocá-las por outras, condizentes com o que sentia. (p. 190)

A vida da senhora da Fonte com Baltazar Antão mostra-se repleta de encenações: ela agia como uma mulher virtuosa, com todos os detalhes que lhe eram pertinentes. Desde o modo de vestir-se e prender o cabelo, até a forma como deveria agir durante a relação sexual com o marido. Ao pensar nisso, Micaela sempre compreendia sua situação como um fardo, uma obrigação, um momento desagradável que ela apenas esperava que terminasse logo:

> O seu casamento com Baltazar Antão, as palavras melosas que ele lhe disse ao ouvido, o corpo imenso sobre si, os esforços que ela fazia para não falar, mostrando-se como dela esperavam, quieta, simulando estar no cumprimento de um dever. Tanto por fim que simulava e mentia, que desconheceu qual a sua verdadeira tenção, naqueles momentos. Momentos que se repetiram com a regularidade das lunações, e que a deixavam perplexa. (p.192)

A cultura predominante no Rio Grande do Sul do século XIX era extremamente machista, conforme referem historiadores do período. O único papel que cabia às mulheres era o de dona de casa, esposa fiel, com atributos que identificassem o seu lar como um espaço repleto de virtudes. Sandra Pesavento explica que as mulheres gaúchas eram mantidas dentro de casa, evitando contato com os homens, principalmente os que fossem estranhos, devendo realizar atividades da casa e, principalmente, cuidando dos filhos. Além disso, a

pesquisadora afirma que: “No modelo de sociedade patriarcal, a figura feminina muitas vezes é reduzida a uma peça ornamental: enfeita, dá prazer e prestígio ao homem” (1993, p.32), ou seja, uma mulher deveria cumprir suas obrigações, de boa esposa e boa mãe, agindo independente de seus desejos.

O que ocorre com Micaela vai contra esses princípios: ela não segue a ordem estabelecida para as mulheres, pois ela é capaz de agir pensando apenas em suas paixões e desejos. Ao invés de amparar os filhos, como toda a boa mãe deveria fazer, precisa que eles a protejam de si mesma, para que não desonre a família, fugindo com o francês.

Quando o ponto de vista narrativo é atribuído a Isabel e Jacinto, ambos veem a mãe como uma mulher ardilosa, que não soube respeitar nem a honrada tradição familiar, nem os filhos, muito menos seu íntegro marido, que sempre buscou agir de acordo com a tradição:

> Pois era marido fiel, nem com as índias e negras que acompanhavam os exércitos ele se deitava para desafogar-se. Era homem de uma só mulher, a verdadeira e legítima. Todos conheciam e louvavam sua retidão. (p.221)

O que não quer dizer que as ações de Micaela sejam invenção dos filhos, uma vez que ela arquiteta as situações, mas é na ausência do marido que, para Isabel, conhece-se a verdadeira senhora da Fonte:

> (...) Antes cumpridora e justa; quando se via sem a presença do marido, comportava-se como aquelas flores que desabrocham à noite, na escuridão. Isabel nem sabia mais qual a mãe que tinha: se a antiga, estando o pai na estância, se esta de agora, de repentes injustificados. A esta segunda mãe é que Isabel devia conhecer, porque a certa. (p.20)

Ela usava os sentimentos de todos para o seu benefício, afinal reconhecia o amor de seu marido, assim como o desejo de Jacinto, visto que tinha consciência do magnetismo exercido sobre ambos. Para Micaela, o filho era um fantoche, sabia que, no final, ele a apoiaria, independente da decisão que tomasse: “Certo que o dobrava, mais dia, menos dia; sempre conseguia tudo de Jacinto” (p.205).

Para a senhora da Fonte, era de extrema importância ter conquistado o francês antes da filha, posto que havia uma disputa oculta entre ambas, porque, pode-se perceber, pela narrativa, que Micaela estava, de certa forma, sempre

concorrendo com Isabel. Adorava quando todos afirmavam-na parecer irmã mais nova da filha, pois não admitia perder a sua juventude. No final, Micaela teve a certeza de ser a vitoriosa, afinal, foi por ela que o francês optou, preferiu sua beleza ao invés da juventude de Isabel:

> Foi invadida por um rebrilho maior, um triunfo e uma claridade, uma vitória. Não tinha o que temer, Isabel tão fraca. Micaela ganhadora daquela partida, sem macular os sentimentos de mãe, que lhe eram impostos pela religião, pelo costume e pela ordem natural. (p.243)

Considerava que tinha direito de relacionar-se com o francês, como se ele fosse uma recompensa. Um prêmio por viver sufocada com seu casamento, sinônimo de sofrimento e obediência:

> Micaela já passara o seu pedaço, mulher de Baltazar Antão. Já tinha casado, portanto já percorrera os caminhos necessários do sofrimento. Mas ali onde muitas paravam e morriam, tivera o dom de ir mais longe. (p.243).

Ao contrário da maioria das mulheres, que aceitava essa condição, ela teve coragem de romper a barreira imposta e ir além, fazer o que era proibido e impensável para uma boa e honrada esposa. Havia, em Micaela, a certeza de seu encanto transformado em poder perante todos. Por isso, acreditava no poder de suas palavras e orações:

> Podia enganar a todos, podia até enganar a si mesma - mas havia alguém que ela não enganava. Negros, negras, peões, capataz, Deus, Nossa Senhora e Santo Antonio, todos enganava, pois aos mortais, basta afirmar e defender; para os santos é suficiente o propósito, os santos entendem e perdoam. (p.223)

Nesse ponto manifesta-se a ousadia da personagem, pois prefere tirar a culpa de si, no que se refere ao adultério, e jogá-la contra o marido, ao pensar que a responsabilidade pelo acontecido era dele. Afinal, toda a boa esposa deveria cumprir as ordens dadas pelo chefe da família e Baltazar, antes de partir, havia avisado “para o francês, o melhor” (p. 243). Micaela apenas cumpriu o que lhe foi mandado, entregando-se para o francês. Em determinado momento se justifica:

> No propósito de agradar aos poderosos, abriu sua casa, suas mulheres, as borboletas e os bichos da Fonte. Depois, seguro de sua condição de dono, abandonou seus teres e haveres, foi-se à guerra. O que fez Micaela, a não

> ser acompanhar os rodamoinhos da corrente? (p.243)

Ao observar o seu ponto de vista, parece claro que a atitude de boa esposa é apenas uma versão dela para enganar a sociedade e, principalmente, o marido. Acompanhando os seus pensamentos, conhece-se uma mulher egoísta, preocupada apenas com seus desejos, até mesmo com uma epidemia de febre assolando os empregados da estância, prefere permanecer dentro do quarto, ao invés de ajudar a cuidar dos doentes. Chega, inclusive, a pensar que nenhuma pessoa importava-se com ela, que poderia morrer que ninguém notaria. Com tantos morrendo à sua volta, a senhora da Fonte apenas preocupava-se consigo mesma:

> Ao reunirem-se na capela, todos os fins de tarde, rogavam pelos enfermos, pedindo que a peste fosse embora. A dona da casa, esquecida. Se ficasse também doente, iriam lembrar-se dela, ali fechada? (p.193)

Ao iniciar o romance, a primeira vez que o narrador cita Micaela é quando ela indaga ao marido, ruborizada, em qual quarto o francês seria instalado. Essa pergunta resulta de sua condição como boa anfitriã ou já havia um interesse maior, traída pelo rubor de sua face? Já inicia, aí, a dúvida do leitor em relação à honra da esposa de Baltazar: o que justifica o seu rubor diante do marido: o desejo de traí-lo ou o temor de suas ordens? Mas como ela decidiu manter-se dentro do quarto, enquanto o estrangeiro estivesse na estância, a primeira percepção é destruída, criando, assim, a ilusão de que ela realmente é a virtuosa esposa:

> E ninguém pense que eu vou aparecer para o francês. Vou-me meter no quarto e não saio até que ele se vá embora. Quero que ele se dê conta que aqui não é uma casa de hospedagem, e que ainda há mulheres honradas no continente. (p. 21).

