

*ELISABETH BATISTA*

**ENTRE O MITO E O PRECONCEITO:**

**A FIGURA DA MULHER NA CONDIÇÃO DE SOGRA SOB OS  
OLHARES DE FIALHO DE ALMEIDA EM “A VELHA” E  
ALUÍSIO AZEVEDO EM *LIVRO DE UMA SOGRA***

Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia,  
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a  
obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração:

Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientadora: Professora. Dr<sup>a</sup>. Benilde Justo Lacorte Caniato

Co-orientador: Doutor Edson Luiz de Oliveira

Minter UNEMAT/CAPES/USP

2002

*Para Fernanda, Felipe, Jônatas e  
minha mãe que, (im)pacientemente,  
aguardam um momento de  
desconcentração.*

## AGRADECIMENTOS

De maneira especial, desejo agradecer à professora Doutora Benilde Justo Caniato as recomendações metodológicas, suas orientações de leitura e o zelo para a correção minuciosa do trabalho.

Esses agradecimentos são também extensivos a todos os professores do programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados da USP, nas pessoas das Professoras Doutoras Elza Miné, Tania Macêdo e Doutor Edson de Oliveira.

Sou grata às minhas colegas do Núcleo de Estudos Literários – NEL, Vera Maquêa, Olga Castrillon, Neuza Zattar, Liliane Barros e Ana Lúcia Rabecchi com as quais troquei idéias sobre as mais variadas dificuldades de análise e interpretação. À professora Leila Bisinoto pelos norteamentos gramaticais.

Ao Professor Doutor Carlos Berriel, com quem pude aprender a reconhecer caminhos que levam aos que sentiram o mundo de forma artística.

Aos meus colaboradores, pelo estímulo no decorrer do percurso: Antenor Petini, Eleude, Gilene, Valdete, Márcia e Claudinei.

Aos “audazes navegantes”, colegas da UNEMAT, nesta aventura intelectual no Minter: Ana Lúcia, Belelei, Liliane, Elizete, Mantovani, Genivaldo, Isaac, Agnaldo, Irene, Nanci, Márcia e Susanne.

Ao *Rotary Club* de Cáceres pela participação no IGE para o Equador em 1996, oportunidade na qual pude intensificar o meu contato com o universo feminino de nossa Latina América.

## ÍNDICE

Introdução .....	p. 10
1. Pressupostos Metodológicos.....	p. 16
2. O contexto histórico-literário.....	p. 22
2.1 As revoluções culturais do final do século XIX.....	p. 22
2.2 O contexto literário:Brasil e Portugal.....	p. 27
2.3 A figura feminina no século XIX. ....	p. 33
2.4 A figura da sogra.....	p. 37
3. Os autores e suas obras... ..	p. 46
3.1 Aluísio Azevedo... ..	p. 46
3.2 José Valentim Fialho de Almeida.. ..	p. 54
4. A mulher idosa em “A velha” e <i>Livro de uma sogra</i> .....	p. 65
4.1 A mulher do campo.....	p. 65
4.2 A mulher da cidade.....	p. 91
4.3 Duas imagens de sogra.....	p. 105
5. Cronotopo como centro organizador.....	p.112
5.1 O cronotopo, materialização do tempo no espaço.....	p.112
5.2 A figura da sogra no tempo e no espaço.....	p.114



6. A chave do erotismo .....	p.124
Considerações finais.....	p.145
Referências bibliográficas.....	p.151

## ENTRE O MITO E O PRECONCEITO: A FIGURA DA MULHER NA CONDIÇÃO DE SOGRA SOB OS OLHARES DE FIALHO DE ALMEIDA EM “A VELHA” E ALUÍSIO AZEVEDO EM *LIVRO DE UMA SOGRA*<sup>1</sup>

Elisabeth BATISTA<sup>2</sup>

### RESUMO

A figura feminina é onipresente em quase todas as obras literárias. Entretanto, a mulher, na condição de sogra, não parece despertar muitas atenções. O presente trabalho de investigação procura entender, através do exercício da comparação, quais foram os aspectos privilegiados pelos dois autores do final do séc. XIX, ao colocar em cena a mulher na condição de sogra. Trata-se de duas narrativas de idade secular: “A Velha”, do português Fialho de Almeida e *Livro de uma sogra*, do brasileiro Aluísio Azevedo. Nesse período fértil em manifestações e “choques revolucionários” é que centraremos nosso olhar para tentar compreender qual a imagem de sogra que a literatura desse período contém, para inventariar a existência ou não de estereótipos da mulher nessa condição. Balizando-nos e na teoria de Jùlian Marías, procuramos refletir sobre a crise da mulher no século XIX, e apoiando-nos na teoria do cronotopo de Bakhtin examinamos a bipolaridade ficcional “campo e cidade”. A repressão e o erotismo são dois problemas humanos detectados, e, para a compreensão desse quadro buscamos alguns elementos da teoria psicanalítica de Freud. Voltar-nos para um tema que não se encontra no horizonte do interesse mais geral pode nos apontar a síntese dialética de nossa condição humana.

**Palavras-chave:** Sogra. Fialho de Almeida. A Velha. Aluísio Azevedo. Livro de uma Sogra. Literatura Comparada.

---

<sup>1</sup> Dissertação desenvolvida através do Minter UNEMAT/ USP/ CAPES

<sup>2</sup> Professora no Departamento de Letras do Campus Universitário de Cáceres da UNEMAT- Universidade do Estado de Mato Grosso

Between myth and prejudice: the mother-in-law's figure under different views. A comparative study between *The old woman* by Fialho de Almeida and *A Mother-in-law's book* by Aluísio Azevedo

Elisabeth BATISTA

Abstract

The female figure is omnipresent in almost all the literary works. However, the woman in the mother-in-law condition does not seem to awake much attention. The present investigative work searches into understanding, by the comparative exercise, which aspects were privileged by both authors when they put on the stage the woman in the mother-in-law condition at the end of nineteenth century. The books are two narratives of centurial age "The old woman" by the Portuguese author Fialho de Almeida and "A mother in law's book" by the Brazilian writer Aluísio de Azevedo. We are going to centre our look at this fertile period of manifestations and "revolutionary crashes" to try to understand which mother-in-law's figure this period encloses in order to register the existence or not of woman's stereotypes in this condition. Relying ourselves on Julian Marias' theory, we try to think about the woman's crisis in the nineteenth century, and relying on the Bahktin's *cronotopo's* theory we examine the fictional bipolarity "country and city". The repression and the eroticism are two human problems that have been found and we consider some elements of Freud's psychoanalytic theory in order to understand this situation. To investigate a theme that is not present in the more general interest's horizon can shows us the dialectical synthesis of our human condition.

**Key words:** Mother-in-law. Fialho de Almeida. The old woman. Aluísio Azevedo. A mother-in-law's book. Comparative Literature.

*(...) todo homem que fala da ausência do outro, feminino se declara: (...) o futuro pertencerá àqueles que tem algo feminino.*

“Mulher, quem choras? – O ausente”  
Hugo (apud Barthes, 1995:28)

## INTRODUÇÃO

As narrativas “A velha”, da obra *O país das uvas* do escritor português Fialho de Almeida e *Livro de uma sogra* do brasileiro Aluísio Azevedo são pouco estudadas nas literaturas de Língua Portuguesa. O fato de retratarem um painel da vida social dos dois países no final do século XIX, parece-nos motivo suficiente para a pesquisa e elaboração desta dissertação.

Na perspectiva de estudar o tratamento dispensado à mulher na literatura consideramos que a figura feminina é prevalente e quase onipresente nas obras literárias, desempenhando os mais diversos papéis, da musa perfeita e inatingível à megera desalmada e execrável. Constatamos também que é relevante a profusão de estudos disponíveis acerca do tema, em que se exploram aspectos psicológicos, sociais, discursivos, políticos e outros; entretanto, observamos que a figura da mulher na condição de sogra não parece despertar muitas atenções.

Encontramos em duas narrativas, de idade secular, a representação desses papéis. Instiga-nos a perspectiva de sondá-los, analisar como os dois autores vão refletir a assimilação da figura feminina na condição de sogra, as condições em que foram produzidas, tentando traduzir as implicações de ordem social e cultural embutidas neles, também nos acenando a possibilidade de inventariar a ocorrência ou não de virtuais raízes da estereotipia da mulher na condição de sogra.

No primeiro momento apresentamos o panorama das revoluções culturais do século XIX, a fim de posicionar os dois autores como aqueles que perceberam as revoluções de idéias que ocorriam à sua volta, assim como assimilaram, em suas produções artísticas, as idéias estéticas impulsionadoras da revolução cultural

Focalizamos, a seguir, aspectos do contexto literário em Portugal e os seus reflexos no Brasil naquele período finissecular, bem como as idéias estéticas que influenciaram as duas obras. Em seguida, apresentamos os autores e o conjunto de suas produções artísticas, com uma breve revisão da fortuna crítica, notando que ela nem sempre foi justa e em geral se apoiou na mera análise estilística superficial no caso do português Fialho de Almeida. No caso do brasileiro, Aluísio Azevedo, a crítica foi impiedosa, não vindo ele a

lograr reconhecimento em vida. Ambos, em determinados momentos difíceis de suas vidas, escreveram críticas para periódicos e dedicaram-se a folhetins.

Fialho de Almeida firma-se como grande escritor do seu tempo por apresentar uma linguagem sugestiva, pictórica, não obstante ter sido o autor português de sua geração menos criteriosamente estudado. Alúísio igualmente se destaca pelo seu verbo contundente e mordaz que como poucos soube ironizar.

Chamou-nos a atenção a hibridez dos seus discursos, uma vez que não podem ser estudados por princípios de um programa estético específico e rotulador. Em plena vigência do movimento realista, por exemplo, Fialho não vê o lirismo como atraso, preferindo a emotividade à racionalidade e à neutralidade científica do credo realista, visto que entendia ser a literatura um espaço de idéias e formas diferentes do laboratório científico. As emoções humanas vistas pela arte, na visão de Fialho, em vez de pedir o microscópio do experimentador, exigiam a sensibilidade do artista.

Alúísio Azevedo chamou-nos a atenção por privilegiar, na obra analisada, o ponto de vista feminino e, surpreendentemente, o da mulher na condição de sogra para refletir sobre uma possível felicidade conjugal no modelo monogâmico e indissolúvel. Alúísio deu voz à figura da sogra,

emudecida pela sociedade. Resultado? Um pequeno e inovador ensaio sobre o casamento.

Configurado o cenário e a seleção do objeto, passamos à descrição dos procedimentos metodológicos em relação a esta dissertação. Um dos caminhos para a elucidação das questões a que esta investigação se propõe, visto ser este um tema adequado para o comparativismo, é o de valer-se da análise contrastiva entre as duas obras selecionadas.

Desta forma, a observação dos aspectos privilegiados pelos dois autores, ao colocar em cena a mulher na condição de sogra, será relevante, na medida em que pode ser reveladora da imagem da sogra que a literatura desse período contém. Em *Fialho de Almeida*, a figura feminina é do meio rural e em *Aluísio Azevedo*, essa mesma figura é do meio urbano.

Tratamos, no capítulo seguinte, da situação da mulher no século XIX, tendo por base as reflexões do filósofo espanhol Júlían Marías. A figura da sogra, as duas imagens de sogra, a mulher do campo e a mulher da cidade nas narrativas constituem o bojo da temática analisada.

Os significados temáticos composicionais que entraram no jogo narrativo foram vistos a partir dos pressupostos da teoria bakhtiniana do cronotopo em que os índices do espaço e do tempo apontam a unidade artística de cada obra. Para tanto, procedemos o levantamento dos pontos substanciais



na compreensão do papel temático de elementos do enredo das duas narrativas.

Finalmente, no último capítulo da dissertação, ativemo-nos a examinar outro aspecto que pareceu relevante: o tema do erotismo, visto ser o ‘prazer’ tema subjacente às duas obras. Os aspectos eróticos e da sexualidade são elucidados pelo envolvimento prazeroso das personagens com a vida, em plena maturidade. Investigar as reflexões sobre a sexualidade, o casamento e o erotismo no convívio conjugal, suscitadas pelas sogras, pode revelar algo em relação à representação artística desses papéis.

Começamos a pesquisa usando a edição da Ediouro do *Livro de uma sogra*, com notas biográficas e introdução de Dirce Riedel Côrtes, e, em seguida, a edição da Casa da Palavra em que predomina o texto constante da primeira edição, publicada em 1895 por Domingos de Magalhães, em Lisboa. Esta edição teve a indicação editorial, o prefácio e o posfácio de Núbia Melhem Santos, com valiosas notas da fortuna crítica, diga-se de passagem tão escassas na edição de Valentim Magalhães, datada de 23 de setembro de 1895, seguida da nota publicada no periódico lusitano “O Paiz” assinada por Arthur Azevedo de 24 de setembro de 1895, e ainda uma nota crítica de José Veríssimo.

Em relação ao conto “A velha”, inicialmente trabalhamos com a publicação extraída de *O país das uvas*, edição de 1987, da Editora Biblioteca Ulisséia, de autores portugueses. A edição traz a nota introdutória assinada por Maria da Graça Orge Martins. Consultamos ainda a 5ª edição de *O conto português* organizada por Massaud Moisés, publicada em 1999, pela editora Cultrix.

Antes de passar para a exposição argumentativa, salientamos que para as indicações bibliográficas seguimos as recomendações das normas para publicações da Unesp, ou seja, sobrenome do autor, ano de publicação e página de onde foi tirada a citação.

## I

## Pressupostos Metodológicos

Um tema de pesquisa pode surgir de indagações que vão se constituindo durante os processos da vida, alimentadas pelo instigante convívio com a literatura. O que nos motiva a desenvolver o presente trabalho de investigação, entre outras coisas, é a possibilidade de estudar o trato dispensado à mulher na literatura. O prazer vem ligado essencialmente à literatura. Não é uma coisa momentânea por uma questão polêmica da realidade. Gostamos da literatura porque através dela aproximamo-nos da nossa essência. A ficção, como criação de uma supra-realidade ou para-realidade, permite a exposição de nossas contradições e aponta-nos para a síntese dialética da condição humana. Aliás, a mulher é uma dessas assustadoras contradições.

Este tema mais particularizante, como as relações interfamiliares, não estão no horizonte de interesse mais geral e, por isso mesmo, podem ser reveladores de nosso modo de nos colocar diante da vida.

É, pois, tema adequado para o comparatismo. A figura feminina na condição de sogra que a literatura do período encerra, o seu sentido na organização familiar, os aspectos privilegiados pelos autores na representação artística deste papel, podem nos informar muito de nós mesmos: tanto nas contingências nacionais, bem como dos vãos à universalidade. A propósito cito aqui Carvalhal (1986: 85-6)

(...)

*Assim, a investigação de um mesmo problema em diferentes contextos literários permite que se ampliem os horizontes literários do conhecimento estético ao mesmo tempo que pela análise contrastiva favorece a visão crítica das literaturas nacionais.*

(...)

*É desse modo que a literatura comparada se integra às demais disciplinas que estudam o literário, completando-as com uma atuação específica e particular.*

Conforme a autora, a comparação enquanto procedimento é parte integrante do pensamento humano e da organização da cultura. Neste sentido, a Literatura Comparada não é o recurso exclusivo do *comparativista*. A comparação não é um método específico, mas um procedimento mental. Enquanto recurso analítico e interpretativo, é a mais promissora para a nossa

investigação, pois, analisar comparativamente as produções literárias permite, entre outras coisas, conhecer temas nacionais, desempenho estético, modo de ser português e brasileiro, e ainda, é próprio e comum. Cada cultura tem o seu jeito de lidar com cada situação. A comparação nos possibilita perceber como cada autor resolveu a questão dentro das suas especificidades nacionais. As principais idéias organizadoras do material ficcional já indicam os procedimentos estéticos eleitos pelo autor de cada obra representativa. Os Estudos Comparados podem nos dizer como somos esteticamente falando e como caminhamos para o universal.

No entanto, o texto terá hegemonia, no sentido de não recair naquilo que chamam de impressionismo crítico por um lado e, por outro, no positivismo literário. Mas, vejamos o que diz Souza (1987 : 51).

*(...) privilegiar o método lingüístico, tendência predominante na primeira metade do século, resultou no mérito de superar tanto o impressionismo crítico quanto a superficialidade das orientações positivistas do século XIX, mas o apego intransitivo ao texto, consequência desta atitude, acabou vedando acesso às questões do maior interesse. Daí o desenvolvimento das novas atitudes metodológicas, cujas análises não pretendem simplesmente desconsiderar o método lingüístico, mas partir das*

*insuficiências que ele revela. Tais análises tornam a Teoria da Literatura permeável a outros métodos de investigação, sobretudo os de base sociológica, antropológica, psicanalítica e histórica."*

Ao elegermos, no âmbito da Teoria da Literatura, a Literatura Comparada, não pretendemos desconsiderar o método lingüístico, mas partir das insuficiências que ele revela, apostar nas novas atitudes metodológicas que tornarão as análises mais fecundas, pois o comparativismo é permeável a outros métodos de investigação, como os de base sociológica, antropológica, psicanalítica e histórica. Assim sendo, ampliam-se as possibilidades de leitura em toda a sua completude.

A investigação, do ponto de vista da sogra, por si só já é uma opção conflitante: é, ao mesmo tempo, o olhar vigilante da mãe de um dos parceiros da narrativa, a quem por princípio deve-se respeito é, sobretudo, quem de longa data, por experiência vivida ou testemunhada conhece os meandros do convívio conjugal. Instiga-nos a possibilidade de refletir a representação artística desses papéis na perspectiva dos Estudos Comparados das Literaturas de Língua Portuguesa.

Encontramos em duas narrativas de idade secular a representação desses papéis: o conto "A velha" (1893) de autoria do escritor português Fialho de Almeida; e a novela *Livro de uma sogra* (1895), do brasileiro Aluísio Azevedo. A escolha dessas obras dá-se em função de sua explícita concomitância temática.

Na introdução ao estudo do conto de Fialho de Almeida, o crítico Décio (1969 : 5 ) afirma que, além de pouco estudado na literatura portuguesa, o conto é a parte mais importante da obra de Fialho. A obra ficcional prevalece sobre a crítica e não foi exaustivamente estudada. Isto seria justificativa suficiente para a escolha de tal gênero deste autor para a realização do nosso estudo.

Décio, apreciando os problemas relativos aos elementos campestros e urbanos do conto fialhiano, ao analisar a estrutura e os tipos dos seus contos, diz que Fialho é “um autor contraditório dentro do panorama do movimento realista da Literatura Portuguesa”, chegando à conclusão da superioridade do conto campestre em relação ao urbano, quer quanto à forma, quer quanto ao conteúdo. O professor também notou predomínio da estética realista sobre a romântica e a presença de aspectos impressionistas, bem como laivos naturalistas e decadentistas em Fialho.

Este trabalho examinará a bipolaridade ficcional “campo e cidade”, eixos referenciais que encerram as obras a serem analisadas. No conto de Fialho, o enfoque é centrado na mulher do campo e em Aluísio Azevedo a personagem principal é situada no ambiente urbano.

A seguir, vemos como os dois autores elegeram as principais idéias que permitiram a organização temática das narrativas. Para Bakhtin qualquer intervenção na esfera dos significados só é possível se realizada através da porta dos cronotopos, ou seja, pelo estudo das relações espaço-temporais nas obras analisadas. A contemplação artística de tais elementos não afastará nem separará as unidades;

antes, permitirá uma interpretação mais abrangente por abarcar o cronotopo em toda a sua completude. Os índices de tempo transparecem no espaço e o espaço reveste-se de sentido e é mediado com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico, segundo Bakhtin in *Questões de Estética e Literatura* (1937).

Tais narrativas refletem parte da história cultural luso-tropical do final do século XIX. Nesse contexto histórico de transformações que afetaram tanto o Brasil como Portugal é que centraremos nosso olhar para compreender qual é a imagem da figura feminina na condição de sogra que a literatura desse período encerra. E também qual o seu sentido na organização familiar, quais os aspectos privilegiados pelos autores na representação da imagem dessa figura e qual o transcurso do tempo no espaço. A sexualidade, o casamento e o erotismo no convívio conjugal serão também objeto do nosso olhar, sempre tendo em vista os Estudos Comparados das Literaturas de Língua Portuguesa.

Motivados por este espírito e pela instigante perspectiva que esta investigação nos desperta é que passaremos ao desenvolvimento da dissertação.



## II

### O Contexto Histórico-Literário

#### 2.1 As revoluções culturais do final do século XIX

Os escritores deste corpus viveram num período de significativas mudanças no cenário histórico e cultural como passaremos a descrever. No dizer do historiador francês Remond (1989: 13), o século XIX é um dos mais complexos, mais cheios que existem. Notadamente o aspecto mais marcante do século é *a freqüência de choques revolucionários*. Para Remond não se tem registro de outro século que tenha sido tão fértil em insurreições e levantes, assim como de ataques à ordem estabelecida, quer política, quer social. Movimentos vários, tanto no Brasil como em Portugal, eclodiram em favor da liberdade, da democracia, da sociedade, da independência nacional. No Brasil, a revolta de Canudos nos sertões configura-se como uma página digna de registro e exemplo.

Em Portugal, os últimos anos do Romantismo já denunciavam uma sociedade em crise. O descontentamento era geral mas fazia-se sentir com maior peso no campo. A revolta de camponeses da região do Minho, a Maria

da Fonte (1840), bem como a rebelião de soldados denominada Patuléia (1847) são exemplos da crise portuguesa de meados do século XIX. Evidentemente, a situação portuguesa difere da francesa em particular, porque Portugal desconhecia o desenvolvimento industrial atingido pela França, mas guardadas as proporções, pode-se ver semelhança entre os levantes de Portugal e a revolução ocorrida na França em 1848. Os movimentos político-militares portugueses representaram uma válvula de escape para os grupos frustrados com os rumos tomados pela revolução industrial.

País dependente da Inglaterra, Portugal teve de lhe pedir ajuda até mesmo para derrotar a Patuléia. Tal crise política culminou com o golpe de Estado pelo Marechal Saldanha, que instituiu a monarquia parlamentar à inglesa. Dá-se início, então, ao período denominado de Regeneração, que vai de 1851 a 1910.

Em 1890, a crise política acentua-se com o episódio do Ultimato: a busca da expansão em terras africanas fora contida pelos ingleses, provocando enormes descontentamentos. Impotente para enfrentar a Inglaterra, a monarquia portuguesa recua sem opor a menor resistência.

A dependência portuguesa à indústria inglesa impedia-lhe o desenvolvimento industrial. Desta forma o desenvolvimento capitalista, apoiado no comércio e na agricultura, apenas permitia a poucos consumidores

importar produtos. Esse pequeno desenvolvimento possibilitou certo dinamismo à vida cultural das cidades portuguesas. Dilata, desta forma, o consumo de produtos culturais, de literatura, jornais, revistas. Esse novo público leitor desejava ver seus problemas contemplados pela indústria cultural, pela literatura.

Como reflexo disto, toda a história da arte conhece o mais notável hiato. No dizer do crítico inglês Hauser (1982 : 881), em toda a parte o homem encontra “novas situações, novos tipos de vida e novos modos de sentir, como se houvéssimos perdido o contato com o passado”. Equivale dizer que entre as obras antigas e as que vão surgindo, neste novo contexto, mais que uma sensível diferença, há um enorme abismo. As obras produzidas a partir daquele final de século vão constituir-se em literatura viva, de tal modo que os temas se voltam para o enfoque dos problemas humanos contemporâneos.

