



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-graduação em Literatura

CAROLINE NERES DE ANDRADE

**O LUGAR SUBVERSIVO DA PERSONAGEM FEMININA
EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS & ANNA KARIÊNINA***

Brasília, 2020.

CAROLINE NERES DE ANDRADE

**O LUGAR SUBVERSIVO DA PERSONAGEM FEMININA
EM *GRANDE SERTÃO: VEREDAS & ANNA KARIÊNINA***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas, do Instituto de Letras, da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura. Área de concentração: Literatura e Práticas Sociais.

Orientadora: Profa. Dra. Adriana de Fátima Alexandrino Lima Barbosa.

Brasília, 2020.

AAN5531 Andrade, Caroline Neres de
O lugar subversivo da personagem feminina em Grande Sertão: Veredas e Anna Kariênina / Caroline Neres de Andrade; orientador Adriana de Fátima Alexandrino Lima Barbosa. -- Brasília, 2020.
123 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Literatura) --
Universidade de Brasília, 2020.

1. Teoria Literária. 2. Personagem Feminina. 3. Anna Kariênina. 4. Grande Sertão: Veredas. 5. Mulher e Literatura. I. Barbosa, Adriana de Fátima Alexandrino Lima, orient. II. Título.

Nome: Caroline Neres de Andrade

Título: O Lugar Subversivo da Personagem Feminina em *Grande Sertão: Veredas* e *Anna Kariênina*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas, da Universidade de Brasília, para a obtenção do título de Mestra em Literatura e Práticas Sociais.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Adriana de Fátima Alexandrino Lima Barbosa
Programa de Pós-Graduação em Literatura
Universidade de Brasília
Presidente

Profa. Dra. Susana Souto Silva
Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística
Universidade Federal de Alagoas
Membro externo

Profa. Dra. Fabricia Wallace Rodrigues
Programa de Pós-Graduação em Literatura
Universidade de Brasília
Membro interno

Profa. Dra. Cíntia Carla Moreira Schwantes
Programa de Pós-Graduação em Literatura
Universidade de Brasília
Membro Suplente

Brasília, 2020.

*À minha mãe,
criadora de todo o meu universo,
aconchego da minha alma,
razão do meu viver.*

AGRADECIMENTOS

A pesquisa acadêmica sempre fala muito das nossas próprias escolhas e questões. Esse trabalho só é possível com ajuda, afeto, diálogos e compartilhamentos de saberes. Por essa razão, o outro se faz importantíssimo nas travessias da vida. Agradeço:

À minha mãe, Maria Floracy Neres da Silva,

Aos meus irmãos e família,

À minha orientadora, Adriana de Fátima Alexandrino Lima Barbosa,

Aos meus amigos,

À Universidade de Brasília, ao Instituto de Letras,

Ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais, e

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo investimento financeiro – bolsa de pesquisa.

Este trabalho tem como objeto de pesquisa dois romances: *Grande Sertão: Veredas* (1956), de João Guimarães Rosa e *Anna Kariênina* (1877), de Liev Tolstói. O objetivo do presente estudo é analisar algumas personagens femininas dos romances citados, visto que, através da pesquisa, buscaremos compreender o lugar subversivo que as personagens femininas ocupam nos romances. Para cumprir tal objetivo, o referencial teórico deste trabalho é composto, principalmente, por teorias e críticas literárias de György Lukács, Aleksandra Kollontai, Silvia Federici, Teresa de Lauretis, Teresinha Schmidt, etc. Uma vez que, a tendência teórica a ser utilizada neste trabalho diz respeito ao materialismo histórico dialético e a questão de gênero. O trabalho apresenta a seguinte composição: num primeiro momento, analisaremos o papel subversivo das personagens femininas em *Grande Sertão: Veredas* (1956). Com isso, diante de um segundo momento, faremos um breve discurso sobre as possíveis conexões interpretativas dos romances. Por fim, na última parte, analisaremos o lugar subversivo das personagens femininas em *Anna Kariênina* (1877). Dessa forma, após uma análise interpretativa das narrativas e da relação entre leitura literária e análise crítica e teórica, concluiremos o objetivo deste trabalho, que diz respeito a análise das personagens femininas nos romances e o lugar subversivo que as personagens ocupam diante das interpretações e dos argumentos dispostos nesta dissertação. A partir dessa análise, podemos perceber a importância da representatividade feminina na análise crítica literária e nas referências das práticas sociais no cotidiano.

Palavras-chave: Grande Sertão: Veredas. Anna Kariênina. Personagens femininas. Questão de gênero. Lugar subversivo.

Ce travail a pour objet de recherche deux romans : *Grande Sertão : Veredas* (1956), de João Guimarães Rosa et *Anna Kariênina* (1877), de Liev Tolstói. L'objectif de cette étude est de comprendre et d'analyser quelques personnages féminins des romans cités, puisque, par la recherche, nous cherchons à comprendre le rôle subversif de ces personnages féminins dans les romans. Pour atteindre tel objectif, le référentiel théorique de ce travail est composé, principalement, des théories et des critiques littéraires comme celles de György Lukács, Aleksandra Kollontai, Silvia Federici, Teresa de Lauretis, Teresinha Schmidt, etc. Puisque, la tendance théorique que nous allons utiliser dans ce travail concerne le matérialisme historique dialectique et la question de genre. Ce travail présente la composition suivante : dans un premier temps, nous analyserons le rôle subversif des personnages féminins dans le roman *Grande Sertão : Veredas* (1956). Dans un deuxième moment, nous ferons un bref discours sur les connexions interprétatives possibles des romans. Enfin, dans un troisième instant, nous analyserons le rôle subversif des personnages féminins dans le roman *Anna Kariênina* (1877). De cette façon, après l'analyse interprétative des récits et de la relation entre la lecture littéraire et l'analyse critique et théorique, nous accomplirons l'objectif de ce travail, qui concerne l'analyse des personnages féminins dans les romans et le rôle subversif des personnages face aux interprétations et aux arguments disposés dans cette dissertation. À partir de cette analyse, nous pouvons comprendre l'importance de la représentativité féminine dans l'analyse et la critique littéraire et dans les références des pratiques sociales et dans la vie quotidienne.

Mots-clés : Grande Sertão : Veredas. Anna Kariênina. Personnages féminins. Question de genre. Lieu subversif.

INTRODUÇÃO **11**

PARTE 1

O LUGAR SUBVERSIVO DA PERSONAGEM FEMININA EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS **20**

VIVER NEM NÃO É MUITO PERIGOSO? 21

O QUE QUERIA E O QUE NÃO QUERIA, ESTÓRIA SEM FINAL 26

AH, O QUE AS MULHERES TANTO SE VESTEM: CAMISA DE CASSA BRANCA, COM MUITAS RENDAS... 29

PARA TIRAR O FINAL, PARA CONHECER O RESTO QUE FALTA, O QUE LHE BASTA, QUE MENOS MAIS, É PÔR ATENÇÃO NO QUE CONTEI, REMEXER O VIVO QUE VIM DIZENDO. PORQUE NÃO NARREI NADA À-TOA 31

DIADORIM SENDO TÃO GALANTE MOÇO, AS FEIÇÕES FINAS CAPRICHADAS 36

POR QUE FOI QUE EU PRECISEI DE ENCONTRAR AQUELE MENINO? 43

MAS O SERTÃO ERA PARA, AOS POUÇOS E POUÇOS, SE IR OBEDECENDO A ELE; NÃO ERA PARA À FORÇA SE COMPOR 45

ROTEIRO TODO DA VIAGEM, AOS POUÇOS PARA SE HISTORiar 48

RIOBALDO, TU ACHASSES QUE, UMA COISA MAL PRINCIPIADA, ALGUM DIA PODE QUE TERÁ BOM FIM FELIZ? 50

CORAGEM É MATÉRIA DOUTRAS PRAXES 58

INTERSECCÕES - ENCRUZILHADA DE DESTINOS **68**

PARTE 2

O LUGAR SUBVERSIVO DA PERSONAGEM FEMININA EM ANNA KARIÊNINA **77**

ESCUTEM, SÃO VOZES DE MULHERES 78

SORRINDO, OUVIA O NARRADOR E O CONTINHA 84

NÃO APENAS COM PALAVRAS, MAS COM AÇÕES 87

POIS BEM, NOS DEIXEM COM AS NOSSAS PAIXÕES 88

HÁ TANTAS MULHERES 94

TENHO DE DIZER À SENHORA QUE SEU COMPORTAMENTO, HOJE, FOI INDECOROSO 94

SIM, DE FATO, AGORA, É OUTRA HISTÓRIA; MAS ESTE AGORA NÃO VAI DURAR PARA SEMPRE 100

MESMAS CONDIÇÕES DE EDUCAÇÃO 102

TENTE PÔR-SE NO MEU LUGAR 103

OUTRAS MULHERES 108

CONSIDERAÇÕES FINAIS **116**

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 121

A vida é muito discor dada. Tem partes. Tem artes

Grande Sertão: Veredas.

INTRODUÇÃO

As palavras e as ações se misturam na composição das práticas sociais. O ser social, enquanto agente da sua realidade, pode subverter, causar agitação, desequilíbrio, realizar mudanças profundas, revolucionar e destruir os valores preestabelecidos¹. O feminino encontrado na essência/substância desta terminologia, a subversão, pode designar uma possível revolta contra a ordem ou o poder predeterminado. Esses significados, não são apenas terminologias limitadas em si mesmas, são práticas sociais e políticas que impregnam todo o processo histórico.

Neste trabalho, apresentaremos o lugar subversivo da personagem feminina literária. A partir das narrativas escolhidas, buscaremos compreender a representação feminina. Analisaremos as personagens no que diz respeito a sua potência discursiva, social, ética, política e histórica. Este trabalho se propõe em apresentar as mudanças que a representação feminina nas narrativas desempenhou diante de um sistema capitalista cisheteropatriarcal.

Os romances a serem analisados neste trabalho são: *Grande Sertão: Veredas* (1956), de João Guimarães Rosa, e *Anna Kariênina* (1877), de Liev Tolstói. A escolha dos romances foi o resultado do efeito narrativo da obra perante o leitor. A partir da leitura dos romances, foi possível construir uma interpretação em torno das personagens femininas, principalmente, em torno da simbologia da coragem existente nas personagens.

As representações das personagens femininas, em ambas as obras, podem ser configuradas como subversivas, ou seja, serem compreendidas como atuantes do papel revolucionário na narrativa. Visto que, as personagens são representações de mulheres que superaram os limites dos cercamentos e opressões da convenção social patriarcalista, são mulheres que não aceitaram um destino predeterminado e preestabelecido.

As personagens femininas podem representar o posicionamento de suas prioridades, das suas vontades, a sua liberdade, o seu direito de traçar o seu próprio destino, de persistir e ocupar espaços nunca antes almeçados, de escolher quem e o que amar e lutar. Mulheres livres e, ao mesmo tempo, prisioneiras de suas próprias escolhas.

Em *Grande Sertão: Veredas*, iremos analisar as/os personagens: Diadorim, Nhorinhá, Maria Mutema, Rosa'uarda e refletir sobre o papel das representações femininas na narrativa, o lugar subversivo que essas personagens ocupam na obra de Guimarães Rosa. Porém, a ênfase da análise-crítica será direcionada à/ao personagem Diadorim.

¹ Aos termos: subversão e subverter – as explicações foram retiradas do Dicionário Houaiss, 2009.

Este trabalho busca propor um diálogo no que diz respeito a questão de gênero, e como podemos abordar a/o personagem Diadorim, diante da interpretação que pretendemos fazer neste trabalho. Posto que, compreendemos que a construção de gênero e a definição sexual é uma construção social, que pode ser acolhida como um espectro.

Neste trabalho, não buscaremos impor uma sexualidade e um gênero a nenhuma/nenhum personagem, apenas demonstraremos uma das possíveis interpretações, das quais podem ser feitas sobre o discurso do narrador-personagem Riobaldo ao apresentar Diadorim, essa/esse personagem enigmática/o.