O mais interessante, nessa mudança de perspectiva da narração, é que, no capítulo que se observa o ponto de vista de Micaela, entende-se que, na verdade, ela nunca esteve realmente escondida em seu quarto, como seus filhos pensavam, e sempre observou tudo o que estava acontecendo na casa, inclusive a relação da filha com o francês. Para todos, na casa, Micaela era a boa esposa do coronel que desejava manter a sua honra incólume:

> E varava os dias percebendo os progressos que se faziam, tinha seu observatório nas frestas, frinchas e aberturas de portas e janelas. Via e não

> era vista (...) Aguardava aqueles instantes de manhã, esperava até ouvir as passadas do homem que descia os degraus, um, dois, três, sete, doze, abre o relógio, segura as correntes geladas pelo ar da noite. Logo, o craaác-craaác solitário e áspero, o homem marcando sua presença entre os silêncios da casa àquela hora deserta, todos dormindo, menos ela. (p.183-184)

Mas, para o estrangeiro, ela sutilmente mostrava-se, fazia-se notada, através de frestas de portas e janelas, criando um jogo de sedução, aumentando o interesse sobre si:

> Viu o francês certa noite espreitando pelo corredor e teve o cuidado de deixar a porta um pouco aberta, uma estreita fresta, onde fez dançar a sombra dos cabelos e a ponta dos dedos, uma graciosa e tímida visão. Ao notar que o homem avançava, fechou-se. Mordia os lábios de excitação, por pouco não fora colhida na ventura. Ouviu os passos ante a porta, os passos pararam. Micaela esperou um pouco. Será que vai bater? Preparou-se. E se bater, o que eu faço? Mas não, os passos afastaram-se, relutantes. Foi o instante mais temeroso, mas aquele que lhe deu mais que nunca a emoção de ser notada e, quem sabe, a curiosidade do francês instigada ao máximo. (p.192)

A partir desse momento, percebeu que poderia ser vista pelo estrangeiro sem ter que aparecer para ele, para primeiro chamar a atenção e fazê-lo perceber o quanto era bela. Quando Micaela decidiu que sairia definitivamente de sua reclusão, fingiu passar mal e foi socorrida por Félicien. Nesse momento, a esposa de Baltazar sentiu-se vitoriosa:

> Quando enxergou o francês bem de perto, a face quase colada à sua, o homem tocando sua testa, olhando-a diretamente, Micaela chorou, de febre, de paz, de conquista afinal.
> Agora entendia que os comandantes tanto se alegrassem depois de bater os soldados inimigos, numa batalha.
> Porque sua batalha fora vencida. (p.194)

Ela conseguiu o que desejava: sair do quarto de uma forma que não transparecesse o seu desejo de retirar-se e poderia, a partir de então, como uma mulher virtuosa, estar na presença do estrangeiro. Afinal, ele ajudou a curar a "moléstia" que, desde que chegara, mantinha a senhora acamada.

No dia seguinte, ao descer dos seus aposentos, Micaela mostrou-se deslumbrante: vestida com a roupa da Semana Santa, quando iam a Rio Pardo, ou seja, um de seus melhores trajes, o cabelo preso da forma que mais chamava atenção e ressaltava a sua beleza, e um detalhe que se sobressaía: um anel de rubi

que ganhou de sua mãe no leito de morte e que nunca usava porque, segundo a tradição, estaria ligado a um acontecimento ou muito bom ou muito ruim. “O anel tinha um faiscar denso, sanguíneo e cativante, tal como era sua paixão” (p.196). Essa joia representava mais: da cor do sol poente, indicava o fim de um tempo, aquele que consagrara a submissa e virtuosa esposa, senhora da Fonte, e o alvorecer de um novo ciclo em que tem início a mulher passional, capaz de fazer qualquer coisa para realizar suas aspirações. Assim como o faz em relação ao desejo carnal que, por tanto tempo, manteve sufocado dentro de si e que, com o francês, poderia ser desvelado.

Micaela, em uma dos primeiros serões noturnos, faz o que sua avó Carlinda era habituada fazer: contar histórias. Como uma Sherazade, inicia a história de Dona Tareja, criando, pela narrativa, uma aproximação com o francês. Dessa forma, estabelece uma teia de palavras que vai demonstrando a sua sensualidade ao mesmo tempo em que não se deixa envolver com o francês:

> E a princesa? perguntou Félicien, o que aconteceu com Dona Tareja? Ah, disse Micaela, a princesa D. Tareja falou então ao turco que se ela a deixasse ir embora, ela consentia em tudo que ele quisesse. Micaela abraçava-se à viola, tendo cuidado de compor uma figura interessante, o homem merecia e ela gostava. Tudo que ele quisesse? Queria saber o homem. Sim, respondeu Micaela, com um suspiro, como a lamentar a sorte da inditosa virgem. Tudo que ele quisesse. Félicien encorajou-se, aproximando-se mais, puxou a cadeira, Micaela sabendo que ele fingia o gosto pela história. (p.201)

Encontra-se, nessa situação, um dado que é recorrente na literatura universal: encantar através da narração de uma história. Com isso, propicia-se uma aproximação com o ouvinte, ao mesmo tempo em que se destaca a beleza da contadora de histórias. Micaela cria um jogo de sedução sobre o francês, mas, ao contrário do que manda o decoro da época, é a mulher que o intensifica, conforme se evidencia no pensamento da esposa de Baltazar: “Mas não podia disfarçar: estava preso” (p.200). A partir desse momento, o francês não resiste aos encantos dela, toma-a nos braços, iniciando um tórrido romance. Na ocasião, à beira do fogo, começa uma nova etapa na estância da Fonte e na vida de Micaela. Porém, as escolhas da senhora da Fonte, como e de supor, trazem consequências trágicas para ela e para a sua família.