A Revolução Industrial, nascida na Inglaterra no século XVIII, difunde-se por toda a Europa no século XIX, marcada pela introdução da máquina e de novos métodos de produção dos bens de consumo. Na emergente sociedade capitalista, essa revolução trouxe transformações no trabalho humano, na relação do homem com o seu trabalho. Primeiramente porque as exigências da produção industrial torna o trabalho muito mais penoso para os trabalhadores condicionados pela sazonalidade do trabalho agrário: o momento

de semear e o de colher. Em segundo lugar, a indústria, instalada em cidades, necessitando de mão de obra numerosa, forjou um êxodo rural sem precedentes. Ao lado dos operários, surge uma nova categoria social, a dos empresários detentores do capital. Expressiva faz-se a desigualdade de condições: de um lado o capitalismo industrial e o sistema financeiro protegido pela lei; do outro, o operariado detentor da força do trabalho.

O inchamento das cidades sem estrutura e saneamento básico fez vir à tona duas realidades: a dos bairros pobres dos operários, aspecto que, diga-se de passagem, mereceu tratamento artístico na obra *O Cortiço* do escritor brasileiro Aluísio Azevedo, e a dos bairros elegantes habitados pelos empresários e banqueiros. O antagonismo entre as duas classes não tardou a expressar-se. Ambos lutam por interesses diversos: os operários por melhores salários e os empresários por menos despesas.

A despeito da legislação vigente, que os impedia de se organizarem em associações, os operários conseguem organizar-se e abandonar a clandestinidade, reivindicando melhores condições de trabalho e melhores salários.

A segunda metade do século XIX é marcada também, e sobretudo, pela crença na ciência como aquela que irá explicar o mistério do universo. Detentores desta credibilidade, em destaque estão Augusto Comte,

Spencer, Darwin, Taine, Renan, pelos avanços nas diversas áreas, trazidos à luz com a revelação de novas leis que regem o universo da razão.

Outra grande alteração ocorrida digna de registro foi assinalada por Antero de Quental, em sua conferência “Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos”, quando diz que três são as causas da decadência: o Catolicismo do Concílio de Trento, o Absolutismo e as Conquistas (Moisés, 1987 : 198).

Para quem estuda o século XIX, outro fato que deve ser levado em consideração é o da crescente descristianização. Cada vez maior é o número de pessoas que passa a desinteressar-se de qualquer crença religiosa. Remond (1989 : 172) afirma que a igreja não percebeu, em tempo, o aparecimento de uma nova classe social, o operariado, pois

*As Igrejas não se deram conta de seu aparecimento, e elas só se aperceberam com atraso de sua presença e de seus problemas. Tarde demais, muitas vezes, para poder se fazer ouvir. Nesse intervalo de tempo, essa nova classe havia adquirido hábitos, havia-lhe dirigido a outras filosofias, para receber uma resposta às suas perguntas e para tomar-lhes de empréstimo a inspiração de sua ação coletiva.*

A prática religiosa inserida há séculos fora gradativamente substituída pela crescente industrialização e urbanização operada pelo dinamismo das transformações sociais.

É neste complexo de revoluções que eclodiram, durante o século XIX, nos campos político, social, econômico, religioso, cultural e estético que colheremos o objeto de nossa pesquisa.

Tanto Fialho de Almeida como Aluísio Azevedo situam-se, contemporaneamente, nesse período histórico-cultural grassado por irreversíveis e aceleradas transformações. Para falar sobre a configuração do momento estético- ideológico dos autores em questão, passaremos ao próximo item do nosso trabalho.

## 2.2 O Contexto literário do Brasil e Portugal

Entre as estéticas do século XIX está o Realismo, estética tendencialmente centrada no objeto e nos seres do mundo concreto. A partir de 1865, podemos afirmar que o Realismo se desenvolveu em Portugal como forma de arte correspondente às novas idéias que se propagaram na Europa.

Para Barros (1968 : 9), “ a segunda metade do século XIX, na Europa, caracteriza-se por uma intensa atividade intelectual. Trata-se do momento histórico em que as ciências físicas e naturais (principalmente as biológicas) apresentam extraordinário desenvolvimento”. No entanto, as transformações desencadeadas nas últimas décadas do século XIX acabaram, também, por deixar novas trilhas abertas, terreno fértil para o fomento de novos ideais e tendências estéticas. As novas descobertas imprimiram maior velocidade às comunicações. Sintoma disto é a redução da vida das estéticas. Daí a ter espaço a série de “ismos” estéticos nas últimas décadas do século dezanove: Naturalismo, Impressionismo, Decadentismo, Simbolismo etc. Desta maneira, os limites entre as diversas estéticas perderam a precisão, havendo uma tendência, entre as diversas correntes estéticas, de sobreporem-se às fronteiras umas das outras.

Assim sendo, o Realismo não predominará com exclusividade nas produções artísticas desse período. As mais diversas modalidades artísticas vão comprovar tal tendência.

Quando o Realismo se instalou em Portugal, toda a Europa já havia consolidado o Liberalismo e vivia sob o desenvolvimento das comunicações. Cada vez, com maior intensidade, as informações econômicas,

políticas, culturais são veiculadas em Portugal e de lá para o Brasil. Difunde-se mais rapidamente, portanto, a ideologia da noção do progresso material.

A juventude de Coimbra, informada dos novos ideários que andavam pelos demais países da Europa, cedo entraria em choque com a estagnação da realidade portuguesa, quer do ponto de vista econômico, quer tecnológico e social.

A “Geração de 70”, formada por um grupo de estudantes de Coimbra, rebelou-se contra o tradicionalismo da educação vigente em Portugal, o atraso político e social e, principalmente, contra os modelos literários. Na velha universidade ainda vigorava uma disciplina férrea. O ideário da Revolução Francesa, por exemplo, era considerado, para os mestres, como violador da ordem e os estudantes que transgredissem as normas eram detidos na própria universidade.

Em 1865, Antero de Quental publica *Odes Modernas*, e Teófilo Braga lança a *Visão dos tempos*. Ao prefaciar *Poemas da mocidade*, de Pinheiro Chagas, Castilho faz referência a esses dois autores acusando-os de exibicionistas e, para depreciá-los ainda mais, acusou-os de formarem a *escola coimbrã*.

Antero retrucou com o folheto “ Bom senso e bom gosto” respondendo a Castilho que seu texto não atacava uma concepção literária



nova, ou as idéias, mas a autonomia dos jovens, que queriam fazer-se por si sem a licença dos “mestres”.

Ao grupo da “ Geração de 70”, juntaram-se outros simpatizantes, como Adolfo Coelho, Augusto Soromenho, Augusto Fuschini, Germano Vieira de Meireles, Guilherme de Azevedo, Jaime Batalha Reis, Eça de Queirós, Oliveira Martins, Manuel de Arriaga, Salomão Sáraga e Teófilo Braga.

As Conferências do Cassino, promovidas por esse grupo propunham inovações, combate e análise dos problemas culturais de Portugal. O programa tinha cinco pontos: a transformação social, moral e política de Portugal; a ligação do país ao movimento moderno; a divulgação do que acontecia na Europa; a mobilização da opinião pública; e o estudo das questões ligadas à transformação política, econômica e religiosa portuguesa.

Antero de Quental iniciou as conferências com o tema: “As causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos”. Na sua opinião, as causas da decadência eram o catolicismo, o absolutismo, e o desdobramento das conquistas. Augusto Soromenho tratou da Literatura Portuguesa, na segunda conferência. Centrou sua crítica nos últimos românticos. Eça de Queirós, autor da terceira conferência, tratou de “ A literatura nova, o realismo como nova expressão de arte.” Para o autor de *O*

*primo Basílio*, a inovação não deveria ater-se apenas à forma. O Realismo não deveria limitar-se apenas à enumeração de pormenores, à fotografia da realidade. A arte estaria condicionada à hereditariedade, ao momento, ao espaço. Acrescente-se ainda a finalidade pragmática da arte de moralizar e conscientizar a sociedade, buscando atingir a verdade. O interesse deveria se voltar para a vida contemporânea, aplicando sempre os ensinamentos da ciência em relação aos temperamentos e aos caracteres. Eça não admitia arte pela arte, pois a missão da literatura deveria ser a de expressar os ideais da revolução e por eles lutar, segundo Proudhon e Taine.

A quarta conferência proferida por Adolfo Coelho tratou de “A questão do ensino”. Denunciou o regime ultrapassado vigente que levava apenas ao “verbalismo”. A essa altura, o governo já estava preocupado com os efeitos das conferências, de forma que a conferência de Salomão Sáraga, “Os historiadores críticos de Jesus”, não se realizou por um impeditivo do Governo, o marquês de Ávila. Estavam encerradas as Conferências do Cassino.

Nesse contexto é relevante para o Realismo português a carta de Antero ao marquês de Ávila e o artigo de Eça publicado em junho de 1871, nas *Farpas*, que se intitulava “Estado social de Portugal em 1871.”

Fialho de Almeida aparece para a literatura quando a onda realista já havia arrefecido. Estavam distantes os desentendimentos provocados

pelos que combatiam os românticos. A “Questão Coimbra” provocada pelo posfácio de Castilho ao livro de Pinheiro Chagas, *Poemas da Mocidade*. Vai dar início ao Realismo em Portugal. Em 1890, estava encerrada a época realista, quando Eugênio de Castro publica *Oaristos*, que já trazia elementos estéticos simbolistas.

Apesar de todos os esforços da geração de Eça de Queirós, Fialho ainda sentia na Literatura Portuguesa falta de renovação, pois eram latentes forças reacionárias românticas, ardor do patriotismo fundado no passado, gosto exagerado pela retórica, ausência de uma literatura de idéias e carência de preocupações com a cultura portuguesa. Tais fatos, para Fialho, constituíam sintomas de decadência do meio. Assim sendo, as manifestações de uma consciência artística apurada soavam preocupantes, nocivas.

O gosto de Fialho de Almeida pela forma é, acima de tudo, denúncia do vazio de seu país. Na obra do escritor de *O país das uvas*, nota-se uma galeria de personagens caladas, metidas consigo mesmas. Essa ausência do falante é significativa no sentido de que sua voz, em nenhum lugar, encontrava brechas para expor sua experiência e suas expectativas e necessidades.

Segundo Eça (1966 III: 966), a literatura portuguesa encontrava-se sem idéia, sem originalidade, falsa. Não refletia a tendência da

sociedade nem apresentava as posições políticas, religiosas e econômicas dos escritores. Eram outros os tempos, outras as preocupações, mas a literatura permanecia imersa nos mesmos temas, imóvel. Portugal ainda vivia mergulhado no lirismo de Lamartine e no misticismo de Chateaubriand.

Já Fialho de Almeida não via o lirismo como atraso, tanto que nos contos de *O país das uvas* são vários os textos que estampam lirismo telúrico, saudade dos valores portugueses tradicionais como a religiosidade popular, como veremos, sobretudo, no conto português a ser analisado, cujo título é “A velha”.

### 2.3 A figura feminina no século XIX

O que significa ser mulher? Quando menciona a “crise da mulher no século XX”, o filósofo espanhol Jùlian Marías se propõe a pensar a mulher como uma realidade histórica e levanta uma série de reflexões acerca da realidade feminina; entre elas, o que significa “mulher” como realidade histórica, que numa determinada época, pode entrar em crise. A palavra crise significa *desorientação*, quando não se sabe o que fazer, quando não se sabe o que pensar. Pode-se ter muita informação, muito conhecimento e, no entanto,

estar perdido na multidão de saberes, notícias e opiniões. Quando a desorientação tem um carácter coletivo e afeta a sociedade ou o mundo inteiro, então falamos em *crise*. (Marías, 1981:1)

Ao lado da pergunta que cada mulher faz a si mesma, há uma questão prévia: o que quer dizer ser *mulher*? A crise, em que a mulher se encontra quanto à sua própria condição, envolve imediatamente o homem, porque o homem está referido à mulher, da mesma maneira que ser mulher consiste em estar referida ao varão. Fala-se da mulher, mas ela não tem voz. Há uma falta de identidade e uma grande dificuldade de apreensão da condição feminina. A situação, no dizer de Marías, é de dupla desorientação: desorientação da mulher a respeito de si mesma, desorientação do homem a respeito da mulher, e conseqüentemente de cada um a respeito do outro. (1981:2)

A realidade por si só não faz sentido, ela se apresenta como um gesto de interpretação, inicialmente vital e secundariamente intelectual. Toda interpretação é real em si mesma, faz parte de uma realidade. Em primeiro lugar atenta-se para o aspecto biológico, para a inegável diferença anatômica e fisiológica entre as mulheres e os homens. Ocorre que a condição biológica da mulher teve uma mudança determinante no século XX. A mulher mudou substancialmente do ponto de vista biológico a partir de um fato

histórico da maior importância: a dissociação entre a sexualidade e a reprodução. Milenarmente tempo, homens e mulheres viveram imersos em um sistema de pressupostos em que, milenarmente, a sexualidade e a reprodução estavam associadas. Os efeitos dessa mudança são tão expressivos que só gradualmente estão sendo assimilados.

Ainda que não tenha havido nenhuma mudança estritamente biológica, isto é, por motivos biológicos, a mudança verifica-se na psicologia, na sociologia, na estética, na moral, na religião, na ciência. Isto significa dizer que esta revolução se reflete naquilo que o homem tem de estritamente pessoal, de histórico, de biográfico, de social.

A existência da condição feminina em sua forma permanente é de origem cultural e não meramente biológica. Os dados biológicos, que são fundamentais, são apenas dados para uma interpretação. O homem comporta-se diante da mulher de tal maneira que reflete a sua interpretação do *que é a mulher*. A mulher encontra esse conjunto de interpretações masculinas, vê-se nelas como num espelho, e ao mesmo tempo vê a si mesma e interpreta-se

“ no isolamento plural de seu sexo, isto é, entre as mulheres”.

Ser mulher é, portanto, algo interpretativo.

Aqui cabe um questionamento: como a figura feminina é interpretada no final do século XIX, período de interesse da nossa pesquisa?

Grande parte das informações de outras épocas deriva da literatura e, em quase todas as épocas a literatura ocupou-se em relatar o extraordinário, o infreqüente, o maravilhoso. Os problemas humanos do quotidiano não aparecem, até meados do século XIX, que estiveram no horizonte de interesse da literatura. Os temas mais particularizantes, das minorias como mulheres e crianças, ocupavam, até então, espaço secundário na expressão artística. Somente no final do século XIX é que as obras trazem à tona os problemas humanos da contemporaneidade, marca constitutiva do programa estético que entrava em vigor: o Realismo.

É o próprio Marías ( 1981 : 11 ) quem afirma que foram precisos séculos para ver que a vida quotidiana é interessante.

*A literatura deveria ser entendida procurando o terminus a quo, aquele de que se está precisamente separando. Em certo sentido é o contrário da realidade, e por isso a ela se assemelha. Quase toda imagem do passado desmente-se por outra imagem da mesma época, que é também verdadeira.*

Para entender qual é a imagem da figura feminina na condição de sogra do final da literatura do século XIX, temos de observar o período em questão considerando que cada época tem sua lógica interna.

## 2.4. A figura da sogra

*Diz-me a que mãe tiveste, dir-te ei  
que destino terás.*

(Eça de Queirós- *Uma Campanha Alegre*)

Consideraremos a epígrafe de Eça de Queirós em *Uma Campanha Alegre* para iniciar a exposição de uma investigação que procurará explicitar, através do exercício da comparação, que aspectos foram privilegiados na formulação da imagem da sogra por Fialho de Almeida e Aluísio Azevedo, escritores do final do século XIX, ao colocar em cena a mulher idosa na representação artística do papel de sogra.

Não há como negar o estigma da sogra em nossa sociedade, manifestado principalmente por anedotas, algumas das quais altamente depreciativas, e por expressões de desdém e intolerância. Assim como o estigma da solteirona, da madrasta, da viúva: são variações da condição marginal da mulher na sociedade. É, portanto, uma condição à que a mulher se submete por força das circunstâncias ou da ordem social estabelecida, não porque deseje. As condições objetivas até poderão ser favoráveis e compensadoras - afinal, ainda parece ser o sonho de quase toda mãe o filho



“encaminhado“ pelo casamento - mas as subjetivas, implícitas nessa espécie de “cultura da rejeição”, impingem-lhe humilhação e sofrimento.

Na obra *História das mulheres no Brasil*, organizada por Del Priore (1997), no capítulo dedicado às mulheres de Desterro<sup>1</sup>, atual Florianópolis, podemos conhecer um pouco da imagem das mulheres, veiculada em jornal que circulava naquela cidade. O trecho é da edição de 22 de setembro de 1885 de *O Mensageiro* (Desterro, 1885 : 3)

Data de 1831 a circulação do primeiro jornal naquele Estado, no entanto, só a partir dos meados do século XIX é que os periódicos proliferaram. É, portanto, nesse período de plena expansão comercial e ascensão burguesa originada pelas atividades portuárias, que se intensificam as publicações.

Na edição selecionada, a mulher e a maternidade são vistas como sublimes:

*É o coração de uma mãe a fonte mais pura da ternura. É o depósito mais sagrado dessa chama, que diviniza a mulher e a faz credora da mais sublime veneração na escala social. Eis enfim definido [...] mas que digo? As palavras são poucas para que possam d'alma narrar os sentimentos. Quem justamente poderá descrever o estado do coração materno nos*

---

<sup>1</sup> Desterro, antigo nome da capital do Estado de Santa Catarina.

*transes da saudade quando, ao separar-se de um filho, a quem consagra tantos títulos de amor, vai representar a cena da despedida? ( p.283).*

Este texto de 1855 é um exemplo de como a imagem da mulher, do amor e da maternidade se faz vivamente presente nos jornais ao longo de todo o final do século XIX e início do século XX: a idealização do papel social da mulher como mãe, a exemplo do que ocorreu no século XVII, quando as atenções se voltaram para a infância, quando as mulheres passaram a ser responsabilizadas pela educação dos filhos. Os elementos ideológicos veiculados pelo texto nos levam a perceber a estreita ligação com o surgimento da sociedade burguesa, quando o isolamento feminino nas atividades de esposa, mãe e dona de casa tornou-se um indício de distinção das classes mais abastadas. Muitos jornais e revistas escreviam para essas pessoas. A imprensa, portanto, dirige-se também ao seu público feminino.

Este recorte, apresenta uma pequena mostra de como é veiculada a imagem da mulher no final do século XIX. À mulher cabia cumprir o papel socialmente previsto para ela: gerar e educar filhos. É curioso observar, no entanto, que essa mesma mulher, amada quando mãe, torna-se alvo de constrangimentos quando, circunstancialmente, vem a desempenhar o papel de

sogra. É na verdade uma grande contradição social como conferiremos neste trecho:

*Aos namorados,  
Quem se casar nesta terra  
Não more com sua sogra  
Porque sossego não logra,  
E vive em contínua guerra:  
Grita o genro, a filha berra  
Urra a sogra destemida,  
Acode a chusma atrevida  
Dos cunhados fariseus, e  
Por milagre de Deus, escapa  
Um homem com vida.*

(Florianópolis, *Jornal do Comércio*, 1886)

Os jornais cumprem o papel de formadores de opinião. Ao recomendar expressamente a exclusão da figura da sogra, o texto elaborado com rimas de fácil memorização sugere, inclusive, a disseminação popular pela repetição e expressa uma visão estereotipada da imagem da sogra. De mãe a sogra, um breve espaço de tempo e um abismo no que se refere à imagem das duas figuras. Ou melhor, da mesma figura, como que as duas faces da mesma moeda. Mãe no presente, sogra no futuro. Nessa “cultura da rejeição” a figura da sogra é vista com desdém, e a nova família, dita civilizada, não deveria ser

composta por qualquer outro parente que não marido, mulher e filhos. A imagem da sogra é também alvo de agressões, como podemos deduzir nas piadas.

- *O Senhor já experimentou o remédio do Dr. Lacerda contra mordedura de cobras?*

- *Já, e posso afirmar que é infalível. Faço uso dele toda vez que brigo com a minha sogra.*

*(Jornal do Comércio, 30 jan. 1883, nº16.)*

Desta forma, na década de oitenta do século XIX, à imagem da sogra são associados atributos negativos. Então, a mulher, quando desempenha o papel de mãe, é um dos mais importantes alvo de elogios e consideração por parte da imprensa, mas torna-se a megera intolerável quando, circunstancialmente, vê-se na condição de sogra. Afinal, a sogra não é também a mãe de um dos cônjuges? O que faz com que tal estigma recaia sobre a figura da sogra? Onde estaria a virtual raiz da estereotipia da figura da sogra? Como esta imagem da mulher na condição de sogra vai refletir na expressão artística?

As narrativas que constituem o corpus do presente estudo, quais sejam, “A velha” e *Livro de uma sogra*, refletem parte da história

cultural luso-tropical do final do século XIX. Como antecedentes da época focalizada, lembremos a realização, em Portugal, mais especificamente em Lisboa, no ano de 1871, das Conferências do Cassino Lisbonense, posteriormente proibidas por ordem do Ministério presidido pelo Duque d'Ávila e Bolona. Nessas Conferências, como dissemos no capítulo introdutório "As revoluções culturais do final do século XIX", foi apresentado publicamente o programa de ação do grupo promotor, assim como foi criticada a sociedade portuguesa contemporânea e, ainda, foram propostas algumas soluções possíveis para a resolução dos problemas apontados.

As duas obras em estudo foram produzidas mais adiante no tempo, em pleno movimento científico da época, em cujo contexto encontramos a tendência a retomar o estudo do mundo pela observação e pela análise, negando o absoluto, o ideal revelado, o irracional. Movimento conhecido pelo nome de naturalismo, cujo mentor Emile Zola declara que a obra de arte deveria ter : *finalidade, antes de tudo, científica*. (Riedel, 1972).

Nesse período, a arte fica sujeita às leis científicas e seus métodos. Zola, influenciado pelas idéias de Claude Bernard (1880), que publicara, em 1865, a *Introdução à medicina experimental*, escreveu *O romance experimental*. Afirma o artista francês que o método do cientista deveria ser o mesmo do escritor. O romance experimental substituiria o

homem abstrato, metafísico, pelo natural, sujeito a leis físico-químicas e influenciado pelo meio. O comportamento humano era visto como produto da herança, do meio e do momento.

Segundo Afrânio Coutinho, “o século XIX é um campo onde se cruzam e entrecruzam, avançam e recuam, atuam e reagem umas sobre as outras, ora se prolongando, ora opondo-se, diversas correntes estéticas literárias”. Deve-se encarar o Realismo e o Naturalismo como movimentos específicos do século XIX.

Enquanto os realistas focalizaram sobretudo o meio, os naturalistas buscavam apoiar-se na patologia. O Naturalismo está ligado a um conceito naturalista da vida, não humanista e religioso. Daí acentuar aspectos fisiológicos do homem e seu parentesco com o reino animal, a origem irracional e egoística de seus ideais, bem como realizar um retrato irônico de seus aspectos sórdidos.

Outro aspecto a ressaltar é a inclinação reformadora da estética, que objetivava melhorar a sociedade e, conseqüentemente, a humanidade. O homem europeu vivia uma situação de grande pessimismo. Os fracassos dos movimentos sociais, por exemplo, intensificaram, ainda mais, a atmosfera decadentista de fim de século. As revoluções burguesas haviam demonstrado que o capitalismo não era mais que ilusão. Apesar deste fator,

havia em alguns setores de intelectuais a crença de que a ciência positiva e a literatura engajada poderiam alterar o *status quo*. O romance experimental aparece como reação ao esteticismo de alguns artistas.

