



Vol. 18, nº 1 (2020)

DOI: 10.30681/issn22379304v18n01/2020p02-20

QUATRO LUAS : QUESTÕES DE GÊNERO NA LITERATURA DE AUTORIA FEMININA PARAIBANA

QUATRO LUAS: GENDER ISSUES IN THE FEMALE AUTHOR LITERATURE OF PARAIBA

Ana Patrícia Frederico Silveira (UFPB/IFSERTAO-PE)¹

Sávio Roberto Fonseca de Freitas (UFPB)²

Recebimento do texto: 15/03/2020

Data de aceite: 14/04/2020

RESUMO: São cada vez mais recorrentes estudos sobre representação de gêneros no tocante à literatura de autoria feminina. Com este recorte, este trabalho surge a partir da curiosidade em saber de que maneira as autoras paraibanas “ de meia idade” criam personagens femininas em suas relações com o seu corpo, sua casa e o patriarcado, numa coletânea de contos, que foram publicados numa editora também paraibana, nos primeiros anos de 2000, não devendo em nada quando comparadas a outras escritoras, de regiões distantes da Paraíba. É importante dizer que esta pesquisa tem como base o texto literário, dialogando diretamente com produções e pensamentos de estudos culturais, sociais e de gênero, a despeito de Costa (1983), Durham, (1982), Beauvoir (2016), Xavier (1999; 2007; 2014), Showalter (1993), Priore (1996), Kolontai (2011), dentre outros estudiosos, que reforçam a ideia de literatura inseparável da sociedade como arte mimética e como a arte de representação social.

PALAVRAS-CHAVE: literatura paraibana; feminino; sociedade.

ABSTRACT: There are more and more studies on gender representation with regard to female authored literature. With this cut, this work arises from the curiosity in knowing how the “middle-aged” Paraiban authors create female characters in their relations with their bodies, their homes and the patriarchy, in a collection of stories, which were published in a publisher also from Paraíba, in the early 2000s, and owing nothing when compared to other writers from distant regions of Paraíba. It is important to say that this research is based on the literary text, dialoguing directly with productions and thoughts of cultural, social and gender studies, despite Costa (1983), Durham, (1982), Beauvoir (2016), Xavier (1999 ; 2007; 2014), Showalter (1993), Priore (1996), Kolontai (2011), among other scholars, who reinforce the idea of literature inseparable from society as mimetic art and as the art of social representation.

KEYWORDS: Paraíba Literature; female; society.

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras na UFPB e Professora no IFSERTÃO-PE – Campus Petrolina.

² Professor de Literaturas de Língua Portuguesa na UFPB (Campus IV-Mamanguape) e no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB (Campus I- João Pessoa)



CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Num país onde parece estar revivendo um retrocesso social, político e econômico, desenvolver pesquisas em instituições voltadas a um recorte que se distancia das normas de uma sociedade que tudo enquadra como a ser esquecido ou exercido é, no mínimo, vanguardista. Estas normas a que nos referimos aqui permeiam por diferentes vertentes: a de categoria temática; a de categoria autoral, a de categoria editorial, as quais serão apresentadas abaixo, e a partir disso serão trazidas pela sugestão de que a pesquisa específica a que me proponho desenvolver pode ser facilmente classificada como inovadora e avançada, visto que rompe com os paradigmas da zona do conforto a respeito de temáticas, de autorias e de editoras voltadas ao texto literário.

Ao nos debruçarmos sobre um texto literário, fazemos algumas inferências substanciais à compreensão dele, dentre elas está a temática central ou tangencial que ocorre naquele objeto. No caso específico, nos reservamos, ao longo dos anos de doutoramento, nos dedicar a um estudo a partir do livro *Quatro Luas*, cuja organização se ampara em quatro autoras paraibanas, que, ainda, em meados da primeira década deste século, circulavam pelas editoras locais paraibanas, apontando assim a interdição latente no que tange ao (re)conhecimento das escritoras em cenários mais amplos e mais nacionais de divulgação de suas obras de ficção. Deste modo, o presente estudo enfrenta o patriarcado editorial, mostrando como se faz a produção artístico-literárias de mulheres paraibanas ou erradicadas na Paraíba que, mesmo em editoras locais, utilizam-se de suas obras para mostrar, denunciar e desvencilhar-se de um modelo de vida que, por muito tempo, era o único permitido às mulheres, visando analisar como se constrói



a relação das personagens femininas com o seu próprio corpo, com seu próprio lar e com o sistema masculino que as oprime.