Assim como mencionamos acima, no que diz respeito à arte literária, as interpretações são livres e diversas. Com isso, neste trabalho, busca-se amenizar os julgamentos que possam ser abordados como absolutos sobre as questões que configuram o romance e as possíveis interpretações. Inclusive, João Guimarães Rosa, em entrevista dada a Günter Lorenz, sugere a seguinte posição sobre as análises críticas literárias:

uma crítica tal como eu a desejo deixaria de ser crítica no sentido próprio, tanto faz se julga o autor positiva ou negativamente. Deve ser um diálogo entre o intérprete e o autor, uma conversa entre iguais que apenas se servem de meios diferentes. Ela exerce uma função literária indispensável. Em essência, deve ser produtiva e co-produtiva, mesmo no ataque e até no aniquilamento se fosse necessário (ROSA, 1994, p. 40).

Para podermos atuar de acordo com esse diálogo entre o interprete e o autor, numa conversa entre iguais, sobre as questões sociais que apresentam as questões de gênero, política, análise histórica e literária, utilizaremos as referências teóricas de Constância Lima Duarte, Teresa Lauretis, Silvia Federici, Walnice Galvão, Adélia Meneses, Florestan Fernandes, Darcy Ribeiro, Luiz Roncari, etc.

Grande Sertão: Veredas, de João Guimarães Rosa, foi publicado em 1956, pela editora e livraria José Olympio. João Guimarães Rosa, nascido em Minas Gerais, em 1908, foi diplomata, médico e escritor. Filho de Florduardo e Francisca Guimarães Rosa. O romancista faz parte do cânone literário brasileiro com os seus romances e contos. Guimarães Rosa foi membro da Academia Brasileira de Letras, em 1963, momento em que ocupou a cadeira que tem como patrono Álvares de Azevedo.

O romance de Guimarães Rosa tem traços históricos que demonstram as tendências vanguardistas da época modernista brasileira. *Grande Sertão: Veredas*, apresenta em sua narrativa: a sociedade do sertão brasileiro, a formação da história brasileira, as tendências desenvolvimentistas, a formação política e cultural brasileira.

A obra descreve sobre a questão social em seu modo geral e em modo particular (o sistema jagunço), sobre a filosofia e a metafísica diante da espiritualidade e do

existencialismo. O misticismo de *Grande Sertão: Veredas* é conduzido pelo mito do Fausto, o possível pacto de Riobaldo, e a ambiguidade entre a existência de Deus e do Diabo.

O pacto pode conter o teor místico da venda da alma ao Diabo, como configurada explicitamente no romance de Guimarães Rosa. Mas também, pode retratar a historicidade brasileira em suas particularidades e antagonismos. As interpretações que podemos construir são favoráveis às relações históricas brasileira.

A historicidade brasileira, em meados do fim do século XIX, retrata um país recém escravocrata, cheio de iletrados, numa posição econômica de mão de obra ruralista sob os domínios da exploração do café, diante de uma pobreza e exclusão generalizada, acolhendo as novas configurações sociais do imigrantismo.

Além das fabulações antagonistas da Primeira República, que formalizavam as nuances das políticas desenvolvimentistas diante de golpes e eleições fraudulentas em que os estados faziam pactos para decidirem quais presidentes venceriam as eleições. Um jogo de conquista corrupta entre aliados e inimigos, como demonstra a historicidade brasileira também captada e representada em *Grande Sertão: Veredas*.

Grande Sertão: Veredas apresenta marcas regionalistas, pitorescas, no que diz respeito a representação do sertanejo. A narrativa apresenta uma estrutura discursiva que centraliza a potência da oralidade, conduzida pelo ato do narrador-personagem em contar diversos “causos”. *Grande sertão: veredas* apresenta inúmeras estórias extraordinárias, estórias sobre a sociedade, o povo brasileiro.

Grande Sertão: Veredas representa uma realidade brasileira que ainda não foi superada. Porém, diante do efeito realista que a obra apresenta, pressupõe uma saída que não se configura em calamidade, muito pelo contrário, uma realidade que se movimenta, e nos movimenta para um possível progresso e desenvolvimento social.

A ação em *Grande Sertão: Veredas* desencadeia outras ações, com isso, Guimarães Rosa pode ser analisado como um escritor que fecha o ciclo de Machado de Assis, importante escritor brasileiro que conseguiu captar a realidade social brasileira. Uma vez que, diferentemente de Machado de Assis, Guimarães Rosa assimila a representação do personagem pitoresco.

Com isso, é possível compreender que o sertanejo, o jagunço e a forma composicional em *Grande Sertão: Veredas*, diferentemente do captado e representado por Machado de Assis, em suas narrativas, em que o narrador se afasta da representação pitoresca do personagem urbano, para obter uma possível universalidade em seus contos e romances. Guimarães Rosa assimila o pitoresco para, possivelmente, torná-lo universal.

Podemos compreender o pitoresco, aqui mencionado, como a representação do outro inatingível. Porém, em *Grande Sertão: Veredas*, o outro pode ser interpretado como aquele que se faz íntimo e próximo às experiências e sensações do leitor, a depender das possibilidades interpretativas dispostas na obra e na configuração do ato da leitura, da relação entre autor e intérprete.

O romance de João Guimarães Rosa marca uma potência discursiva da literatura do século XX. *Grande Sertão: Veredas*, assim como o símbolo do infinito disposto ao fim da narrativa em algumas edições, é uma preciosidade inesgotável, enquanto arcabouço artístico, teórico, social, ideológico, político, espiritual, filosófico e humano.

Com isso, seguiremos apresentando o segundo romance a ser analisado neste trabalho, trata-se de uma importante obra russa, que reflete sobre diversas questões sociais, políticas, econômicas, culturais, ou seja, da formação histórica da sociedade russa. O romance trabalha com vários paralelos, como ressalta a apresentação da edição a ser utilizada nesta dissertação. A apresentação mencionada é do escritor e tradutor Rubens Figueiredo, que é também o tradutor da versão da obra a ser utilizada neste trabalho.

Os paralelos mencionados são: a questão dos casais – o adúltero e o legítimo, a questão da cidade e do campo, a representação da alta sociedade e da vida dos mujiques, a relação entre o intelectual e a vida do homem prático, como descreve Rubens Figueiredo. Além dos temas sobre a propriedade da terra e o sistema agrícola, sobre educação, o trabalho livre e assalariado.

Os temas são vários e descentralizados, pois a representação artística do escritor ao tentar narrar sobre a vida cotidiana, e assim, dar a essa narrativa o efeito realista, movimenta-se na perspectiva de apresentar todos os dilemas e conflitos sociais que são pertinentes à sociedade como um todo, e ao mesmo tempo, de forma particular.

O romance *Anna Kariênina*, de Liev Tolstói, foi publicado entre o período de 1873 e 1877, em forma de folhetim pela revista *Mensageiro Russo*. Durante as publicações dos folhetins ocorreram conflitos políticos entre o editor da revista e o Tolstói. Dessa forma, por conta da situação conflituosa, o próprio escritor Tolstói resolveu publicar o fim do romance.

Liev Nikoláievich Tolstói, nascido em Yasnaya Polyana – propriedade familiar, em 1828, foi um conde, escritor, ensaísta filosófico e visionário na educação libertária para crianças camponesas. Filho do conde Nikolai Ilyich Tolstói e da condessa Mariya Tolstaya. O romancista é conhecido mundialmente por seus romances e contos, dentre eles, o romance histórico, *Guerra e Paz* (1869).

A escrita de Liev Tolstói apresenta traços que descrevem e narram a historicidade russa, sendo um dos escritores mais renomados da estética de representação realista. Dado que, de acordo com Lukács, em *Marxismo e Teoria da Literatura* (2010), o triunfo do realismo é o “resultado necessário de um processo dialético bastante complexo, de uma relação mútua e fecunda do escritor com a realidade” (p. 76). E ainda descreve sobre alguns escritores que produziram essa estética realista:

Balzac, Stendhal, Dickens, Tolstoi representa, a sociedade burguesa que se está consolidando através de graves crises; representam as complexas leis que presidem à sua formação, os múltiplos e tortuosos caminhos que conduzem da velha sociedade em decomposição à nova que está surgindo. Eles mesmos viveram esse processo de formação em suas crises, participavam ativamente dele, ainda que nas mais diversas formas. Goethe, Stendhal e Tolstoi tomaram parte em guerras que serviram de parteiras a tais transformações (LUKÁCS, 2010, p. 156).

Tolstói foi muito importante para a literatura mundial, principalmente, pela sua forma de captar e representar a realidade. Neste trabalho, analisaremos o romance *Anna Kariênina*, que representa essa realidade de forma particular e universal. No entanto, o que vai ser destacado em nossa análise será a questão da representação da personagem feminina.

Este trabalho buscará, a partir da interpretação da narrativa, estabelecer as relações que demonstram o lugar subversivo das personagens femininas que são representadas na obra. Dentre as personagens a serem analisadas, teórico e criticamente, estão: Anna, a protagonista, Váriênka, Dolly, Kitty e Mária. Porém, o destaque dos estudos será para a representação da personagem Anna.

Na narrativa, a personagem Anna demonstra a superação e quebra dos valores morais estabelecidos pela sociedade cisheteropatriarcalista do século XIX. A personagem Anna tenta vislumbrar um destino oposto ao que lhe foi dado, ousando amar, ser livre e traçar o seu próprio destino.

Para essa análise sobre as questões de gênero e representação das personagens femininas, tanto no viés literário, quanto na realidade imediata, que dizem sobre a historicidade, as questões sociais, políticas, ideológicas, religiosas, culturais e econômicas, utilizaremos as referências teóricas de Thaiz Senna, Aleksandra Kollontai, Wendy Goldman, Níncia Teixeira, Ria Lemaire, Teresinha Schmidt, Lukács, etc.

As edições utilizadas para análise e reflexão crítica sobre o tema do lugar subversivo das personagens femininas, nos romances mencionados, e que está servindo ao propósito deste trabalho, utilizará a vigésima edição comemorativa, publicada pela editora Nova Fronteira, *do Grande Sertão: Veredas*, datado em 2001.

No que diz respeito a versão brasileira utilizada do romance russo *Anna Kariênina*, utilizaremos a segunda edição, publicada pela editora Cosac Naify, com tradução do escritor e tradutor Rubens Figueiredo, datada em 2005. Essas serão as edições que nos auxiliarão nas interpretações, sugestões, argumentos e referenciais diante do processo de escrita dissertativa.

Este trabalho pretende apresentar o lugar subversivo que algumas personagens femininas ocupam nas narrativas mencionadas acima. A representação feminina, nesses romances, configura as possíveis formas de enfrentamento do *status quo*. As personagens foram escolhidas para análise e estudo neste trabalho, por suas ações subversivas diante dos acontecimentos e dos momentos decisivos que são narrados nos romances.

A possível justificativa que apresentamos da escolha das personagens que representam esse lugar subversivo, foi em como essas personagens configuram a subversão, a coragem, a superação e a quebra do previsível e esperado pelo *status quo* da convenção que rege a feminilidade de acordo com o sistema cisheteropatriarcal.

A presente dissertação foi estruturada da seguinte forma: num primeiro momento, trataremos do romance de João Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*. Nessa parte, discutiremos a questão da historicidade feminina, sobre a questão da representação de gênero, sobre a historicidade desigual brasileira e das representações femininas no romance como personagens subversivas. Dessa forma, faremos um diálogo entre a interpretação literária e a leitura crítica e teórica apresentada pelas referências selecionadas.

Num segundo momento, iremos fazer um breve e possível panorama dialógico entre as obras, momento em que utilizaremos a questão do instrumento teórico da interseccionalidade, fomentando a relação entre a diversidade das representações femininas e como as opressões podem atravessar cada uma das personagens em seus eixos identitários e particulares diante de uma luta que é de todxs.

Diante desse possível diálogo entre os romances e as possíveis representatividades femininas, iremos, num terceiro momento, argumentar sobre a questão da representação feminina no romance de Tolstói, *Anna Kariênina*. Com isso, discutiremos sobre a historicidade feminina, desigualdade de gênero, que envolvem questões políticas, sociais, culturais, religiosas, etc.

Dessa forma, será possível analisar de forma crítica e reflexiva, num diálogo entre as interpretações e as referências críticas e teóricas, sobre o lugar subversivo que ocupam algumas personagens femininas no romance. Por fim, ao concluirmos este trabalho, espera-se demonstrar a subversão das personagens femininas em seus enfrentamentos e

o simbolismo da capacidade de agir apesar do medo e da opressão, em que o sentimento da coragem se configura presente em absoluto nas personagens.