Inegavelmente os jornais da época assinalam o aspecto desfavorável da imagem da sogra e sua figura aparece com uma imagem estereotipada. Para Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, a expressão estereotipia [De *estéreo* + *-tip(o)-* + *-ia*: fr. *Stéréotypie*.] é o processo pelo qual se duplica uma composição tipográfica, transformando-a em fôrma compacta, por meio de moldagem de uma matriz, usualmente o flã, sobre a qual se vaza metal-tipo. [Cf. *plastotipia*].

O verbete *estereotipia* caracteriza-se, então, por uma espécie de clichê, uma idéia reforçada pela constante repetição, sem ao menos passar pelo crivo do raciocínio. Deixando de lado o aspecto pejorativo que a expressão pode conter, cabem-nos alguns questionamentos. Seria mesmo a figura da sogra digna de tais atributos estereotipados? A veiculação dessa imagem de sogra pode ser aplicada também à literatura? Qual a imagem da figura feminina na condição de sogra que a literatura desse período encerra? Como os dois autores vão trabalhar a representação artística destes papéis? Estas são questões que exigem mais reflexões que o espaço do periódico finissecular citado não apresenta.

Em Machado & Pageaux (s/d) em seus estudos de *Literatura Comparada* encontramos como conceito de estereótipo:

*estereótipo no plano cultural é de grande importância por se constituir uma forma massiva de comunicação. É um ponto de encontro entre uma sociedade determinada e uma das suas expressões culturais simplificadas, reduzida a um essencial ao alcance de todos. (...) Enunciar o estereótipo é confirmar uma situação, explicá-la. O estereótipo demonstra ao mesmo tempo em que se mostra; prova ao mesmo tempo em que se enuncia. Neste sentido o estereótipo é uma prodigiosa elipse do raciocínio, do espírito discursivo, de que é, evidentemente, a perfeita caricatura. (p.60)*

Com base nestas definições, consideraremos como conceito de estereótipo a idéia que se automatiza pela repetição constante. Não entraremos na questão judicativa, ou seja, interessa-nos somente verificar a ocorrência ou não de uma imagem estereotipada e a sua análise. O conto português enfoca a mulher na condição de sogra no campo e a narrativa brasileira enfoca a mulher que desempenha este papel na cidade.



### III

## Os autores e as suas obras

*“ Aluísio Azevedo é no Brasil talvez o único escritor que ganha o pão exclusivamente à custa da sua pena, mas note-se que apenas ganha o pão: as letras no Brasil ainda não dão para a manteiga - - como aqui também, creio eu.”*

**VALENTIM MAGALHÃES**

*( A Literatura Brasileira (1870-1895) – Lisboa, 1896).*

### 3.1. Aluísio Tancredo Gonçalves Azevedo.

Muitas são as produções deixadas por Azevedo. Ele não foi tão somente um romancista, exercia, no Brasil, concomitantemente, outra atividade como bem humorado caricaturista, fazendo, sorrir inumeráveis leitores de revistas ilustradas. Aluísio logrou fazer do riso um meio de vida na sua época. Labutou intensamente nas revistas *O Fígaro e O Mequetrefe* onde,

periodicamente, tracejou os hábitos e os costumes e galhofou com figuras políticas e notadamente com o clero de quem se tornou inimigo ferrenho.

Aos dez anos escrevia uma tragédia em versos, quando representava com os meninos da vizinhança as peças que seu irmão Artur Azevedo compunha desde os nove anos. Aluísio era pintor e cenógrafo ao mesmo tempo: já começava a manifestar a sua grande paixão pela pintura. Caixeiro aos 15 anos é, a exemplo do seu irmão Artur, muito influenciado pela inteligência de sua mãe, que cuidava da educação literária dos filhos, obrigando-os a ler em voz alta para ela ouvir.

Os três irmãos Azevedo – Artur, Aluísio e Américo, sempre a cultivaram a literatura. Suas duas irmãs, Maria Emília e Camila Amália, casaram-se com dois rapazes da imprensa: Libânio e Vítor Lobato.

Em 21 de março de 1876, foi representada pela primeira vez, na Fênix Dramática, a opereta de Artur Azevedo, “A Filha de Maria Angu”, paródia da ópera-cômica de Clairville, Giraudin e Koning, música de Lecocq, “La fille de Mme. Angot”, logrou sucesso com este trabalho inaugural.

De talento multiforme, Aluísio Azevedo destacou-se, sobretudo, após dezesseis anos de intensa produção, escrevendo onze romances, dez peças de teatro, um volume de contos, sem contar as

colaborações na imprensa como caricaturista e jornalista. A epígrafe inicial, referida por Valentim Magalhães, dá conta da atividade do escritor.

Antes de atirar-se ao romance naturalista, Aluísio é panfletário intemorato pois, no jornal anticlerical, agride veementemente, com a força destruidora empregada por Eça de Queirós contra os padres da Leiria, algumas das mais conhecidas figuras do clero de São Luiz do Maranhão. A reação da Igreja não se faz esperar. Em breve, o jovem Aluísio se vê atacado, não somente pelo jornal dos clérigos – *Civilização* – como ainda nas folhas conservadoras da cidade. A despeito de todas as tentativas de repressão, inclusive com a intimidação pessoal e recurso à justiça, Aluísio não recua, nem se cala.

Crítico impiedoso da sociedade brasileira e de suas instituições, o romancista brasileiro Aluísio Azevedo abandona as tendências românticas em que se formara tendo por modelos novas tendências: Eça de Queirós e Émile Zola, o criador do naturalismo. Preocupando-se com a realidade cotidiana, seus temas prediletos foram: o anticlericalismo, a luta contra o preconceito de cor, o adultério, os vícios, e o povo humilde. Antes de atirar-se ao romance naturalista, Aluísio é panfletário intemorato quando, no jornal anticlerical agride veementemente, com a mesma força destruidora

empregada por Eça de Queirós contra os Padres da Leiria, algumas das mais conhecidas figuras do clero de São Luiz do Maranhão.

Aluísio Tancredo Gonçalves de Azevedo nasceu no dia 14 de abril de 1857, na cidade de São Luís no Maranhão, filho do vice-cônsul português Davi Gonçalves de Azevedo e D.Emília Amália Pinto de Magalhães. Aos 17 anos viajou para o Rio de Janeiro, a convite de seu irmão, o teatrólogo Artur Azevedo. Começou a estudar na Imperial Academia de Belas-Artes. Logo passou a colaborar com caricaturas e poesias em jornais como *O Fígaro*, em revistas. Como caricaturista estréia com a “charge” “Os trinta botões”, em que ridiculariza Bordalo Pinheiro.

Em 1878, com a morte do pai, volta a São Luís e começa a escrever, sob o pseudônimo de Pitibri, no periódico humorístico e ilustrado *A Flexa* e no jornal anticlerical *O Pensador*. Em 1880 funda a *Pacotilha*, o primeiro jornal diário de São Luís.

Em 1880 publicou seu primeiro romance, *Uma lágrima de mulher*, exageradamente sentimental e em estilo romântico.

Um ano depois de seu pálido romance de estréia, sai *O mulato* (1881), em estilo completamente oposto. Este foi publicado no auge da campanha abolicionista e provocou enorme escândalo. O autor retratou a posição do mestiço na sociedade maranhense de seu tempo e atacou

frontalmente o preconceito racial, tendo como seu principal alçoz a figura de um cônego.

Além de *O mulato*, livro que reflete o ambiente de luta que envolvia o romancista, os romances que o consagraram perante a crítica e o público foram *Casa de pensão* (1884) e *O cortiço* (1890), considerado por alguns sua obra-prima. Inspirado num caso da crônica policial do Rio Janeiro, Aluísio descreve em *Casa de pensão* a vida nas pensões chamadas familiares, onde se hospedavam jovens que vinham do interior para estudar na capital. Em *O cortiço* ele narra, em linguagem vigorosa, a vida miserável dos moradores de duas habitações coletivas.

No desenho de suas personagens, na pintura do ambiente, na escolha dos tipos e no jogo das situações, o romancista deixa transparecer o seu ânimo rebelado. Sobretudo na sua luta contra o preconceito de cor. Além de ferir esse preconceito, Aluísio prolonga os seus ataques ao clero através da caricatura de mau sacerdote, o Cônego Diogo. O crítico Afrânio Coutinho (1999 : 78 ) afirma:

*O Mulato, embora consolide o nome de Aluísio Azevedo no romance brasileiro, incompatibiliza-o com a sua província e compele o romancista a voltar para à Corte, desta vez para se dedicar ao desenho e à caricatura. A circunstância de ter que viver da pena vai influir, de maneira sensível, na*

*produção do romancista. Não podendo manter-se unicamente das obras trabalhadas com paciência, que era o seu desejo. È nesta tarefa secundária que irá dispersar boa parte do seu talento de romancista. (p.78)*

Da mesma forma que o escritor português Fialho de Almeida, Aluísio Azevedo, nos intervalos da produção jornalística, produziu igualmente cinco obras de ficção trabalhadas com o vigor literário. Pelo valor e extensão de sua obra Aluísio é considerado pela crítica a principal figura do naturalismo, continuando ele a ser lido até hoje por força do mérito literário.

Volta para a Corte em 1881, para tentar a vida na imprensa. Em 1891 é nomeado oficial-maior da Secretaria de Negócios do Governo do Estado do Rio.

Em 1883 lança, em rodapé da *Folha Nova*, seu novo romance, *Casa de Pensão*, baseado na *Questão Capistrano*, daí a incorporação dos romances de folhetins, tendência predominante na época. Foi esse o início de sua fase produtiva: até 1895 escreveu 19 (dezenove) trabalhos entre romances, contos e peças teatrais, continuando a colaborar em jornais e revistas com caricaturas, contos, novelas e críticas. Vejamos:

A) Romances – *Uma Lágrima de mulher* (1879), *O Mulato* (1881), *Memórias de um condenado* ( em folhetins na *Gazetinha* – 1882);

3ª.ed., com o título *Condessa Vésper* (1902), *Mistério da Tijuca* ou *Girândola de amores* ( em folhetins da *Folha Nova*, 1882), *O Coruja* ( 1890), *O Cortiço* (1890), *O Homem* (1887), *Casa de Pensão* (1884), *A mortalha de Alzira* (1894), *Livro de uma sogra* (1895), *Filomena Borges* (tip. Gazeta de notícias), *A filha de S. Excia.* (inédito).

B) Contos - *Demônios* (1893), *Pegadas* (Rio, s.d.).

C) Teatro – *A Flor de Lis* (opereta 1882), *O Mulato* ( drama inédito), *Os Sonhadores* ou *Macaquinhos no sótão* ( comédia inédita ), *Os doidos* (comédia em versos 1879, com a colaboração de Artur Azevedo. Revista do Teatro, nº 289, 1956), *Lição para maridos* ( comédia em colaboração com Emílio Rouède), *Friboulet* ( tradução de Lê Roi s’amuse, drama de Victor Hugo em alexandrinos rimados, com a colaboração de Olavo Bilac), *Casa de Orates* ( comédia em colaboração com Arthur Azevedo 1882 ), *Fritz-mark* ( Revista em prosa e verso, em colaboração com Artur de Azevedo).

Lançou, em São Luiz, em 1881, um periódico anticlerical intitulado *O pensador*, no mesmo ano de publicação de *O mulato*. A idéia de lançar o jornal foi a princípio recebida com ceticismo por seus amigos. Mas um jornal diário, moderno, com artigos retumbantes, a acolhida no meio

popular foi surpreendente. A reação da sociedade provinciana e do clero fez com que voltasse definitivamente para o Rio de Janeiro. O Padre Francisco José Batista recorre aos tribunais e processa Aluísio e demais articulistas do periódico.

Em 1895 faz concurso, na Secretaria do Exterior para cônsul de carreira, obtendo distinção, e é nomeado vice-cônsul em Vigo. Em 1897 é eleito para a Academia Brasileira de Letras, e é removido para o vice-consulado de Iokoama. O escritor Raimundo Menezes (1957 : 257) nos dá notícia:

*As aulas de Direito Internacional, dadas por Graça Aranha, ajudaram muito. Aluísio submete-se a provas, no concurso para cônsul de carreira, na Secretaria do Exterior, e logra ser aprovado com distinção e louvor. Graças à interferência de Rodrigo Otávio junto a seu grande amigo, Conselheiro José Carlos de Carvalho, então exercendo o cargo de ministro do governo de Prudente de Moraes, é nomeado a 30 de dezembro de 1895, Vice-cônsul do Brasil em Vigo.*

Em 1895 Aluísio encerrou a produção literária ao ingressar na carreira diplomática. A esse respeito observa Lúcia Miguel Pereira que Aluísio, tendo escrito tanto, deixa, a quem lê a obra toda, a impressão de que,



talvez, não se haja inteiramente realizado. A serviço do Brasil como cônsul, esteve na Espanha, Japão, Uruguai, Itália, Paraguai e Argentina. A sua carreira diplomática é bastante acidentada, até que, já como cônsul de primeira classe em Assunção, sem prejuízo das funções consulares, o Barão do Rio Branco lhe confere o posto de adido comercial junto às legações do Brasil na Argentina.

Como membro fundador da Academia Brasileira de Letras, Aluísio Azevedo ocupou a cadeira nº 4. Seu falecimento ocasionado por miocardite ocorre em 21 de janeiro de 1913 em Buenos Aires, onde ocupava o posto de vice-cônsul do Brasil. Deixa um único descendente, Pastor Azevedo Luquez que, tendo herdado o gosto pela literatura, possui obras publicadas em português e espanhol.

### 3.2. José Valentim Fialho de Almeida

*“O mérito genial de Fialho, que o entroniza na galeria dos imortais, é a sua originalidade, energia atlética, ritmos adoráveis que o elevam à classe dum admirável prosador.”*

Joaquim Ferreira ( 1967 : 1139)

Conhecido como a personalidade mais saliente do naturalismo em Portugal, Fialho de Almeida não só escreveu alguns contos mais representativos desse estilo, mas também se inscreveu como um dos mais importantes doutrinários, notadamente com o artigo polêmico *Os escritores do Panúrgio*, publicado no jornal, sob a sua direção, *A Crônica*, 1880. Destacou-se, igualmente, nos primeiros artigos que escreveu sobre Eça de Queirós, em periódicos lusitanos da época: *O contemporâneo*, 1882, e *Correio da Manhã*, 1885.

O artista alentejano, natural de Vila dos Frades, pequena aldeia do concelho de Cuba, nasceu em 07 de maio de 1857. Em sua terra natal passou uma infância difícil e, na inclemência do solo e clima impiedosos, viveu o drama das privações. Nessa terra formou o seu espírito revoltado e impulsivo. Enviado pela família para o reputado Colégio Europeu em Lisboa, torna-se alvo de críticas e maus tratos. Em 1872, sua família passa por dificuldades financeiras; Fialho, para sobreviver, interrompe os estudos e emprega-se numa botica, fato para ele deprimente, pois seu trabalho era desgastante, segundo se queixa em sua *Autobiografia*, que precede um dos seus livros.

O contato direto com os pobres, doentes e outras vítimas inclinou-o para o curso de Medicina. Este parecia ser o melhor meio de revidar

as humilhações de que foi vítima na juventude. Essa predileção por situações mórbidas expressa-se com maior força no limiar de sua carreira de literato, em *A Ruiva*, um dos seus primeiros trabalhos ( 1878 ), escrito quando ele estava próximo de ingressar na Escola Médico-Cirúrgica de Lisboa, no ano seguinte.

Os estudos científicos e os professores de medicina repercutiram na obra de Fialho. A abundância de vocabulário constante da linguagem médica é testemunha da influência da ciência na imaginação de Fialho. Além disso, as metáforas são, às vezes, ligadas ao mundo da ciência e mesmo para fenômenos “extramédicos” utiliza método semelhante ao utilizado por seus mestres. O próprio Fialho (1971 : 195 e 196 ) em “ Quatro épocas” nos diz:

*O curso de ciências naturais conseguiu destruir o mundo romanesco e labiríntico que eu idolatrava em arte. Longe de me dissecarem as faculdades criadoras e as aspirações saltitantes da imaginação, aqueles trabalhos minuciosos (...) davam-me às vezes concepções delicadas, de larga elegância artística.*

Como estudante de medicina, e com o pseudônimo de Valentim Demônio, publica o folhetim “Os Decadentes” no jornal *Novidades*

com críticas à sociedade contemporânea que repercutem no meio conservador. Segue-se intensa atividade jornalística.

Aos 19 anos de idade, em função do falecimento de seu pai, vê-se obrigado a interromper o percurso escolar, a fim de dar assistência à sua mãe e irmãos desamparados. Tornou-se responsável pela subsistência da família. O analista e biógrafo do artista alentejano Álvaro Pimpão ( 1945 : 111) considera a morte do pai um fato muito importante na vida de Fialho, que tinha então um irmão doente a quem amava de fato:

*Numa carta escrita depois da morte do pai (...) Fialho alude ao desespero em que o mergulha aquela fatalidade. Ter-se-iam então varrido as crenças da infância, que, aliás, sempre respeitou na pureza e integridade de seus símbolos.*

Ao concluir o curso de medicina, profissão que jamais exerceu, já havia publicado dois volumes de contos. Intensifica-se também sua intervenção na atividade política, notadamente com o apoio ao fracassado movimento de 31 de janeiro de 1891, no Porto. Futuramente, já no fim de sua vida, surpreendentemente apóia o movimento ditatorial ( ferozmente combatido em 1891), liderado pelo ministro de Estado João Franco Castelo

Branco. Seus amigos e correligionários do movimento de 1891 nunca o perdoaram por este ato.

Aos 36 anos de idade, precisamente em 23 de novembro de 1893, contraiu núpcias com D. Emília Augusta Garcia Pego, rica proprietária e sua co-provinciana. Mudou-se para a província de Cuba e dedicou-se à administração de suas terras. Tido por muitos como um casamento de conveniência, esse contrato matrimonial foi interrompido pelo falecimento da consorte, em 21 de setembro de 1894, cuja saúde sempre fora periclitante, vitimada pela tuberculose. Essa união não deixou descendentes, de forma que Fialho tornou-se seu herdeiro universal. Viúvo e abastado, viajou a Lisboa, Paris e outras cidades européias. A paisagem da Galiza, por exemplo, impressionou-o de tal maneira que serviu de inspiração para uma de suas melhores páginas de *Estâncias d'Arte e de Saudade*.

Escreveu crítica literária, crítica teatral, e uma quantidade enorme de crônicas, publicadas em *Os gatos*. Passou para a história literária particularmente pelo vigor literário de seus contos.

Após proceder uma revisão na obra *Madona do campo santo*, para uma coleção miniatura dirigida por Eugênio de Castro, faleceu em Cuba, província onde nascera. Sua morte oficialmente deu-se em função de uma

síncope cardíaca em 04 de março de 1911; no entanto, circulou em certos meios a notícia de que ele teria se suicidado.

Para Massaud Móisés (1987: 245), a obra de Fialho pode ser dividida em duas: a “das trevas” e a “das luzes”. Em primeiro lugar, vem a obra folhetinesca, carregada de crítica acerba, azeda, de ódio à burguesia, em que o autor português expressa agressão violenta às convenções e instituições, como monarquia e igreja. Em artigos publicados em *Os gatos*, sua indignação alcança o sarcasmo e a irreverência iconoclasta. Em segundo lugar, temos o Fialho “das luzes”. O crítico brasileiro (1987 : 246) continua:

*O segundo Fialho, ‘o das luzes’ está fixado nos Contos (1881). nA cidade do vício ( 1882), Lisboa galante (1890), e especialmente no admirável livro O país das uvas (1893), onde se nota, ao lado da peculiar predileção pelo mórbido e pelos climas delirantemente decadentes, freqüente referência às belezas do campo.*

É possível também acrescentar que toda a obra de Fialho apresenta ainda outra característica: ela não obedece a princípios estéticos rígidos. Segundo Medeiros (1994 : 46), há, na produção artística de Fialho, um certo sincretismo que impossibilita enquadrá-lo em uma única tendência estética. Por essa razão é que o artigo de Simões Lopes (s.d. : 164) diz que

Fialho “ representa um viés do feitio nacional assinalado na literatura portuguesa desde os mais recuados tempos”. Neste sentido, recupera a Fernão Lopes para localizar a origem dessa literatura que Fialho representou no final do século XIX. Assim sendo, a produção artística do autor de *O país das uvas* apresenta indeterminação de gêneros, como diz Lopes, à página 165:

*De certo modo, os nossos cronistas de quinhentos são como que os antepassados dos atuais jornalistas, e Fialho de Almeida é uma espécie de cronista do tempo presente. Muito ao contrário do que pode parecer, a sua obra não desorbita da tradição. Antes se mostra bem fixada no seu eixo. Ela aí está gravitando em torno do mesmo sistema solar que nos deu um João de Barros, um D. Francisco Manoel de Melo, um padre Manuel Bernardes, um Garrett, um Ramalho Ortigão. Bem analisados, todos estes escritores pecam da mesma maneira – em todos eles a característica dominante é a indeterminação de gêneros.*

São cinco os livros de ficção de Fialho, o último deles já com publicação póstuma: *Contos* (1881), *A cidade do vício* (1882), *Lisboa Galante* (1890), *O país das uvas* (1893) e *Aves migradoras* (1921).

Da sua obra *O país das uvas* colhemos, para ser analisada nesta dissertação, em função de sua explícita concomitância temática com *Livro de uma sogra*, de Azevedo, o conto *A velha*, publicado, pela primeira

vez, no *Correio da manhã*, n. 592, de 15 de novembro de 1886. Pimpão ( 1945 : 31 ) afirma que no jornal este conto tinha a indicação seguinte: “ Em 1885 – No Bussaco, véspera do Natal”.

As produções literárias reunidas em *O país das uvas* são o fruto de trabalhos produzidos ao longo de uma década. Os contos, portanto, não foram criados numa mesma data, o que vai refletir diferenças nas concepções de arte. Essa informação leva o leitor a entender as passagens do artista alentejano por variados programas estéticos. Vejamos:

1. *Pelos campos*, publicado pela primeira vez em 29 de março de 1888 em *O Repórter*, n.88. Chamava-se inicialmente, *Sinfonia em cor de rosa – A primavera*, velho tema, música de Leo Delibes” ( Pimpão, 1945 : 211 – 212)

2. *Ao sol*, publicado em *A ilustração* de Mariano Pina, em 1887. Chamava-se “Vilegiatura dum dispéptico” ( Pimpão, 1945 : 35).

3. *As vindimas* é de 1888; conto publicado em *O repórter*, n. 215, de 4 de agosto de 1888, com o título *Crônica rústica* (Pimpão, 1945 : 211).

4. *Os pobres*, publicado em *O país das uvas* (1893).

5. *Amores de sevilhano*, publicado em *O Repórter*, n. 264, de 22 de setembro de 1888 (Pimpão, 1945 : 211).