Diante do breve exposto, entendemos que a referida pesquisa tem sua importância, bastante demarcada, pois reflete sobre a vida real de mulheres, que dialoga com as imposições sociais de seu tempo de um modo bem singular, ora rompendo, ora mantendo as amarras a que lhe são reservadas. E essa “investigação” se faz a partir da Literatura, que serve aqui como um objeto de representação social, através da verossimilhança e da mimese, para aquilo que é comum a uma determinada organização social e de classes, incentivando a Literatura a exercer a sua função que não é somente a de entreter e provocar deleite, como também a reflexão de seu lugar no mundo, quando está diante de uma mensagem reveladora, repetindo o cotidiano de grupos sociais. No corpus em questão, iremos, portanto, perceber o lugar da personagem feminina numa esfera que agrega seus lugares da casa, do corpo e do patriarcado; isto é, investigaremos como as mulheres que aparecem nos contos lidam com a sua instituição familiar.

É importante dizer que o livro em questão se constitui de 15 contos, os quais pertencem a quatro autoras paraibanas ou erradicadas na Paraíba: Maria José Limeira, Marília Arnaud, Maria Valéria Rezende e Mercedes Cavalcante. Das quatro, a primeira faleceu, enquanto as demais continuam com a sua produção, agora agregando-se a editoras de maior alcance de divulgação e de leitura. Marília Arnaud tem uma produção que também passeia pelo universo infantil, enquanto Maria Valéria Rezende se estende pelas produções de romance, com acesso e reconhecimento nacional, de inserção em outros espaços, antes nem pensados. Mesmo com esta positiva notoriedade das contistas em voga, o nosso interesse se faz a partir de suas



construções artísticas e publicização em 2002, pela Editora Ideia, numa coletânea de contos intitulado Quatro Luas.

Fundamentação teórica

Para este artigo, selecionamos apenas dois contos da referida coletânea, analisando como se dá a relação das personagens femininas com as suas práticas culturais, partindo da interação destas com os espaços mais íntimos (corpo), passando pelos intermediários (casa) e também pelos mais globais, gerais (sistema patriarcal). Deste modo, nosso *corpus* se reserva aos contos “Viagem em busca do amor impossível”, de Maria José Limeira; e “Pássara”, de Marília Arnaud, os quais serão apresentados detidamente a seguir.

A mulher que se rebela: uma leitura sobre *Viagem em busca do amor impossível*, de Maria Jose Limeira

Narrado em primeira pessoa, este conto possui seis páginas, tendo seu início e seu encerramento com a frase: “Se eu fosse outra pessoa, que não fosse eu, seria outra e não eu...”, proferida pela personagem em momento de autorreflexão. O título nos revela, mais adiante, que há uma ideia fixa que percorre toda a experiência daquela que narra sua própria vida, atraída pela morte, pela descontinuidade de sua rotina, em favor das desilusões a que é submetida nossa heroína, sem ter sua identidade nominalizada aqui.

Caracterizado por três mortes metafóricas e uma (quase) física, observaremos que, neste conto, haverá a apresentação da protagonista, em



tempo e espaço, de acordo com as lembranças trazidas em cada cena, recortadas pelas fases da infância, da adolescência e da fase adulta. Envolvido pelo recurso de um duradouro *flashback*, o leitor irá conhecer nossa protagonista a partir daquilo que a marcou de modo tal, que a fez aderir ao sentimento do amor à morte. Para cada fase apontada na narrativa em questão, registram-se diferentes espaços, os quais são classificados aqui como fixo (o da casa) e transitórios (da rua, do consultório). Vale entender que, para cada etapa da vida da personagem, um desses lugares a acolhe, conforme ilustração:

Fase da infância → Casa → Espaço fixo

Fase da adolescência → Rua → Espaço transitório

Fase adulta → consultório → espaço transitório

Este trabalho versará, portanto, sobre o comportamento e a condição de uma personagem feminina, oscilante entre a tradição e transgressão social patriarcal, fazendo com que haja, desta maneira, um (des)pertencimento ao patriarcado, em correspondência com a afirmação de Ribeiro (2010: 20): “elas anunciam suas crises, denunciam suas insatisfações, representam suas vozes libertárias e sua nova mentalidade à respeito das relações sociais”. Apresentada em seu percurso de vida, dividido em Infância, Adolescência, Adulta, a personagem anuncia suas pequenas mortes, metáfora que traz para o leitor as suas decepções e frustrações, justificando, assim, a tomada de consciência em relação a um mundo sem idealização romântica, nas mais variadas esferas, bem como sua postura diante do mundo, rompendo com a Ordem do Pai, e sendo também vitimizada por tal ordem.



A infância

Ainda na idade pueril, a personagem já demonstra ter uma autonomia, realizando determinadas ações que implicavam em torturas, mediadas pela família, tendo a palmatória como recurso utilizado, manifestando, desta maneira, a autoridade da tão temida figura paterna não somente por parte dos filhos, mas também pelas mulheres, alvos de castigos físicos, mediados pelo homem, os quais eram protegidos pelo sistema jurídico daquela época, alimentados pelo patriarcado opressor.

[...] Acostumavam-se, por meio de castigos físicos extremamente brutais, a não duvidarem de sua prepotência. Os espancamentos com palmatórias, varas de marmelo (às vezes com alfinetes na ponta), cipós, galhos de goiabeira e objetos de sevícias do gênero, ensinavam-lhes que a obediência incontinenti era o único modo de escapar à punição.[...] A justiça concedia ao pai o direito de castigar escravos, filhos e mulheres, “emendando-lhes das más manhas”, conforme ditavam as Ordenações do Reino. (Costa, 1983, pp.156-157).

A prática de violência corporal em crianças teve seu início ainda em meados dos anos de 1500, quando os jesuítas propagaram a ideia de que cometer punições físicas em crianças aproximá-las-iam de Jesus, por serem puras como Ele, e que “mereciam” passar pelas mesmas experiências por qual passou Jesus, conforme nos diz Piore (1996). Em passagens do conto, há uma demarcação deste tipo de tratamento “Acho que, da primeira vez, eu era muito criança ainda... Queria ir embora da tortura que acompanhava minhas ousadias. A palmatória pendurada na parede foi a minha primeira inimiga” (p.24), bem como havia expressamente sua primeira desolação, estabelecendo, o marco inicial para sua falta de perspectiva diante da vida.



“Pela primeira vez, pulei a janela para o Nada. Embreei-me na floresta. (p. 24).

Nada, mas nada mesmo poderia sanar a destruição dentro de mim... Eu estava longe [...] recusando-me a ver as grades que me encerraram. Não havia mais janelas de onde olhar o mundo e o tempo passado... O que havia era uma cela solitária, que me alijava para sempre da convivência humana (p. 25).

No excerto acima, temos vocábulos que denotam a ideia de impedimento, de falta de liberdade, vividas pela personagem, que luta contra a opressão de sistema masculino machista, que mais defende o silêncio, “a cegueira”, a falta de oportunidade e de interação, a fim de garantir com que a figura feminina se mantenha cativa do sistema que a envolve.

A adolescência

Há a anunciação da segunda morte, representada aqui pela desilusão amorosa. Neste momento teremos, também, a plena convicção de que a personagem é do gênero feminino: “a segunda vez que tentei fugir foi, quando mocinha, peguei carona na carruagem enferrujada, para iniciar a longa viagem pelo amor impossível [...]” (p.25).