O que se nota é que Micaela usa toda a sua sensualidade para conquistar o francês, o qual, encantado por sua beleza, retribui as insinuações. Inicia-se, assim,

uma relação que deveria ser secreta. No entanto, Isabel e Jacinto percebem esse envolvimento:

> Mas olhava-a melhor, a mãe era moça, talvez até mais moça que Félicien. Ainda naquela idade em que o amor não repugna. Uma carnação sadia e tesa, os lábios molhados. Não pensou com horror. Ah, sonhos! Jacinto entretanto não tinha meandros e sonhos em que Isabel mergulhava. Seu gesto foi preciso e cortante: retirou-se da mesa, estava aborrecido e enojado. Jacinto não mentia. Os sonhos de Isabel podiam mentir, sim, mas Jacinto não. E, para sua miséria, a atitude de Jacinto confirmava todas as ideias da irmã. (p.75)

Com o passar do tempo, o romance da senhora da Fonte com o francês fica mais óbvio. Em uma conversa com Isabel, a empregada da casa comenta:

> A senhora não se iluda, a dona Micaela subia todas as noites para o quarto da torre, ela se deitava com o estrangeiro, bebiam vinho, comiam as comidas que essa índia desgraçada levava sempre lá pra cima. Chegavam até a cantar, uma vergonha, todo mundo sabendo, não há jeito de segurar as conversas. (p.258)

A situação chega a tal ponto que, em uma noite, ao sair do quarto de Félicien, ela é flagrada por Isabel, imediatamente retorna e expõe ao francês o que acontecera:

> A Isabel me viu descer as escadas, ela está lá embaixo, disse Micaela, faltando o respiro (...) O que eu faço, Félicien? Disse, mesmo sabendo que de nada adiantava perguntar; a desgraça era só sua, femininamente sua – o homem, como sempre, safa-se, dá as costas (p.236).

O que fica evidente, nesse trecho, é que Micaela tinha consciência que, por ser mulher, ela seria a desvirtuada**.** Não poderia contar com o homem, pois quem tinha a vida "manchada" era a mulher e, principalmente ela, que era casada e senhora da estância da Fonte. Isso é o que se deduz da cena transcrita, que reforça a passividade do francês:

> Félicien cruzou os braços, deitou-se atravessado na cama, mirando o teto. Passado um instante; disse: acho que é tempo de eu ir embora. Aliás, era coisa que eu já vinha pensando há alguns dias. (p.236)

O estrangeiro simplesmente cruzou os braços, em um gesto típico de desinteresse. Explicita-se, com certa clareza, que não pretendia criar nenhum laço afetivo, pois o seu primeiro pensamento foi fugir. Afinal, assim como as plantas e os

animais eram apenas observações de uma nova terra, a sua relação com a senhora da Fonte também poderia sê-lo.

Ao saber do retorno do marido, Micaela ilude-se ao acreditar que o francês fugiria com ela. Sua vontade de livrar-se daquela vida era tanta que preferiu crer que o estrangeiro esperaria por ela em Rio Pardo para que pudessem seguir para a terra dele, onde ela poderia ser algo mais que a esposa de Baltazar Antão.

Para tal, Micaela manda o francês para a casa de Baltazar em Rio Pardo com o intuito de que ele espere até que ela consiga encontrá-lo. Mas com a partida do estrangeiro, Isabel desconfia dos planos da mãe e exige que Jacinto evite essa desonra, isto é, não permita a fuga de Micaela. “Ela então disse: foi-se embora. Mas agora cuidado, Jacinto. Um pássaro sempre segue o outro. Faz, Jacinto, o que tu deves fazer, chegou a hora“ (p.307).

Quando a mãe tenta fugir, acompanhada por sua empregada pessoal, é barrada pelos ceifeiros que estavam na estância para a colheita do trigo:

> Estamos presas, Dona. E voltando o rosto atemorizado: é o seu Jacinto que mandou botar todos esses homens nas saídas da estância, estamos pressas, Dona!
> Micaela olhava para a direita, para esquerda, as fogueiras pareciam multiplicar-se, estavam em todo o lado, como uma procissão de luzes pelo campo, acompanhando os ondulamentos do solo. Era bem o que a índia dissera: estavam presas, os fogos impediam qualquer passagem à estrada real. Todas as porteiras vigiadas e guardadas. (p.331)

Em face dessa situação, Micaela manda a empregada até Rio Pardo avisar Felicién que ela tardaria para encontrá-lo, haja vista que precisava de um novo plano para fuga. Sua única certeza é que não desejava mais a vida que lhe aguardava com Baltazar, ao mesmo tempo em que carregava consigo a convicção de que ele não demoraria a descobrir o adultério da esposa. Retornava, pois, para a estância com os seguintes pensamentos: “Tudo podia acontecer, menos ela ser de Baltazar Antão, de novo. Tudo podia acontecer, sim. Esperassem por ela” (p.333).

Ainda que voltasse depois de ser impedida de fugir para seguir o seu amante, sentindo, como o narrador assinala, que “as virtudes da casa a esmagavam” (p.321), ela retorna com a cabeça erguida, digna da senhora da Fonte, cuja imagem fora forjada de acordo com os preceitos sociais então vigentes:

> Micaela chegava, o cavalo a passo, cruzando a porteira principal. Olhava em frente, pálida como a imaginara, mas a testa tingida por uma crosta de

> sangue ressecado. E solene e reta sobre o selim, o rosto contraído de dor, as mãos pousadas sobre as pernas, segurando frouxamente as rédeas.
> Todos abriram caminho, respeitosos de tanta majestade e beleza.
> Porque estava ainda mais bela e branca que antes, o corpo envolto em um xale, no dedo o anel de rubi, os cabelos apenas levados para trás, alguns fios colavam-se ao sangue da testa, mas nela havia uma força que até a Isabel assombrava. (p.337)

Observa-se uma ideia antitética quando o narrador expõe a entrada de Micaela, trazida pelos empregados como uma santa:

> Trouxeram-na para dentro da casa, suspensa do solo, os pés mal encostavam no chão. A própria imagem de uma santa martirizada, a cabeça caída, os olhos entreabertos. No rosto, porém, o mesmo sorriso, ainda preso à lembrança das lanternas penduradas, o riso de altivez. (p.338)

Uma mulher sem virtudes, que traiu o marido e maculou a honra da família conseguia manter a imagem de boa esposa, mesmo depois de todos os seus feitos é algo que demonstra a grande capacidade de simulação da personagem. Da mesma forma, a imagem contém um aspecto irônico, enfatizando que, mais do que ser honrado, é necessário parecer sê-lo.

Os próprios filhos surpreendem-se com a postura da mãe. Isabel pensa que tudo era proposital na figura de Micaela: “até na dor era a mesma. Inteira e completa” (p.338). Jacinto também não entende como ela consegue retornar fazendo com que todos se curvem como se fora uma rainha:

> De que adiantaram todos os fogos, todos aqueles fechamentos de porteiras, toda a noite de espera, se a mãe voltava, ainda mais soberana e senhora, na sua fraqueza submetendo todos à antiga veneração e obediência? (p.338/339)

Mas, seu sonho acabou no retorno de Piana, ao descobrir que o francês nem havia esperado por ela como o combinado. Simplesmente partira, deixando-a para trás, condenada a ser a senhora da Fonte:

> E Micaela ali, ante a verdade daquela cômoda, daqueles armários escurecidos, imagens de Cristo crucificado, ante o oratório de portas abertas, recendendo a poeira. Micaela ante uma noite que deveria ser de Baltazar Antão. A festa estrugia, lá fora, sons de esporas batidas umas contra as outras, cheiro de assado que adentrava pelas janelas. Onde se sumiram o sonho e a loucura? Aqueles objetos e coisas não representavam sonho, só a verdade dos dias da Fonte. O seu sonho descendo o rio, na canoa Vitória, agora um nome novo, e maligno, a ser incluído entre suas lembranças. (p.360)

A oportunidade perfeita para modificar o seu destino e tomar um novo rumo na sua vida findava com a partida do francês. Com isso, restam apenas duas alternativas para Micaela: morrer ou matar. Ela até pensa na primeira possibilidade, mas o leitor que a acompanha desde o início da narrativa observa que seu amor próprio não deixaria isso acontecer, sobrando apenas uma assertiva: livrar-se do homem a quem estava condenada obedecer por força de casamento.