Após destacar o lugar de potência dessas representações femininas, será possível interpretarmos a importância nas práticas sociais de personagens femininos que superem os cercamentos patriarcais e desequilibrem o *status quo* de exploração hierárquica masculina, branca, cis, classista e heterossexual.

A representação feminina na literatura merece a atenção do leitor para podermos compreender as possibilidades diversas de representação da arte, mesmo que a realidade ainda seja dura, cruel e desigual diante das perspectivas sobre a questão de gênero. Para as personagens destacadas nos romances houve opressão, houve luta, houve morte, mas houve também a possibilidade da liberdade, da escolha e a personificação da coragem.

*Há na vibrante cor dos teus olhos, criatura,
a virential frescura
dos verdes e viçosos vegetais;
teus olhos são, na cor e na espessura,
florestas virginais,
onde das ilusões o alacre bando
passa, de quanto em quando,
cantando...*

Gilka Machado.

PARTE 1

O LUGAR SUBVERSIVO DA PERSONAGEM
FEMININA EM GRANDE SERTÃO: VEREDAS

O feminino quando relacionado à subjetividade, à natureza, ao biológico, à força de trabalho, às ciências, às artes e a qualquer eixo temático de representatividade, pode despertar e movimentar as capacidades de reprodução, força e potência configuradora de novas relações sociais com a realidade.

Na arte literária, não poderia ser diferente, o feminino pode representar um desempenho de movimentação rumo à novas ampliações de consciência, configurações e mudanças históricas da realidade. A capacidade de ampliação do conhecimento de si, e do reconhecimento que a arte literária proporciona ao leitor, pode contemplar essa força da representação do feminino em sua configuração narrativa e estética de forma dinâmica.

Essa força literária da representação do feminino pode incidir em múltiplas formas de atuação nas *práxis* sociais da nossa vida cotidiana. O papel subversivo do feminino na historicidade e na literatura está disposto desde dos primeiros contatos com a emissão e recepção da história, seja em composição das tradições orais, ou escritas, que foram e são conduzidas até os dias atuais.

O feminino, mesmo diante das opressões mais cruéis, ocupa diversos espaços. Dentre esses espaços, o feminino atravessa a arte em sua multiplicidade composicional. A literatura, eixo artístico do qual se trata este trabalho, apresentou em sua extensa produção diversas maneiras de representar o feminino.

Porém, a arte, mesmo concentrando essa representação do feminino, sempre foi, e ainda é, uma construção social hierarquicamente manipulada, organizada e historicamente representada pelo masculino. A cultura patriarcal ainda incide de forma reguladora na representação social do outro em sua composição artística.

Mesmo diante dessa regulação e manutenção do *status quo* patriarcal, o feminino ao ser representado na literatura, pode reagir aos limites impostos pela sociedade e ampliar a reflexão e a crítica social da vida cotidiana. Visto que, a arte pode ser uma das formas de discursar sobre o social e de representar a realidade.

Essa realidade que alimentamos com as nossas vidas, quando representada em sua criação artística, pode produzir o reconhecimento íntimo desse outro representado artisticamente. A leitura do texto literário pode proporcionar uma interação íntima entre o leitor, narrador e personagens.

Essa interação pode ser bem-sucedida, se a arte conseguir contemplar as sensações e os sentimentos humanos em suas contradições, conflitos e relações. Quando tratamos

dessa relação da arte com a realidade, com o contexto histórico e com as tendências que podem ampliar a composição artística, nos deparamos com a importância que a historicidade pode ter na representação do outro.

Ao tratarmos da historicidade, torna-se relevante apontar um panorama histórico sobre os processos de luta e emancipação dessa representação do feminino dentro do contexto histórico brasileiro, principalmente, no que diz respeito às questões sociais, políticas e culturais.

O retrato da representação da mulher brasileira foi composto, em sua historicidade, como um processo de uma configuração da identidade dessas mulheres, em que se pode visualizar o atravessamento de explorações, abusos e violências. Essas formas de violência que decorrem de estruturas sociais, culturais, políticas patriarcais, sempre produziram o que deve ser a representação do gênero feminino.

Essa construção identitária do feminino brasileiro se configurou a partir das mulheres indígenas que ocupavam o seu território de origem, e que sofreram a desapropriação das suas terras, da sua cultura, da sua língua e dos seus corpos. A partir desse contexto de desapropriação e violência contra essa identidade feminina indígena, ainda temos a configuração da violação dos direitos dos corpos, que também foram padecentes da violência, opressão, colonização e desapropriação.

Essas formas de violências contra o feminino, se deram a um outro feminino constituinte e existente no espaço de formação da identidade brasileira, o da mulher negra. A história do país deu-se também em sua formação a partir das múltiplas violências a esses corpos, corpos femininos, de mulheres indígenas e de mulheres negras que aqui existiram, persistiram, sobreviveram, existem e resistem.

De acordo com a historicidade do país, marcada por esses traços que nos conduzem à epistemídeos e silenciamentos, damos seguimento em como a história da luta feminista tem se relacionado em terras brasileiras, registrando momentos na historicidade da luta feminina pelas garantias de direitos às mulheres brasileiras.

De acordo com essa análise de dados que tratam da historicidade do feminismo brasileiro, das ondas feministas em busca pela garantia de direitos, utilizaremos a pesquisa de Constância Lima Duarte, em seu texto *Feminismo e literatura no Brasil* (2003). Nesse texto, a pesquisadora nos apresenta como se deu os momentos importantes para a construção do pensamento e das questões das mulheres brasileiras diante das representações históricas e dos movimentos feministas.

Além da historicidade apresentada na pesquisa de Constância Duarte (2003), também ressalto o estudo de Alexandre Souza, *A “Dona” do Sertão: mulher, rebelião e*

discurso político em Minas Gerais no século XVIII (2011), que apresenta a historicidade política brasileira em torno de Maria da Cruz.

A luta feminina brasileira sempre demonstrou revolta e enfrentamento perante o discurso patriarcal. Maria da Cruz, mulher nordestina, que fez os seus caminhos de enfrentamento e subversão entre Bahia e Minas Gerais, em meados dos anos de 1730 a 1760, é uma das mulheres citada em *Grande Sertão: Veredas*.

Num primeiro momento da narrativa, ela é citada para demarcar um lugar, como apontamos no trecho a seguir: “naquela dita ocasião, todas as pessoas importantes tinham fugido da Januária, desamparadas de poder-de-lei, foram esperar melhor sorte em Pedras-da-Maria-da-Cruz (ROSA, 2001, p. 155-156). Em outro momento, Maria-da-Cruz é citada como personagem que configura um certo poder de herança na composição da personagem na narrativa, como apresentado no trecho dito a Riobaldo por Diadorim:

De que bando eu sou?” – comigo pensei. Vi que de nenhum. Mas, dali por diante, eu queria encostar direto com as ordens de Titão Passos. – “Ele é meu amigo...” – Diadorim no meu ouvido falou – “... Ele é bisneto de Pedro Cardoso, trasneto de Maria da Cruz!” Mas eu nem tive surto de perguntar a Diadorim o resumo do que ele pensasse. Joca Ramiro agora queria o voto de João Goanhá – o derradeiro falante, que rente dificultava (ROSA, 2001, p. 344).

Maria da Cruz, mãe de Pedro Cardoso, pode passar despercebida para alguns leitores do romance, que desconhecem a representatividade de Maria da Cruz, porém, não podemos deixar de destacar a intenção narrativa representada na sensibilidade estética do narrador. Maria da Cruz é considerada a *Matriarca do Sertão*, como apresentado no artigo postado em 2012, no Jornal Estado de Minas². A representatividade feminina, necessária e adequada na composição artística, fomenta tanto a prosa, quanto a realidade de formação dos traços históricos brasileiros.

Retornando ao que concerne a visão da pesquisadora Constância Duarte (2003), a pesquisadora apresenta “as décadas em que esses momentos-onda teriam obtido maior visibilidade, na minha avaliação, ou seja, em que estiveram mais próximos da concretização de suas bandeiras, seriam em torno de 1830, 1870, 1920 e 1970” (2003, p. 152). Nesse período observado pela pesquisadora Constância Duarte, temos mulheres brasileiras que protagonizaram momentos decisivos no país pela garantia dos direitos básicos.

² Ver mais em: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2012/12/01/interna_gerais,333705/a-matriarca-do-sertao.shtml

A divisão, como demonstra a pesquisadora, se deu através da metáfora das “ondas”, que demarcavam momentos decisivos, no que diz respeito a luta pela mudança de comportamento social, político, histórico, econômico, cultural e ideológico. Para que pudesse haver o vislumbre de políticas públicas e garantia de direitos para as mulheres.

Essas mulheres, que puderam construir teorias a respeito dos direitos das mulheres brasileiras, tomavam partido no posicionamento acadêmico e letrado. Essa visão pertence a um contexto social, político e classista determinado, porém, é relevante para identificarmos a presença feminina na construção da história brasileira.

A história da literatura está entrelaçada com a luta emancipatória das mulheres. A primeira legislação que autorizava as mulheres à educação data de 1827. O ponto de partida demarcado pela pesquisadora é determinado pelos escritos e posicionamentos de Nísia Floresta Brasileira Augusta.

De acordo com Constância Duarte, Nísia Floresta em seus escritos, influenciados pelas escritoras europeias, mobilizaram a necessidade das mudanças do comportamento masculino em relação à mulher. Seguindo a leitura de Constância Duarte em relação às mulheres invisibilizadas, torna-se necessário registrar os nomes de Beatriz Francisca Brandão e Clarinda Siqueira.

Além de Delfina Cunha, Ana Eurídice Barandas, Joana Paula Noronha e Júlia de Albuquerque Aguiar, que foram escritoras e jornalistas que influenciaram e agiram com os seus escritos em meados dos anos 1830 a 1860, configurando a primeira onda feminista brasileira com escritos publicados em jornais e da literatura de autoria feminina.

Essa primeira onda feminista apresentada por Constância Duarte (2003), configura um momento de composição temporal da história narrada por João Guimarães Rosa, que constrói em sua narrativa o nascimento de uma/um das/dos personagens mais importantes em sua obra *Grande Sertão: Veredas* (1956). Guimarães Rosa configura narrativamente o registro de nascimento de sua/seu personagem na narrativa como disposto no trecho a seguir:

Este papel, que eu trouxe – batistério. Da matriz de Itacambira, onde tem tantos mortos enterrados. Lá ela foi levada à pia. Lá registrada, assim. Em um 11 de setembro da era de 1800 e tantos... O senhor lê. De Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins – que nasceu para o dever de guerrear e nunca ter medo, e mais para muito amar, sem gozo de amor... (ROSA, 2001, p. 745).

Coincidentemente, o nascimento da personagem em *Grande Sertão: Veredas* data com período da primeira onda feminista brasileira. Coincidências à parte, vale ressaltar

que assim como a primeira onda feminista é citada pela pesquisadora Constância Lima Duarte (2003), a primeira romancista brasileira, Maria Firmina dos Reis, não é citada.

Por essa razão, evidenciaremos neste trabalho os movimentos femininos, sociais e políticos decisivos, nos quais se destacavam inúmeras mulheres. Mulheres que utilizaram a literatura para denunciar a realidade brasileira escravocrata, violenta, opressiva e patriarcal.

As obras de Maria Firmina dos Reis (1859-1888) determinam um momento de luta abolicionista, em que a escritora através da sua narrativa evidencia um país atrasado, escravocrata, desigual e cruel. Diante das ondas feministas registradas por Constância (2003), que indicam uma tendência de luta feminista branca e burguesa, seguimos para a segunda onda feminista brasileira, que apresenta os nomes de outras mulheres que compunham o enfrentamento às opressões sexistas que ocorriam no país.

Em meados de 1870 a 1900, destacamos os nomes Francisca Senhorinha Diniz, Elisa Coelho, Amélia Silva Couto, Revocata Melo, Julieta Monteiro, Presciliana Almeida, Dulcília Buitoni e Josefina Álvares de Azevedo, que foram escritoras, jornalistas, editoras, diretoras, mulheres que lutaram com os seus escritos pela educação das mulheres e pelo direito das mulheres brasileiras ao voto.