Além dessa constatação, a respeito do gênero a que pertence a personagem, temos, nesta passagem, a experiência de uma decepção amorosa, trazida aqui pela “carruagem enferrujada”, talvez em decorrência do desuso ou descuido deste “instrumento”, comum a uma época histórica de imperialismo, usado com requinte pela corte. Presente nas histórias de princesas e de contos de fadas, a carruagem é um elemento mágico,



transformando uma realidade de sofrimento em sonho alcançado, conduzindo a princesa ao encontro daquele herói, que a salvará da solidão, por meio do casamento, principal finalidade do destino das mulheres enraizadas no e pelo sistema patriarcal. Sobre este tema, Beauvoir (2016) discorre acerca do perigo que representa para as mulheres a necessidade de amar e de ser amada, o que lhe causa independência emocional e motivacional para que sua existência siga adiante. Ainda sobre isso, Beauvoir (2016: 490) alerta:

No dia em que for possível à mulher amar em sua força, não em sua fraqueza, não para fugir de si mesma, mas para se encontrar, não para demitir, mas para se afirmar, nesse dia o amor se tornará para ela, como para o homem, fonte de vida e não perigo mortal. Enquanto isso não acontece, ele resume sob sua forma mais patética a maldição que pesa sobre a mulher encerrada no universo feminino, a mulher mutilada, incapaz de se bastar a si mesma.

No excerto transcrito acima, do conto analisado, percebemos que não há a confirmação daquilo que se espera pelo patriarcado, quebrando toda a expectativa de continuação promovido pela ordem do masculino, o qual insiste em estabelecer regras e caminhos a serem seguidas pelas mulheres, pois, com a condição de uma carruagem enferrujada, a personagem entende que vivenciou um desengano amoroso conjugal, já que onde ela imaginava ter amor não havia nada dele (“e nem havia no mundo amor de qualidade nenhuma”) (p. 25). A personagem reconhece que a ausência do amor não está apenas no plano conjugal e particular, mas, no universo como um todo, o que provoca nela uma visão bastante pessimista diante do mundo, esperando dele apenas a negatividade em todas as suas implicações sociais, pois, sem o amor, a condução do sujeito diante da vida será sem sentido,



sem felicidade, repleta de impossibilidades, de amarras, de insucessos e de frustrações.

A fase adulta

Fase da maturidade, também é marcada por outra morte anunciada, agora metaforizada pela separação da personagem, a qual é forçada a deixar sua filha, ainda criança, dessacralizando a mulher de seu papel de mãe.

Numa sociedade como a que pertencemos, impedir que mãe e filho convivam entre si é extremamente incomum, principalmente porque fomos educados, a fim de reservarmos os cuidados e a educação dos filhos à figura materna, reproduzindo, desta forma, aquilo dado pela ordem do Pai: aos homens, a conquista do mundo e a interação com o que é externo ao lar; às mulheres, o trabalho doméstico e a responsabilidade sobre os filhos.

Talvez a própria rigidez da divisão sexual do trabalho associada à dominação masculina tenha permitido a emergência dessas duas formas como modos alternativos de organização familiar. É característica dessa divisão sexual do trabalho a atribuição da responsabilidade pela casa e pelas crianças exclusivamente à mãe: nesse sentido, ela favorece a constituição de uma área de atuação feminina relativamente autônoma, que tanto pode contrabalançar o poder paterno como ser integralmente esmagada por ele (DURHAM, 1982 p. 38).

Todos esses relatos ocorrem no plano da memória, pela protagonista, através do recurso do *flashback*, até o momento em que ela anuncia a mais recente experiência com a morte. No presente, num novo espaço que se apresenta: o consultório, ela se depara com a ideia macabra da morte definitiva, real. Assim, a personagem, que tanto esperou desejosamente pelo fim de sua vida, agora vive um conflito de interesses, pois não tem mais a



intenção de ter esse desfecho. Em crise, diante do veredito médico de seu fim, ela recobra com riqueza de detalhes seu percurso biográfico, compenetrada em seus pensamentos, chegando à conclusão de que aquelas incessantes fugas, que moviam o seu itinerário pela vida, não se faziam mais sentido “era dolorosa a sensação de estar no mundo, sem pertencer mais a ele...” , até que, como um despertar para a verdade, o telefone toca e do outro lado alguém diz que aqueles exames foram entregues à pessoa errada, não sendo ela portadora de doença alguma, encerrando, assim, o conto.