Em vários momentos da narrativa, evidencia-se Micaela como a transgressora, que modificaria o destino, cansada daquela vida de senhora da Fonte, a qual se expressa por frases que o narrador destaca do pensamento da personagem, tais como: “que viesse o futuro mas à feição que ela lhe dava” (p.215). Expresso de outra forma, ela não seria como as outras mulheres que esperaram a vida passar, realizando apenas o que os outros – pais, maridos, filhos – desejavam. Ao contrário, ela decidiria o seu destino, mesmo que, para isso, tivesse que passar por cima de todas as virtudes, e como o narrador anuncia: "Micaela quebrava mais uma das leis da estância" (p. 339).

4.5.1 Os mistérios da Fonte

Identifica-se uma atmosfera de mistério a partir de um determinado ponto de *As virtudes da casa*, pois há situações que fazem com que o leitor pense que a responsável pelo crime ocorrido seja Micaela. Apesar disso, em momento algum, é evidenciado o assassinato do coronel pela sua esposa. Há tão somente circunstâncias da narração que conduzem o leitor a acreditar nisso. Ainda que os indícios sobre o assassinato sejam mais claros em determinadas passagens da narrativa, nunca há a confirmação.

Pode-se indicar como o início dessas “pistas” encontradas no texto, a passagem, com o foco narrativo em Micaela, onde ela encontra o veneno no quarto ocupado pelo francês e, num momento de raiva, ameaça suicidar-se caso o seu amante a abandone:

> Soltou-o, e num instante percebendo que nada mais teria o dom de despertá-lo, pegou a caixa, sobre a mesa, abriu-a, e quando Felicién afinal voltou ao rosto ela tirou de dentro o frasco de veneno. Sem saber o que

> dizia, porque na verdade não pensava mais, disse que se ele não quisesse fugir levando-a junto, ela bebia o veneno ali mesmo. (p. 298)

Depois de realizar essa chantagem sentimental, Micaela acaba ficando com o pequeno frasco e guardando-o, para o caso de decidir ingeri-lo em outra ocasião. Mais tarde, a empregada Piana, ao vestir a sua patroa, encontra o veneno no bolso do vestido que ela usava, ao retornar do encontro com o seu amante:

> Micaela deixou-se despir pela índia muito lentamente, (...) A índia depunha o vestido no espaldar da cadeira. Parou, virou-se. Na mão, o vidrinho com a caveira desenhada. Isto aqui estava no bolso do vestido. O que é, dona Micaela? Nada, Piana. Deixa na cômoda. (p. 300)

Depois que os filhos não permitiram a fuga, Micaela, ao preparar-se para receber os convidados para a festa em comemoração à colheita e fingir, para o seu marido, que era uma mulher virtuosa, reencontra, sem querer, o pequeno recipiente, que havia sido guardado pela empregada na cômoda:

> Tirou os brincos de esmeralda e depositou-os sobre a cômoda. Puxou logo a mão: roçara de leve no frasco com a caveira e os ossos cruzados, o veneno de Félicien ali deixado pela Piana. Esquecera-se dele. Pegou-o, ergueu-o à altura dos olhos: o líquido tinha uma cor amarela, como o topázio. Poderia ser um licor, tão inocente semelhava. (p. 354)

Ao observar o líquido, há uma comparação entre ele e a pedra preciosa. Um veneno da cor de uma joia cria a mistura de sentidos entre o precioso e o fatal, a relação da morte e da beleza que ambos podem conter, uma representação da própria personagem, a carga de dualidade que tem forte impacto no transcurso da trama: a mistura entre beleza e morte. A mesma cor de uma pedra preciosa é a cor de um líquido deleitável, um licor. A semelhança entre o licor e o veneno poderia “inocentemente” ser confundida por qualquer um. Caso Micaela misturasse o conteúdo pérfido na bebida, ninguém seria capaz de notar a diferença.

Após este breve recordar, Micaela reflete sobre o que restou de seu relacionamento com o francês e o que será de sua vida depois dessa relação ter se revelado para todos que vivem na estância da Fonte:

> O francês indo embora, acabou-se. Para uma tormenta, grandes efeitos: trovões, árvores arrancadas de suas raízes, mortes. Não é em vão que uma tempestade se abate sobre o mundo. E sua vida fora assoprada por uma tormenta furiosa, que deveria deixar grandes marcas de sua passagem. Não

> árvores arrancadas, mas talvez trovões, mortes, grandes devastações. Sentia-se capaz de tudo, ela novamente recompondo-se, com forças. A tormenta deixaria um traçado inesquecível na Fonte onde todos agora já deveriam estar comemorando a volta à sã razão. Mulher queriam-na, e ela seria mulher. Mas com tudo que uma fêmea pode representar: não só parição e feitura de vida, mas também capaz de grandes feitos, igual aos homens que podiam matar nas guerras e depois fazer o nome-do-padre ante Deus e os santos. A mulher também tem as suas guerras e suas mortes. (p. 360)

O mais interessante, nessa passagem, é que há uma associação entre os fenômenos da natureza e a mulher com uma essência nociva. Nesse momento, a senhora da Fonte evidencia a necessidade de deixar de seguir o modelo social que lhe é exigido dentro de uma sociedade patriarcal e ter a mesma relação de igualdade masculina que, mesmo cometendo erros, consegue o perdão de Deus: ainda que submeta-se ao vício, ao pecado, o homem recebe o perdão divino, enquanto à mulher não se permite o erro, a satisfação dos desejos de qualquer natureza. Nesse momento, ela apresenta o seu lado mais sombrio: deixa de retratar a mulher que é a mãe carinhosa, que cuida do lar e protege a família para demonstrar a sua fúria assassina. Assemelha-se a uma tempestade destrói o que estiver ao seu redor.

Movida pelos pensamentos macabros, Micaela dá ordens à empregada para arrumar o quarto com os melhores lençóis, tudo de melhor que há na casa, como em uma ocasião muito especial:

> Arruma a cama, Piana, ela disse à índia, arruma os lençóis e os cobertores, põe uma nova muda, de linho bordado, esparrama água de cheiro, procura minha melhor camisola de dormir. O que está me olhando? Faz!
> Ao abrir a porta, disse: Depois sai, e deixa só uma lamparina acesa. E traz para o quarto uma garrafa de vinho e dois copos. (p. 360)

Vislumbra-se o jogo duplo, já familiar ao leitor da narrativa: a teia de sedução que está sendo armada, misturando atrativos de prazer com um grande estratagema para levar a uma cilada. Antes utilizada para conquistar o francês, agora, para seduzir o marido. Sob o ponto de vista de Isabel, observa-se, na festa, Micaela entrando no salão sem se dirigir a ninguém, apenas atraindo Baltazar com seus encantos. No momento seguinte, leva-o para o quarto, sem dar a oportunidade para ninguém contar as suas aventuras com o estrangeiro:

> Micaela o conduzia bailando em direção à casa, afastando-se, sempre aquele sorriso enumbroso conquistando o coronel, intrigando, atraindo-

> o.[...] e dançavam, já estavam na porta da frente, ocultos dos olhos de todos, menos de Isabel, que usava as sombras para não ser vista.Um dado instante, pararam de bailar, Micaela passou os braços em torno do pescoço do coronel, enamorada. Ficaram assim um longo tempo olhando-se.[...] Foram para o quarto, os dois, dizia-se Isabel. (p. 374)

Através da observação da filha, tem-se a consciência do jogo de sedução no qual o coronel está sendo envolvido: a postura de Micaela vai muito além do padrão considerado adequado a uma mulher respeitada, ela vai conquistando o homem como uma amante seduz o seu pretendente, usando o seu poder de dominação principal: sua beleza e seus encantos, que são evidenciados na trama. Assim como a Teiniaguá encantada, ela atrai o macho para eliminá-lo, não apenas por prazer, mas para destruir um símbolo do poder e da dominação que ele representa e cuja ausência dar-lhe-á a liberdade de ser a dona do seu destino.