6. *O filho* deve ser de 1886, segundo Pimpão (1945 : 211)
7. *A taça do rei de Tule*, publicado em *O país das uvas* (1893).\*
8. *O cranco*, publicado em *O país das uvas* (1893).\*
9. *Conto do Natal*, publicado em *O país das uvas* (1893).\*
10. *A princesinha das rosas* é de 1885
11. *Divorciada* – publicado em *O país das uvas* (1893)
12. *O anão*, inicialmente publicado em 1884 e chamou-se *Lenda do Carrasquinho*.
13. *Tragédia na árvore*, publicado no *Correio de amanhã* em 9 de agosto de 1885, com o título “A inveja” (Pimpão 1945 : 207).
14. *A velha* – publicado no *Correio de manhã*, n. 592, de 15 de novembro de 1886. Pimpão (1945 : 31).
15. *Idílio triste* – publicado em *O país das uvas* (1893).
16. *O corvo* apareceu em *Pontos no ii*, de 23 de outubro de 1980 (Pimpão, 1945 : 211).
17. *O antiquário*, publicado inicialmente em *Jornal de Domingo*, volume (1882), com título *Última paixão de Vicente Prostes* e republicado no *Correio da Manhã*, de 24 e 25 de setembro de 1885. O jornal era de sua terra natal (Vila de Frades e o conto apareceu com o título “O

antiquário”. O texto foi ainda publicado na Revista Ilustrada (1892) com o título *A noiva de Vicente Prostes* (Pimpão, 1945 : 187).

18. *O menino Jesus do Paraíso*, publicado em *O país das uvas* (1893).\*

19. *Conto do almocreve e do diabo*, inicialmente publicado com o nome *Nosso compadre diabo*. É de 1884 (Pimpão, 1945 : 207).

20. *Três cadáveres*, publicado pela primeira vez com o título *A doente* 27, em *O atlântico*, n. 121, de 23 de abril de 1883 (Pimpão, 1945 : 186). Pimpão (1945 : 212) afirma que “ para se fazer uma idéia correta da evolução do escritor, devemos pois colocar *O país das uvas*, publicado em 1893, no período que vai de 1883 ou 1884 a 1890”.

Na visão do crítico Ferreira (1964 : 1065), Fialho conquistou notabilíssimo relevo na literatura contemporânea, quer pela originalidade da idealização, quer pela florescência da linguagem e do estilo. Foi um dos escritores mais dotados de intuição estética, sensível como poucos à beleza, e expressando-a com os requintes sensoriais de um verdadeiro impressionista.

Jus ainda se faz, antes de adentrarmos na análise propriamente dita, uma referência sobre a sua estréia literária com o livro *Contos* (1881) com o registro da dedicatória a Camilo Castelo Branco:

*Peço-lhe que aceite a dedicatória deste livro medíocre, que pude elaborar nos ócios de uma vida cortada de trabalho e dissabores. Duas coisas me levam a consagrar-lho – o intento de amortizar uma dívida de gratidão pelo que nos seus livros me foi salutar, e o dever honesto de tirar o chapéu diante do que me é superior.*

(Fialho de Almeida)

## IV

### A mulher idosa nas narrativas “A velha” e *Livro de uma sogra*

#### 4.1. A mulher do campo

O conto português é ambientado no interior de Portugal . Note-se aqui a ênfase dada ao ambiente rural, recordando que esta peça narrativa foi produzida no final do século XIX, quando Portugal ainda não conhecia a evolução econômica, lograda através da revolução industrial difundida pela Inglaterra e França, conforme assinalamos no capítulo sobre as transformações culturais do final do século XIX. As personagens do conto português “A velha” de Fialho de Almeida, encontram-se no meio rural.

*Era uma velha que vivia em companhia do filho, numa aldeia da Bairrada, lá para as bandas do Luso (p.149)*

A descrição dos aspectos físicos do espaço interno fala-nos de um ambiente humilde, onde, em uma cabana de campônios, vive uma família: a velha (a sogra), o filho e sua esposa, que não gostava da sogra. Em “A velha” há o desvelamento da maldade humana, particularmente nas relações mãe – filho.

A invalidez decorrente dos anos e a inércia das doenças impediam a velha senhora de se ocupar dos afazeres domésticos. Naquele reduto familiar, portanto, a figura da sogra era emudecida pela intolerância da nora, que a atacava de todas as maneiras. Segue a nota psicológica: “seu coração golfava amarguras e tormentos, por vezes” (p. 149). A velha vivia do quintal para a lareira e da lareira para o quintal. E por mais humilde que fosse, “seu vulto estorvava os outros na cabana” (p.149). O realismo da cena mostra uma visão destituída de sentimentalidade, dizima o seu viver, mesmo em família, a um tormento inextinguível.

O rompimento do frágil equilíbrio, ou agudização da situação, ocorre imediatamente, como nos outros contos da obra *O país das uvas*. Feita a descrição do espaço e apresentadas as personagens, a ação corre para o desenlace. Massaud Moisés (1978 a : 33) observa que “o conto, ao começar, já está próximo do epílogo”. Daí se conhecerem apenas os momentos anteriores

ao clímax dramático. O autor de *A criação literária* informa ainda que a precipitação domina o conto desde as primeiras linhas: “a trama se organiza segundo um andamento semelhante ao ritmo com que as coisas acontecem na vida, e os pormenores vão-se acumulando numa ordem ‘lógica’ de fácil percepção”. Como na vida, o conto, de um momento para o outro, deflagra a ação, explode a trama.

Na expectativa de que o seu filho saísse em sua defesa, a protagonista aguardava alguns instantes, como nas palavras do narrador:

*(...) Mas o filho da velha, filho único, deixara-se ficar calado, com os olhos no fundo de sua tigela, e triturando (...) e a desgraçada embalde punha no casal a angústia dos seus olhos extintos! (p.150)*

A figura da sogra é vista como estorvo, que relega a idosa a um futuro incerto; interrelaciona-se, como os seus familiares, em um ambiente hostil, não só do ponto de vista físico, em função das precárias condições materiais, mas também do ponto de vista humano. A atitude indiferente dos membros da família revela a flagrante subalternidade da figura feminina na condição de sogra que vive no campo.

Essa ausência de perspectiva remete-nos, à mentalidade decadentista que, por volta de 1885, ganhara raízes em toda Europa ocidental.

Neste sentido, Eça de Queirós na conferência “ A Literatura Nova” ( o Realismo como nova expressão da arte) define muito bem a tendência estética da época: *Na decadência que ostenta, encontra-se em perfeita contradição com a sua época.* O princípio estético interessa também à revolução. A efervescência revolucionária deveria se empenhar em buscar uma unidade na arte do século XIX e expor o *verdadeiro* elevado às condições do *belo* e aspirando ao *bem*.

O narrador, no início, adverte que a história que vai narrar é “um pouco triste”. Esse juízo avaliativo serve não somente para prevenir o leitor, como também para transformar o conto numa conversa. Assim, inicia o narrador a fábula de uma velha que vivia em companhia do filho e da nora. O tom do texto é emotivo, com participação do narrador, quando expõe reflexões que o colocam no mesmo nível da personagem. sofre igualmente.com a personagem, como se pode conferir no seguinte fragmento:

*“Entretanto, os senhores ficam bem avisados de que esta história é um pouco triste.” (p.149)*

O adjetivo “triste” mais as expressões anteriores “como é d’uso”, “assanhada moça”, “pobre velha”, “coitadinha” são índices do posicionamento do narrador. Coloca-se ao lado do mais fraco, sofrendo juntamente com ele, denunciando as opressões e explorações, a desagregação

familiar. São funções desse narrador onisciente de “A velha” que penetra o mais íntimo dos seres para ouvi-los, aceitá-los, compreendê-los, e sofrer com eles:

(...) *“O seu coração golfava amargura e tormentos”* (p. 149)

A descrição física e moral da personagem principal inclui, além do sofrimento da companhia antipática e maldosa da nora, a doença, que a fazia inválida e inerte. Seu desejo, naquele ambiente opressor, é esconder-se, reduzir-se de tal forma para que sua existência não seja ainda mais tormentosa, mas

(...) *por menor fosse a bucha arrancada à broa de milho, durante as refeições, sempre o seu vulto estorvava os outros na cabana, e sempre à volta da banca, sorvidas gulosamente as últimas colheres de caldo verde, alguém ficava com ciúmes do que a velha ia mastigando, com os seis trôpegos dentes que ainda restavam na sua boca murcha de não rir há muito tempo. (p.149).*

A ação deste conto se passa em dezembro, quando faz muito frio. A inclemência do tempo já é um indício do abandono do homem ao espaço em que vive. Tudo depende de suas próprias forças que não são muitas.



A exemplo de outro conto de Fialho, “Os pobres”, é noite de dezembro. Há uma ausência completa de luz, o que pode expressar também ausência de racionalidade, por essa razão tanta dor e sofrimento.

A princípio a cena de inverno representa a imagem do desamparo, do problema existencial da dor, da separação, da solidão. O desfecho de uma estação que encerra um ciclo, após um determinado período. Remete-nos, tal imagem, à angústia da rejeição, da decrepitude, do esgotamento das forças vitais na natureza, catalisa a imagem do fim, da vulnerabilidade do ser diante da solidão, que pode supor também o retorno às origens, o porvir de um recomeço.

O mistério da noite esconde uma carga maior de expectativas negativas, com predomínio da vontade cega que pode produzir a dor. A triste constatação de que nada permanece, há sensação de que tudo se esgota com o tempo. E, como a velha do conto “O filho”, a existência humana revela-se um rosário de sofrimento que o homem conhece a partir do nascimento, sem conhecer descanso até o fim da vida, como bem ilustra esta passagem:

*Uma noite, era por dezembro, no sopé do Caramulo, e à vista da Serra da Estrela, sempre neva por dezembro! – uma noite, à hora da ceia, os ódios da nora arreganharam mais vivos contra a velha as sua dentuças peçonhentas. Ela ouviu,*

*ouviu... Mas daquela vez fora medonho. Deixou cair a colher do fundo da malga que comia, e lentamente pôs-se a erguer por sobre os ombros, à guisa do capote, a saia d'estamenha que trazia vestida" (p.149-150 )*

Chama-nos atenção o uso da oração coordenada adversativa “ Mas daquela vez fora medonho”, que introduz a idéia de oposição e adversidade. Relembramos, entretanto, que o próprio conto é iniciado por uma conjunção adversativa: “Entretanto, os senhores ficam avisados” (p. 149). Essa construção já fornece a idéia de contrariedade manifesta na luta que se trava no interior de uma família. Esse espaço que, aos olhos românticos, seria o espaço da harmonia e da boa convivência, aqui recebe o tratamento realista, que afirma ser o mundo, mesmo na sua menor célula, o interior da família, um espaço de adversidade e desentendimentos. A esta idéia acrescenta-se o uso contínuo dos advérbios que adicionam idéia de permanência, de diuturnidade:

*“lá vinha sempre a assanhada da moça” (p149.)*

*“sem jamais retrucar uma palavra” (p149).*

*“sempre o seu vulto estorvava os outros” (p149).*

*“e sempre à volta da banca” (p.149.)*

*“sempre neve” (p.149).*

A idéia de sofrimento e negatividade é exposta, ainda, por outros processos sintáticos, como: “ por mais que ela encolhesse” (p.149), por menor que fosse a *bucha*” (p.149). A adjetivação também favorece o cenário degradado:

*“ seis dentes trôpegos” (p.149.)*

*“dentuças peçonhentas” ( p.150)*

Outras vezes, a repetição, o discurso direto, o itálico, a reticência, a exclamação contribuem para a expressividade do sofrimento:

*“por menor que fosse a bucha” (p. 149 ).*

*“sempre neve por dezembro!” (p. 149 ).*

*“Ela ouviu, ouviu...” (p. 150 ).*

*“ – Se vos faço estorvo na casa, digam-no vocês, que me vou já, sem mais aquelas”. (p. 150).*

Esses procedimentos manifestam também a alta emotividade do texto. As transferências do narrador ampliam a tensão dramática e direcionam a linha interpretativa de que a vida é dor. Daí o coração da velha golfar “amarguras e tormentos” (p. 149 ). A velhice, a doença, a invalidez e o ódio da nora contribuem para formar uma atmosfera de desencanto existencial.

A família de antes vista como lugar de entendimento mútuo e compreensão, vai aparecer como espaço de discórdia, em que até mesmo o próprio filho aparece como covarde e frio em relação ao socorro que deveria oferecer à sua mãe.

*Uma noite, à hora da ceia, os ódios da nora arreganharam mais vivos contra a velha e suas dentuças peçonhentas. Ela ouviu e ouviu... Mas daquela vez fora medonho. (...) E só passado um instante ela disse em voz muito baixa, tartamudeada pela emoção:*

*-Se vos faço estorvo na casa, digam-no vocês, que me vou já, sem mais aquelas.(p.150)*

A omissão do filho soa como uma condenação. O filho expurga-a duplamente: do ambiente concreto da casa, sonegando-lhe o abrigo e rompendo o vínculo afetivo da relação mãe-filho. Suscita ao duplo despojamento: o da matéria e o do espírito. No aspecto material subtrai o abrigo e no aspecto espiritual o lenitivo familiar.

(...)

*Eu bem dizia: é um pouquinho triste a historieta.  
Seguidamente a nora ergue-se. E ao entrar na casa dos bois,  
com o alguidar vazio das sopas da ceia, viro-se, e disse:  
-Já vossemecê sabe que ninguém lhe acudirá. Que abale ou  
fique, pouco se nos dá.*

A singela imagem da mãe extremosa que gerou, criou e entregou seu único bem ( a casa) ao filho é apagada, convertendo-se naquele “membro” dispensável no reduto familiar. O filho não saiu em defesa da mãe. A ausência de um modelo masculino familiar, do provedor, do que estabelece a lei e a ordem na “instituição família”, a orfandade precoce privou-o do contato com o elemento masculino – a figura do pai. Essa fratura no seio familiar gera uma anulação da figura do filho que deixa de exercer a lei. Faltou-lhe alguém em quem se espelhar e para construir sua identidade na reprodução do comportamento previsto socialmente para o homem – impor a ordem no seio familiar. É justamente no seio da família que o narrador vai buscar, mais uma vez, apoio para sua visão de mundo de que a vida é comandada por uma vontade, cuja ação objetiva é unicamente espalhar a dor. A nora é insuportável e o filho um covarde, que assiste impassivelmente à expulsão de sua mãe. Impotente diante da brutalidade e da dor, o homem perde a capacidade para ações humanas, ainda que limitadas a gestos como estender a mão à própria mãe.

*“ Se vos faço estorvo na casa, digam-mo vocês, que me vou já, sem mais aquelas.”* (p. 150 ).

A vida rude e os esforços pela sobrevivência favorecem as dificuldades nas relações interfamiliares. O ambiente propício à miséria, à disputa por cada migalha de pão, o desconforto ao tomar o alimento às refeições, os maus tratos não oferecem à sogra outra alternativa, salvo a de deixar a casa onde vivia em companhia do seu único filho e da nora. Impossibilitada de grandes afazeres, vivia a velha da casa para o quintal e deste para a casa. Estava, pois, cercada de todos os lados, sem possibilidades de escapar ao martírio. Essa concepção de vida como uma prisão e o fato de que o outro ser motivador de nossa angústia e sofrimentos eleva o artista alentejano à condição de pré-existencialista. Para o narrador, não era sequer necessária presença da velha, bastava o seu vulto, para que a nora se incomodasse e se voltasse contra ela.

A perda da casa, espaço carregado de sentimentos e refúgio para dores e cansaços é um tema recorrente na obra *O país das uvas*. No conto “As vindimas”, por exemplo, o narrador também confessa a sua nostalgia do

lugar em que habitava na infância. A passagem do campo para a cidade, ou a perda de suas emoções mais caras, traz-lhe certa angústia:

*(...) uma nostalgia do campo me acode ao espírito de quem, como eu, tem cá dentro, sob os invólucros postiços dum pensador e dum artigoleiro, a alma cândida, contemplativa, simplória, dum aldeão tresviado à cultura dos seus campos, e dum lavrador cativo, que a todos os instantes suspira pela rabicha do arado. (p. 59).*

Em “ O filho”, o sofrimento advém , em parte, da ilusória busca da fortuna em outras terras ( Brasil ). A mãe espera em vão o retorno do filho que adoeceu e morreu longe. A perda da casa e da pátria resulta aqui de idealizações de um português sem consciência de que a realidade é uma capa que esconde a maldade de uma vontade cruel.

Em “ A velha”, a personagem aparece desprovida de qualquer amparo. Após dizer que iria embora se fosse estorvo, a velha aguarda uma resposta do filho:

*E alongava a pobre cabeça branca, a fim de não perder uma palavra do que sem dúvida seu filho iria responder .(p. 150 )*

Seu filho único, no entanto, permanece impassível. E conclui o narrador avaliando a situação:

“(…)

*E a desgraçada embalde punha no casal a angústia dos seus olhos extintos!” (p.150).*

(…)

*Seguidamente a nora ergue-se.(…) virou e disse:*

*-Já vossemecê sabe que ninguém lhe acudirá. Que abale ou fique, pouco se nos dá. ( p. 150).*

A nora, em discurso direto, aparece em cena com agressividade, informando a sogra que “ninguém lhe acudirá” (p. 150). A frieza e a indiferença marcam substancialmente o comportamento da nora que fala também pelo filho:

(…)

*“Já vossemecê sabe que ninguém lhe acudirá. Que abale ou fique, pouco se nos dá” (p. 150).*

Expulsa da própria casa, enjeitada e marginalizada, a personagem de Fialho é metaforicamente o emblema de um mundo desorganizado, fragmentado inclusive familiarmente, mundo de dor e desencanto, de angústia e sofrimento, guiado por uma vontade cega, que



reproduz o *status quo* indefinidamente. A frieza e a insensibilidade do filho e da nora, expulsando a velha de sua própria casa, herança dos seus antepassados, é o indício de um mundo dominado pela decadência dos valores humanos. Se, até aqui, vimos o homem como fera entre feras, em “A velha” a maldade e selvageria invadem a instituição mais cara da sociedade: a família. A visão do narrador não permite nenhuma idealização familiar. Trata a família como um espaço de desentendimento, frieza, indiferença, ódio. As seguidas avaliações do narrador conduzem a análise para essa visão schopenhauriana da existência humana:

*E aquele filho calado, enrolando um cigarro, da outra banda da mesa, sem olhar para as fundas rugas da sua miséria e da sua idade! ( p. 150).*

Há ainda um outro aspecto reforçador do tom emotivo do texto: a presença dos pontos de exclamação e a adjetivação constante. Tal procedimento estético vai nos remeter à concepção literária de Fialho: ela deveria ser a união da literatura, pintura, música. Nela deveria palpitar “alguma coisa de nós mesmos” ( p. 13 ). Daí a presença constante e bem pontual do narrador

*Eu bem dizia: é um pouquinho triste a historieta.( p.150 ).*

Esta repetição constante tende a ampliar a tensão dramática do desenrolar da ação, além de, pela reiteração, criar certa monotonia, indicativa de ação costumeira. O sofrimento da velha não é um sofrimento particular. No desdobramento da narrativa, ao reencontrar seu antigo namorado, percebemos que o sofrimento é uma chaga da existência. Na cena presente, a velha está arrumando seus trapos, com os olhos embaciados pelas lágrimas e contemplando, pela última vez, “a casinhola onde tinha passado a vida toda, desde nascer, dia por dia, a casa que seu pai lhe dera por legítima” ( p. 150 ).

A ânsia de justiça do narrador se revela com a indignação manifesta no seguinte comentário: “ Com ela presenteara o filho, no dia em que o *vil* se tinha ido casar” ( p. 150). Aliar-se aos menos favorecidos, humildes e explorados, fracos e velhos parece ser a marca indelével dos narradores de Fialho. Seus narradores sofrem ao lado das personagens marginalizadas e desamparadas. Permanecem o tempo todo ao lado delas, seguem os seus passos, ouvem a sua voz, estão atentos aos seus desejos. Seus narradores penetram o interior das personagens para entender o que se passa na alma dessas personagens: Interessa-lhes mais o que lhes vai na alma: suas

veleidades e sonhos do que os seus caracteres externos. Daí a grande tensão dos contos de *O país das uvas*, como “ A velha ”, “ O filho “, de “ Os pobres ”, “ Conto do Natal”. Em todos eles o que se vê são narradores sofridos, que não se ausentam da narrativa. Seus narradores não conhecem a frieza e a neutralidade exigida tanto pelo credo realista, quanto pelo naturalista.

As intervenções pontuais do narrador vêm reforçar, ainda mais, o problema existencial da dor, do estado de abandono, da separação, principalmente o aspecto de desdém para com a “velha”, notadamente na cena de sua retirada do lar: *Abriu docemente a porta do casebre*. O termo qualificador que acompanha o verbo abrir, o advérbio de modo “docemente” vai expressar exatamente o contrário, ela estava deixando forçosamente a casa que antes lhe pertencera, portanto não há espaço e nem clima para docilidade, nem para ternura de quem sai para um breve passeio.

Esta postura de humildade ao ser expulsa de sua própria casa antagoniza-se com as imprecações logo a seguir expostas:

*Deixa-me, deixa-me, seu granizo estuporado!* (p. 151 ).

O desequilíbrio emocional da velha desencadeia ações incompatíveis com a postura de humildade e subordinação, por isso a jaculatória e a blasfêmia. Daí o solilóquio:

*Tu não mandas coisa alguma ali dentro de casa. E o seu dono deu-me a saber que eu estava de sobejo, entre os que lá vivem, estuporado granizo! ( p. 151 ).*

Este solilóquio complementa a idéia de abandono; não há a quem recorrer. Daí a compulsão a falar sozinha, com os seus próprios botões. Abandonada completamente pela Providência, resta pouco aos seres humanos. Por isso, “as suas forças esgotam-se, ergue os olhos a Deus, e um vago terror se lhe apodera do espírito, naquela solidão sinistra do caminho” (p. 151).

A esta altura de “o vago terror” que se apodera da velha, ninguém a socorrerá. A angústia humana é produto dessa visão schopenhauriana da existência. A morte de Deus, de Nietzsche, trouxe como consequência o pavor de que nós não podemos contar com a ajuda da Transcendência. Jogado num mundo selvagem, o homem constrói a sua existência sob o fogo cruzado do sofrimento, da dor, da angústia de viver.

Ao deixar a casa que antes lhe pertencera, a sogra depara-se pelo caminho, com o forte e rigoroso inverno das noites natalinas. Mal

consegue caminhar, quando desfalece, entorpecida pelo frio rezando para Nossa.Senhora da Mortágua. A velha com grande esforço, reza a Salve-Rainha e faz promessa de levar-lhe “uma almotolia de azeite novo se viver “ ( p. 151 ). Aqui entram com força as reminiscências, as imagens do passado: as romarias que ela fazia a um santuário, as lembranças dos seus irmãos. As lembranças da dor entremeiam-se às recordações felizes de sua juventude. Vem à tona a lembrança “ cada qual depois fora morrendo, um agora, outro ao depois... terras vendidas, filhas casadas...e agora expulsa de casa, e tão pertinho da sepultura!” (p.151). O agnosticismo do narrador contrasta com a religiosidade da personagem, que busca com todas as forças invocar Nossa Senhora através da Salve-Rainha. A reza, entrecortada de reticências, revela o esforço que a personagem faz para invocar uma providência, e a desorganização do discurso manifesta total desequilíbrio emocional e racional da personagem, já sem forças inclusive para formular uma prece. O conto caminha para o segundo momento quando, uma nova situação surge.

Terminada a primeira parte do conto, o narrador introduz nova personagem, agora masculina, para confirmar sua visão schopenhauriana da existência: o moleiro do Pego requestara a velha ainda em mocinha, justamente numa romaria d’agosto, à Nossa Senhora da Mortágua. Neste

encontro jura, enquanto moça, que não se casaria com outro, “ à hora dele partir para soldado” (p. 152 ).