A mulher que ressurgue: uma análise sobre *Pássara*, de Marília Arnaud

Narrado em 3ª pessoa, “Pássara” relata todo o percurso de vida de Almerinda, por suas experiências civis (solteira, casada ou separada), condições estas que refletem sobre a representação da personagem com a vida e os seus mundos interior e exterior, nos reportando a um quadro social comum a muitas mulheres: em torno do patriarcado, sem qualquer decisão sobre o seu caminhar diante da vida “moldada” aos costumes de boa educação para com o mundo conservador e machista, mostrando-se plena quando é abandonada pelos homens que a cercaram de um modo explorador e egoísta. Sem ter mais a quem servir, nossa heroína passa pela morte metafórica, desnudando-se daquela personalidade servil, adotada com resignação, e ressurgue e recria sua vida, cheia de vontade de conhecer a felicidade, a qual lhe foi negada.

A seguir, apresentaremos a análise de todo o conto, fazendo um recorte de acordo com as condições civis e funções sociais exercidas ao longo de sua vida.



Quando solteira

O relato da vida de Almerinda, única personagem nominalizada do conto *Pássara*, se faz em terceira pessoa, que adotando a técnica do *flashback*, anuncia as primeiras impressões do perfil da nossa protagonista (“Toda infância e adolescência de Almerinda foi de obediência e de servilidade”), envolvida por uma atitude constante de (“silêncio e desprendimento”). Aqui teremos uma presentificação daquilo que entendemos como algo corriqueiro no cotidiano das mulheres de tempos atrás: o silêncio, que fora por um longo período a marca das mulheres, cujo destino era apenas o da obediência e o do silêncio, de modo que suas vontades e o seu modo de ver e de sentir o mundo eram postos num ostracismo, sem possibilidade de expressá-los. A mulher era silenciada e incluída no contexto estritamente doméstico e envolvida apenas nos afazeres da casa e da criação dos filhos, mantendo fortalecido, assim, o patriarcado.

Mesmo não sabendo que postura tem os pais de Almerinda sobre como deve ser o comportamento das mulheres socialmente, compreendemos que tais características de completa indiferença da menina para com tudo aquilo que é externo a ela (“Na escola não houve maneira de Almerinda afinar-se com as letras. Os livros causavam-lhe tonturas e enjoos”) são incômodas aos pais, que decidem levá-la ao médico para investigar e diagnosticar que doença acomete aquela criança (“O médico após permanecer uma meia hora a sós com a menina, chamou a mãe e tranquilizou-a dizendo que não havia nada de excepcional com a sua filha, tratava-se de uma garota leve e tímida, com perfeito sentido de equilíbrio e prazer de viver”).



Aquilo que, neste contexto, dava prazer a Almerinda eram as atividades comuns às donas de casa, as quais não estabelecessem contato social nenhum para além daqueles de sua convivência familiar. Ela se fazia exímia nessas tarefas, para as quais ela fora condicionada por decisão própria a cumprir, de acordo com a decisão e a vontade da figura masculina com a qual ela fosse subjugada. Desta maneira, a mulher é criada aqui como o símbolo da obediência e da subserviência das regras impostas pela sociedade machista, sexista e patriarcal (“... viver, enfim, apenas o regalo de seus pensamentos e a compreensão dos afazeres domésticos [...] No preparo dos doces [...] No trato com os irmãos menores, nos cuidados com as roseiras mais difíceis do jardim...”)

Podemos afirmar, portanto, que a escritora supracitada, no caso específico do conto em questão, empresta a sua voz para contestar o sentimento de uma geração, que na contramão do que se entende como sujeitos pós-modernos, se revelam, conforme Bauman (2005, p.22), mostrando “a fragilidade e condição eternamente provisória da identidade”, de personagens femininas que tentam “se adaptar” a uma nova ordem social, onde aparece um novo perfil de mulher, que demonstra seu assujeitamento como algo imposto pela conjuntura patriarcal.