A partir desse momento, perde-se o foco dos três personagens que estavam sendo evidenciados (Isabel, Jacinto e Micaela) e tem-se o ponto de vista do padre Gabriel. Enquanto ele mantém relações sexuais com uma criada, escuta a música da casa cessar e a sua companheira decide ver o que está acontecendo. Sai e logo retorna, informando que houve uma desgraça na estância - o coronel está morto:

> Em meio à névoa que velava seus olhos, enxergava entretanto a dona Micaela, ajoelhada, as escravas pasmadas de susto, a vela que seguravam junto às mãos de Baltazar Antão, a morte instalando-se naquele corpo de gigante. Tudo era verdade. Mas como foi isso? Como? (p. 379)

Após a morte do coronel, o padre observa que, na sala, somente brilha a gargantilha que Micaela está usando. O que nenhum dos circundantes revela é que esse colar foi um presente do francês:

> Gabriel de Simas olhou o coronel: o peito repentinamente quieto, os olhos acinzentados, o queixo pendente (...) a gargantilha de dona Micaela brilhando festivamente, parecia ser a única coisa com vida em meio àquele cenário fúnebre. A dona não se desesperava, nem chorava, olhando o marido com ar de quem sabia que tudo aquilo ia acontecer, não fora surpresa. (p. 379)

Mais uma vez, identifica-se a joia como oposição entre o belo e o mortal: um adereço, que foi presente do amante, brilhando no pescoço da esposa, enquanto o marido está morto aos seus pés. Um objeto representando mais que o encanto pode provocar, mas a traição e a demonstração do quanto um indivíduo pode ser ambíguo e guardar os mais funestos segredos. A joia representa também a vitória das

virtudes sobre o pecado, de uma maneira equivocada, pois com a morte do coronel, o segredo da traição da esposa permanecerá sem testemunhas.

Logo adiante, ainda com o foco narrativo no padre, há mais um indício do pouco caso que a esposa fazia da morte de seu marido: “Chamem o Jacinto, disse Isabel sem desgrudar os olhos de Baltazar Antão. Micaela sorria” (p. 379): uma viúva que sorri? Tal atitude pode ser tida como normal para uma mulher virtuosa, apaixonada pelo marido, como parecia na festa antes de o casal ter seguido para o quarto e o coronel morrer?

Durante o velório, ainda com o ponto de vista do padre, ocorre a contemplação das atitudes dos familiares do morto:

> Sim, ninguém chorava, verificou mais uma vez Gabriel de Simas. Jacinto tinha desviado o olhar, mirava agora o teto; Isabel, ajoelhada ao lado do pai, depunha flores sobre o corpo, e que lhe eram passadas pela negra Florencia. A dona Micaela estava com o olhar deserto, mais uma vez com o ar de quem não pertence a este universo. Na verdade, pareciam mais presos em suas próprias idéias do que participantes do velório do pai e marido. Um grande mistério, do qual só eles conheciam os limites. (p. 382)

Com um ponto de vista privilegiado, o padre e o jovem Filipe acompanham diretamente os fatos e conseguem ensejar questionamento ao leitor, primando por uma ótica externa, daquele que assiste aos fatos, questionando sobre a atuação moral realizada pelos protagonistas. Esse processo assemelha-se muito à função que os coros exerciam na tragédia clássica grega.

O padre já estava com muitas dúvidas e o jovem Felipe de Andrade ainda comenta com ele o que concluiu em suas observações:

> O senhor sabe do que morreu o coronel? o moço Felipe insistia com sua voz melindrosa. Pois se não sabe, eu lhe digo: foi envenenado, não pode haver dúvidas, foi morto por vontade de alguém. Pouco se pôde ver, sondar: a filha se apossou do corpo e não deixou que pusesse a mão nele (...) alguém envenenou o coronel; depois outra pessoa, com pena do agonizante e para encurtar o sofrimento, alguém ajudou ele a morrer, com uma faca ou punhal. Só assim se explica porque o coronel se finou tão ligeiro. (p. 382)

O sacerdote decide preocupar-se apenas com os preparativos do funeral e esquecer aquelas suposições, pois não lhe cabia envolver-se em algo que dizia respeito apenas à família e ao passado, afinal “histórias, se havia, deveriam ser enterradas junto com a memória de Baltazar Antão. Os mistérios pertenciam ao

reino obscuro do passado, e para onde não se volta" (p.386). Com isso, o foco narrativo volta-se para Felipe que encerra a narrativa assistindo ao enterro de Baltazar Antão e pensando nos mistérios que serão enterrados com o coronel:

> Era certo que ninguém notava, mas o moço Felipe bem vinha percebendo, desde que transpuseram a porteira do terreiro, que na costura do couro que ficava às costas do defunto escorrera um breve e insignificante fio de sangue escarlate, agora coalhado ao contato com o ar. Nunca o veriam, pois na verdade ninguém olhava para o estranho féretro, cada qual preso aos seus próprios pensamentos. (p. 387)

A gota de sangue de um ataque fulminante não parecia normal para o jovem, principalmente pela desconfiança que a precedia: Micaela havia envenenado o marido, mas, para evitar o sofrimento de Baltazar, Isabel, a única pessoa que esteve com o pai nos últimos momentos, teria terminado com a vida do coronel. Para a personagem, era a confirmação de um crime.

Esse mistério insondável, ou seja, o que pertence a situações experimentadas fora de cena, operação comum nas tragédias, é, aqui, utilizado para aumentar a tensão do relato e envolver a morte do coronel em uma trama de suposições: foi simplesmente envenenado pela esposa? Uma facada fatal e decisiva foi-lhe a causa real da morte? E, nesse caso, quem se encarregou desse desfecho? A esposa? A filha? Seja qual for a opção, o que se sobressai é a ausência de uma resolução final.

O envolvimento feminino, além da relação de sangue, é evidente no episódio da morte de Baltazar. É necessário lembrar que as lutas fratricidas e o derramamento de sangue são alguns dos temas que alimentaram o nascimento da tragédia. Com um universo tão primitivo quanto o das tragédias, é esse espaço diegético de Assis Brasil – campanha rio-grandense em pleno século XIX – que, certamente, pode aproximar-se das tragédias clássicas, local em que os crimes de sangue não eram julgados pelo estado, de modo que o desenlace era determinado pelas famílias em conflito, que estabeleciam os seus próprios códigos de conduta, de acordo com as circunstâncias e os jogos de interesse de seus integrantes.