Num terceiro momento decisivo para o movimento feminista brasileiro, também evidenciado pelo texto de Constância Duarte (2003), temos os nomes das mulheres que lutaram pela igualdade de direitos, à cidadania, ao voto, à educação, à ampliação do campo de trabalho, e que se manifestaram literariamente.

Essas mulheres foram: Bertha Luz, Maria Lacerda de Moura, Leondina Daltro, Ercília Nogueira Cobra, Diva Nolf Nazário, Jerônima Mesquita, Maria Eugênia Celso, Clotilde Vianna, Alzira Soriano (primeira prefeita eleita da América do Sul, em Lajes, Rio Grande do Norte, em 1929), Rosa Lisboa, Gilka Machado, Mariana Coelho, Raquel de Queiroz e Aldariza Bittencourt.

O texto de Constância Duarte (2003) é rico em sua perspectiva, mas não apresenta dentre as mulheres mencionadas, o registro de Patrícia Galvão e a sua representatividade literária, política e social. Patrícia Galvão, assim como as mulheres citadas, foi uma personalidade de grande engajamento político e destaque no âmbito literário brasileiro.

Em seu romance *Parque Industrial* (1933) e em seus escritos políticos, podemos ter acesso a uma das vozes silenciadas pelo cânone, mas relevante em seu conteúdo histórico na representação da realidade brasileira, principalmente, a realidade operária e marginalizada das mulheres em situação periférica.

Por fim, num quarto momento de visibilidade feminina decisivo no território brasileiro, temos Rose Marie Muraro, Nélida Piñon, Lygia Fagundes Telles, Clarice Lispector, Sônia Coutinho, Hilda Hilst, Helena Cunha, Marina Colasanti e Lya Luft, mulheres que escreveram tanto em jornal, quanto em publicação literária sobre a luta e a necessidade de visibilidade dos temas em que se faziam necessários à realidade da classe burguesa brasileira, no que diz respeito a questão dessa mulher.

Constância Lima Duarte, também não inclui em seu texto, a potência, enquanto força de representatividade, da escrita de Maria Caroline de Jesus, que pertencia ao mesmo contexto literário dos demais escritores, como Clarice Lispector, João Guimarães Rosa, Graciliano Ramos entre outros, que foram contemporâneos de seu tempo histórico.

Maria Carolina de Jesus, assim como Maria Firmina dos Reis, constrói uma narrativa de engajamento social e político em suas obras, que questiona criticamente o racismo, a desigualdade, a fome, a miséria, a violência e o preconceito que construiu a historicidade brasileira.

O QUE QUERIA E O QUE NÃO QUERIA, ESTÓRIA SEM FINAL

A história da composição artística das mulheres está entrelaçada à historicidade da arte universal, pois, mesmo quando as mulheres não estavam na posição de narradoras e escritoras, elas eram representadas artisticamente, percorrendo, dessa forma, todo o arcação artístico. A partir da historicidade, podemos compreender a relevância desse nervo temporal na composição das ações e nos acontecimentos que são projetados na obra literária e na vida humana.

De acordo com Hermenegildo Bastos, em seu texto *Formação e Representação* (2006, p. 105) “as situações têm uma dimensão histórica extratextual, mas isso não é dito ao leitor por um discurso mediador, de fora da história, que se preocupa em contextualizar geográfica e historicamente as situações”, ou seja, as situações discursivas, mediadas pelo narrador, se configuram dentro do processo histórico.

Para Antonio Candido, em *Dialética da Malandragem* (1998), o realismo na obra é aquele que “comunica sempre uma certa visão da sociedade, cujo aspecto e significado procura traduzir em termos da arte” (CANDIDO, 1998, p. 74). A sociedade é o motor propulsor para a representação artística. Com isso, de acordo com Candido, a arte é possível ao se comunicar com a sociedade.

Porém, ainda de acordo com Antonio Candido, “não é a representação dos dados concretos particulares que produz, na ficção, o senso da realidade; mas sim a sugestão de uma certa generalidade, que olha para os dois lados e dá consistência tanto aos dados particulares do real quanto aos particulares do mundo fictício” (CANDIDO, 1998, p. 82).

Segundo Antonio Candido, a realidade do cotidiano particular pode ser captada em sua potencialidade de representar o mundo fictício. Uma relação que pode ser configurada dialeticamente entre o particular e a possível generalidade em sua representação artística.

A literatura pode auxiliar na compreensão da realidade histórica, na compreensão de si mesmo e na ampliação do reconhecimento do outro. Com isso, a literatura pode ter sido, e pode ser, um grande aliado das minorias ativas em representar as diversas circunstâncias históricas.

No que diz respeito a representação da história e da realidade, nem sempre ela será a história do vencedor, do colonizador, do líder, mas sim, a história de todos, pois a narrativa precisa ser democratizada. É necessário termos acesso a todas as histórias. Com isso, de acordo com Adichie Ngozi Chimamanda, em *O perigo de uma história única* (2003), podemos compreender a importância da representação democrática da narrativa:

As histórias importam. Muitas histórias importam. As histórias foram usadas para espoliar e caluniar, mas também podem ser usadas para empoderar e humanizar. Elas podem despedaçar a dignidade de um povo, mas também podem reparar essa dignidade despedaçada. [...] quando rejeitamos a história única, quando percebemos que nunca existe uma história única sobre lugar nenhum, reavemos uma espécie de paraíso (CHIMAMANDA, 2009, p. 23-24).

E diante da necessidade de evidenciar todas histórias, este trabalho se propõe a apresentar o papel subversivo das personagens femininas no romance *Grande Sertão: Veredas*. O foco de análise e o objeto de estudo da primeira parte deste trabalho está na representação da personagem de Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins.

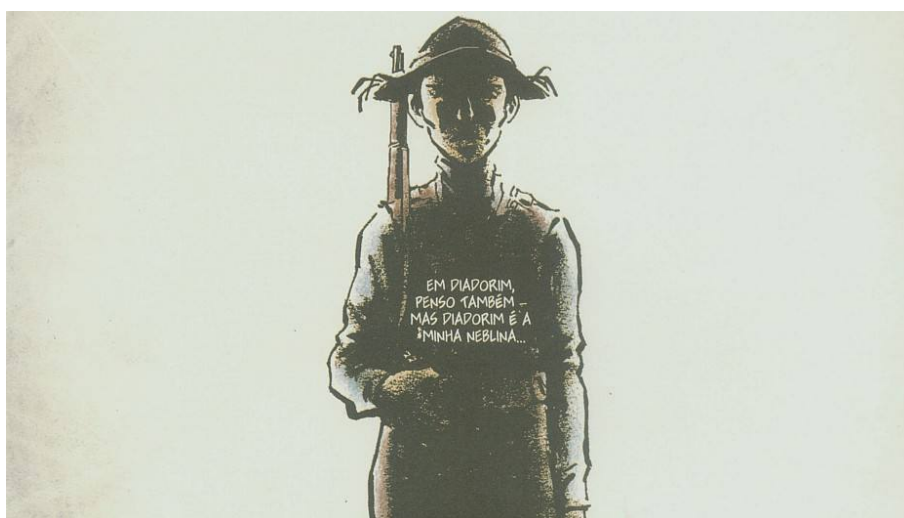
No entanto, outras personagens femininas que também estão representadas na narrativa e possuem esse papel de representatividade feminina brasileira, irão compor parte da análise. Visto que, as personagens são representações da situação feminina subversiva no contexto do sertão brasileiro. Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins é o grande mistério e segredo do narrador em *Grande Sertão: Veredas*.

Maria Deodorina, que era Diadorim, que era Reinaldo, que era Menino do Porto, que era a neblina de Riobaldo e os “buritizais levados de verdes” (ROSA, 2011, p. 737), é também, a representação dos gêneros, enquanto multiplicidade enigmática, um enigma

que percorre a configuração da narrativa, e que pode demandar varias perspectivas no que diz respeito a composição estética.

A seguir temos uma possível reprodução imagética em *graphic novel* da/do personagem, enquanto apresentada pelos seus traços de representação do gênero masculino, em vestimentas de jagunço. Porém, em sua versão de história em quadrinho, publicada em 2014, pela Editora Globo/Biblioteca Azul, com o roteiro adaptado por Eloar Guazelli e Rodrigo Rosa, também encontramos retratada/o a/o personagem e seus mistérios.

Figura 1 - Diadorim³



Através da imagem acima, podemos notar em como a sua forma de composição é diversa. Diadorim travestida em características de representação masculina, porém sendo, como apresenta o narrador: “minha neblina”. Conduzindo a metáfora em torno do velado, mas também induzindo em percepções e figuras de representação feminina.

Para adentrarmos o universo em que essa/esse personagem se faz presente, é necessário estabelecer que existem mistérios na narrativa, e como quis o narrador-personagem em seu efeito estético, tais velamentos continuaram a ressoar como mistérios. Para este trabalho, iremos sugerir, a partir de alguns argumentos apresentados na narrativa, a interpretação no que diz respeito ao papel subversivo da/do personagem no romance.

³ Fonte: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,grande-sertao-veredas-ganha-versao-em-graphic-novel,1599551>

AH, O QUE AS MULHERES TANTO SE VESTEM:
CAMISA DE CASSA BRANCA, COM MUITAS RENDAS...

As formas composicionais de representar a/o personagem são diversas, temos o menino do Porto/o Menino-Moço diante da travessia do rio De-Janeiro, indo desembocar no Rio São Francisco, o jovem jagunço Reinaldo, do qual Riobaldo jamais esqueceu, a Maria Deodorina assim registrada em cartório, e Diadorim, que de acordo com o narrador-personagem Riobaldo, era neblina, e ao fim, mulher, moça perfeita.

Essas formas de configurar a multiplicidade discursiva em torno da/do personagem está, não apenas em configurações da construção da/do personagem na travessia do romance, mas na própria forma de narrar a/o personagem, como dispõe no trecho a seguir:

E, Diadorim, às vezes conheci que a saudade **dele** não me desse repouso; nem o **nele** imaginar. Porque eu, em tanto viver de tempo, tinha negado em mim aquele amor, e a amizade desde agora estava amarga falseada; e o amor, e a pessoa **dela**, mesma, **ela** tinha me negado (ROSA, 2001, p. 745, grifo nosso).

Podemos notar no trecho acima, que o narrador-personagem tanto utiliza os pronomes no gênero masculino, quanto no gênero feminino para se referenciar ao personagem. A/O personagem Diadorim, dentro da narrativa, não é apenas a representação de um gênero específico, o que nos remete ao exercício de compreensão em como iremos tratar da composição do gênero neste trabalho.

O gênero, assim como argumenta Teresa Lauretis, em *A tecnologia do gênero* (1987), é constituído a partir das relações sociais. O gênero é uma auto-representação construída na esfera privada (família, amigos), a partir das relações públicas (políticas, econômicas, sociais, religiosas, ideológicas). A auto-representação do gênero é um processo e um produto das relações sociais hierárquicas e desiguais.

De acordo com Lauretis (1987), o gênero também articula com as relações de pertencimento. Essa relação diz respeito em como as influências e demandas sociais podem também determinar a configuração da representação do gênero na sociedade. Acolher a representação de gênero estabelecido através das construções sociais, pode demandar ao ser social, o pertencimento a um grupo social, do qual se fundamenta e alimenta a questão e função do gênero a ser auto-representado.

Em *Grande Sertão: Veredas*, a composição da/do personagem no romance é única, e a sua particularidade única, só se configura dessa forma por ser múltipla. Assim

como a interpretação da/do personagem no romance também não é única, as possibilidades interpretativas produzidas são diversas. Para discursar sobre a/o personagem Diadorim, será conveniente argumentar sobre a relação da representatividade do gênero e qual proposta de análise adotaremos neste trabalho.

Ainda de acordo com a forma sobre a qual abordaremos o que poderia ser uma argumentação razoável a respeito da construção do gênero, utilizaremos o ponto de vista de Teresa Lauretis (1987), a fim de suprir a complexa relação de construção e desconstrução em que se encontra a representação do gênero.