Logo, o comportamento de Almerinda nos revela como o de alguém que se mantém enraizada numa cultura paternalista, androcentrista e cristalizada da qual tem dificuldade de livrar-se. Sobre essa pluralidade de atitude no cotidiano das mulheres reais ou ficcionais, diz Kolontai (2003, 25): “O antigo e o novo se encontram em continua hostilidade na alma da mulher. Logo, as heroínas contemporâneas têm que lutar contra um inimigo que apresenta duas frentes: o mundo exterior e suas próprias tendências, herdadas de suas mães e avós”, sendo que o mundo externo à casa e à



família inexistente para nossa protagonista, uma vez que ela o repele e a ela resiste. Acerca desta “crise” muito comum aos personagens da literatura contemporânea, Parente Cunha (2008: 28) atesta: “embora esta produção literária tão recente represente mulheres já como sujeitos autônomos, outras representações apontam para o sujeito condenado à alienação e à subserviência imposta pela arbitrariedade do sujeito masculino truculento”.

É pertinente dizer ainda que a pós-modernidade traz a desconstrução de uma única cultura coletiva, provocando, inclusive, conforme Showalter, uma *anarquia sexual*, que se inicia com o desmoronamento da ideia de que a condição da mulher sem par, ou mulher solteira, tinha um valor pejorativo, que significava aquela que sobrava, incapaz de manter alguém ao seu lado, o que era muito cobrado a ela, ao passo que ao homem era considerado algo natural. A respeito disso Showalter (1993) fala:

As alterações provocadas pelo feminismo na vida das mulheres tornou o status da mulher solteira do final do século XX muito diferente [...] O fato de uma mulher ser solteira não significava mais que ela tenha que ser celibatária. [...] Ao contrário da mulher sem par, celibatária, sexualmente reprimida e alvo fácil para a compaixão ou a condescendência, como destroços deixados pela maré matrimonial, a nova mulher, sexualmente independente, criticava a insistência de uma sociedade no casamento como única opção para a realização na vida (SHOWALTER: 1993: 59-60).

A fim de evitar esta condição de mulher solteira sem par, de alguém que foi vencida pelo tempo e pela solidão, os pais de Almerinda, principalmente o pai dela, concentra-se na busca de um casamento arranjado para a filha, com parente distante, para, enfim, entregar a filha (“Ao moço, bancário e com ambições de gerência, jovem, bonachão, com ares de bom partido, o velho entregou a filha”). Para as famílias mais conservadoras e patriarcalistas, não casar a filha significa fracasso dos seus genitores, e esta



algunha não queriam possuir os pais de nossa personagem, os quais seguem o ritual burguês tradicional e religioso (“Namoro respeitoso no sofá e televisão aos domingos... Casamento eterno abençoado por Deus”).

Quando casada

Ao ser apresentada a vida de mulher casada da personagem aqui analisada, verificamos que ela se restringe a dois papéis importantes socialmente: o de mãe e o de dona de casa (“Ela mesma carecia de tão pouco, bastando-lhe um aconchego de casa arrumada, uma nesga ensolarada de quintal e um varal colorido, com cheiro de doce de goiaba apurando-se ao fogo”).

Sobre isso, Almeida (1987:61) diz:

a mulher teve que esperar mais de três séculos para poder conquistar direitos possíveis de registros na história do país, pois conforme os escritos antigos, a mulher foi criada e educada somente para casar e ter filhos, o estudo e a participação ativa na sociedade sejam na política ou na economia não lhe eram permitidos. Naquela época a mulher só tinha duas escolhas, ou casava a mando do pai, muitas vezes com quem ela nem conhecia ou gostava ou seguia o celibato e a religião. O casamento naquele tempo era uma forma de contrato, com validade infinita, a mulher casava e não podia se separar.