O desencanto do moleiro provém da falta de cumprimento da palavra empenhada: “ Encontrava-a casada, ao voltar o pobre diabo!” (p.141 )

Cinco décadas se passaram, “ e uma grande comoção a agita, e envolve, e entorpece” ( p. 141 ). O polissíndeto amplia a dramaticidade da ação. Então, quando espera que o moleiro a expulsará e ela será arrematada pelas matilhas de lobos, recebe palavras reconfortantes de que ali é bem-vinda e deve ali permanecer e descansar.

Ao despertar, vê-se acolhida pelo moleiro, numa habitação tosca e humilde. Ela, então, reconhece naquele homem simples, um antigo amor de sua juventude, a quem tinha faltado com o juramento na ocasião em que ele se alistou para uma batalha. Cinqüenta anos se passaram. A idosa reluta em aceitar o convite, mas opta, enfim, por ali permanecer em companhia de seu afeto pelo resto da vida.

*Deixe-se ficar aqui. É como se minha mana voltasse, graças a Deus, do outro mundo. ( p. 153 ).*

É então que tomamos conhecimento da vida do moleiro, talvez tão frustrada e sofrida quanto a da velha:

*Pouco depois contava-lhe ele a sua vida. Era uma tranqüila história de trabalho, pouco batalhada contra a miséria, mas com certos solavancos de alegria também; uma pachorrenta história de três figuras, moinho, moleiro e burro, vivendo todos três na santa paz de Nos' Senhor ( p. 154 ).*

Para o moleiro, o sofrimento da velha é castigo de Deus. Essa simplificação esquemática para explicar o mistério do universo contempla a simplicidade da personagem, como a imersão dela no mundo da religiosidade maniqueísta, em que os bons ganham o céu e os maus são castigados. Por não tê-lo esperado retornar do cumprimento do dever pátrio ( alistamento militar), a velha, em sua visão, acabara castigada:

*Ah, não há meio, tornava ele, não há meio de as fazer ter paciência! Em tal a coisa lhes subindo à garganta, hão de casar por força, vocês. Receba agora o mau pago por não ter querido aguardar este pobre tarimbeiro. – É castigo de Deus! Tornava ele, e a velha abanava a cabeça em sinal de afirmação. (p. 153).*

A voz do moleiro é a de desencanto:

*Muita vez me ponho a considerar nos que se casam, para que o mundo não tenha fim. Aí se carregam eles de filhos, que têm obrigação de sustentar e trazer agasalhados. E os filhos*

*crecem, à medida que os pais se vão alcachinando de velhice*  
( p. 153 ).

O pessimismo decadentista tem origem na filosofia de Schopenhauer. *O mundo como vontade e representação* veio à luz em 1819, mas somente em 1876 foi traduzido na França. A realidade suprema para o filósofo é a Vontade, impulso cego, força inconsciente. Ela é o mal, um desejo insaciável. A saída é o não desejo e, particularmente, a libertação através da arte. A filosofia de Schopenhauer levava a renunciar à vida e conduzia o sábio a voltar-se para a arte; a de Hartman constituía-se num apelo à extinção voluntária da espécie. O pessimismo decadentista era o *mal du siècle* mais profundo, mais desesperado que o de Chateaubriand e Lamartine.

A fala do moleiro vem carregada dessa visão trágica do homem sobre a Terra: sua existência é marcada pelo sofrimento e ele mesmo se encarrega de dar-lhe continuidade. Quando os pais envelhecem e já não dispõem de forças para o trabalho, a ociosidade “ aborrece em casa de gente pobre” (p. 154). Se, no entanto, os negócios vão bem, a lavoura próspera, “que vinténs nós pouparíamos, marido, ao canto da arca, se teu pai nos não pesasse tanto, o estupor ruim” (p. 154 ).



O moleiro não produziu descendentes, que relegassem os pais ao abandono na velhice, mas sente-se igualmente infeliz: “ Mas padecera também d’isolamento” (p. 154). Em seguida a reflexão: “Todos sofremos, desta maneira ou daquel’outra” (p. 154.) Não há escapatória: o casamento ou a vida de solteiro, ambos produzem dor e sofrimento.

Já chamamos atenção para a construção do processo sintático com que o narrador abre o conto: a oração coordenada sindética adversativa para sugerir as adversidades da vida. A fala do moleiro que aparece no último bloco do conto também vem marcada pela coordenação adversativa. Ficara solteiro, livrara-se da miséria e de males que poderiam vir com os filhos, “ *mas padecera também d’isolamento*” ( p. 154 ). (grifo nosso). O velho é um sonhador, o que o aproxima do narrador ideal de Fialho, porque entendia a arte literária como produto da realidade e do sonho, em que palpita “alguma coisa em nós mesmos” (p. 13 ). O sonho como alento para fazer frente à dura realidade empresta ao conto certo lirismo:

*Já tu já eras casada, punha-me a figurar, por desfastio, está de ver, a minha vida contigo, no moinho, com um bom jantar ao canto do fogo, abóboras a curtir no telhado do alpendre, e três ou quatro porcos no chiqueiro, para a fartura do ano. Dava-me aquilo um bem-estar! Hoje que estás aí, parece que*

*o meu sonho foi certo, e que esta noite vem continuada de muitas que temos passado a aquecer-nos do frio, por baixo da mesma chaminé, como casados ( p. 154 ).*

O sonho apóia-se na realidade física. A miséria não o faz sonhar senão com a superação das necessidades orgânicas imediatas, como alimentação e agasalhos. O sonho não vai além da realidade material, o que pode indicar, de uma certa forma, um homem preocupado apenas com o aqui e o agora, com a sua vida presente. Frio e fome constituem dois grandes males vividos por estas duas personagens que perdem a individualidade. Note-se aí que elas não são identificadas, para emblematizar a realidade portuguesa do campo do final do século XIX. No caso masculino, chama a atenção para a atividade física, o trabalho duro : “moleiro do Pego”; no segundo, para a decadência física: “ a velha”. Vida portanto, concebida como “ vale de lágrimas”, (conforme a oração da Salve Rainha), de sofrimento contínuo, de trabalho insano. Trabalhar e envelhecer, passar frio e fome, eis a dura realidade do homem finissecular.

Diante desse quadro negro surge um lenitivo:

*Oh, como a vida tem minutos serenos! ( p. 154 ).*

Referem-se esses momentos ao reencontro da pessoa amada para juntos comemorar o passado. Observe o leitor novamente que esse breve momento de alívio aproxima-se da arte de contar, que para Fialho, particularmente em *O país das uvas*, se identifica com a conversa entre amigos, sentindo a realidade entre as mãos:

*E ele lhe tomava as mãos pergaminosas, nas suas mãos com dedos cobertos de nós e calos para evocar junto dos seus brancos cabelos, juventude, alegria – que sei eu ! – promessas, romagens, fatos novos... Através daquelas reminiscências, a velha ia percorrendo assim paisagens desvanecidas, cenas d'outrora, idílicas e frescas, todo um passado flutuante entre saudades, e tão longe, Senhora de Mortágua, tão longe!... ( p. 154 ).*

Assim, a voz do moleiro do Pego emociona a velhinha que não o via há muito tempo. Ela tenta falar, mas a voz some:

*– H ouve um tempo, vai ela a dizer. Houve um tempo... (p. 154 ).*

Agora, a esta altura da existência, quando não se tem mais pressa, revela o ouvinte atento e capaz de grandes emoções: “ eles calam-se a

ouvir dentro do peito os corações reverdecidos.” ( p. 155 ). E tudo se transforma diante daquele amor quase sagrado

Amor feito de carícias e palavras. Para o narrador este tipo de amor constitui “ os minutos amenos” da existência.

A narrativa “A velha” traz a intensidade de um conto bem realizado, com uma dose de expressionismo romântico, um *happy end* que intensifica seu núcleo narrativo e acentua as marcas do *Decadentismo* português. Na obra de Fialho de Almeida a figura da sogra é a mãe do marido. Ao final, a mãe do marido é o traste descartado, numa sociedade falocêntrica – o filho inerte não saiu em defesa da sua mãe, acumpliciado pela esposa.

Para denunciar uma realidade de valores humanos degradados, Fialho preferia a emotividade à racionalidade e neutralidade científica do credo Realista, como alguns dos seus contemporâneos, entendia ser a literatura um espaço de idéias e formas diferentes do laboratório científico. As emoções humanas vistas pela arte, em vez de pedir o microscópio do experimentador, exigiam a sensibilidade do artista. Desde que a situação não seja idealizada, a interferência do narrador acaba sendo uma forma de conceber a arte como aliada do homem, como mais um instrumento para a percepção da realidade.

O Realismo, em verdade, caracteriza-se como rebeldia ao padrão idealista dos românticos. Embora já viesse há longo tempo incorporando gradativamente a realidade na literatura, só na segunda metade do século XIX é que os artistas lograram introduzir o homem comum na arte, não só o belo, mas a beleza ao lado do feiúra, o requintado ao lado do trivial.

O Realismo ainda encara a vida com neutralidade e objetividade: o narrador, por exemplo, não interfere na ação. Isto não ocorre no conto analisado, pois o narrador manifesta a sua visão sobre os fatos nas intervenções: *Eu bem dizia: é um pouquinho triste a historieta*. Assim sendo, Fialho não admitia o Realismo ortodoxo à maneira de Flaubert ou Zola, que pediam neutralidade absoluta. Entre Apolo e Dionísio opta pelo emotivo, pelo sensível. O que se nota em seu conto é uma postura nítida do narrador que considera, por assim dizer, a literatura união do real com a emoção, do mimético com o sonho; a criação artística requintada ao lado do coloquial, o artístico e o pitoresco lado a lado.

## 4.2. A mulher da cidade

A novela *Livro de uma sogra* projeta uma história dentro da história. Encaixam-se na novela propriamente dita as histórias que o amigo narra, história do livro da sogra, ofertado por outra personagem, Leandro de Oviedo, genro da personagem principal – a senhora Olímpia. No primeiro capítulo encontra-se o final da história, onde toda a temática se enuncia: a temática do convívio entre um casal.

*De volta da minha última peregrinação à Europa, depois de cinco anos de saudades do Brasil, foi que, pela primeira vez senti todo o peso e toda a tristeza do meu isolamento e pensei com menos repugnância na hipótese de casar. Foi a primeira vez e também a última que semelhante veleidade me passou pelo espírito; daí a vinte e quatro horas tinha resolvido ficar eternamente solteiro.(p.11)*

Em primeiro plano, o narrador em primeira pessoa participa diretamente do enredo da ficção. Em seu comentário inicial antecipa a sua decisão: “daí a vinte e quatro horas tinha resolvido ficar eternamente solteiro”. Ao adotar uma posição pessimista diante da possibilidade de constituir uma vida conjugal, é possível entrever a filosofia de um dos pensadores que mais

influência exerceu nessa fase: Schopenhauer, para quem, o mundo seria a representação do Real, uma ilusão dos sentidos, onde nada pode produzir uma satisfação duradoura. Isto levava a renunciar à vida e conduzia o ser a se voltar para a arte. No caso do amigo, tal decisão foi declarada após o contato com o manuscrito do “Livro da sogra”. Sua visão sobre o casamento é pessimista.

Schopenhauer, o crítico do idealismo, contraria as teses que afirmam o domínio absoluto da razão sobre a natureza e a história, mostrando os absurdos da existência humana e da história, como a dor, as guerras, as desgraças, a crueldade. Atribui esses males ao domínio de uma vontade inflexível, cruel.

Seguidamente outra personagem é introduzida na trama, trata-se do amigo do narrador do início: É então que tomamos conhecimento da vida de Leandro de Oviedo, genro da personagem central que é apresentado da seguinte maneira:

*Leandro foi sempre um rapaz bem equilibrado: coração generoso, caráter sério, inteligência regular, sobriedade nos costumes e tino para arranjar na vida. Do nosso grupo era o mais moço e também o mais forte e apessoado. Tinha excelente educação física, adquirida num colégio da Inglaterra; conhecimento perfeito de esgrima e jogos de exercício; destreza de montaria e plena confiança nos seus músculos. (p.12).*

O processo de caracterização da personagem é o de acumulação, em que se vão adicionando mais e mais pormenores. O narrador vai introduzindo também traços do seu caráter numa gradação, ou seja, dos elementos mais previsíveis como “coração generoso” ,“ caráter sério”, até outros que já sugerem um perfil mais habilidoso como: “ tino para arranjar na vida”. Nota-se, na citação apresentada, que o realismo de Aluísio Azevedo não se reduz a características externas da personagem. Não se trata, portanto, de um realismo superficial, mero inventário de elementos externos à personagem. Assim sendo, pode-se dizer que o realismo em Aluísio é, nesta obra, muito mais profundo que a estética realista postulava. A novela prenuncia, também, o trabalho com a psicologia da personagem como veremos:

*Ainda não contava ele com vinte anos quando o conheci, e a nossa intimidade foi apenas interrompida pelas minhas viagens. Fui eu o confidente da grande paixão que o levou a se casar, quatro anos depois, com a filha da velha, mais fantástica, mais diabólica, mais sogra, que até hoje tenho visto. A fúria para consentir o casamento, aferrou-se às mais leoninas exigências; impôs condições as mais humilhantes para o futuro genro. Já me não lembro ao justo quais foram elas, posso afiançar porém que eram todas originais e ridículas. Havia uma, entre tais cláusulas, de que nunca me esqueci, a da assinatura de certo documento, em que o*



*desgraçado pedia à polícia não responsabilizasse ninguém pela sua morte, caso ele aparecesse assassinado de um dia para outro. (p.12).*

O genro da protagonista, a senhora Olímpia, sempre que reencontrava seu companheiro de juventude, confidenciava a sua paixão que o levou a casar-se com a filha da velha mais “fantástica”, mais “diabólica”, mais “sogra” que ele havia conhecido. Para consentir o casamento, a sogra impôs as mais ferrenhas exigências, às quais o genro se sujeitou. Notemos que a construção enumera uma gradação de qualificadores, em que se destaca o adjetivo *sogra* antecedido por outros dois qualificadores: os adjetivos “fantástica” e “diabólica”.

Neste sentido, a palavra “sogra” aparece como uma extensão desses dois atributos. Ou seja, essa figura parece vir delineada como uma imagem, no mínimo intrigante. Temos aí duas caracterizações contraditórias, duas situações muito distintas: Aluísio Azevedo compõe, inicialmente, uma figura, no mínimo instigante. Põe no espírito do leitor uma indagação: afinal, como será a trajetória de uma personagem que é ao mesmo tempo, *fantástica*, e aqui esse atributo vem tingido de uma coloração de encantamento, de embevecimento, por assim dizer, colocado ao lado de *diabólica*?

estranhamento é inevitável. A personagem é uma categoria fundamental da narrativa, constituindo-se no eixo em torno do qual gira a ação, ou as idéias do texto. É em função dela que a economia do texto se resolve, desta maneira centremos a atenção na seqüência.

Ao narrar sua angustiante experiência conjugal o amigo recomendava:

- *Mas com um milhão de raios! por que não te livras por uma vez dessa víbora?*
- *Livrar-me como?! De que modo?! Perguntou-me o infeliz entre dois arquejos.*
- *Ora, como?! Seja lá como for! Foge, ou torce-lhe o pescoço! Atira-a no meio da baía! Sacode-a do alto do Pão de Açúcar! (p.13)*

Um ano depois, os amigos se encontraram em Paris, época em que a personagem Palmira, esposa do Leandro de Oviedo encontrava-se gestante do primeiro filho do casal. A passagem é a seguinte:

- *Olá! bradei-lhe. – Fugiste...*
- *Qual! Estou a passeio. Minha sogra mandou-me passear...*
- *Expulsou-te de casa?...*
- *Não. Mandou-me passear por algum tempo. Eu volto...*

- *Ah! Compreendo! Quer que a filha se distraia um pouco pela Europa.* - - *Dou-te os meus parabéns!*  
 - *Não! Vim só>*  
 - *Hein?! E tua mulher?*  
 - *Ficou.*  
 - *E a tua sogra acompanha-te?*  
 - *Ah! Não!* (p.14)

O amigo intrigado vendo a reserva do Leandro e temendo causar algum constrangimento evitou mais questionamentos. A impotência do genro, diante das circunstâncias, cujos motivos são de início incompreensíveis, conduz à vivência de conflituosos momentos de angústia emocional. Quatro anos após este encontro, numa vinda ao Rio de Janeiro e, em visita ao Leandro, a imagem da sogra é outra.

- *E a serpente?*  
 - *Que serpente?*  
 - *Ora, qual há de ser? A fúria infernal, o diabo de saias, tua sogra!*  
 - *Coitada, já não existe – Já não existe...ah! infelizmente ela já não existe.*  
 - *Não zombes, meu amigo! A memória de minha própria mãe!... (p. 12)*

Nos trechos selecionados a imagem da sogra é inicialmente estereotipada. O narrador excita a curiosidade do leitor instigando, já de início, a tensão narrativa com a enigmática figura da sogra que ao final terá a sua imagem redimida.

Os termos qualificadores como “víbora”, “serpente” atribuem à figura da sogra uma pesada carga semântica ligada a répteis peçonhentos. Essa imagem é revertida quando, no momento de sua morte, a sogra entrega ao genro e à filha, um diário onde, ao longo de sua vida, registrou a exposição de motivos para justificar as suas atitudes de início incompreensíveis. Tudo vem minuciosamente exposto no manuscrito elaborado pela sogra. Aluísio opta por redimir a imagem da sogra, através da força criadora do discurso artisticamente articulado.

Inicialmente, ao analisar as personagens podemos verificar o manejo da linguagem, notadamente a personagem central que, pela competência lingüística sobrepõe-se às demais personagens. De certa forma as reflexões da sogra vão, substancialmente pela linguagem, se tornar a medida de todas as coisas no interior da narrativa. Todas elas falam segundo o meio em que vivem e, aqui vamos trabalhar com uma configuração familiar

diversificada da obra portuguesa. Daí a necessidade de algumas considerações acerca da linguagem.

Em seu relacionamento social, dispõe o homem de um instrumento que lhe caracteriza a condição humana: a linguagem, seja traduzida por gestos, por modalidades artísticas, seja por símbolos diversos, que também são meios efetivos de comunicação entre pessoas. Para Dubois (1988 : 387 ), “ a linguagem é a capacidade específica à espécie humana de comunicar por meio de um sistema de signos vocais, que coloca em jogo uma técnica corporal complexa e supõe a existência de uma função simbólica”.

Para a realização da linguagem como instrumento de comunicação e interação, a sociedade adota um conjunto de signos e de regras que, convencionalmente, são aceitos e deixam de ser arbitrários. Desta maneira exclui-se a possibilidade de escolha de símbolos novos, estranhos ao grupo social, porque tal escolha geraria incompreensões. A norma padrão, por exemplo, é a língua praticada pela classe social de prestígio, que é identificada com a da chamada classe culta, escolarizada: trata-se, na verdade, de um dialeto social, que nada tem de melhor em relação aos outros. Seu prestígio decorre apenas da importância da classe social que lhe corresponde.

No outro extremo, no dialeto popular, encontram-se elementos que o caracterizam como tal: subpadrão lingüístico, menor prestígio,

situações menos formais, falantes do povo menos culto, simplificação sintática, vocabulário restrito, gíria, ausência de rigor gramatical. Há variedades lingüísticas que gozam de prestígio. Outras, devido à classe social a que pertencem, não desfrutam de nenhuma consideração

A novela de Aluísio, ambientada na cidade, coloca em cena personagens dotadas da capacidade de se comunicar. A personagem principal narra em um diário todas as suas manobras para que a sua filha tenha um casamento perfeito. Sua decisão em arquitetar o futuro conjugal da filha é determinada pela experiência pessoal vivenciada no seu matrimônio mal sucedido. Em notas póstumas o Senhor Virgílio faz surpreendentes revelações conforme a narração da personagem tema:

(...)

*Descobri essas notas entre os papéis do seu espólio. Sem as transcendentais revelações que elas me depararam, é natural que nunca chegasse minhas pesquisas filosóficas a qualquer resultado, e nunca me animasse eu a empreender este doloroso manuscrito.*

*- Atenção! É Virgílio quem agora fala: (p28)*

Agora é o marido quem narra. A focalização do narrador avança o reconhecimento das qualidades de sua companheira, a personagem

principal. Aqui entram com força as reminiscências, as imagens do passado vêm à tona permeadas de sentimento nostálgico.

(...)

*Sim! minha mulher foi a única que amei. Em meio do maior enjôo da vida doméstica, sentia eu perfeitamente, no âmago da minha consciência, que nenhuma outra valia tanto como Olímpia, que no físico, quer no moral e até no intelectual; sentia que, se ela não fosse minha esposa, minha companheira obrigada de cama e mesa, de todo o instante, havia de desejá-la apaixonadamente; sentia, adivinhava que, se eu um dia a deixar de possuí-la, como fatalmente sucedeu, havia de sofrer muito, como efetivamente sofri, sem nunca mais encontrar mulher que a substituísse ou que lograsse fazer-me-la esquecer.( p. )*

O depoimento marcadamente emocionado do ex-marido, tardiamente revelado, é a matéria substancial e o aporte de que a Senhora Olímpia precisava para dar cabo ao engendramento de suas hipóteses sobre o casamento perfeito. A presença dos pontos de exclamação e a adjetivação constante são aspectos reforçadores do tom emotivo do texto. Na sua visão, o sentimento que une um casal esvanece com o passar do tempo, pelo convívio

diuturno, pela presença prolongada de um na presença do outro, principalmente após a chegada da primeira filha.

Baseado em relatos encontrados entre o espólio do falecido marido, a sogra toma conhecimento da visão dele sobre o casamento:

*E minha filha será, como é minha mulher, uma virtude inquebrantável, um espírito orgulhoso e forte, que resista às tentações de procurar fora de casa a felicidade, que o casamento lhe terá prometido e não lhe terá dado; ou impelida pelo fastio da vida conjugal, irá refugiar-se nas criminosas ilusões de novas crises de amor; nessa espécie de falsificadas luas-de-mel, que a mulher adúltera inventa fora do lar doméstico, porque vê que neste não poderá nunca, nunca mais, obter a reprodução da lua-de-mel verdadeira e legítima? (39 p.)*

A obra parece apoiar-se na hipótese de que, já naquela época, a instituição do casamento convencional sofria desgastes e necessitava passar por reformulações. No desdobramento da narrativa, ao encontrar o pretendente para a sua filha, a sogra vai projetar no casamento de sua filha, os preceitos de um relacionamento ideal. Na cena presente, a sogra vê o mundo centrada em si mesma; na sua própria experiência conjugal.



Desde o espaço onde reside com a filha, um elegante sobrado no Rio de Janeiro, já percebemos a configuração social de uma personagem forjada pelos parâmetros da sociedade capitalista.

As reflexões da personagem principal, quando sua filha única encontra-se em idade de se casar, refletem a preocupação com a sua felicidade conjugal e são, em certa medida, um desdobramento das anotações deixadas entre o espólio do ex-marido. Ao jurar que lutará pela completa felicidade da filha, por extensão a mãe passa a considerar a realização pessoal em toda a sua completude, ou seja, conciliar a satisfação íntima da alma com as necessidades físicas com o provimento sexual de que ela necessite para a perfeita sinergia do seu organismo. No dizer da personagem:

*Dar-lhe um marido? Dar-lhe um amante?*

*o que é melhor para a mulher? Ter um marido ou um amante? Um homem que a ame como um escravo ou um homem que a ame como um senhor? O casamento eleva, o concubinato rebaixa. No casamento o escravizado é o marido; no outro caso é a mulher. (p.42 )*

Esses procedimentos narrativos manifestam a alta carga reflexiva do texto. As reflexões que permeiam a obra ampliam a preocupação com a garantia de satisfação e felicidade amorosa e vão constituindo-se uma novela de tese. Todas as reflexões intensificam a tensão dramática endereçam ao leitor a idéia de que a vida conjugal nos moldes tradicional é dor. Como exemplo disto as passagens do seu casamento malsucedido. A sogra vê o mundo centrada em si mesma; ela constitui-se a medida de todas as coisas.