Uma vez que, a narrativa exige um posicionamento a respeito da representação múltipla da/do personagem Diadorim. Para compreendermos as possibilidades existentes na/no personagem, torna-se viável compreender a questão do gênero como argumenta Teresa Lauretis no trecho a seguir:

o termo “gênero” é uma representação não apenas no sentido de que cada palavra, cada signo, representa seu referente, seja ele um objeto, uma coisa, ou um ser animado. O termo “gênero” é, na verdade, a representação de uma relação, a relação de pertencer a uma classe, um grupo, uma categoria. Gênero é a representação de uma relação, ou, se me permitirem adiantar-me para a segunda proposição, o gênero constrói uma relação entre uma entidade e outras entidades previamente constituídas como uma classe, uma relação de pertencer; assim, o gênero atribui a uma entidade, digamos a uma pessoa, certa posição *vis-à-vis* outras classes pré-constituídas. [...] Assim, gênero representa não um indivíduo e sim uma relação, uma relação social; em outras palavras, representa um indivíduo por meio de uma classe (LAURETIS, 1987, p. 210-211).

Para Lauretis, o “gênero nada mais é do que a construção variável de posicionalidades sexuais-discursivas” (1987, p. 214). Essas posições e representações sexuais-discursivas estão presentes na narrativa do romance de Guimarães Rosa, assim como podemos notar na construção da/do personagem Diadorim.

A forma composicional da representação do gênero da/do personagem que analisaremos, não pode ser negada, nem pode ser analisada apenas por um viés em defesa apenas da representação do gênero feminino, ou do gênero masculino. A interpretação da narrativa, enquanto reguladora da representação de gênero ainda não é possível.

No entanto, não há como separar ou estar fora das configurações sociais binárias: feminino e masculino. Dessa forma, a partir do momento que somos seres sociais femininos, estamos participando socialmente de toda a configuração relacional ideológica, histórica, política e social, da qual faz parte a representação do feminino. Assim como, argumenta Teresa Lauretis no trecho a seguir:

negar as relações de gênero significa, em primeiro lugar, negar as relações sociais de gênero que constituem e validam a opressão sexual das mulheres; e, em segundo lugar, negar o gênero significa permanecer “dentro da ideologia”, de uma ideologia que não coincidentemente embora não intencionalmente reverte em benefício do sujeito do gênero masculino (LAURETIS, 1987, p. 223).

A partir da não negação do gênero, enquanto categoria engendrada na realidade cotidiana, iremos abordar a/o personagem Diadorim como representação do gênero feminino, mesmo evidenciando a possibilidade de compreender gênero e sexualidade como espectros. Dessa forma, iremos analisar apenas a narrativa que se faz pelo discurso do narrador-personagem. Diadorim foi representada/o durante o percurso narrativo dos acontecimentos como uma/um personagem caracterizada/o pelos símbolos masculinos, porém, em alguns momentos, femininos.

PARA TIRAR O FINAL, PARA CONHECER O RESTO QUE FALTA,
O QUE LHE BASTA, QUE MENOS MAIS, É PÔR ATENÇÃO NO QUE CONTEI,
REMEXER O VIVO QUE VIM DIZENDO. PORQUE NÃO NARREI NADA À-TOA

No que diz respeito ao tempo narrativo, o romance traz o discurso de Riobaldo, o narrador-personagem, distante do tempo narrativo em que desencadeiam os fatos apresentados. O narrador-personagem apresenta a sua versão da história vivida, em que é importante ressaltar a possibilidade de manipulações do próprio narrador-personagem ao compor a narrativa.

Ou seja, temos em *Grande Sertão: Veredas* a possível ruptura do espaço-tempo, pois temos dois tempos presentes na narrativa. O tempo dos acontecimentos narrados (o presente do passado) pelo narrador-personagem, e o tempo do discurso do narrador-personagem, o tempo presente. Sobre essa variação temporal entre presente e passado, Lukács (2010) apresenta o seguinte argumento:

Na verdadeira arte narrativa, a série temporal dos acontecimentos é recriada artisticamente e tornada sensível por meios bastante complexos. É o próprio escritor que, na sua narração, necessita mover-se com a maior desenvoltura entre passado e presente, como condição para que o leitor possa ter uma percepção clara do autêntico encadeamento dos acontecimentos épicos, do modo pelo qual estes acontecimentos derivam uns dos outros. Somente pela intuição deste encadeamento e desta derivação é que o leitor pode reviver a verdadeira sucessão temporal, a sua dinâmica histórica (LUKÁCS, 2010, p. 171).

Essa sucessão temporal apresenta a dinâmica histórica presente na obra, que é fortalecida pelas linhas temporais que conversam entre si. Assim, é possível ao leitor, em seu momento de leitura presente, não reparar as possibilidades temporais demarcadas e apresentadas na narrativa.

No entanto, como percebemos através dos caminhos e das pistas dispostas na narrativa de *Grande Sertão: Veredas*, durante uma segunda, ou terceira leitura, podemos perceber o caminho que o narrador-personagem apresenta ao interlocutor e ao leitor. De acordo com Elizabeth Hazin (1991),

[...] não se poderá representar o processo criador de Guimarães Rosa como linha retilínea. A imagem que me ocorre é, antes, o movimento da lançadeira em seu incessante ir e vir: a mão que vai e volta, acrescenta, suprime, substitui, rasura, reescreve. Comtemplamos o tecido pronto, não se imaginará o quanto de rejeição e escolha se encontra mesclado na beleza da trama. De resto esse movimento se desenrola rente à saborosa conversa do sertanejo: Riobaldo não encaminha o fluir narrativo em unívoca linha reta. Dir-se-ia que sua fala é ondulatória, é recidiva: retoma o fato contado, a memória das coisas, a lembrança dos incidentes, reiterativamente, como que polindo, aperfeiçoando. O fato não é apenas dado em estado bruto: é também decantado. As várias versões de um mesmo episódio se revezam e alternam ao longo da narrativa e nisso reside um dos encantos da escrita Roseana (HAZIN, 1991, 30-31).

De acordo com Elizabeth Hazin, professora doutora, pesquisadora e escritora, podemos interpretar o romance sendo dividido em duas partes. O momento em que as duas partes do *Grande Sertão: Veredas* se encontram e se separam. Com isso, retomei aos seus escritos para explicitá-los. Eis o que elucidada Hazin (1991) em sua tese:

cito como exemplo o trecho impresso nas páginas 235-237 – que correspondem rigorosamente à divisão do livro em suas duas metades -, no qual pode ouvir-se nitidamente o eco da ‘Canção de Siruiz’, a mesma que reinou estúrdia para Riobaldo, no meio da madrugada (HAZIN, 1991, p. 31).

O momento da divisão do romance, elucidado por Elizabeth Hazin (1991), se apresenta no trecho a seguir demarcado na obra:

Só sim? Ah, meu senhor, mas o que eu acho é que o senhor já sabe mesmo tudo – que tudo lhe fiei. **Aqui eu podia pôr ponto.** Para tirar o final, para conhecer o resto que falta, o que lhe basta, que menos mais, é pôr atenção no que contei, remexer vivo o que vim dizendo. **Porque não narrei nada à-toa:** só apontação principal, ao que crer posso. Não desperdiço palavras. Macaco meu veste roupa. O senhor pense, o senhor ache. O senhor ponha enredo. Vai assim, vem outro café, se pita um bom cigarro. Do jeito é que retorço meus dias: repensando. Assentado nesta boa cadeira grandalhona de espreguiçar, que é das de Carinhonha. Tenho saquinho de relíquias. Sou um homem ignorante. Gosto de ser. Não é só no escuro que a gente percebe a luzinha dividida? Eu quero ver essas águas, a lume de lua... [...] Neste mundo tem maus e bons – todo grau de pessoa. Mas, então, todos são maus. Mas, mais então, todos não serão bons? Ah, para o prazer e para ser feliz, é que é preciso a gente saber

tudo, formar alma, na consciência; para penar, não se carece: bicho tem dor, e sofre sem saber mais porquê. Digo ao senhor: tudo é pacto. Todo caminho da gente é resvaloso. Mas; também, cair não prejudica demais – a gente levanta, a gente sobe, a gente volta! Deus resvala? Mire e veja. Tenho medo? Não. Estou dando batalha. É preciso negar que o “Que-Diga” existe. Que é que diz o farfal das folhas? Estes gerais enormes, em ventos, danando em raios, e fúria, o armar do trovão, as feias onças. O sertão tem medo de tudo. Mas eu hoje em dia acho que Deus é alegria e coragem – que Ele é bondade adiante, quero dizer. O senhor escute o buritizal. E meu coração vem comigo. Agora, no que eu tive culpa e errei, o senhor vai me ouvir. **Vemos voltemos.** (ROSA, 2001, 390-396, grifo nosso).

A marcação da pausa e da retomada se faz no trecho disposto acima. Com isso, podemos percorrer algumas páginas de anunciação do que já foi narrado e do que será retomado pelo narrador-personagem. Através dessa interpretação, notamos a presença de uma pausa, até então, não explicitamente disposta na obra, a fim de ser recuperada pela leitura atenciosa, para que se faça assim, as possíveis interpretações dos fatos, visualizando as estratégias narrativas utilizadas pelo narrador-personagem.

Assim como a narrativa apresenta possibilidades de interpretação, a/o personagem de Diadorim também. Por essa razão, iremos apresentar a análise de acordo com o efeito da interpretação presente na história, a qual pertence ao tempo do discurso do narrador-personagem Riobaldo. Dessa maneira, podemos elucidar que os fatos ocorridos durante o momento do discurso do personagem se localizam no passado.

Esse passado, dentro da narrativa, é relevante para que Riobaldo possa trazer essa/esse personagem Diadorim. Já que temos o narrador-personagem, de acordo com os seus desejos e lembranças, numa perspectiva de um senhor proprietário, não mais na perspectiva de um jagunço.

Através do discurso memorialista do narrador-personagem, que é conduzido por suas lembranças sensíveis, é importante compreendermos que esse tipo de discurso apresenta um caráter fragmentário, pois torna-se manipulado pelas memórias sensíveis do narrador-personagem.

Com isso, não há uma distinção rígida sobre a manipulação do tempo. Essa particularidade do discurso produzido através das lembranças, pode criar, na narrativa, a falta de distinção dos eventos narrados, em que não há a separação entre passado, presente e futuro durante o discurso, como podemos perceber na narrativa do personagem Riobaldo.

Dessa maneira, o narrador-personagem elabora que Diadorim é, além dela, enquanto ser social, é também uma idealização da saudade e desejo de Riobaldo. Visto que, o discurso do narrador-personagem não é feito apenas pelo o que ele viveu, mas

também, pelo o que ele sentiu, enquanto viveu. Vale recordar que o narrador-personagem, durante o momento do discurso, é um senhor dono de terras de vida muito “aprazível”.

Nessa possível construção poética de Diadorim, que se faz fecunda em meio as memórias, pois, “a poesia é o sensível da ideia” (MENESES, 2010, p. 63), demonstramos que a força de dar vida à/ao personagem Diadorim está disposta nas emoções, nos sentimentos e nas lembranças de Riobaldo em relação à/ao Diadorim.

E percebendo esse tempo presente do discurso, adotaremos a interpretação que diz respeito sobre o momento que o narrador-personagem Riobaldo, ao contar “causos” e narrar o percurso de sua vida como jagunço, já sabe sobre um dos mistérios de Diadorim. O segredo que pertence ao leitor, não pertence ao narrador-personagem Riobaldo.

Essa narrativa de “causos” ocorre como uma forma de compreender o universo social, cultural e histórico da realidade brasileira, com a finalidade de assimilar a experiência individual e a formação dos personagens, enquanto sujeitos sociais e jagunços. Como explica Arrigucci Jr. em entrevista, no trecho a seguir:

em Rosa, o mar de histórias tomado à tradição oral, começa pelo fio d’água do provérbio (ou por frases lapidares arcaizantes que lembram o provérbio), pelo caso, pelo conto oral, para ir engrossando em caudal numa história romanesca de amor e morte, de vingança até definir-se, individuando-se, como uma história da experiência individual, da formação de um jagunço (apud. COSTA; CAMORLINGA, 2004, p. 136).