A forma como está estruturado o foco narrativo faz com que se perca o conhecimento das ações e dos pensamentos dos personagens principais, de modo que o encadeamento narrativo pode assemelhar-se aos coros que compunham as tragédias, uma vez que, segundo Easterling, o coro das tragédias representava a

“testemunha embutida, produzindo respostas coletivas e normativas aos eventos da peça” (2001, p. 163), de modo que, através das opiniões emitidas por ele, faz-se possível identificar os modelos de comportamentos vigentes à época a que a obra refere-se, além de estabelecer possíveis respostas às dúvidas e às opiniões que o espectador possua a respeito do texto que se encena. Logo, em *As Virtudes da Casa*, o narrador dá voz a personagens que são secundários para cumprir esse papel – daquele que “explica” a história – e, da mesma forma, manter o mistério da obra.

Essa forma narrativa de mudanças de ponto de vista cria várias interrogações: o que realmente aconteceu no quarto de Micaela? Ela foi capaz de matar o marido? Baltazar Antão foi realmente assassinado? Quando Isabel ficou sozinha com o pai, ajudou a sua morte para que ele sofresse menos ou poderia ter feito outra coisa para manter as virtudes da casa? São perguntas sem respostas.

Perguntas sem respostas, sim, mas, como se acabou de afirmar, a falta de respostas faz sentido, pois somente reforça a tradição de crime de sangue, de luta fratricida, tradição que intensifica a inscrição trágica de *As virtudes da casa*. Porém, diferente das tragédias, apesar de sua morte cumprir a função esperada para uma personagem trágica, a morte de Baltazar Antão é menos o castigo ao herói – afinal, no plano diegético, ele é mero personagem secundário, que quase não aparece no plano actancial – e mais o reforço do drama social, a denúncia que abre uma fenda sobre a histórica posição da mulher na sociedade patriarcal. Micaela – e, de certo modo, o mundo da estância da Fonte que é regulado por sua figura bela e enigmática – servem para colocar em questão a ideia de um patriarcalismo fechado, que tudo podia. Assim, ao invés do mito trágico, temos o componente social – e, portanto, um conteúdo próprio da geração do romance e não da tragédia – como o elemento central que dá força e razão ao argumento de Assis Brasil.

Com o decorrer da narrativa, observam-se os princípios morais tradicionais apresentados como importantes para esses personagens sendo abandonados, demonstrando que o que realmente importa para elas é na realidade manter as aparências. Mesmo que seja necessário matar, o que vale é manter na aparência *As virtudes da casa*.

Em determinado momento, Micaela reflete: “A mentira, de tanto firmada, acaba virando verdade” (p.223). Essa afirmação define o papel da senhora da Fonte, uma mulher desonrada, que optou por fingir-se virtuosa, e quando não conseguiu

mais controlar essa condição, pois o marido ficaria sabendo, entre enfrentar a verdade, preferiu ignorar todos os preceitos e matá-lo, mantendo sua posição incólume.

Durante séculos, no mundo Ocidental, cometer um crime passional era uma atitude socialmente aceita pela cultura patriarcal. O homem que matava por amor, por sua honra que havia sido maculada, era absolvido. Afinal, ele teria apenas "limpado seu nome". O impensável seria o inverso: se a mulher fosse traída pelo homem e cometesse um crime passional, certamente ela não seria absolvida. No caso da descoberta de Baltazar, só o que restaria para Micaela era a desonra e provavelmente a morte. Por isso, a única opção foi manter sua postura de boa e fiel esposa e, para tanto, livrar-se da pessoa que poderia modificar essa situação, o marido.

Christa Wolf afirma que "o que se torna público, torna-se realidade" (1990, p.13), afirmação que ilustra o que ocorre na obra estudada: apenas o que os outros pensam ou sabem é que importante. Logo, se a sociedade da época não soubesse a respeito do adultério de Micaela, sua posição de mulher virtuosa não seria maculada e não só o seu bom nome, mas de toda a família, continuaria tendo o mesmo prestígio.

Essa questão tem raízes mais profundas, pois dentro de uma sociedade opressora, como a gaúcha, que somente aceita um papel inequívoco determinado para a mulher, cria-se uma obrigação de que todas possuam tais características, independente de que isso seja verdadeiro ou apenas uma imagem idealizada. Assim, à semelhança da igreja que, como se observou no capítulo anterior, sempre utilizou o seu poder para manter a figura feminina presa a princípios que tinham em vista assegurar o *status quo* da dominação masculina, Micaela é apenas um reflexo da hipocrisia dominante. Ela prefere fingir que possui virtudes, manter os crimes e pecados entre quatro paredes do que enfrentar abertamente a situação que a oprime. Dessa maneira, a então viúva de Baltazar Antão conseguiu conservar a instituição familiar, primeiro núcleo de absorção da cultura, mantendo os privilégios sociais do casamento e submetendo-se à mentira, dissimulando desejos e vivendo uma falsa liberdade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No universo diegético de *As virtudes da casa*, pode-se verificar, desde o início, que os habitantes da Fonte vivem em um regime patriarcal, onde a obediência à autoridade, à ordem hierárquica e à sociedade deve ser mantida. Os Rodrigues de Serpa, a nobre família de Baltazar Antão, são dignos representantes de uma classe dominante que deve manter o seu *status quo*, o filho numa obediência servil, aquiescendo às ordens do pai. Assim, a vinda de um botânico francês e o imperativo de acolher o ilustre visitante não pode ser contestado.

No contexto familiar, as mulheres representam papéis rígidos em que a modéstia e o recato são suas vestes diárias, criando uma falsa ideia de seres sem humores ou paixões. A mãe, Micaela, deveria ser a guardiã zelosa, modelo da mulher contida e honesta, preservando a moralidade da família. Enquanto isso, Isabel enfrenta o falatório, a castração, o destino traçado. Para ambas, é incutida uma mentalidade de continência e castidade, visando o adestramento da sexualidade ao matrimônio, posto que seria a família a célula a propagar a moral cristã e a fé católica.

Para Micaela compete a posição de senhora casada, o que implica não apenas o amor compulsório ao marido e o desejo de querer o seu bem, mas é também demonstrada no ritual externo, no uso do traje que não deve mais incitar o desejo de outro homem, como uma marca de que, após o matrimônio, seus limites são outros. A execução dos deveres conjugais dá apenas prazer ao homem. À esposa cabe a sujeição, a paixão contida, a obediência. Quanto à relação extraconjugal, é aceita como fraqueza humana quando for ação do marido, e tem a aprovação e o perdão da Igreja.

Um homem só é valorizado por suas conquistas na guerra e sua produção no campo. Por isso, Jacinto sofre discriminação por parte do pai e da sociedade por seu problema na perna. Aliás, depois de retornar do seminário, é tido como alguém de enfraquecida virilidade.

Do mesmo modo, na obra estudada, também há a forte presença da religião. Seja nas alusões aos santos, nas orações de Jacinto, ou na citação de deuses e heróis que explicam melhor as atitudes dos personagens. O título da segunda novela, por exemplo, *Mas os deuses estão vivos*, sugere que eles vigiam a todo instante os atos pecaminosos que ocorrem na estância da Fonte. As virtudes desaparecem lentamente nas ações de Micaela e nos pensamentos incestuosos de Jacinto. Sem elas, restam as misérias da vida e o perigo das paixões, o que faz com que haja um afastamento dos sentimentos cristãos e uma aproximação dos pagãos, e dos mitos.