A Senhora Olímpia promove, no salão de festas do seu elegante casarão, saraus para *fisgar* um noivo para a sua filha em idade de se casar. Com ajuda do Dr. César, médico e amigo da família, seleciona um pretendente saudável, órfão de pai e mãe. Na lista de critérios para a seleção, a condição financeira era indiferente, a sogra dispunha de patrimônio suficiente para suprir o casal.

O narrador chama a atenção para a mercantilização das relações afetivas. No jogo narrativo pretendente que atende aos pré-requisitos da seleção dispõe também de “tino para arranjar na vida”. Assim sendo, Leandro entrará para sociedade matrimonial advindo vantagens e comodidade financeira, no entanto, terá que ser complacente com as condições impostas pela sogra que dita as regras do relacionamento para o jovem pretendente, interfere e arbitra sobre a união dos dois.

Ao optar pelo casamento, instituição convencionada pela sociedade, a personagem principal lança mão de suas estratégias para que a sua filha tenha um casamento ideal e com ajuda de um médico - aqui a figura imprescindível. No dizer de Fidelino Figueiredo: *o médico passa a ser figura quase obrigatória nos romances dessa fase. A arte se submete à ciência, deslumbrada que está com os princípios naturais detectados. Desta forma, a sogra busca na figura de um médico o suporte de que necessitava para efetuar a seleção de um marido para a sua filha e anuir cientificamente às suas iniciativas.*

Na obra de Aluísio, inicialmente a imagem da sogra está vinculada à intromissão, à implicância. A consumação do desejo do casal, de uma aproximação por tempo prolongado no cotidiano durante o casamento, esbarra-se no interdito imposto pelo “programa de felicidade” da sogra.

Ao final, a despeito dos freqüentes entraves impostos pela sogra à consumação do desejo de aproximação por tempo prolongado, o casal opta pela manutenção deste regime de convivência. Os motivos, de início incompreensíveis foram relatados no manuscrito entregue ao genro momentos antes de sua morte, manuscrito que desempenhou papel substancial e decisivo na vida do casal. A vida dos cônjuges, a partir do morte da sogra, continuará sendo regida pela imprevisibilidade, pela extinção do repetitivo, do usual.

Assim sendo, podem a qualquer momento se ausentar sem a comunicação prévia e sem a previsão de retorno. O casal passa agora a apostar conscientemente na ausência deliberada como forma de manutenção do Eros e da paixão no casamento.

A adoção deste “modus vivendi” pelo casal assinala o prestígio que as figura da sogra desfruta no interior da narrativa. A imagem feminina na condição de sogra ao final, redimida, vai figurar, na expressão artística, tingida por uma coloração mais respeitosa, numa das elucidativas páginas literárias produzidas pela pena deste escritor brasileiro.

### 4.3. Duas imagens de sogra

A investigação da figura da mulher na condição de sogra vai encontrar na expressão artística, portanto, duas imagens opostas. Inicialmente, nos dois casos, a figura da sogra aparece de modo diferente: no caso português, é a vítima, no brasileiro, a imagem de algoz é, ao final, redimida. Enquanto no conto português a figura da sogra é a mãe do marido,

na narrativa brasileira essa mesma figura é a mãe da mulher. Haveremos de concordar que em ambos os casos a figura é estereotipada.

A sogra portuguesa passiva acaba por ser excluída e a sogra brasileira, através da linguagem, logrou concessão para executar incondicionalmente o seu plano de felicidade conjugal vindo, ao final, reverter o estigma da implicância e da intromissão.

O conto de Fialho tem como protagonista uma mulher idosa pertencente às camadas populares; como cenário dá preferência ao ambiente campesino de carência e trabalho duro e não à ociosidade própria das classes abastadas. Suas descrições são mais áridas, mais curtas do que as que ocorrem habitualmente no naturalismo. A crítica mordaz volta-se para a menor instituição da sociedade: a família. A imprevidência dos descendentes relega os seus antecessores ao desamparo.

Na novela de Aluísio ambientada no cenário urbano, a protagonista é uma matriarca que gerencia o seu patrimônio pessoal, impera de forma absoluta e sua vontade é lei.

Em ambos os casos há o apagamento da figura masculina. No caso português a velha é viúva e o seu único filho é submisso à mulher. No caso brasileiro a senhora é separada e dispõe de duas figuras masculinas: o Dr.

César, como um ajudante-de-ordens, e o genro que se encontra sob o jugo de um pacto pré-nupcial firmado antes do casamento com a sua filha Palmira.

Isto leva a uma situação anômala nos dois casos, incorreta para os padrões patriarcais vigentes na época. Em ambos os casos, pelo menos em grande parte da narrativa, anula-se a figura do marido mandão. O genro da protagonista submete-se às condições pactuadas. Selecionado pelos seus atributos físicos e morais, Leandro, devido à sua orfandade precoce, à posição econômica, vem para o casamento numa condição de subalternidade, pois não possui o lastro financeiro equivalente ao de sua consorte. Em igual medida, no conto português, faltou a figura do pai, referência para espelhar o papel socialmente previsto para o homem.

No conto português as personagens não dispõem de um nome próprio. O título "A Velha" já traz em si uma carga semântica pejorativa. A conotação depreciativa acentua o estigma associado à figura da sogra. O adjetivo "velha" é empregado para qualificar objetos em desuso como: bolsa velha, camisa velha, cadeira velha etc. Já para as pessoas com idade avançada designa-se "idosa". O título estigmatizante expressa uma designação estereotipada. O autor revela o seu engajamento ao princípio estético *decadentista*. O Decadentismo foi, nas palavras de José Régio, aqueles

inadaptados que, sonhando tudo em grande, por esse aspirar a muitos se condenam a uma quase perpétua decepção.

As demais personagens da narrativa de Fialho igualmente não possuem nome próprio; estão sob a designação de um substantivo comum: *o filho, o moleiro, o velho, o homenzinho*. Todas as figuras estão reduzidas ao conjunto dos seus comuns, representantes da massa anônima, num contexto de agruras e decadência onde, até a identidade própria parece que lhes é subtraída.

Na narrativa de Aluísio, *Livro de uma sogra*, já o título estampa um sintagma nominal que pressupõe um indicativo de posse: temos de um lado um objeto possuído “Livro” e de outro a sua possuidora “de uma sogra”. Desde o título altamente sugestivo, percebemos que nesta obra se instala uma situação diametralmente oposta ao do primeiro caso. Ali as personagens estão melhor situadas social e economicamente, possuem nome próprio que as identifica sendo elas: Olímpia - a sogra, Palmira - a filha, Leandro - o genro, Dr. César - médico e amigo da família. Todos investidos de um nome que os identifica, no entanto, sujeitos ao matriarcado da Sra. Olímpia. Desta vez é Aluísio que ironiza em sua narrativa: as personagens, apesar de um nome, estão destituídas de autonomia e identidade própria.

Na obra portuguesa a visão da sogra está associada à fragilidade cuja figura emblemática é o *arquétipo* do estorvo. Segundo

Northrop Frye no seu *Anatomy of Criticism* (1957) o mito serve para identificar o ritual e o sonho numa cultura e também serve como metáfora que, pelo seu emprego social e narrativo, se pode transformar num arquétipo, protótipo ou estereótipo.

Em *Fialho*, há pouca evidência de apreço pela figura da sogra. O leitor terá a impressão de não haver existido muito apreço pelas relações familiares fora da esfera do antagonismo gerado por ressentimentos recíprocos, na cultura portuguesa da época.

Do lado brasileiro, constrói-se a imagem da sogra que é a personificação da autonomia. A sogra brasileira possui competência comunicativa, uma vez que consegue catalizar e seduzir as demais personagens em suas manobras, para execução dos projetos que engendra, de felicidade conjugal para a filha e o genro. Está plenamente dotada da energia para realização de seus projetos pessoais e mobilizar colaboradores para o seu propósito.

Nesta elucidativa obra do fim do século XIX, parece vir subjacente a essa ótica brasileira o esforço por construir a nacionalidade. Os escritores daquele período de transição parece terem tomado para si o compromisso ideológico com a elaboração de uma identidade nacional.



Antonio Candido em *Formação da Literatura Brasileira*, afirma :

*A literatura no Brasil, como em outros países latino-americanos é marcada por este compromisso com a vida nacional no seu conjunto, circunstância que inexiste nas culturas dos países da velha cultura. Nela, os vínculos neste sentido são os que prendem necessariamente as produções do espírito ao conjunto das produções culturais; mas não a consciência, ou a intenção de estar fazendo um pouco de nação ao fazer literatura. (18 p.)*

Aquilo que se aplicou à formação da Literatura, também pode ser considerado para a produção literária do período de transição do final do século XIX, na medida em que é possível fazer uma associação metafórica entre a estereotipia da figura da sogra na narrativa portuguesa de Fialho de Almeida, com crise de inadaptação à situação de penúria por que passaram as camadas populares, no Portugal daquele fim de século. Conjugam-se na expressão literária de Fialho a subalternidade sócio-econômica de Portugal no contexto das nações européias. Fialho de Almeida parece refletir em seu conto esse compromisso ideológico em retratar a feição da nacionalidade. Da mesma forma, é possível igualmente associar, metaforicamente, a constituição da

personagem da sogra, criada pelo escritor brasileiro Aluísio Azevedo, ao delineamento de uma identidade nacional.

Parecem ter sido estes os aspectos privilegiados na formulação das imagens da figura da sogra por estes dois autores. A sogra portuguesa apresenta-se fragilizada. Como fragilizada se encontra a nação portuguesa na subalternidade no contexto europeu daquele período de transição. A sogra brasileira, ao final da narrativa, reverte favoravelmente a imagem, atenua o arquétipo de megera e enceta uma relação tingida por uma coloração mais respeitosa e reverenciada.

## V

## CRONOTOPO COMO CENTRO ORGANIZADOR

## 5.1. O cronotopo, materialização do tempo no espaço

*(...) Pela linguagem, o indivíduo pode aprisionar o tempo e libertar-se da morte.*

Affonso Romano de Sant'Anna.

O pensador russo Mikhail Bakhtin, que legou notável contribuição aos estudos acerca do romance, tem o mérito de introduzir, nos estudos de teoria da literatura, nova abordagem relativa à leitura textual. Em seu estudo pioneiro, pautado sobre o estatuto dialógico do texto, desenvolveu a teoria do cronotopo como a materialização privilegiada do tempo no espaço. No dizer de Bakhtin (1937: 356),

*Os cronotopos são os centros organizadores dos principais acontecimentos temáticos do romance (...) Todos os elementos abstratos do romance \_ as generalizações filosóficas e sociais, as idéias, as análises das causas e dos efeitos etc. gravitam em*

*redor do cronotopo(...) Os cronotopos têm um caráter típico de gênero, eles baseiam-se em variantes definidas do gênero romanesco, que se formou ao longo dos séculos(...) No entanto toda imagem da arte literária é cronotópica.*

Para Bakhtin qualquer intervenção na esfera dos significados só se realizará através da porta do *cronotopo*, ou seja, pelo estudo das relações espaço-temporais na obra literária. Todas as definições espaço-temporais são inseparáveis umas das outras e poderão se apresentar quase sempre tingidas por um matiz emocional. A contemplação artística, para fins de estudo, não afasta nem separa as unidades, antes pelo contrário, fornece meios de serem interpretadas por inteiro, uma vez que vai abarcar o cronotopo em toda sua integridade. É possível, desta maneira, definir *Cronotopia* enquanto eixo mediador que ajuda a transportar os significados originais e espaciais para as relações temporais.

O cronotopo vai determinar a unidade artística de uma obra, no que diz respeito à realidade efetiva. Essa perspectiva bakhtiniana permite fazer uma reflexão sobre cada momento e cada elemento destacado nas obras analisadas enquanto valores cronotópicos. Esses valores cronotópicos é que vão determinar a unidade artística das obras, ou seja, a natureza da relação

espaço-temporal e a importância da sucessão dos acontecimentos na vida das personagens.

A partir dos pressupostos da teoria do *cronotopo* levantaremos alguns pontos passíveis de compreender o papel temático dos elementos nos enredos, das duas obras analisadas, ao privilegiar aspectos da relação espaço-tempo e colocar em cena a figura da mulher idosa na representação do papel de sogra.

## 5.2 A figura da sogra no tempo e no espaço

No estudo do conto português “A velha”, as personagens de Fialho de Almeida vivem em meio a uma natureza hostil. A ação do enredo desenrola-se num fundo de paisagens campestres. A descrição dos aspectos físicos do espaço interno fala-nos de um ambiente humilde, onde, em uma cabana de campônios, vive uma família: a velha (a sogra), o filho e sua esposa, que não gostava da sogra.

A descrição da vida rude e dos esforços pela sobrevivência favorecem as dificuldades nas relações interfamiliares. No dizer de Arroyo (1995 : 05) “A materialidade em que reproduzimos nossa existência e nossa

condição humana é a matriz que nos humaniza ou desumaniza.” O ambiente propício à miséria, à disputa por cada migalha de pão, aos maus tratos, não oferecem outra alternativa à sogra, salvo a de deixar a casa onde vivia (ambiente interno) em companhia do seu único filho e da nora.

Ao deixar a casa que antes lhe pertencera, depara-se pelo caminho, com rigoroso inverno, mal consegue caminhar quando desfalece, entorpecida pelo frio. Temos aqui o cronotopo da *estrada*, em que cronotopo predomina o matiz temporal, tingido por um forte grau de intensidade emocional. Ligado a esse cronotopo da *estrada*, vem o do *encontro*, também extravasado profundamente pelo valor emocional. A imagem da estrada foi particularmente proveitosa para a representação de um acontecimento regido pelo acaso. Ao despertar, vê-se acolhida por um moleiro, numa habitação tosca e humilde. Ela, então, reconhece naquele homem simples, um antigo amor de sua juventude, a quem tinha faltado com um juramento. Tal reencontro, cinqüenta anos depois, favorece à fruição das reminiscências desde a época em que ele se alistou para uma batalha. Este novo contato possibilita à reconstituição verbal da trajetória da vida de cada um. A idosa reluta, mas opta, enfim, por retomar sua história interrompida e ali permanecer em companhia do seu afeto pelo resto de sua vida.

A cena do desamparo, no momento em que a velha é expulsa, na noite de Natal, sob rigoroso inverno, acentua o valor emocional deste matiz espacial no tema da estrada, pois o elemento do “acaso” promove o entrelaçamento num único ponto e funciona como eixo mediador das relações espaço-temporais.

No cronotopo do *encontro* predomina o matiz temporal e distingue-se um forte grau de intensidade do valor emocional. E, por conseqüência, o cronotopo da *estrada* liga-se ao do encontro. O encontro aconteceu na estrada, o lugar dos encontros casuais. Aqui cito Bakhtin (1937: 349) “ Na estrada ‘a grande estrada’ cruzam-se num único ponto espacial e temporal os caminhos espaço-temporais das mais diferentes pessoas, de representantes de todas as classes, situações, idades”

Esses dois valores cronotópicos são o eixo mediador que permite transportar os significados espaciais para as relações temporais. A estrada e os seus encontros mantêm o seu significado temático também na novela brasileira *Livro de uma sogra*, com uma variante distintiva, a estrada é metafórica e apresenta-se através do transcurso dos acontecimentos.

Ainda que modificado pela ausência de uma estrada no plano concreto, o destino das personagens se entrecruza, numa estrada metafórica,

caminho meticulosamente planejado pela sogra, encontro promovido pela “mentora” da trama para selecionar o pretendente a marido de sua filha.

Desde o início da trama, a personagem Leandro de Oviedo nos é apresentada como aquele que possui boa índole e tem o dom para se “arranjar na vida”. Pois bem, é ele um dos convidados a participar de um dos saraus na casa da senhora Olímpia. A sua trajetória é substancialmente marcada por este acontecimento, pois ele se encontrava no local exato, no salão de festas da casa da Senhora Olímpia. Este é o ponto do enlace e o lugar onde se realizam os acontecimentos, “locus” identificado como espaço idílico onde acontece o *encontro*, elemento matiz temporal.

As séries espaciais e temporais dos destinos e das vidas das personagens combinam-se a outro elemento qual seja o da superação das diferenças sociais e econômicas. O pretendente selecionado dispõe de excelente estrutura física além de formação cultural satisfatória, atributos que vão se sobrepor à indisposição de lastro financeiro compatível com o da família da pretendente. É na sala, “salão de festas” elemento da série espacial, que a reputação do futuro genro é suscitada, pois surgem os diálogos entre a Senhora Olímpia e o Doutor César que vão adquirir um significado extraordinário, o nó da trama na composição da obra. Neste significado



temático-composicional entrará em jogo o destino das personagens Leandro e Palmira.

Nos escritores realistas, a sala de visitas é apenas um dos lugares de condensação dos traços do decurso do tempo. Balzac, por exemplo, dispunha de excepcional capacidade de ver o tempo no espaço. Assinale-se a notável representação das casas em Balzac, com a materialização da história, pela descrição das ruas, da cidade, da paisagem rural no plano de sua elaboração temporal. Em *Madame de Bovary* de Flaubert, a cidadezinha provinciana e pequeno-burguesa, com os seus costumes é um lugar muito utilizado para a realização das peripécias romanescas do século XIX.

No conto de Fialho encontram-se pessoas separadas pelo espaço e pelo tempo. As séries espaço-temporais dos destinos e das vidas das personagens se combinam de modo muito peculiar. Este é o ponto do enlace em que o tempo se derrama no espaço e flui por ele. A metaforização do caminho-estrada é consistente mas o que dá sustentáculo ao tema é o transcurso do tempo: de acordo com o enredo da narrativa passaram-se cinquenta anos, índice do cronotopo da espera, da paciência incomum do velho, que se manteve fiel à memória do seu primeiro afeto, para quem o tempo promove, como prêmio, a reaproximação, o esperado reencontro com o amor não realizado em juventude.

A este respeito reportamo-nos aos romances de cavalaria, onde o herói retorna da batalha, mantendo-se fiel à sua promessa e à sua amada e, a despeito da ação do tempo, que a tudo corrói, seus sentimentos se mantêm inalterados.

O tema do encontro e da estrada une-se a outro cronotopo impregnado de intensidade: é a cronotopia da crise e da mudança de vida. O momento da decisão, do limiar da partida. Na narrativa, ao anunciar que vai deixar a casa, a velha espera a reação do filho. Diante da omissão deste, decide reunir o que é seu e partir. Ao encontrar o amor da juventude vacila diante da opção de partir ou permanecer, teme as más línguas, instrumento de pressão social. A união se concretiza, no entanto, sem as convenções sociais. Como se, após atingir a maturidade, a assimilação do índice de tempo promovesse a independência do patrulhamento das convenções sociais, devolvendo à personagem o direito de ser feliz.

A novela de Aluísio Azevedo *Livro de uma sogra* apresenta uma elaboração estética muito peculiar: projeta uma história dentro da história. Encaixam-se, na novela propriamente dita, as histórias que o amigo narra, história do livro da sogra, ofertado por outra personagem, Leandro de Oviedo, genro da personagem principal.

Logo ao primeiro capítulo se encontra o final da história, onde toda a temática se enuncia: a temática do idílio familiar, do convívio a dois, do enlace matrimonial. Esse início e o final da história apontam para a representação narrativa do espaço onde transcorre a ação.

A personagem principal, Sra. Olímpia, narra em um diário todas as suas manobras para que a sua filha tenha um casamento perfeito. Seu projeto de felicidade conjugal determina o enredo da trama. A sogra brasileira encontra-se melhor situada socialmente que a personagem do conto português. O espaço físico onde reside com a filha única, Palmira, é um elegante sobrado em Botafogo, no Rio de Janeiro, é indício de independência financeira, configurando-se nele uma personagem forjada para os parâmetros da sociedade capitalista.

A Senhora Olímpia promove, no salão de festas do seu elegante casarão, saraus para fisgar um noivo para a sua filha em idade de se casar. É neste salão, ambiente urbano favorável ao idílio que transcorrerá a ação, a interseção das séries espacial e temporal, lugar de condensação dos traços do decurso do tempo e do espaço. Mais uma vez, a ação desencadeada pela personagem principal coloca em jogo o destino de sua filha e do futuro genro, determinando o momento/tempo e o aqui/espaço. Com ajuda de Dr.

César, médico<sup>2</sup> e amigo da família, seleciona o pretendente, dita as regras do relacionamento para o jovem, interfere no namoro e arbitra sobre a paixão e a união dos dois.

Assim a cronotopia temática formadora do enredo no *Livro de uma sogra* tem o caráter típico do gênero romanesco com uma variante: a variante idílica e sua estrita ligação com as realidades básicas da vida, o amor, o nascimento, o casamento, a morte. A unidade de lugar do idílio é a casa urbana. Aqui há a superação do elemento do acaso, a cronotopia dá-se por meio do entrelaçamento do objetivo com o meramente subjetivo, a associação dos interesses sociais, no caso, a manutenção do matrimônio, com projetos pessoais: banir a rotina da vida do casal.

Como assinalamos inicialmente, a novela narra uma história dentro da outra história. Daí surge o questionamento: de que ponto a autora das memórias (a sogra) narra os acontecimentos por ela representados? Narra-os a partir de sua contemporaneidade inacabada em toda a sua complexidade, relata-os segundo a sua experiência pessoal, baseada em causas de ordem intelectual, imaginativa, subjetiva e propõe uma nova atitude com relação ao convívio harmonioso entre um casal com vistas à preservação do matrimônio,

---

<sup>2</sup> Aqui a figura do médico imprescindível no dizer de Fidelino Figueiredo. *O médico passa a ser figura quase obrigatória nos romances dessa época. A arte se submete às ciências deslumbrada com os novas teorias científicas.*

à medida que arquiteta o futuro conjugal da filha, segundo a sua visão sobre um casamento perfeito.

As reflexões sobre a perenidade do sentimento de amor entre um casal atravessam o tempo e transcendem o espaço. É o que acontece também no conto de Fialho. As circunstâncias promoveram o reencontro e o tempo reacendeu, em plena maturidade, o sentimento amoroso da juventude. O que a separação temporária no espaço subtraiu em convívio cotidiano, no passado vivido pelos dois, o tempo acrescentou em qualidade de sentimento. O amor sobreviveu ao corpo, agora sem o frescor e a beleza da juventude.

No limiar da maturidade, o afeto entre os velhos se nutre das reminiscências juvenis. Já toda a movimentação da personagem principal da narrativa brasileira vai, também, no sentido de superar os limites do tempo e perenizar o sentimento de amor entre o casal. A sogra, através da linguagem, visa transcender as unidades de medida do tempo, (passado, presente, futuro) e perpetrar um relacionamento em que o sentimento, mesmo submetido às vicissitudes temporais, se sustente com a mesma força inicial do romance.