Esse engrossar em uma história romanesca é o processo do produto da composição narrativa e estética, da qual vale ressaltar a mediação e o trabalho artístico do escritor. Em que a partir das ações da vida cotidiana, pode desencadear uma forma narrativa diante de todo um processo histórico que possibilita captar a realidade.

A hipótese sobre a qual iremos construir a perspectiva deste trabalho, entende que o narrador-personagem Riobaldo sabe que a/o personagem Diadorim é mulher, e através do discurso vai buscar compreender o amor que sentia por essa/esse personagem. No entanto, o narrador-personagem vai apresentar, explicitamente, o segredo sobre Diadorim, apenas no desfecho da luta final. Como disposto no trecho a seguir:

Eu conheci! Como em todo o tempo antes eu – não contei ao senhor – e mercê peço: – mas para o senhor divulgar comigo, a par, justo o travo de tanto segredo, sabendo somente no átimo em que eu também só soube... Que Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita... Estarreci. A dor não pode mais do que a surpresa. A coice d’arma, de coronha... Ela era. Tal que assim se desencantava, num encanto tão terrível; e levantei mão para me benzer – mas com ela tapei foi um soluçar, e enxuguei as lágrimas maiores. Uivei. Diadorim! Diadorim era uma mulher. Diadorim era mulher como o sol

não acende a água do rio Urucuia, como eu soluzei meu desespero (ROSA, 2001, p. 738).

Para o narrador-personagem Riobaldo, Diadorim era uma mulher. E a partir desse fato descrito na narrativa, é que Riobaldo irá conduzir o leitor durante o discurso da narrativa. E por essa razão, o narrador-personagem irá manter essa relação dúbia, velada e misteriosa com a/o personagem Diadorim.

Já que o efeito estético e discursivo do narrador exige desvelar o segredo apenas ao fim. No entanto, no início do romance, já temos a imagem da morte de Diadorim projetada no discurso enigmático de Riobaldo, como disposto no trecho a seguir:

Diadorim era mais do ódio do que do amor? Me lembro, lembro dele nessa hora, nesse dia, tão remarcado. Como foi que não tive um pressentimento? O senhor mesmo, o senhor pode imaginar de ver um corpo claro e virgem de moça, morto à mão, esfaqueado, tinto todo de seu sangue, e os lábios da boca descorados no branquiço, os olhos dum terminado estilo, meio abertos' meio fechados? E essa moça de quem o senhor gostou, que era um destino e uma surda esperança em sua vida?! Ah, Diadorim... E tantos anos já se passaram (ROSA, 2001, p. 249).

Quando Riobaldo se refere à/a o personagem Diadorim, Reinaldo e o Menino do Porto, no romance, ele o faz já sabendo que se trata de uma mulher. Por essa razão, o discurso de Riobaldo ao compor o romance, não utiliza sempre o aspecto, o gênero e as características masculinas para compor a/o personagem de Diadorim. Inclusive, em alguns momentos, direciona essa/esse personagem às características femininas.

Os traços que podem caracterizar a representação do gênero masculino, conforme o disposto nas regras e normas sociais são as que compunham os trajes da/do personagem, como podemos vislumbrar nos trechos a seguir: “surgido sempre com o jaleco, que ele tirava nunca, e com as calças de vaqueiro, em couro de veado macho, curtido com aroeira-brava e campestre” (ROSA, 2001, p. 231).

Além dos trajes masculinos, o narrador-personagem também nos informa sobre a postura de valente guerreiro, que Diadorim representava como dispostos nos seguintes trechos: “Diadorim, duro sério” (ROSA, 2001, p. 55); “Diadorim só falava nos extremos do assunto. Matar, matar, sangue manda sangue”; (ROSA, 2001, p. 56); “Revi que era o Reinaldo, que guerreava delicado e terrível nas batalhas” (ROSA, 2001, p. 534) “O Reinaldo é valente como mais valente, sertanejo supro. E danado jagunço... Falei mais alto...” (ROSA, 2001, p. 700).

Esses estereótipos de representação da virilidade e da masculinidade retratam a imagem pitoresca de um sertanejo, homem das armas, de “matar à faca”, uma caricatura

de um personagem que se auto-representa de acordo com o gênero masculino – sério, duro, forte, valente, guerreador, corajoso e leal; traços esses, que são destinados à/ao personagem Reinaldo/Diadorim. Como disposto em:

O Reinaldo. Diadorim, digo. Eli, ele sabia ser homem terrível. Suspa! O senhor viu onça: boca de lado e lado, raivável, pelos filhos? Viu rusgo de touro no alto do campo, brabejando; cobra jararacuçu emendando sete botes estalados; bando doido de queixadas se passantes, dando febre no mato? E o senhor não viu o Reinaldo guerrear!... Essas coisas se acreditam. O demônio na rua, no meio do redemunho... Falo! Quem é que me pega de falar, quantas vezes quero?! (ROSA, 2001, p. 210).

Enquanto os traços da representação estereotipada do gênero masculino e feminino da/do personagem Diadorim presentes na obra são diversos e também misturados, as complexidades e as configurações discursivas em sua composição também são diversas. Essa diversidade composicional pode contribuir para a configuração do efeito estético na narrativa.

DIADORIM SENDO TÃO GALANTE MOÇO, AS FEIÇÕES FINAS CAPRICHADAS

Outra forma de representar o gênero feminino, de acordo com as construções sociais já demarcadas pelo o que se entende e se define como feminino na sociedade, temos a caracterização dos traços finos e delicados que ressaltam a possibilidade de representação do gênero feminino da/do personagem Diadorim.

Como podemos presumir nos trechos: “Diadorim amarrou bem, com pano duma camisa rasgada. Apreciei a delicadeza dele” (ROSA, 2001, p. 405); “Mas Diadorim sendo tão galante moço, as feições finas caprichadas” (ROSA, 2001, p. 211), e “...como ele falava meu nome com um agrado sincero; como ele segurava a rédea e o rifle, naquelas mãos tão finas, brancamente” (ROSA, 2001, p. 399).

Esses trechos, que possibilitam a representação feminina para a/o personagem, afloram as características que apontam a possível sexualidade feminina da/do personagem Diadorim. Entre outros símbolos que caracterizam a representação do gênero feminino em Diadorim, temos as metáforas sobre o ambiente e a natureza descrita em *Grande Sertão: Veredas*.

A natureza é humanizada na medida em que narrador-personagem Riobaldo a utiliza como metáforas para compor a carga poética da narrativa. Dessa maneira, o

narrador-personagem configura a/o personagem Diadorim como mencionado nos trechos a seguir: “Das que sobressaíam, era uma flor branca – que fosse caeté, pensei, e parecia um lírio – alteada e muito perfumosa. E essa flor é figurada, o senhor sabe?” (ROSA, 2001, p. 248).

Ao mencionar a flor como “alteada”, Riobaldo dispõe das ferramentas que semelham as características adotadas para compor a/o personagem Diadorim, como apresentado no trecho a seguir: “...com chapéu xíspeto, alteado. Nele o nenhum negar: no firme do nuto, nas curvas da boca, em o rir dos olhos, na fina cintura; e em peito a tortacruz das cartucheiras” (ROSA, 2001, p. 706-707). E também, ao relacionar Diadorim aos buritis: “Diadorim, Diadorim, oh, ah, meus-buritized levados de verdes... Buriti, do ouro da flor...” (ROSA, 2001, p. 737); “namorei uma palmeira” (ROSA, 2001, p. 741).

Esses elementos da natureza são dispostos na possibilidade da criação alegórica para representar o feminino, o desejo, a saudade e lembrança que Riobaldo sente em relação à/ao Diadorim. Afinal, “Diadorim me pôs o rastro dele para sempre em todas essas quisquilhas da natureza” (ROSA, 2001, p. 55). Podemos notar também que o narrador-personagem Riobaldo menciona a percepção delicada e cuidadosa de Diadorim perante os pássaros.

De acordo com esses efeitos discursivos, o próprio narrador-personagem apresenta em seu discurso as percepções confusas que teve em compreender os fatos no momento em que eles aconteciam. Porém, o narrador utiliza a forma verbal no passado, ou seja, adequada para demonstrar o que o narrador-personagem ainda não compreendia e o que, no momento atual do discurso, já compreende, como disposto a seguir:

O sol dava dentro do rio, as ilhas estando claras. – “É aquele lá: lindo!” Era o manuelzinho-da-crôa, sempre em casal, indo por cima da areia lisa, eles altas perninhas vermelhas, esteiadas muito atrás traseiras, desempinadinhos, peitudos, escrupulosos catando suas coisinhas para comer alimentação. Machozinho e fêmea – às vezes davam beijos de biquiniquim – a galinholagem deles. – “É preciso olhar para esses com um todo carinho...” – o Reinaldo disse. Era. Mas o dito, assim, botava surpresa. E a macieza da voz, o bem-querer sem propósito, o caprichado ser – e tudo num homem-d’armas, brabo bem jagunço – eu não entendia! Dum outro, que eu ouvisse, eu pensava: frouxo, está aqui um que empulha e não culha. Mas, do Reinaldo, não. O que houve, foi um contente meu maior, de escutar aquelas palavras. Achando que eu podia gostar mais dele. Sempre me lembro. De todos, o pássaro mais bonito gentil que existe é mesmo o manuelzinho-da-croa (ROSA, 2001, p. 192).

Além da reflexão que o narrador-personagem faz durante a narrativa, ainda temos a possibilidade de outro simbolismo apresentado nesse trecho. No trecho acima, notamos que o narrador-personagem menciona afetuosamente as lembranças representadas pela

contemplanção de toda importância e simbolismo em torno do pássaro manuelzinho-da-crôa, como também podemos notar no trecho a seguir:

Reprazia, para mim, um dia reverter para o rio das Velhas, cujos campos de gado, com coqueiral de macaúbas, meio do mato, sobre morro, e o grande revôo baixo da nhaúma, e o mimoso pássaro que ensina carinhos – o manuelzinho-da-crôa... Diadorim, eu gostava dele? Tem muitas épocas de amor. (ROSA, 2001, p. 579).

Por essa razão, ao compreendermos o simbolismo do pássaro citado e das características dessa espécie, como por exemplo: ao andar sempre em casal, macho e fêmea, podemos interpretar a menção à/ao Diadorim e Riobaldo, que de acordo com a narrativa de Riobaldo, sempre estavam juntos.

Com isso, se faz ainda mais relevante a representação do gênero, pelo fato de conter no mesmo episódio discursivo a menção de algo que o personagem Riobaldo, no momento do acontecimento, ainda não entendia. O fato dos segredos e mistérios da/do personagem Diadorim diante do desvelar de sua possível sexualidade.

Por esse motivo, também se faz interessante argumentar que a/o personagem Diadorim, durante a narrativa, jamais mencionou por sua própria voz ou pela narrativa do discurso de Riobaldo, que a/o personagem Diadorim sentia atração por homens ou por mulheres.

Inclusive, o narrador-personagem permite a seguinte interpretação do fato: “Mas Diadorim não se fornecia com mulher nenhuma, sempre sério, só se em sonhos. Dele eu ainda mais gostava” (ROSA, 2001, p. 386), a fim de levantar suspeitas, que podem ser manipuladas pelo narrador-personagem, de uma possível heterossexualidade caracterizada na construção discursiva em torno da/do personagem Diadorim.

Porém, é importante compreender que o mistério e o segredo diante dos motivos que a/o fizeram travestir-se de forma a representar o gênero masculino no sertão brasileiro, não estão dispostos na narrativa. Esses são os mistérios e segredos que irão perdurar na narrativa e que, ao mesmo tempo, possibilita um fio infinito de interpretação sobre a/o personagem e sobre a narrativa.

De acordo com Willi Bolle, em seu livro *grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*, (2004) o cerne e o substrato emocional do romance são a paixão de Riobaldo por essa/esse personagem. Willi Bolle até menciona que “não é por acaso que na França, onde a reflexão sobre o amor faz parte da cultura, o livro tenha sido publicado com o título *Diadorim*” (BOLLE, 2004, p. 195). O que pode ser justo, pois a narrativa gira em torno do mistério que é a/o personagem Diadorim.