A vida de Almerinda passa por uma imobilidade gritante e constante, sem progresso e quase sem reconhecimento. A ela, tudo era negado, exceto o tempo, que geria como único contemplador e companheiro dela, acompanhando-a religiosamente, conferindo-lhe como algo negativo (“Com os primeiros fios brancos e as súbitas varizes surgidas em Almerinda, o marido enamorou-se de mulher jovem e bonita. Ouviu, calada e quase



distraída, as continuas e indóceis queixas dos filhos”). Essa descrição de nossa personagem justifica de um modo velado e machista a traição do marido, a escolha e a preferência por outra mulher, que se mostra com mais correspondência em relação àquilo que era importante e urgente para ele. A Literatura aqui, mais uma vez, traz à cena as práticas sociais, comuns ao sistema machista patriarcal, que apoia ou não ver com maus olhos o adultério masculino, ao passo que também culpabiliza a mulher por tal ação do seu cônjuge. Essa tese é defendida desde as sociedades mais remotas, já apontadas por Engels (1984: 66-67):

Agora, como regra, só o homem pode rompê-los e repudiar sua mulher. Ao homem, igualmente, se concede o direito à infidelidade conjugal, sancionado ao menos pelo costume (o Código de Napoleão outorga-o expressamente, desde que ele não traga a concubina ao domicílio conjugal), e esse direito se exerce cada vez mais amplamente, à medida que se processa a evolução da sociedade. Quando a mulher, por acaso, recorda as antigas práticas sexuais e intenta renová-las, é castigada mais rigorosamente do que em qualquer outra época anterior. Entre os gregos, encontramos, com toda a sua severidade, a nova forma de família. [...] Quanto à mulher legítima, exige-se dela que tolere tudo isso e, por sua vez, guarde uma castidade e uma fidelidade conjugal rigorosas. É certo que a mulher grega da época heróica é mais respeitada que a do período civilizado; todavia, para o homem, não passa, afinal de contas, da mãe de seus filhos legítimos, seus herdeiros, aquela que governa a casa e vigia as escravas - escravas que ele pode transformar (e transforma) em concubinas, à sua vontade. A existência da escravidão junto à monogamia, a presença de jovens e belas cativas que pertencem, de corpo e alma, ao homem, é o que imprime desde a origem um caráter específico à monogamia que é monogamia só para a mulher, e não para o homem. E, na atualidade, conserva-se esse caráter.

Ao serem inseridos num contexto machista, até mesmo diante de algo que desabone a moral e o caráter de alguém como a traição, é aceitável e justificado, quando se responsabiliza a mulher traída como culpada e



causadora desse ato. O argumento para esse tipo de tese se faz no sentido de que o marido traidor buscou outra mulher fora do casamento, porque a de casa deixou de realizar algo que era da necessidade dele, e esta ensimesmada no seu mundo e nos interesses que vão para além do que rege os do seu companheiro dá brechas e razão para que o mesmo seja provocado a descumprir aquilo que estava previamente estabelecido entre o casal, procurando então alguém que cumpra aquele papel que fora deixado pela mulher oficial e legítima, em conformidade com a lei e com as promessas diante de Deus, o qual se compadece com a situação do marido, que não se vê acolhido pela esposa, em suas mais variadas necessidades. Entendamos aqui que toda essa tese se presentifica nos ofícios da sociedade machista e androcêntrica.

O fim do casamento, portanto, anuncia a queda do patriarcado, o que simboliza também um momento de ruptura e de coragem da mulher diante de algo que não a representa mais, mesmo que, no caso de Almerinda, ela foi abandonada, porém, não se interessou em salvar o seu matrimônio.

A nova vida de Almerinda após o fim do casamento

“Na manhã em que se descobriu pessoa única no casarão, compreendeu que sempre estivera só. Não menos do que então. E alvoroçada daquela compreensão, saiu solfejando uma canção de sua infância, enquanto ia trancando quartos e recolhendo e encaixotando coisas sem uso, plena de uma sensação nunca antes experimentada, de permissividade e de incandescência”. (**Quatro Luas**, p. 100).

“Então, partiu Almerinda, para a primeira das alegrias. Vestiu-se com estampas de sol e foi espiar os cristais do mundo lá fora. Molhar os pés na beira



da praia, catar conchinhas, olhar vitrines, passear no zoológico, dar milho aos pombos. Sem precipitação, sem se importar em chegar em lugar nenhum. Fora preparada para bem morrer e o coração sentenciava à vida. Como se somente agora descobrisse que tinha asas” (**Quatro Luas**, p. 100).