No entanto, se resguardarmos os limites impostos por cada época, essa temática se faz agudamente presente na atualidade. Coube à literatura refletir questões que permeiam a vida social de um determinado período. A literatura, mesmo tendo perdido público para segmentos mais

dinâmicos da indústria cultural, como a televisão e o cinema, possui maior legitimidade social para instaurar inquietações e alimentar a busca de mudanças. Como no dizer de Affonso Romano Sant'Anna, na epígrafe inicial deste capítulo: somente a linguagem poeticamente articulada pode nos libertar do aprisionamento do tempo e libertar-nos da morte. E eu ousou acrescentar: além de possibilitar a transcendência, liberta-nos, sobretudo, da morte do amor.

Bakhtin formulou uma teoria mais totalizante do texto ao trabalhar indissociavelmente a noção de tempo e de espaço. Processa-se uma inovação no panorama da pesquisa poética que, por muito tempo, se circunscreveu ao domínio e aos modelos da lingüística, e que através de Bakhtin, o texto literário recebeu uma nova orientação, um tratamento mais compatível com a sua natureza artística.

## VI

## A chave do erotismo: reflexões na maioria

*Não se pode fazer uma história do homem e nem da  
Psicologia omitindo a sua dimensão sexual*  
**Freud**

O presente capítulo resulta de uma parcela de reflexões gestadas durante o curso de pós-graduação na área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, denominado “A Literatura Feminina no Brasil e em Portugal no século XX- da Tradição à Transgressão”, sob a responsabilidade da Prof. Dr<sup>a</sup>. Nely Novaes Coelho.

O referido curso se insere no âmbito da crescente importância que a literatura escrita por mulheres vem conquistando em todo o mundo e, simultaneamente, sendo valorizada no Brasil e em Portugal. Um dos tópicos do curso visou o estudo das peculiaridades específicas no que se refere à nova ética-do-corpo ou seja a liberação do erotismo.

A intenção de investigar o tema do erotismo tem suas origens, também, no fato de que este assunto é recorrente na organização temática das narrativas uma vez que o prazer, os aspectos eróticos e a sexualidade elucidados através do envolvimento prazeroso das personagens com a vida, em plena maturidade é tema subjacente às duas obras.

O filósofo espanhol Julián Marías em sua obra *A Mulher no século XX*, desenvolveu algumas reflexões sobre a sexualidade e a situação da mulher na segunda metade do século XIX, em cujo período, como em poucos, provavelmente as mulheres agradaram tanto aos homens - e estes a elas. Poder-se-ia documentar este princípio minuciosamente, do espetáculo à pintura, da literatura às crônicas da época. No dizer de Julian Marías (1980):

*(...) A vida sexual tem caráter privado, intrinsecamente secreto e misterioso. A iluminação a altera, perturba-a, transforma-a em outra coisa. Há um princípio físico importantíssimo, o princípio de indeterminação de Heisenberg. Numa forma simplificada consiste no seguinte. Heisenberg demonstrou que não se pode determinar exatamente o lugar de uma partícula, porque para fazer uma medição e preciso iluminar o sistema e a luz altera as condições .( p.22.)*



Essa perspectiva permite fazer uma reflexão sobre a natureza da sexualidade e sua relevância na vida das personagens centrais das obras em estudo. Este capítulo visa a observar quais aspectos do erotismo-sexualidade foram privilegiados pelos dois autores do final do século XIX, ao colocar em cena a figura da mulher idosa no papel de sogra, a partir do pressuposto de Julian Marías.

Na opinião do filósofo há dois aspectos decisivos: o primeiro é a “castidade normal” das mulheres desse tempo (e não dos homens) e por conseguinte a notória existência da prostituição. Aliás, este fato é essencial para compreender a configuração da sociedade e o papel da mulher nos últimos decênios do século XIX.

Neste capítulo centraremos o nosso olhar, para tentar compreender em que medida a satisfação anunciada por Jùlian Marías se sustenta mediante os aspectos do erotismo e da sexualidade privilegiados pelos dois autores ao colocar em cena a mulher idosa no papel de sogra.

Um dos problemas humanos merecedores de atenção nas duas obras analisadas é a repressão. Para a compreensão do quadro, utilizaremos alguns elementos da Teoria psicanalítica de Freud.

A personalidade humana está dividida em três grupos de força: *id*, *ego*, *superego*. O *id* diz respeito às forças que vêm da camada mais

profunda da personalidade do homem. São as chamadas forças primárias ou impulsos instintivos. Os instintos são de duas espécies: destruidores (impulsos sádicos, masoquistas) e criadores (libido). Os impulsos criadores estão ligados à vida (Eros); os destruidores, à morte (Tânatos). O *id* é um componente genético-hereditário. Ao revoltar-se contra a sociedade, o *id* cria os chamados estados neuróticos.

O *id* caracteriza-se como a parte obscura da personalidade, desorganizada e inacessível. Dos sistemas mentais o *id* constitui-se no mais velho e primitivo. Os conteúdos do *id* são inconscientes, em parte, recalçados e adquiridos. Ele contém os desejos, e aí investe toda sua energia. Limita-se, pois, à satisfação dos desejos e ignora a realidade objetiva. Não possui valores éticos nem morais. Acrescente-se que os conteúdos do *id* são permanentes, ou seja, não conhecem nem futuro nem passado. A função do *id* é a busca do prazer, a descarga de tensão tão logo ela o atinja. É um reservatório de energia libidinosa e destruidora.

O *ego*, por sua vez, é parte organizada da personalidade. A ele cabe a percepção, a aprendizagem, a memória e o raciocínio. Funciona como um mediador preocupado em satisfazer os interesses da totalidade da pessoa, mas sua autonomia é relativa. O *ego* exerce várias funções no psiquismo, como controle da percepção e da motilidade, ordenação temporal dos processos

mentais, pensamento racional, racionalização, defesa compulsiva. Assim, a função primordial do *ego* é proteger o indivíduo contra os perigos do mundo externo. Procura também controlar o ambiente e satisfazer o *id*. Ao *ego* caberá decidir se um instinto será ou não satisfeito. Havendo decisão afirmativa, o *ego* estabelece o tempo e as circunstâncias para sua satisfação, se a decisão for afirmativa, o *ego* estabelece o tempo e as circunstâncias para sua satisfação, se a decisão for negativa, a função do *ego* é suprimir as excitações instintivas, ou conduzi-las para outros canais. Assim, o *ego* é suprimir as excitações instintivas, ou conduzi-las para outros canais. Assim, o *ego* dirige a personalidade do indivíduo.

O *superego* representa a moralidade social, o padrão dos valores sociais em que a criança é educada. Ele constitui-se num *ego* ideal, uma vez que luta pela perfeição. A ele cabe estabelecer os padrões de conduta ética. A função do *superego* são a consciência moral, a auto-observação e a formação de ideais. O *superego* julga o *ego* de forma crítica e tende a dominá-lo.

Para Freud, o *superego* é formado pelo declínio do complexo de Édipo. A criança renuncia a seus desejos edipianos porque sente a impossibilidade de satisfazê-lo. O *superego* é enriquecido pelas contribuições sociais posteriores (moral, educação, religião) e é formado à imagem dos pais.

Havendo a transgressão de alguma norma pelo *ego*, o *superego* pune-o fazendo com que ele se sinta culpado. E assim como os pais retiram o seu amor, o *superego* retira sua aprovação. Comandar, corrigir, julgar o *ego*, prestar-lhes favores quando este lhe pede, eis, em síntese, a tarefa do *superego*.

A personalidade normal seria o resultado da integração das três unidades. Na realidade, a discriminação é feita apenas por motivo de análise, pois a fronteira entre eles é tênue, sem nenhuma separação rígida.

Tomaremos, portanto, a idéia da psicanálise para caracterizar *Erotismo* como a expressão das energias criadoras, no sentido do envolvimento prazeroso na própria dinâmica da vida. A manifestação do desejo inconsciente de investimento na vida que quer expressar-se, como busca de realização e como participação.

Não se pode dizer que a narrativa “A Velha” trata-se de um conto erotizado, pois a princípio a cena de inverno miscigena a sentimento do desamparo, uma estação que fecha um ciclo após um determinado período. Remete-nos, tal imagem, à decrepitude, ao esgotamento das forças vitais na natureza, catalisa a imagem do fim, da vulnerabilidade que supõe o retorno às origens, o porvir de um recomeço de uma realidade cíclica, supondo-se portanto, não haver lugar para o envolvimento prazeroso com a vida, o esgotamento das energias vitais.

O contrário se verifica após o reencontro, há um sopro de esperança nascente, como verificaremos na passagem:

*Hoje estás aí, parece que o meu sonho foi certo, e que esta noite vem continuada de muitas que temos passado a aquecer-nos do frio, por baixo da mesma chaminé, como casados.  
A velha entreabria um sorriso vago, naqueles seus beiços, murchos de não rirem há muito tempo. Oh, como a vida tem minutos serenos!*

A fala emocionada do moleiro assinala o prazer do reencontro. Diante da impossibilidade de satisfação do desejo de união, o moleiro optou pela *sublimação*<sup>3</sup> como forma de suprir a ausência do seu afeto da juventude. Nesse tempo de ausência e solidão é possível aplicar a interpretação Freudiana e dizer que aí o *id* cedeu espaço ao *superego*.

O destino e a vida das personagens, antes separadas pelo espaço e pelo tempo se unem de modo muito peculiar: a paciência incomum, no caso do velho, que se manteve fiel à memória do seu primeiro afeto, reprimindo portanto, a realização do o seu desejo, para quem o tempo

---

<sup>3</sup> Termo empregado por Freud para caracterizar a substituição de um elemento por outro, para suprir uma

promove a reaproximação, cinquenta anos depois, o esperado reencontro com o amor não realizado em juventude.

Aqui, parece-nos que a prolongada e reforçadora ausência intensificou o desejo da presença dos parceiros. A separação espaço-temporal nutriu o desejo de reaproximação e conferiu prestígio aos olhos dos amantes. Ao ser surpreendida com apelo para que permaneça, a velha hesita porque teme o poderoso instrumento de pressão social: a má língua. Equivale dizer que a sociedade vai exercer o papel de *superego* com as suas leis morais. Teme transgredir as normas sociais, receber a punição e sentir-se culpada, é o *superego* a julgar o *ego* na elucidativa passagem:

*-Pois fique, fique, dizia o moleiro chegando para ela o seu rude escabelo de pinho. Por acaso tem medo às línguas más? O mundo que poderá dizer, se o nosso tempo já passou? Muita vez me ponho a considerar nos que casam, para que o mundo não tenha fim. ( p. 153 )*

O moleiro vê-se contemplado pelo tempo de longa espera em que dominou a compulsão criar novo vínculo afetivo, a estar em companhia de outra pessoa, equivale dizer, que ao fazer a *sublimação* ele dominou o *id*, ou seja, os seus instintos.

*- Ainda bem que fiquei solteiro, por me haveres faltado ao juramento.(...) Já tu eras casada, punha a desfigurar por desfastio, está de ver, a minha vida contigo, no moinho (...) Hoje que estás aí, parece que o meu sonho foi certo, e que esta noite vem continuada de muitas que temos passado a aquecer-nos do frio, por baixo da mesma chaminé como casados. ( p153)*

A consumação do desejo de união reabre para os velhos um novo ciclo. E assim, após longo inverno de solidão, doravante a expectativa de um contato permanente reacende-se, na chama erótica do desejo, o sentimento amoroso na maturidade. Em termos freudianos eles atingiram a realização do *ego*, ou seja o desejo de ser desejado.

Na novela *Livro de uma sogra*, as reflexões da personagem principal, quando sua filha encontra-se em idade de se casar, vão refletir a preocupação com a sua felicidade conjugal, não deixando de considerar, no entanto, as necessidades físicas e o provimento sexual de que ela necessite para a perfeita sinergia do seu organismo qual seja, em termos freudianos, dar vazão à sua energia libidinosa. No dizer da personagem:

*Dar-lhe um marido? Dar-lhe um amante?  
o que é melhor para a mulher? Ter um marido ou um amante?  
Um homem que a ame como um escravo ou um homem que a*

*ame como um senhor? O casamento eleva, o concubinato rebaixa. No casamento o escravizado é o marido; no outro caso é a mulher. ( 42p)*

Além da satisfação física da mulher, em termos psicanalíticos equivale a satisfação das energias libidinosas do *id*. O discurso da sogra está permeado de preocupações com a felicidade da filha, ou seja, a realização do seu *ego*, um feixe controvertido para os parâmetros do estilo naturalista porque supõe satisfação íntima, satisfação de espírito.

As reflexões da narradora rechaçam certos postulados da teoria naturalista que insistem em ver o homem como um mero organismo. Traduz um certo distanciamento dos postulados naturalistas que vêem o homem como um ser instintual, à mercê de sua herança genética, fadado a ser apenas um produto do meio, da raça e do momento. Aluísio, neste período tão cientificamente positivista, vai colocar em cena personagens dotadas da capacidade intelectual e chamar atenção para outro aspecto da personalidade: o equilíbrio entre o instinto e a racionalidade. Contribui desta forma, para introduzir o discurso da sensibilidade em tempos de predomínio da razão. Uma integração entre o *id*, *ego* e *superego*.



A personagem principal da novela brasileira, a Senhora Olímpia, a personificação da razão do *ego*, trata do instinto com os cuidados que esse aspecto da personalidade merece.

Promove, no salão de festas do seu elegante casarão, saraus com a presença de muitos jovens saudáveis, para *fisgar* um noivo para a sua filha em idade de se casar. Note-se o ambiente idílico propício a engendramento de romances, aqui uma tentativa de controlar o ambiente para satisfazer o *id*. Com ajuda do Dr. César, médico e amigo da família, seleciona um pretendente saudável, sem a preocupação de dotes financeiros, no entanto, dita as regras do relacionamento para o jovem pretendente, interferindo na união dos dois e arbitrando sobre ela.

A arte se submete à ciência, deslumbrada que está com os princípios naturais detectados. Desta forma, a sogra busca, na figura de um médico, o suporte de que necessitava para testar as suas hipóteses sobre a melhor forma de compatibilizar o amor carnal e o amor espiritual.

Ao optar pelo casamento, instituição convencionalizada pela sociedade a personagem principal lança mão de suas estratégias para que a sua filha tenha um casamento ideal. Em termos psicanalíticos pode ser associada ao *superego*, pois a personagem está preocupada com os padrões sociais e imbuída da luta para conseguir um casamento perfeito.

Enquanto no conto português a figura da sogra é a mãe do marido, na narrativa brasileira essa mesma figura é a mãe da mulher. Aqui a sogra, através da linguagem, logrou a complacência dos jovens nubentes para executar incondicionalmente o seu plano de felicidade conjugal. Os jovens nubentes vão, de tempos em tempos, renunciar a satisfação do desejo do contato físico-erótico e portanto, do *id.*, em nome de obter o casamento perfeito.

O roteiro de felicidade conjugal proposto pela Sra. Olímpia inclui o afastamento deliberado de um dos cônjuges, para se evitar cansaço, fastio e interdito ao sexo, em outras palavras, interdição ao prazer.

*A eterna permanência de um homem ao lado da esposa obriga-os a prosaicas intimidades inimigas do amor, (amor sexual) e acaba fatalmente por azedar-lhes o gênio e trazer a ambos o fastio, o tédio, a completa relaxação do desejo (p 76).*

(...)

*Não há estômago que resista a faisão-dourado todos os dias. O mesmo acontece com o matrimônio: os cônjuges invariavelmente acabam por se enfartarem um do outro pelo abuso mútuo da convivência e da ternura. ( p. 77)*

Segundo a sogra, a convivência diuturna acarreta o relaxamento do desejo entre o casal. A força erótica se nutre da ausência deliberada, ou não,

de um dos parceiros. A negação do prazer acaba por arrefecer o erotismo entre os dois. O erotismo que não é vivenciado ao nível do corpo é sustentado pela imaginação e torna-se potencialmente impulsionador do desejo do reencontro, do querer juntar-se.

*A legítima esposa que vive inalteradamente ao lado do marido, pode, a força de virtude e de bondade, conservar e até desenvolver a estima, a consideração e o respeito, que ele lhe tributa; pode ser amada moralmente. Mas o outro amor, o sensual, esse belo instinto tão necessário ao bom resultado da progênie, esse vai para a mulher ilegal, para a inconfessável amante, cujos beijos são mais apreciáveis, porque são muito raros, cujas horas de convivência são preciosas, porque são contadas, minuto a minuto, e cujo sempre ligeiro contato de corpo é sempre, para ele, um gozo conquistado, seja pela ternura, seja pelo dinheiro, e nunca um dever imposto por lei ou um direito exercido com sacrifício. ( p. 79)*

É o que ocorre posteriormente com as personagens Palmira e Leandro, filha e genro da figura central. Periodicamente, por recomendação da sogra, o casal afasta-se por um período indeterminado sem comunicação prévia do paradeiro de um dos cônjuges. O mesmo se dá no período da gestação, sob o pretexto de não presenciar as transformações no corpo da esposa, o marido vê-se obrigado a passar, involuntariamente, todo o período de gestação da

mulher, na Europa. Daí que a cada reencontro do casal, mediante a forçosa e prolongada ausência, a chama do erotismo intensifica-se em nível da narrativa. O casal exala o intenso desejo de reaproximação, de satisfação do *id e do ego* em termos psicanalíticos.

É pela palavra que a figura da sogra domina todos os elementos do jogo narrativo. A relação homem x mulher da narrativa brasileira em pouco difere do proposto pelo discurso religioso no séc. XIX com o culto marial. (culto à imagem de Maria). É pela palavra que a igreja vai estabelecer a imagem dual da mulher no séc. XII - o amor cortês já é manifestação de uma idéia que vinha trabalhando a barbárie - antes, a mulher peça de troca, o discurso religioso amalgama a idéia do amor absoluto, eterno e puro. As produções estéticas são um reflexo disto, daí as *Cantigas de amor*, onde o amor irrealizável é cantado pelo homem. O amor carnal nas *Cantigas de amigo* que falam do amor já consumado, tem a autoria atribuída às mulheres. Daí a imagem feminina vista em sua dualidade: *pura x impura, santa x pecadora*.

Ao fazer as suas reflexões, a personagem Olímpia optou por preservar a imagem de sua filha o que em termos psicanalíticos corresponde ao *superego*, pois ao invés de recomendar-lhe um amante para o gozo dos prazeres carnavais e portanto, do *id* e vincular à imagem da filha o protótipo de impura e pecadora que terá no seu parceiro o seu senhor, prefere conceder-lhe

um esposo. Desta maneira, mantém-se na castidade - indício da pureza para os parâmetros da época e uma vez, investida do papel de esposa, desfrutará do respeito de seu parceiro e obterá o reconhecimento social em outras palavras, o domínio do *superego*.

O desafio de manter entusiasmo na vida íntima conjugal sem mudar de parceiro lança a sogra no instigante projeto onde o casal pudesse desfrutar das delícias do amor erótico e das delicadezas do amor romântico, conciliar o *id* e o *ego*. Como nesta passagem:

*Um casal para vulgar só pode ser feliz enquanto dura de parte a parte a ilusão do amor sensual que a determinou; uma vez esgotada a provisão do amor ou de ilusão o casal deixa de Ter razão e deve ser dissolvido. Logo, a mulher, para ser fisiologicamente feliz, precisa substituir o seu amante por um novo, desde que ele não continue a exercer sobre ela o fascinante prestígio que a cativou. Ora, sendo de todo impossível substituir assim um esposo, o que restava a fazer? – Substituir a ilusão.*

*(...) .Minha filha, pois, conhecendo um só homem, teria nesse homem uma bela e sedutora variedade de amantes. ( p.80)*

Solucionado o conflito e descartada a possibilidade de adultério, o projeto de felicidade conjugal engendrado pela personagem Olímpia reverbera a proposta da interdição ao sexo e reinventa o vínculo

amoroso. A sogra propõe uma revolução conjugal onde o casal evite a convivência contínua, afastando-se de tempos em tempos. A idéia de posse definitiva do parceiro (a) pode diminuir ou acabar com o desejo. O amor erótico intensifica-se em função da ausência deliberada de um dos parceiros de tempos em tempos.

A tendência naturalista de ver no homem um mero organismo, escravo de seus instintos, fadado ao determinismo fisiológico, cede lugar, na trama, aos diálogos de teor psicológico. A interdição do prazer, da satisfação dos impulsos libidinosos contrapõe-se aos pressupostos da instintualidade proposta pelo determinismo biológico, na medida em que o projeto em execução, pela sogra, referenda a contenção dos encontros físico-eróticos.

Evidencia-se aí uma contradição na composição desta obra. Aluísio Azevedo afasta-se dos pressupostos naturalistas ao endossar o interdito, confirma a tradição em contraposição às uniões fortuitas motivadas pelo instinto. O autor acaba por retrair-se, conferindo matizes românticas à sua novela.

O princípio do filósofo Júlian Marías da satisfação mútua entre mulheres e homens no século XIX literariamente se verificou nas narrativas analisadas de maneira muito peculiar. A infreqüência de cenas de erotismo explícito e de carícias sensuais, nos dois autores, a exemplo do *princípio de*

*Heisenberg* enunciado inicialmente, vimos que os autores jogam a luz sobre o aspecto do erotismo veladamente. Entretanto, há artifícios narrativos de flagrante desejo entre os amantes que, antes afastados, quer pelo destino, quer pela estratégia para banir a rotina da vida conjugal se buscam com ardoroso desejo.

Como ilustração podemos citar o fato de que no jogo narrativo não se verifica as cenas da noite de núpcias de Palmira e Leandro no *Livro de uma sogra*. O que ocorre é um profundo silênciar, seguido em geral de um rápido deslocamento do foco narrativo para outras situações. Como ilustra a passagem da viagem em lua-de-mel, no sítio de uns amigos para onde o casal se dirigiu em companhia da sogra, é ela mesma quem narra:

*Como eles se uniram pela primeira vez, em que ocasião, em que circunstâncias, só vim a saber meses depois, narrado comovidamente por minha filha, que até hoje guarda a mais doce, a mais poética, e consoladora impressão desse momento de completa felicidade.( p.144)*

(...)

*Foi no mesmo dia, e eu, tola que sou! Imaginava ainda que os brejeiros esperassem pela noute. E o mais curioso é que eu nunca percebi, mesmo depois, as vezes em que eles se uniram..( p.145)*

A narradora entra em cena, determinada a prosseguir com o seu projeto de felicidade conjugal, tão logo percebe que um pode estar se cansando da companhia do outro. Tal procedimento pode ser associado ao princípio proposto por Winnicott (1995 : 129 ) “Para te mostrar onde está o teu desejo basta te proibi-lo um pouco (se é verdade que não existe desejo sem proibição)” ( p.129 ).

(...)

*determinei levantarmos acampamento na manhã seguinte, sem dar ouvidos às súplicas e às reclamações dos dous.( p.146)*

(...)

*.Uma cena violenta! – frases de maldição! Houve solução por parte de minha filha; lágrimas por parte de Leandro. No entanto o meu pobre coração chorava: doía-me separá-los tão depressa. ( p. 146)*

Esse “deslocamento” no jogo narrativo corresponde, como observa Lucie-Smith, ao conceito psicanalítico: “Uma obra de arte pode estar repleta de erotismo sem retratar o ato sexual em si.” (1972 : 8 ) Isso se verifica no *Livro de uma sogra* que, ao abordar o tema que subjaz aspectos de flagrante erotismo, excita o leitor com a sua enigmática personagem com suas inovações para os parâmetros da época.