Ainda de acordo com Wille Bolle (2004), através de uma tipologia dos estudos publicados sobre Diadorim que tematizam as seguintes pesquisas e possíveis interpretações, podemos notar os seguintes eixos:

1. análise que tematizam o amor, num enfoque filosófico-cultural, representado por Benedito Nunes (1964) e Carlos Fantinati (1965);
2. leituras que identificam Diadorim como encarnação do *topos* literário da donzela-guerreira (M. Cavalcanti Proença, 1958; Leonardo Arroyo, 1984; Walnice Galvão, 1998);
3. estudos mitológicos que vêem Diadorim como figura iniciática, andrógina e expressão da *coincidentia oppositorum*; esse tipo de abordagem, do qual Benedito Nunes (1964) é um dos precursores, tem merecido também a atenção da crítica esotérica (Francis Utéza, 1994);
4. algumas interpretações, de publicação recente, que se interessam por Diadorim como figura da poética de Guimarães Rosa (João Adolfo Hansen, 2000; Cleonice Mourão, 2000); (BOLLE, 2004, p. 195-196).

Willi Bolle, em seu texto, apresenta Diadorim como “musa, princípio inspirador, a figura constelacional por meio da qual o romancista estrutura uma quantidade enciclopédica de conhecimentos sobre a terra e o homem do sertão, que ficariam caóticas, informes, desconexos, sem essa presença” (2004, p. 197), centralizando a/o personagem para estruturar a composição do romance.

Essa interpretação, que apresenta a/o personagem Diadorim como estrutura e função poética, enquanto paixão estética representada no romance é, assim como os demais eixos citados acima, uma das possibilidades de representação da/do personagem Diadorim no romance.

No entanto, a/o personagem Diadorim mesmo acolhendo essas interpretações mitológicas, poéticas, filosóficas, figura-guia, alegoria entre outras múltiplas interpretações, não deixa de ser a representação de um corpo em todas as suas potências humanas e complexas, um ser social atravessada/o pelas desigualdades, opressões, misérias, angústias, amor, medo e coragem.

A/O personagem Diadorim é mistura, é multiplicidade, porque ao mesmo tempo que representa o vário, também configura o particular, podendo, dessa forma, deter a força interpretativa da representação da força que uma mulher, mesmo travestida de homem e representando, dessa maneira, uma imagem do gênero masculino, enfrenta o sertão, traçando o seu próprio destino.

Podemos inferir dessa construção de enfrentamento, que está conduzindo este trabalho, primeiro, que trataremos de mulheres, de personagens que são fortes e, com auxílio do trabalho artístico, transformaram as representações da realidade. As

personalidades, citadas num primeiro momento, e as personagens fictícias, analisadas criticamente, são de relevância para compreendermos a história dessas mulheres.

De acordo com essa necessidade de conhecimento da história brasileira e da participação de figuras femininas em momentos decisivos, selecionamos o romance *Grande Sertão: Veredas* para que as personagens femininas representadas artisticamente no romance possam se apropriarem desse lugar subversivo na narrativa de Guimarães Rosa.

A partir dessa interpretação, conduziremos os argumentos apontados para a representação de uma/um personagem que demanda mistérios, segredos, mas sobretudo, a simples e complexa travessia de uma mulher, que travestida de homem, sai para lutar pelo seu destino e enfrentar o ser-tão brasileiro.

No entanto, apenas podemos inferir do texto e construir possibilidades narrativas, a partir do discurso do narrador-personagem Riobaldo. E através do discurso de Riobaldo, Diadorim era uma mulher travestida de homem enfrentando o sertão. Sua personagem é construída através do modelo do guerreiro, leal e extremamente corajoso. Diadorim é a grande coragem que tanto Riobaldo almejava pra si.

A coragem que Riobaldo carece de ter, e como disposto na *Poética* (2017) de Aristóteles, essa representação corajosa que acolhia as características viris e terríveis eram destinadas somente aos homens em grandes narrativas, ou seja, na *Poética* (2017) apenas a característica da bondade, porém de uma forma ‘inferior’, seria representada pelas mulheres.

Isto é, a figura principal que detém toda a força e a coragem para feitos grandiosos no enredo de uma narração épica, seria a forma definida na representação do personagem de gênero masculino. Entretanto, em *Grande Sertão: Veredas*, essa configuração se amplia e é transformada em outras possibilidades.

Em *Grande Sertão: Veredas*, quem detém essa coragem e as características terríveis dispostas apenas para representação do gênero masculino, de acordo com Aristóteles, é desconstruído e subvertido na representação da personagem feminina na obra, representada por uma mulher, Diadorim.

Também se faz relevante argumentar o desvio da análise de Walnice Galvão, em *A Donzela-guerreira: um Estudo de Gênero* (1998), quando propõe à/ao personagem Diadorim a análise crítica da donzela-guerreira. A perspectiva da donzela-guerreira sugere que mulheres, em momentos decisivos, se vestem de homens para vingar a morte do pai ou para cumprir uma luta final.

Essa vingança ou luta final ocorre pela falta da representação feminina, da possível imagem da mãe, quanto da masculina, pela falta do herdeiro – o filho homem. A donzela-guerreira, além da imagem idealizada da donzela – figura virginal, se traveste de homem por diversas faltas e carências que configuram, em maioria, o seu destino trágico.

A leitura da donzela-guerreira é rica, enquanto fomenta diversos exemplos de donzelas-guerreiras, como as amazonas, as prostitutas, as entidades místicas, a história de Mulan, Joana D’Arc entre outras representações medievais de luta feminina. Assim como também apresenta Silvia Federici, em *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpos e acumulação primitiva* (2017), quando demonstra acontecimentos semelhantes em meados de 1304, durante as Cruzadas como argumenta a escritora a seguir:

...os dulcinianos resistiram às cruzadas e ao bloqueio que o bispo organizou contra eles – houve mulheres vestidas como homem lutando junto aos combatentes. No fim das contas, foram derrotados apenas pela fome e pela esmagadora superioridade das forças que a igreja havia mobilizado (FEDERICI, 2017, p. 88).

Mulheres vestidas de homem para enfrentar a guerra, ou algum inimigo, como podemos vislumbrar de acordo com as informações de Silvia Federici, data desde meados do século XIV. Com isso, podemos interpretar que essa forma de atitude relevância temporal no processo histórico. Mulheres travestidas de homem, não é algo que encontramos apenas no arcabouço ficcional.

Podemos evidenciar essa prática de travestimento de mulheres em homens também registrados em documentários e filmes. Principalmente, em filmes e documentários que mencionam a questão atual dos refugiados, em que engloba as potências desiguais de uma tragédia histórica sem precedentes temporais. Visto que, desde sempre os cercamentos, as invasões e a colonização imperiosa demandada pelo poder econômico e hierárquico social distribuem o terror entre as fronteiras.

Esses registros documentais e ficcionais, como no longa-metragem *La jaula de Oro* (2013), que apresentam mulheres que se vestem de homem, com a finalidade de seguirem sozinhas e ultrapassarem fronteiras sem serem estupradas, abusadas, escravizadas sexualmente e mortas. Já que fim trágico da mulher na sociedade ainda persiste.

Os privilégios que estão arraigados na composição da representação do gênero masculino, ainda garantem direitos, respeito e dignidade. Portanto, uma mulher ao se vestir desses privilégios, está apenas prezando pela sua sobrevivência diante das

adversidades de um “mundo à revelia”. Em que, como apresenta a/o personagem Diadorim ao narrador-personagem Riobaldo, sempre foi assim:

Não me esqueci daquelas palavras dele: que agora era “o mundo à revelia...” Disse a Diadorim. Mas Diadorim menos me respondeu. Ao dar, que falou: – “Riobaldo, você prezava de ir viver n’Os-Porcos, que lá é bonito sempre – com as estrelas tão reluzidas?...” Dei que sim. Como ia querer dizer diferente: pois lá n’Os-Porcos não era a terra de Diadorim própria, lugar dele de crescimento? Mas, mesmo enquanto que essas palavras, eu pensasse que Diadorim podia ter me respondido, assim nestas fações: – “... Mundo à revelia? Mas, Riobaldo, desse jeito mesmo é que o mundo sempre esteve...” Toleima, sei, bobéia disso, a basba do basbaque (ROSA, 2001, p. 360).

Porém, Diadorim, não se veste de homem para apenas vingar a morte de seu pai, pois a/o personagem, na narrativa, está travestida de homem desde a sua infância, desde o primeiro encontro com Riobaldo, na travessia do rio De-Janeiro. Com isso, não temos informações que explique desde quando, e muito menos o motivo para tal atitude.

Diadorim, diferentemente do que especula Riobaldo em seu discurso, de que a personagem sofre com a falta da representação da figura feminina, a mãe. Já que, para o narrador-personagem, do qual devemos desconfiar, Diadorim era “cega de nascença”, como aponta no trecho a seguir: “– “... Pois a minha eu não conheci...” – Diadorim prosseguiu no dizer. E disse com curteza simples, igual quisesse falar: *barra – beiras – cabeceiras...* Fosse cego, de nascença” (ROSA, 2001, p. 70).

Dessa maneira, pela personagem conhecer apenas o pai, por ter apenas a representação do gênero masculino, traveste-se de homem. Ou seja, para o narrador-personagem, Diadorim era “assim” porque não conhecia a mãe, não teve uma figura feminina em sua vida. Essa é uma maneira reducionista para apontar uma riqueza de complexidade configurada na narrativa e na/no personagem, que de acordo com a interpretação deste trabalho, não pode ser sustentada.

Posto que o mesmo argumento, não se reproduz na história do personagem Riobaldo, que também, não possui o pai presente em sua criação. Ao compreendermos a complexidade que Diadorim apresenta, não podemos colocá-la/lo em caixas determinadas de feminino, masculino, andrógino, donzela-guerreira, algo místico, abstrato distante da realidade que aponta o discurso do narrador-personagem Riobaldo.

Ao afastarmos e aproximarmos de algumas interpretações, seguimos construindo um argumento entrelaçado à narrativa. Com isso, apresentaremos mais um argumento para o qual se faz necessário neste trabalho, sobre o ponto de vista do gênero para sinalizar a/o personagem Diadorim diante do lugar subversivo, enquanto personagem feminina dentro da narrativa do *Grande Sertão: Veredas*.

Com isso, ao lembrar o que já foi apresentado neste trabalho, temos a compreensão sobre a construção social da representação de gênero. A partir dessa configuração de representação, apresentamos como a/o personagem Diadorim pode acolher múltiplas interpretações no que diz respeito a sua representação de gênero e, com isso, fomentar a relevância da/do personagem diante da sua construção narrativa e a composição estética que se agrega na formação da/do personagem.

No entanto, quando mencionamos o lugar subversivo da personagem feminina, estamos sinalizando a possibilidade de uma representação social feminina na/no personagem Diadorim. Essa possibilidade, como foi demonstrada, está nas características apresentadas no discurso do narrador-personagem Riobaldo, o qual devemos suspeitar, pois temos apenas a unilateralidade do discurso, dessa forma, devemos nos contentar com os dados e fatos apresentados na narrativa.

POR QUE FOI QUE EU PRECISEI DE ENCONTRAR AQUELE MENINO?

Além das características físicas, dos trajes, das metáforas, das alegorias e dos gestos da/do personagem Diadorim, temos também a sinalização da representação dos encontros entre Riobaldo e Diadorim, sempre mediados por mulheres, como analisa Adélia Meneses, em seu livro de ensaios *Cores de Rosa – ensaios sobre Guimarães Rosa* (2010). Nessa perspectiva as funções de outras mulheres na narrativa podem sinalizar a representação do gênero feminino de Diadorim, como menciona Adélia a seguir:

É preciso, ainda, observar que, assim como o feminino de Diadorim, na morte, é revelado cabalmente por uma mulher... a cada aparição fundamental de Diadorim na vida de Riobaldo, haja uma mulher nas proximidades, como que a mediação ... Diadorim é sempre introduzido nos pontos de inflexão da vida de Riobaldo por uma figura feminina (MENESES, 2010, p. 44).