Iniciamos esta seção com as passagens do conto que demarcam o novo tempo e a nova experiência de Almerinda, agora sozinha institucionalmente, sem o olhar e a vigilância dos pais, dos filhos e do marido. Ela se apresenta plena, feliz, numa realidade que por evidência é sua, exclusivamente, sem usurpação de ninguém a sua volta. Teremos, então, uma mulher que está em consonância com o primeiro arroubo de liberdade, mesmo que não seja algo tão arrebatador de rompimento com todas as searas de sua vida, uma vez que ela se posiciona ainda na dependência da contribuição financeira dada por seu ex-marido, como cita Xavier (1999: 43), de maneira a simbolizar uma *carta de alforria* “conquistada por ela”.

Almerinda, enfim, se mostra livre dos padrões sociais do casamento, imposto à revelia. Ela se sente realizada e com asas, simbolizando a liberdade, talvez com as asas tão grandes quanto a de um condor, quando ela se vê distante de todas as amarras que se faziam presentes em sua vida de mãe, de esposa dedicada ao lar e à sua prole. Mesmo com o abandono do marido, ela não se deixa abater, o que é questionado pelos filhos, que a interpelam se ela não tem coração. Ao que nos parece e nos revela o tempo todo no conto, o corpo e o desejo da paixão não se revelam para o sexo durante todo o percurso de vida de Almerinda. Este segmento de sua vida ainda se mantém esquecido, adormecido.



Considerações finais

Este trabalho vem com um intuito: dialogar a Literatura com os estudos sociais, culturais e de gênero, mostrando, assim, que o texto literário representa aquilo que não reside apenas na ficção. Desta maneira, trouxemos para a cena do debate as relações de gêneros e de práticas sociais vivenciadas pelas personagens femininas de duas contistas paraibanas da contemporaneidade. Nesta breve análise, entrecortamos o patriarcado como o sistema que decide aquilo que envolve a família e, em especial, o tratamento para com a mulher. Nos contos analisados, temos duas mulheres que se assemelham entre si, por viverem sob a inércia do sistema social e patriarcal, mas que “se rebelam” contra tal sistema ou, por simbiose, tem suas vidas modificadas, recriadas; ou assumem viver contrariando a ordem que lhe é imposta.

Referências

- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar Edições, 2002.
- CAVALCANTI, Mercedes; LIMEIRA, Maria J.; REZENDE, Maria V.; ARNAUD, Marília. **Quatro Luas**. João Pessoa: Ideia, 2002.
- COSTA, Jurandir. Freire. **Ordem médica e norma familiar**. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- DURHAM, Eunice Ribeiro. Família e Casamento. Anais do III encontro Nacional de Estudos Populacionais, 1982.
<http://www.abep.nepo.unicamp.br/docs/anais/pdf/1982/T82V1A002.pdf>



Vol. 18, nº 1 (2020)

- ENGELS, F. **A origem da família, da propriedade privada e do estado**. Tradução Leandro Konder. 9.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984. Vol. 99. (coleção perspectiva do homem)
- KOLONTAI, Alexandra. **A nova mulher e a moral sexual**. São Paulo: Expressão Popular, 2005.
- MILL, Stuart. **A sujeição das mulheres**. Trad. Débora Ginza. São Paulo: Escala, 2006.
- PARENTE CUNHA, Helena. Quem conta um conto, aumenta quantos pontos? In: SILVA, Antonio de P. D. **Identidades de gênero e práticas discursivas**. Campina Grande: EDUEPB, 2008.
- PRIORE, M. (1996). O papel branco, a infância e os jesuítas na colônia. In M. Priore (Org.), **História da criança no Brasil** (4.ed., p.10-27). São Paulo: Contexto.
- RIBEIRO, Maria Goretti. In: DIAS, Antônio de Pádua da Silva. **Mulheres representadas na literatura de autoria feminina: vozes de permanência e poética de agressão**. Campina Grande: EDUEPB, 2010.
- SHOWALTER, Eliane **Anarquia sexual: sexo e cultura no fin de siècle**. Trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.