Com isso, identifica-se uma estreita relação com obra trágica do escritor Ésquilo, pois o autor gaúcho resgata o mito de Agamêmnon, parte da trilogia *Oresteia*. Várias questões demonstram esse diálogo: o status social, pois os personagens das duas obras, Agamêmnon e Baltazar, são senhores das suas terras, habituados à guerra. De modo semelhante, a luta é o elemento impulsionador para a infidelidade das esposas.

O desfecho também se assemelha, pois ambas as mulheres assassinam seus maridos no retorno deles. A diferença é que o crime de Micaela é percebido apenas através dos indícios deixados ao longo do texto e comentários de personagens alheios à trama principal. Enquanto que Clitemnestra mata o seu cônjuge com um punhal, evidenciando o assassinato.

O efeito trágico é perceptível na narrativa, notando que a obra estudada não é uma tragédia, mas sim um romance com componentes trágicos: há uma temática semelhante àquelas encontradas nas tragédias, assim como seus personagens, expõem falhas no caráter e cometem erros trágicos. Mas o autor consegue transformar um mito antigo em uma história que representa os desgastes dos valores da sociedade agrária do Rio Grande do Sul no século XIX.

Além disso, a grande diferença no romance de Assis Brasil é que ele, em sua obra, dá voz às mulheres, tendo como personagem principal Micaela, capaz de qualquer ato para realizar seus desejos, muito diferente do padrão feminino encontrado no decorrer da narrativa.

Mesmo em diferentes culturas, a condição feminina sempre foi de inferioridade ao homem. Na pré-história, a relevância ao papel feminino era a apenas a fertilidade. A partir dos gregos caberia à mulher a preservação da tradição familiar. Para a igreja, ela assemelhava-se a Eva (pecadora) e somente com o nascimento do filho é que passaria a aproximar-se de Maria (pura), eximindo-se de seus pecados. Entre deusa, santa e pecadora, Michelle Perrot (1994) reafirma que a única condição que sempre pertenceu à mulher foi a de subalterna ao homem.

Como pano de fundo da estância da Fonte, vê-se uma sociedade que convive na simulação e mesquinhez de sentimentos. O importante é manter as aparências, fazer com que todos pensem que a família é honrada, independente se tais valores são reais ou não.

A verdade é que as virtudes da casa de Baltazar Antão estão corrompidas, pois, por ser construído em novelas interligadas, mas cada uma focando uma personagem, o narrador consegue fornecer uma visão panorâmica dos acontecimentos da Fonte. Por essa razão, vivenciam-se sentimentos e situações singulares, tiradas das mais profundas experiências humanas e identificando os vícios e pecados de cada um deles.

A filha Isabel, ao iniciar a obra observando seus pensamentos, parece uma jovem e inocente moça, com o casamento marcado. Inicialmente até sente certo interesse pelo francês, mas com envolvimento de sua mãe com o estrangeiro, torna-se a principal defensora das virtudes e do sistema patriarcal vigente no tempo diegético.

Em contrapartida há Jacinto, que nutre um sentimento confuso por sua mãe, pois além do amor filial, há um desejo incestuoso por Micaela, criando no íntimo do jovem um profundo conflito. Tais anseios fazem com que ele acabe entrando para um seminário, mas como não consegue viver longe da genitora, retorna para o seu lado e o seu domínio, pois Micaela, sabendo do poder que exerce sobre o filho, usa esses sentimentos em seu benefício.

Ao centrar-se em Micaela, a esposa de Baltazar Antão, observa-se que ela, - por ser uma personagem mais erotizada que racionalizada - vai contra todos os princípios e normas que uma boa esposa, no tempo diegético, deveria observar: trai o marido e para que não fosse descoberta acaba, de acordo com as pistas da narrativa, tirando sua vida.

O que acarreta tudo que acontece na estância é a vinda do naturalista francês Félicien de Clavière, pois a sua chegada proporciona com que todos os sentimentos que estavam sufocados por tradições e regras venham à tona. No mesmo período, Baltazar Antão vai para a guerra. A recomendação do coronel, antes de sua partida é: “(...) para o francês, o melhor!” (p.243). Assim, finaliza-se com a impressão de que, para o estrangeiro, de acordo com as recomendações do patriarca, foi oferecido o que havia de melhor na estância: a Dona Micaela, a senhora da Fonte, com toda sua beleza e sedução, conclusão que salienta o fundo irônico que recobre a recomendação do patriarca.

O adultério de Micaela pode ser considerado como um subterfúgio de um casamento, ou até mesmo uma vida de frustração e de uma necessidade de manter as aparências. Afinal, a senhora da Fonte deveria cumprir o papel que lhe foi imposto pela condição social: boa e honrada esposa, dona de casa, mãe dedicada e amorosa. Mas, para ela, isso não passa de encenações, pois finge o tempo todo que era uma mulher virtuosa, age como uma, quando na verdade seu desejo era livrar-se de todas as obrigações, viver de forma que não estivesse presa a um casamento sem amor, sendo dona de seu próprio destino.

No decorrer da obra observa-se que a esposa de Baltazar é uma mulher ardilosa, pois ela utiliza todos seus encantos para conquistar o francês; com Jacinto, quando deseja que ele esteja ao seu lado, observando-se o mesmo na chegada de seu marido, levando-o sedutoramente para o quarto, antes que ele soubesse de sua traição, último momento antes da inexplicável morte do coronel.

A morte de Baltazar Antão torna-se tão enigmática, devido a mudança de foco narrativo da obra, pois ao suceder o falecimento, perde-se o contato com os pensamentos dos familiares através dos quais o leitor vinha acompanhando os atos. O que os personagens supõem é que Micaela teria envenenado o marido, e, para evitar o sofrimento de Baltazar, Isabel, a única pessoa que esteve com o pai nos últimos momentos, encerraria o sofrimento do coronel com um punhal. Logo, a esposa seria a assassina, mas com a conivência de ambos os filhos, Isabel, que amenizou o sofrimento do pai e Jacinto, que ratificando sua postura durante toda a narrativa, apenas apoiou sua mãe. Com isso, mantem-se a aura de mistério na obra e paira a interrogação sobre o que realmente aconteceu na estância da Fonte.

O que se compreende é que a identidade feminina se reafirma na determinação de Micaela em seguir seus desejos e não ser mais a esposa de Baltazar. Porém, como sua fuga com o francês não obteve sucesso, pois o estrangeiro somente desejava analisar as plantas e animais da estância, conhecer as mulheres de lá, sua vida de senhora honrada estaria acabada, assim que o coronel soubesse do adultério. A morte do marido, desse modo, tornou-se a resolução definitiva de seus problemas: estaria livre do pátrio poder, não poderia ser acusada de adultério e também manteria o bom nome e a reputação da família. Com isso, evidencia-se que o importante é manter, pelo menos aparentemente, as virtudes da casa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALGRANDI, Leila. *Honradas e Devotas:* Mulheres na Colônia*.* 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

ALMEIDA, Napoleão Mendes de. *Gramática Latina.* 26.ed. São Paulo: Saraiva, 1995.

AMORA, Soares. *Introdução à teoria da literatura.* 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1978.

ARAUJO, Emanuel. A arte da sedução: sexualidade feminina na colônia. In: DEL PRIORE, Mary. *História das Mulheres no Brasil*. 7.ed. São Paulo: Contexto, 2004.