Verifica-se que a sogra brasileira vale-se deste princípio como estratégia para a manutenção do entusiasmo inicial entre o casal. Estará aí a chave do erotismo e da satisfação mútua entre o casal? Vejamos então:

Conta o mito grego que Eros, ao ter sua identidade descoberta por Psique, com quem vivia como esposo invisível, voou para longe e abandonou a deusa inconsolável. A partir de então, Psique saiu errando pelo mundo, em busca do amor que perdera.

Na concepção de Aristófanes, expressa no *Banquete* de Platão, Eros não é aquilo que se busca, mas a própria busca a que fomos condenados pela terrível maldição de Zeus: a nostalgia de nossa integridade, de nossa completude original. Eros é portanto o desejo, o impulso criador e por sua natureza é incapturável.

No conto português o elemento do acaso reaproxima o casal na terceira idade. Ao reencontrar o amor de sua juventude a personagem vacila diante da opção de partir ou permanecer, teme as más línguas, instrumento de pressão social e portanto, das sanções do *superego*. A união se concretiza sem as convenções sociais, aqui a afirmação do *ego*. Em nível da narrativa o encontro confere um estímulo a mais na vida dos dois. Como se, apenas após atingir a maturidade, a velha se encontrasse apta a ouvir os apelos do seu próprio ser do seu próprio *ego*. Tal postura promove, enfim, a independência

do patrulhamento das convenções sociais, devolvendo à personagem o direito de ser feliz.

As reflexões sobre a perenidade da chama do erotismo entre um casal atravessam o tempo e transcendem o espaço. É o que se verifica como pontos de contato entre as narrativas analisadas. Em nenhuma delas há detalhes sobre a vida íntima e amorosa das mulheres idosas, no entanto, ambas terminam a trama acompanhadas. O desejo de união e convívio prazeroso com um parceiro subjazia ao percurso das personagens. Toda a força erótica e, portanto, toda a força criadora durante a viuvez foi canalizada para a realização dos filhos. Estabelece-se com os filhos uma relação de prioridade, ao elegerem estes, como os pontos mais importantes de suas vidas. Abdicam, momentaneamente, de suas realizações pessoais em detrimento da realização filial metaforicamente a renúncia pode ser associada à imposição do *superego*. Ao final, e tão somente lá é que elas assumem um companheiro - a velha e o moleiro; D. Olímpia e Dr. César, terminando a trama acompanhadas.

No conto português o afeto e o erotismo nos velhos se nutrem das reminiscências juvenis. Já toda a movimentação da personagem principal na narrativa brasileira vai, também, no sentido de superar os limites do tempo e perenizar o sentimento de amor entre o casal. A sogra, através da linguagem, domina os elementos do jogo discursivo onde, partindo de suas hipóteses,

propõe uma experiência que visa a transcender a rotina da convivência contínua entre o casal e perpetrar um relacionamento em que a chama do desejo, a chama erótica, se sustente com a mesma força inicial do romance.

Parecem ter sido estas as estratégias narrativas que os dois autores lançaram mão para sugerir aspectos do erotismo e da sexualidade na maioridade e tematizar o prazer com a discrição requerida pela moral da época. Assim, Fialho de Almeida e Aluísio Azevedo acabaram por atingir, através da diluição do erotismo, efeitos de maior eficácia. Em todo o texto o detalhismo realista é preservado e vem prioritariamente filtrado para a moral da época. Cabe ao leitor fantasiar a respeito da vida íntima das personagens, que ofereceram prazer de forma diluída e elaborada ao leitor que, na posição de observador, vai usufruir dos efeitos eróticos do silêncio e do visualismo contemplativo.

## Considerações Finais

A família, como se sabe, é um núcleo carregado de afeto, tensões e estranhezas. O próprio grau de parentesco serve, aliás, como indicador da maneira pela qual é concebida a interação entre seus membros. A imagem da sogra e do correspondente genro ou nora revela, muitas vezes, uma história de relações desiguais entre si. É forçoso reconhecer que a veiculação, na expressão literária, das imagens da sogra se caracteriza por estereótipos. A estereotipia da figura da sogra é, de antemão, paradoxalmente baseada num distanciamento caracterizado pela resistência. A resistência em aceitar que o olho vigilante da sogra é, também, o olhar da “mãe” de um dos parceiros.

É preciso enfatizar que este estudo não pretende negar ou esquecer a importância dos laços que existem entre sogra, genro e nora. Haverá, sobretudo, no plano individual exemplos de grande afeição e apreço neste nível de parentesco. Por outro lado haverá igualmente casos de ódio, preconceitos e antagonismos. É por isso que optamos pela literatura, porque ela aponta para a síntese dialética de nossas contradições e a mulher é uma dessas

assustadoras contradições. A literatura desperta uma impressão mais coletiva e humanizada através da elaboração de suas personagens e seu plano narrativo. A repetição constante de uma idéia estereotipada dessa figura, na expressão artística, parece assemelhar-se a certos mitos folclóricos que hoje em dia ainda se verificam nas crônicas, nos seriados, nas telenovelas, nas charges, a exemplo, também, desta frase estampada em um pára-choque de caminhão: *Feliz foi Adão que não teve sogra nem caminhão*. Na verdade, a veiculação de frase como esta não contribui, nem sinaliza para a redução do preconceito contra a figura da sogra.

Esta pesquisa nos permitiu explorar os olhares luso-brasileiros, desse século, sobre a mulher campesina e a mulher urbana na condição de sogra. Ao efetuarmos o confronto, entre as duas óticas, vemos sobressaírem figuras de costumes e idéias diferentes. Inicialmente, nos dois casos, a figura da sogra aparece de modo diferente: no caso português, representa a vítima, e no brasileiro, a imagem da algoz, que ao final é redimida. Enquanto no conto português a figura da sogra é a mãe do marido; na novela brasileira, essa mesma figura é a mãe da mulher. Haveremos de concordar que em ambos os casos a figura é estereotipada.

A sogra campesina vivencia a experiência dos grandes problemas humanos, como a dor, a perda, o despojamento, o desafeto, as

necessidades humanas. É a mulher que sofre calada e resignadamente, está mais próxima da primitividade, no plano da luta pela sobrevivência e parece não afetada com pelos conflitos que vivencia a mulher urbana, a sogra portuguesa passiva acaba por ser excluída do núcleo familiar. A sogra urbana, por outro lado, vivencia conflitos existenciais e luta por novas formas de reinventar o complexo vínculo do casamento. Propõe-se a engendrar uma relação duradoura e não idealizada que sobreviva à convivência contínua, e se sustente com a força inicial do desejo amoroso. A sogra enigmática seduz pelo domínio do verbo, granjeia adeptos e cúmplices para a realização do seu intento e, ao final, reverte o estigma da implicância e da intromissão.

No entanto, como pontos de contato, em ambos os casos há o apagamento da figura masculina. No caso português, a velha é viúva e o seu único filho é submisso à mulher. No caos brasileiro, a senhora é separada e dispõe de duas figuras masculinas: o Dr. César, tratado como um ajudante de ordem, e o genro que se encontra sob o jugo de um pacto pré-nupcial.

Essas relações mostram uma situação anômala nos dois casos, incorreta para os padrões patriarcais vigentes na época. Em ambos os casos, pelo menos em grande parte da narrativa, anula-se a figura do marido mandão. O genro da protagonista submete-se às condições pactuadas. Selecionado pelos seus atributos físicos e morais, Leandro, devido à sua

orfandade precoce e posição econômica, vem para o casamento numa condição de subalternidade, pois não possui o lastro financeiro equivalente ao da sua consorte. Em igual medida, no conto português, faltou a figura do pai, referência para espelhar o papel socialmente previsto para o homem.

Em Fialho, há pouca evidência de apreço pela figura da sogra. Tem-se a impressão de não haver existido muito apreço pelas relações familiares fora da esfera do antagonismo gerado por ressentimentos recíprocos, na cultura portuguesa da época.

Do lado brasileiro constrói-se a imagem da sogra como a personificação da autonomia. A sogra brasileira possui competência comunicativa, uma vez que consegue catalisar e seduzir as demais personagens através de suas manobras, para a execução dos projetos que engendra de felicidade conjugal para a filha e o genro. Está plenamente dotada de energia para a realização de seus projetos pessoais e mobilizar colaboradores para o seu propósito.

Parecem Ter sido estes os aspectos privilegiados na formulação das imagens pelos dois autores. A sogra portuguesa apresenta-se fragilizada, como fragilizada se encontra a nação portuguesa na subalternidade do contexto europeu daquele período de transição. A sogra brasileira, ao final

da narrativa, reverte favoravelmente a imagem, atenua o arquétipo de megera e enceta uma relação tingida por uma coloração mais respeitosa e reverenciada.

Nas obras analisadas parece-nos que sobre a dimensão sexual, o erotismo que se estabelece é filtrado e diluído na narrativa oferecendo ao leitor páginas de singular beleza.

A literatura produzida no final do século XX e neste início de século tem assistido à dissolução do estatuto dos gêneros, mas esse fato pode remontar também ao século XIX. É possível associar as crises estéticas, que sobressaem nas obras e, vividas por Fialho de Almeida e Aluísio Azevedo que, com suas obras podem ter dado grande contribuição no sentido da renovação literária luso-tropical.

O Romantismo, por exemplo, consistiu numa revolução contra a prescritividade do Classicismo, e grande foi sua contribuição quer quanto à quebra da rigidez dos gêneros, quer quanto à extinção das unidades do tempo, espaço e ação, quer quanto à abolição das palavras nobres e plebéias. A teoria dos gêneros, na poética moderna, passou a constituir-se num instrumento operacional, sem finalidade de impor limites à produção literária. Dissolvido o gênero como categoria impositiva, relativiza-se a noção de linguagem exclusiva, distintiva.



Os autores analisados produzem num período de intensas revoluções culturais onde o realismo era a estética em vigor no entanto, buscam outras soluções formais em meio à crise estética que vive o século XIX. Fialho e Aluísio, nas obras analisadas, optam pela fusão de estilos. Apostam no estilo Decadentista de tendência existencial, que tem origem na filosofia de Schopenhauer. Aboliram o Realismo ortodoxo à maneira de Flaubert e Zola, que pediam a neutralidade absoluta. O que se nota nas obras analisadas é a postura do narrador que considera a literatura união do real com a emoção, o artístico e o pitoresco lado-a-lado.

A literatura, da qual se deriva grande parte da informação sobre outras épocas, desempenha papel importante na compreensão dos aspectos a elas relacionados. Nas obras selecionadas parece-nos que sobre a dimensão sexual, o erotismo que se estabelece é filtrado e diluído na narrativa oferecendo ao leitor páginas de singular beleza. Se resguardarmos as diferenças e os limites impostos por cada época, entre o final do século XIX e o início deste terceiro milênio verificaremos que o mito e o preconceito – que pode aparecer de forma mais ou menos explícita na expressão literária, talvez se pode dizer que mesmo diluídamente, ainda se fazem presentes na atualidade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### OBRAS CITADAS

- ALMEIDA, Maria Manuela Carvalho de. *A Literatura entre o Sacerdócio e o Mercado. Estudo Comparatista de Illusions Perdues de Balzac e A Eminente Actriz de Fialho de Almeida*. Editora Ângelus Novus, Coimbra, 1996.
- AGUIAR E SILVA, Victor Manuel de. *Teoria da literatura*. 8. ed., Coimbra: Almedina, 1997.
- ARROYO, Miguel. *Escola fronteira avançada dos direitos*. Secretaria Municipal de Educação. Belo Horizonte: set., 1995. (digitado).
- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética. A Teoria do Romance*. São Paulo : Unesp - Hucitec, 1988.
- BARROS, Elenir Aguilera de. *Conto realista: literatura portuguesa*. São Paulo: Global, 1986.
- CANDIDO, Antonio. *A Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 6.ed. Belo Horizonte Itatiaia, 1981. 2v.
- \_\_\_\_\_. *Iniciação a Literatura Brasileira*. São Paulo: Humanitas, 1998.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1986.

- COUTINHO, Afrânio (dir.): COUTINHO, Eduardo de Faria (Co-direção). *A Literatura no Brasil. Era Realista-Era de transição*. 5.ed. ver.e atual.São Paulo: Global,1999. Vol. 4.
- DÉCIO, João. *Introdução ao estudo do conto de Fialho de Almeida*.Coimbra: Coimbra, 1969.
- DOBOIS, Jean, GIACOMO, Mathée, GUESPIN, Louis et al. *Diccionario de lingüística*. Trad. Frederico Pessoa de Barros, John Robert Schmitz, Leonor Scliar Cabral, Maria Elizabeth Leuba Salum, Valter Khedi. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1988.
- FERREIRA, Joaquim. *História da Literatura portuguesa*. Porto: Editorial Domingos Barreira. 1964.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Trad. José L. Etcheverry, Buenos Aires: Amorrortu , 1990.
- FRYE, Northop. *Anatomia da critica:quatro ensaios*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GIL, Antônio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*.3.ed., São Paulo: Atlas, 1993.
- HAUSER, Arnold. *História Social da literatura e da arte*.Trad. Walter H. Geenen. 4.ed. São Paulo: Mestre Jou, 1982.
- HOLANDA, Aurélio Buarque de Novo Dicionário Aurélio. R. J. J.E.M.M., Editores, Ltda.1999. Nova Fronteira.
- MARÍAS, JULIAN. *A mulher no século XX*. Trad.Diva Ribeiro de Toledo Piza. São Paulo. 1981.

- MASSAUD, Moisés. *A criação literária: prosa*. 13. ed. São Paulo: Cultrix, 1987.
- MEDEIROS, João Bosco. *Razão e Desrazão no mundo estético – sincrético de Aluísio Azevedo*. Dissertação de Mestrado, USP, 1994.
- MENEZES, Raimundo de. *Aluísio Azevedo-Uma vida de romance*. 2.ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1957.
- PROENÇA FILHO, Domício. *A linguagem literária*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1987.
- PEREIRA, Luiz. *Os filhos da falha; assistência aos expostos e remodelação das condutas em Desterro (1828-1887)*. São Paulo: PUC, 1990. 330p. Dissertação (Mestrado em História). P 243.
- PIMPÃO, Álvaro J. da Costa. FIALHO Introdução ao estudo de sua estética. Coimbra: Coimbra Editora, 1945.
- PRIORE, Mary Del(org.). *História das mulheres do Brasil* 2.ed., São Paulo: Ed. UNESP, 1977.
- REIS, Carlos. *As conferências do Cassino*. Lisboa: Publicações Alfa, 1990.
- REMOND, René. *O século XIX*. Trad. Frederico Pessoa de Barros. São Paulo: Cultrix, 1989.
- SIMÕES, João Gaspar. Fialho de Almeida: contista. I BARRETO, Costa (org.) *Estrada larga*, n.3. Porto: Porto, s.d.
- SOUZA, Roberto Acízelo de. *Teoria da Literatura*. São Paulo: Ática, 1987.
- SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

## OBRAS CONSULTADAS

- ABDALA Júnior, Benjamin. *Introdução à análise narrativa*. São Paulo: Scipione, 1995.
- ALMEIDA, Fialho. *O País das Uvas*. Póvoa do Varzim: Editora Ulisséia, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Os Gatos*. Póvoa de Varzim, Portugal. Editora Ulisséia. 1997.
- ALMEIDA, Maria Manuela Carvalho de. *A Literatura entre o Sacerdócio e o Mercado*. Estudo Comparatista de *Illusions Perdues de Balzac e A Eminente Actriz de Fialho de Almeida*. Editora Ângelus Novus, Coimbra, 1996.
- AGUIAR E SILVA, Victor Manuel de. *Teoria da literatura*. 8. ed., Coimbra: Almedina, 1997.
- ARROYO, Miguel. *Escola fronteira avançada dos direitos*. Secretaria Municipal de Educação. Belo Horizonte: set., 1995. (digitado).
- AZEVEDO, Aluísio de. *Livro de uma sogra*. Prefácio de Maria da Graça Orge Martins Rio de Janeiro: Ediouro, 1973.

- \_\_\_\_\_. *Livro de uma sogra*. Prefácio de Núbia Melhem Santos. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.
- BAKHTIN, M. Epos e Romance . In -. *Questões de literatura e de estética. A Teoria do Romance*. São Paulo : Unesp - Hucitec, 1988..
- \_\_\_\_\_. “O cronotopo idílico no romance”. In *Questões de literatura e de estética. A Teoria do romance*. 4.ed., São Paulo: Unesp-Hucitec,1988.
- BARROS, Elenir Aguilera de. *Conto realista:literatura portuguesa*. São Paulo: Global, 1986.
- BARTHES, R. *Novos ensaios críticos seguidos de o grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix ,1974.
- \_\_\_\_\_. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.
- \_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. Trad. J. Ginzburg. São Paulo: Perspectiva, 1987. BENJAMIM , W. O narrador . In- . *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense , 1987.p. 197-221.
- BRANDÃO, Roberto de Oliveira. *Elementos de Metodologia em nível de pós-graduação:área de Letras*. São Paulo: Humanitas /FFLCH/USP, 2001.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1982.

- \_\_\_\_\_. *Dialética da Comunicação*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1986.
- CANDIDO, Antonio. *A Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 6.ed. Belo Horizonte Itatiaia, 1981.2v.
- \_\_\_\_\_. *Iniciação a Literatura Brasileira*. São Paulo: Humanitas, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades, 1970.
- \_\_\_\_\_. A personagem do romance. In. CÂNDIDO A. et al. *A personagem De ficção*. São Paulo : Perspectiva, 1968. p52-80.
- \_\_\_\_\_. ROSENFELD, Anatol, PRADO, Décio de Almeida, GOMES, Paulo Emilio Salles. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- CÂNDIDO, A , CASTELO J. .A. *Presença da literatura brasileira : modernismo*. 7. Ed. São Paulo : Difel, 1979.
- CANIATO, Benilde Justo Lacorte. *A solidão de mulheres a sós*. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses, Lato senso Editora de textos, 1996.
- COUTINHO, Afrânio (dir.): COUTINHO, Eduardo de Faria (Co-direção). *A Literatura no Brasil. Era Realista-Era de transição*. 5.ed. ver.e atual. São Paulo: Global, 1999. Vol. 4.

- DÉCIO, João. *Introdução ao estudo do conto de Fialho de Almeida*.  
Coimbra: editora Coimbra.1969.
- DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. 3. Ed. São Paulo : Ática, 1994..
- DOBOIS, Jean, GIACOMO, Mathée, GUESPIN, Louis et al. *Diccionario de lingüística*. Trad. Frederico Pessoa de Barros, John Robert Schmitz, Leonor Scliar Cabral, Maria Elizabeth Leuba Salum, Valter Khedi. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1988.
- D'ONOFRIO, Salvatore. *O texto Literário: teoria e aplicação*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- FERREIRA, Joaquim. *História de Literatura Portuguesa*. Porto. Editorial Domingos Barreira, 3. Ed., 1969.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de. *Novo Aurélio Século XXI: O dicionário da Língua Portuguesa*. 3ª,ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- FERREIRA, Joaquim. *História da Literatura portuguesa*. Porto: Editorial Domingos Barreira. 1964.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Trad. José L. Etcheverry, Buenos Aires: Amorrortu, 1990
- FIGUEIREDO, Fidelino de. *História da literatura realista (1871-1900)*. 2.ed., Lisboa: Clássica, 1924.
- \_\_\_\_\_. *História da Literatura Realista (1871-1900)*. 1º ed., revist. São Paulo: Editora Anchieta, 1946.



- FISCHER, Ernest. *A necessidade da arte*. Trad. Leandro Konder. 9.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Trad. José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1990.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise M Curione. São Paulo: Duas cidades, 1978.
- GALLIANO, A. Guilherme. *O método científico*. São Paulo: Harbra, 1986.
- GOTLIB, Nádya Batella. *Teoria do Conto*. São Paulo. Ática, 2. Ed., 1985.
- HOLANDA, Aurélio Buarque de Novo Dicionário Aurélio. R. J. J.E.M.M., Editores, Ltda.1999. Nova Fronteira.
- KAYSER, W . *Análise e interpretação da obra literária*. 7. Ed. Coimbra: Armênio Amado, 1985.
- LAJOLO, Marisa. *O que é literatura*. 2. ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1991.
- LAKATOS, Eva Maria, MARCONI, Maria de Andrade. *Metodologia do trabalho científico*. 4. ed. São Paulo: Atlas, 1992.
- LEITE , L. C. M. *O foco narrativo*. 3. Ed São Paulo : Ática, 1987. (Série Princípios .).
- LOPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa III, Época Contemporânea*, Lisboa, Editorial Estúdios Cor, s. d.

- LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Trad. Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Estampa, 1978.
- LUKÁCS, G. *A Teoria do romance*. Lisboa : Presença, s.d.
- LUKÁCS, G. Narrar ou descrever? Contribuição para uma discussão sobre O naturalismo e o formalismo. In: \_\_\_\_\_. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968.p.47-99.(Biblioteca do leitor Moderno,58).
- LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1965.
- LUCIE-SMITH, Eduard. *Erotism in Western art*. New York, Oxford University Press, 1972.
- MACHADO, Álvaro Manuel & PAGEAUX, Daniel-Henri. *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. Lisboa: Edições 70, s.d.
- MARIA, Luzia de. *O que é conto*. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- MARÍAS, JULIAN. *A mulher no século XX*. Trad.Diva Ribeiro de Toledo Piza. São Paulo. 1981.
- MASSAUD, Moisés. *A criação literária: prosa*. 13. ed. São Paulo: Cultrix, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Dicionário de termo literários*.4.ed. São Paulo: Cultrix, 1985.
- \_\_\_\_\_. *A Literatura Portuguesa*. São Paulo. Cultrix, 26.ed., 1994.
- \_\_\_\_\_. *A Literatura Portuguesa através de Textos*. São Paulo. Cultrix.
- MEDEIROS, João Bosco. *Razão e Desrazão no mundo estético – sincrético de Aluísio Azevedo*.Dissertação de Mestrado, USP,1994.

- MENEZES, Raimundo de. *Aluísio Azevedo-Uma vida de romance*. 2.ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1957.
- PEREIRA, Luiz. *Os filhos da falha; assistência aos expostos e remodelação das condutas em Desterro (1828-1887)*. São Paulo: PUC, 1990. 330p. Dissertação (Mestrado em História). P 243.
- PIMPÃO, Álvaro J. da Costa. FIALHO Introdução ao estudo de sua estética. Coimbra: Coimbra Editora, 1945.
- PRIORE, Mary Del(org.). *História das mulheres do Brasil* 2.ed., São Paulo: Ed. UNESP, 1977.
- REIS, Carlos. *As conferências do Cassino*. Lisboa: Publicações Alfa, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Técnicas de Análise textual. Introdução à leitura crítica do texto literário*. Coimbra: 1976.
- RODRIGUES FILHO, José Maria. *Monografia Emigração, jornalismo, educação e luso-brasilidade em "Saibam quantos..." de Fialho de Almeida*. Trabalho da Disciplina *Relações literárias Brasil/Portugal apresentado na FFLCH - USP, 1997. (digitado)*
- SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Análise estrutural de Romances Brasileiros*. 7.ed., São Paulo: 1990.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *O Naturalismo no Brasil*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1965.
- SOUZA, Roberto Acízelo de. *Teoria da Literatura*. São Paulo: Ática, 1987.
- SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

- VIEIRA, Nelson. *Brasil e Portugal: a imagem recíproca: o mito e a realidade na expressão literária*. Lisboa: Ministério da Educação. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- WELLEK, R. ,WARREN A. *Teoria da Literatura*. 5.ed. Lisboa: Europa América, s.d.