ARIAS, Maria Helena Moura. *Subversão e entendimento na obra de arte literária*: a escritura de Luiz Antonio de Assis Brasil. Disponível em http://www.laab.com.br/pdf/res-margem-r.pdf acesso em 08 de novembro de 2011.

ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família.* Tradução de Dora Flaksman. 2.ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

ARISTÓTELES. *Poética.* São Paulo: Nova Cultural, 2004.(Coleção Os Pensadores).

ARY, Zaíra. *Masculino e feminino no imaginário católico*: da ação católica à teologia da libertação. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secult , 2000.

ASSIS BRASIL, Luiz Antônio de*. As virtudes da casa.* 4. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética* (A teoria do romance). Tradução de Aurora Fornoni Bernadini. 4 ed. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1998.

BARBOSA, Carla Adriana da Silva. *A casa e suas virtudes: relações familiares e a elite farroupilha*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e Política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas Vol. I).

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. 3.ed. Tradução de Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sergio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BÍBLIA 1969. *A Bíblia Sagrada*. Tradução Padre Antonio Pereira de Figueiredo. Rio de Janeiro: Catholic Press, 1969.

BORNHEIM. G. Prefácio. In HELIODORA. B. *Falando de Shakespeare***.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro Grego*: Tragédia e comédia. 10.ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia*: história de deuses e heróis. Tradução de David Jardim Junior. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANDT, Alaire. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

CLOTET, Joaquim. *Bioética uma aproximação*. Porto Alegre: Edipucrs, 1993.

COMMELIN, P. *Nova mitologia grega e romana.*Tradução de Thomaz Lopes. 9.ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1955.

COSTA, Lígia; REMÉDIOS, Maria Luísa. *A tragédia*: estrutura e história. São Paulo: Ática, 1988.

DALARUN, Jacques. *O olhar dos clérigos*. In: PERROT, Michelle; DUBY, Georges (org.). *História das mulheres no ocidente*. Porto: Edições afrontamentos, 1994. v.4.

DEL PRIORE, Mary Del (org.). *História das mulheres no Brasil*. 8.ed. São Paulo: Contexto, 2006.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura*: Uma introdução. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

EASTERLING, P. E. *Historia de la Literatura Clásica:* Literatura Griega, Madrid: [s.n.], 2001.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção.* Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ÉSQUILO. *Agamêmnon*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

_____. *Oresteia.* Tradução de Manuel de Oliveira Pulquério. Lisboa: Edições 70, [19-?].

ESQUINSANI, Valdocir Antonio. *As metamorfoses de um mito:* Agamêmnon em *As virtudes da casa*. Passo Fundo: UPF, 2000.

FARACO, Sérgio. A confirmação de um grande escritor*. Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, p. 10, 22 jun. 1985.

FERRAZ, Leda Rita Cintra. Virtudes e virtuosismo, no melhor sentido*. O Estado de São Paulo* – Jornal da Tarde, São Paulo, p.25, 23 mar 1985.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Aurélio o dicionário da língua portuguesa*. 2.ed. esp. Curitiba: Positivo, 2008.

FISCHER, Luis Augusto. *Pesqueiro*: sobre um livro e seu autor. *ABC*. São Leopoldo, 21 dezembro de 1997.

FORTES, Amyr Borges. *Compêndio de História do Rio Grande do Sul*. 6.ed. Porto Alegre: Sulina, 1981.

FREUD, Sigmund. *Totem e Tabu***.** Rio de Janeiro: Imago, 1999.

FRIEDMAN, Norman. *Point of View in Fiction*, the development of a critical concept. New York: The Free Press, 1967.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método:* traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Tradução de Flavio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 1999.

GAZOLLA, Rachel. *Para não ler ingenuamente uma tragédia grega*: ensaio sobre aspectos do trágico. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

GUIMARAES, Ruth. *Dicionário da Mitologia Grega*. São Paulo: Cultrix, 1972.

HOHLFELDT, Antonio. Uma narrativa densa, que revela um autor maduro*. Gazeta Mercantil*, São Paulo, p.30, 9 mar 1985.

KERÉNYI, Karl. *Os deuses gregos*. 4.ed. Tradução de Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 2004.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Tradução de J. Guinsburg. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

LUKÁCS, Georg. “O romance como epopéia burguesa”. In _ : *Ensaios Ad Hominem*, nº 1. Tomo II – Música e literatura. São Paulo: Estudos e Edições Ad Hominem, 1999. p. 108

LUNA, Sandra. *A tragédia no teatro do tempo*: das origens clássicas ao drama moderno. João Pessoa: Idéia, 2008.

MASINA, Léa. Drama e conflito em Manhã Transfigurada. IEL. *Jornal do Sul*. [s.l.]: 15 set. a 15 out. 1982, p.8.

MORANT, Isabel (dir.). *Historia de las Mujeres en Espana y América Latina.* Tomo III. Madri: Editora Cátedra, 2006.

MOST, Glenn. *Filosofia e literatura*: O trágico. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2001.

NIETZSCHE, Friederich. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo.* Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PERROT, Michelle; DUBY, Georges (org.). *História das mulheres no ocidente*. Porto: Edições Afrontamentos, 1994. v.1.

PESAVENTO, Sandra J. *A invenção da sociedade gaúcha.* Ensaios Fee, Porto Alegre, v. 14, n.2, 383-396, 1993.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

REUTER, Yves. *Introdução à Analise do Romance.* São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ROBERT, Fernand. *A literatura grega.* São Paulo: Martins Fontes, 1964.

RITER, Caio. Uma casa sem virtudes: A desmistificação do gaúcho em Luiz Antonio de Assis Brasil. *Ciências e Letras – Revista da Faculdade Porto-Alegrense de Educação, Ciências e Letras*. Porto Alegre, n. 28, p. 251-276, jul/dez, 2000.

ROBBE-GRILLET, Alain. Natureza, humanismo, tragédia. In. _ *Por um novo romance*. Tradução de T. C. Netto. São Paulo: Editora Documentos Ltda., 1969. p. 36-54.

ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. Brasília: UnB, 1998.

ROSÁRIO, Virgínia Almeida. As virtudes da casa. *Campeador*, Alegrete, 11 a 17.jul.1985, p. 9.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SÁ, Jorge de. A virtude do sul. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 20 abr. 1985. Caderno B, p. 9.

SANTOS, Maria Clara Curado (org.). Actas dos Colóquios sobre a temática da Mulher (1999-2000). *A mulher na historia*. Moita (PT): Câmara Municipal da Moita, 2001.

SCHILLER, Friedrich. *Teoria da tragédia*. Tradução de Flavio Meurer. 2. ed. São Paulo: EPU, 1991.

SILVEIRA, Francisco Maciel. Família unida na reza e no ódio: um bom romance longe dos antigos clichês. *Visão*. São Paulo, 10.jul.1985, p. 65.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução de. Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

WATT, Ian. *A ascensão do romance:* estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução de Hildegart Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WOLF, Christa. *Cassandra*. São Paulo: Estação Liberdade, 1990.

ZILBERMAN, Regina. *Literatura Gaúcha*: temas e figuras da ficção e da poesia do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: L&PM, 1985.

_____. A narrativa de uma liberação*. Jornal Já.* Porto Alegre, ag. 1985.