De acordo com Adélia Meneses, a/o personagem Diadorim é anunciada em três momentos decisivos. Esses momentos, que ocorrem durante a narrativa, são mediados por mulheres. Assim, tomaremos essa relação, tão expressiva e simbólica presente na mediação dessas mulheres nos encontros entre Riobaldo e Diadorim, como uma possibilidade da manifestação da representação do gênero da/do personagem.

De acordo com Adélia Meneses, esses encontros mediados por mulheres podem “nos remete ao comentário de Freud a um *topos* de velha tradição mítica, o tema dos três

cofrinhos, ou dos três escrínios, que ele lê como os três encontros do Homem com a Mulher: a mãe, a amante e a morte” (MENESES, 2010, p. 49).

Essas mulheres, apontadas na leitura de Adélia Meneses, demonstram, não só uma analogia na representação discursiva-sexual de Diadorim, mas também, no momento de travessia e de passagem, ou seja, que apresentam a força da união de mulheres em momentos cabais, que organizam e orientam o enredo na obra *Grande Sertão: Veredas*.

O primeiro encontro de Riobaldo e Diadorim, de acordo com Adélia Meneses, acontece quando Diadorim, ainda criança, faz a travessia do rio De-Janeiro com Riobaldo. Durante essa passagem, a narração é mediada pela personagem “Brigi, a mãe de Riobaldo, que tinha ido pagar promessa” (MENESES, 2010, p. 44).

O segundo encontro dos personagens, mediado por outra mulher, ocorre quando Riobaldo encontra-se com o jovem Reinaldo na barra do Rio das Velhas. Nessa passagem, Riobaldo encontra-se escondido com a filha de Malinácio, uma mulher casada, com quem Riobaldo mantém relações na ausência do marido.

Durante esse episódio, ambos, o personagem Riobaldo e a filha de Malinácio, “combinaram que ela acenderia uma fogueira de sinal, e eles novamente se encontrariam. Mas chegou um grupo de tropeiros, ‘pessoal brigal’ de Joca Ramiro, entre os quais Diadorim, nesse momento, configurado como o corajoso jagunço Reinaldo” (MENESES, 2010, p. 44-45).

E por fim, o terceiro encontro, mediado pela Mulher do personagem Hermógenes, que ocorre durante o momento em que a/o personagem Diadorim já estava morta/o. Nesse episódio discursivo Riobaldo vai ao encontro do corpo morto de Diadorim/Reinaldo, e descobre que Diadorim é mulher, moça perfeita.

Aferimos a partir da configuração desses encontros decisivos no romance, que, não apenas Diadorim é a representação da figura de uma mulher central na narrativa, mas também, todas as outras mulheres que a conduzem e a faz protagonizar momentos decisivos na organização narrativa.

A união de mulheres, como sugere os trechos, são passagens de força e transição na própria vida de Riobaldo. Mulheres que atravessam o destino de Riobaldo, e que conduzem e organizam a narrativa. Com isso, e a partir dessa simbologia, e das análises antes demarcadas neste trabalho, trataremos da representação de gênero em Diadorim, como feminina. Porém, não excluimos as possibilidades apresentadas na instância narrativa sobre a/o personagem e a configuração da estética narrativa.

Na relação do amor, do medo e da coragem, que residem no eixo discursivo de sentimentos e sensações exploradas na narrativa de *Grande Sertão: Veredas*, podemos

compreender a força da representação feminina no romance. No que diz respeito a Diadorim, como foi mencionado em momentos anteriores neste trabalho, a personagem designa uma complexidade argumentativa de cunho amplo.

Entretanto, o papel da/do personagem no romance é bastante representativo. A/O personagem Diadorim demonstra, desde a infância, o que pode vir a ser a coragem que tanto almeja. Ao atravessar a juventude, momento em que não temos conhecimento da história da/do personagem Diadorim, até chegarmos à corajosa figura que é representada pelo jagunço Reinaldo, seguido pelo segredo e descoberta de seu nome – Diadorim. Até em seu último momento de luta, em que finda a sua existência, enquanto coragem, força e representatividade narrativa para desvelar-se Maria

Dessa maneira, atentos ao desvelar de alguns segredos, podemos interpretar que a revelação do segredo do nome de Diadorim apresenta a possível proximidade do nome Deodorina. Com isso, podemos configurar a escolha pela proximidade de seu nome, enquanto forma feminina, além das possíveis interpretações diante da complexidade observada na questão do nome social, afinal, Diadorim revela a Riobaldo como preferir ser chamada.

MAS O SERTÃO ERA PARA, AOS POUCOS E POUCOS, SE IR OBEDECENDO A ELE; NÃO ERA PARA À FORÇA SE COMPOR

Percorrendo a narrativa, temos um primeiro momento de anunciação da/do personagem Diadorim. A memória de Riobaldo é sensível as lembranças da/do personagem. Essas lembranças decorrem do afeto e do amor que Riobaldo sentia, e ainda sente, no momento do discurso, pela/pelo personagem Diadorim.

Conforme pensei em Diadorim. Só pensava era nele. Um João-de-Barro cantou. Eu queria morrer pensando em meu amigo Diadorim, mano-oh-mão, que estava na Serra do Pau-d'Arco, quase na divisa baiana, com nossa outra metade dos sócandelários... Com meu amigo Diadorim me abraçava, sentimento meu iavoava reto para ele... Ai, arre, mas: que esta minha boca não tem ordem nenhuma. Estou contando fora, coisas divagadas (ROSA, 2001, p. 45-46).

Nesse momento, temos a forma narrativa, até então, desconexa. Visto que, através do discurso produzido por meio da oralidade, o narrador-personagem Riobaldo, nos insere no contexto da ação já em andamento. No trecho acima, o narrador-personagem apresenta em seu discurso a confirmação da não-linearidade em narrar os fatos, como

notamos em: “estou contanto fora, coisas divagadas”, além de inserir o interlocutor nos conflitos que ocorrem entre os jagunços na Serra do Pau-D’Arco.

Durante toda a narrativa o narrador-personagem vai apresentando diversos personagens e, tanto os personagens que compõem a narração dos “causos” dispostos no enredo, quanto os personagens que compõem os acontecimentos experienciados por Riobaldo, auxiliam na tentativa de reflexão dos questionamentos apresentados pelo narrador-personagem.

Os questionamentos do narrador-personagem são relacionados às temáticas sobre o bem e o mal, o possível pacto, a possível existência do Diabo e toda a experiência de vida no sertão. Nessa composição narrativa de possibilidades e de personagens configurados por meio da ação, podemos apresentar a relevância da confluência de gêneros que se apresentam na composição do romance.

De acordo com Eduardo Coutinho (1993), *Grande Sertão: Veredas* apresenta “diversos elementos próprios de gêneros distintos como o épico, o lírico e o dramático” (COUTINHO, 1993, p. 79) que “coexistem no bojo do *Grande sertão: veredas*, complementando-se na realização de uma grande forma híbrida” (COUTINHO, 1993, p. 79). Essa hibridez, que aponta Eduardo Coutinho em *Grande Sertão: Veredas*, advém das marcas composicionais entre forma e conteúdo, que são estruturados e mediados pelo narrador no romance.

Forma e conteúdo agem na configuração da composição, ambos se configuram e se fortalecem a partir dos eventos narrados. Essa configuração pode ser evidenciada pelos momentos em que as possibilidades presentes na narrativa, atuam na composição dos gêneros discursivos, das tendências e dos processos históricos que compõem o romance.

De acordo com György Lukács, em *Marxismo e teoria da literatura* (2010), podemos compreender a função da composição narrativa, enquanto forma e conteúdo, pois podem ser estabelecidas as conexões e influências entre realidade social e composição narrativa, como disposto no trecho a seguir:

somente quem tiver alguma coisa de essencial a dizer sobre as transformações reais da sociedade pode realizar uma obra de arte significativa. E isso porque apenas um ponto de vista que capte o essencial é suficientemente profundo e poderoso para apreender as forças que agem – frequentemente de modo subterrâneo – na sociedade, bem como as modificações efetivas dessas forças, de modo a que daí resulte um desenvolvimento fecundo e orgânico da forma e do conteúdo (LUKÁCS, 2010, p. 271-272).

De acordo com Lukács (2010), a narrativa pode apreender e refletir as forças essenciais que agem na vida cotidiana. Essas forças históricas que participam da nossa

realidade, podem ser captadas e transformadas através da organização e do trabalho artístico. Esse trabalho artístico pode refletir a representação de um universo criado pelo artista, a fim de discursar sobre a nossa própria realidade.

A narrativa ao discursar e refletir sobre a realidade pode desempenhar o papel de compreensão e reconhecimento do gênero humano. A narrativa pode representar o humano com a finalidade de fazê-lo compreender sobre si mesmo. A importância do reconhecimento do gênero humano, a partir das sensações e das ações humanas, podem auxiliar na maneira em como nós percebermos o ambiente no qual existimos.

Em *Grande Sertão: Veredas*, o narrador-personagem faz esse processo de reconhecimento de si mesmo através da narrativa que compõe. Riobaldo apresenta as suas dúvidas, inquietações, os seus conflitos, questionamentos, e nos auxilia a irmos junto com ele, na reflexão sobre o processo da sua história narrada. O romance permite ao narrador projetar no narratário as mesmas sensações que são expostas à leitora/ao leitor.

A narrativa do personagem Riobaldo demonstra os acontecimentos de sua vida. E ao narrar a sua história ao senhor doutor que está em sua propriedade, o narrador-personagem também conta a sua história ao narratário, formando assim eixos de discursos dialeticamente organizados.

De acordo com essa configuração, em que temos o momento da representação composto pelo personagem Riobaldo e o Doutor, temos ainda: o narrador e o narratário. Essa composição pode também, extrapolar as barreiras da própria composição narrativa, e alcançando a leitora/o leitor, construindo um terceiro ambiente. Com isso, o narrador pode estabelecer com a leitora/o leitor uma conversa direta.

De acordo com Luiz Roncari (2007),

[...] esse universo possui também como camada importante de sustentação uma alegoria histórica dos dilemas do trânsito do Brasil de uma vida costumeira arcaica e desordenada (Ricardão, Hermógenes, Nhorinhá, Diadorim, Jiní etc.) para uma vida institucional moderna ordenada (Joca Ramiro, Zé Bebelo, Otacília, Rosalina etc.). E é justamente isso que Guimarães parece ter querido representar no Grande sertão...: o drama do Brasil, na vida pública e privada, captado num momento de grandes indefinições, quando ainda os dois ventos contrários, o da tradição dos costumes e o da civilização das instituições importadas, trombavam com a mesma força, criando a imagem do redemoinho e do diabo no meio, que podia pôr tudo a perder (RONCARI, 2007, p. 149).

Esse modo de estabelecer o discurso, pode permitir ao romance um processo de nos aproximarmos diretamente ao discurso do personagem, e com o personagem estabelecermos uma configuração íntima de reconhecimento do outro, simultaneamente, de si mesmo e da sociedade brasileira. O reconhecimento e a ampliação de consciência

das sensações e ações das quais decorrem do romance, podem movimentar a historicidade e as diversas interpretações do cotidiano e de nós mesmos.

ROTEIRO TODO DA VIAGEM, AOS POUCOS PARA SE HISTORiar

Ao interpretarmos *Grande Sertão: Veredas*, podemos compreender a/o personagem de Diadorim ocupando espaços importantes na narrativa. Essa mulher travestida na representação do gênero masculino possui uma complexidade em sua composição, que é distribuída em ações e relações com o mundo criado pelo artista no romance.

Neste trabalho, Diadorim será apresentada/o como personagem subversiva/o. Já que consideramos que a/o personagem Diadorim configura uma força que vai contra a realidade convencional pelo sistema patriarcal. Dessa maneira, a/o personagem em seu contexto artístico e literário pode conduzir interpretações de mudanças nas perspectivas determinadas pelo *status quo* da sociedade brasileira conservadora.

Quando recuperamos os registros da publicação do romance, em 1956, temos um contexto histórico representado pelo período do século XX. Porém, a representação narrativa em que o romance apresenta o seu enredo é datado em meados do fim do século XIX. Essa referência temporal, no romance, só é possível pelo registro do nascimento de Diadorim - “1800 e tantos” e pela menção dos soldados de Luís Carlos Prestes.

Luís Carlos Prestes foi militar e político de oposição contra o poder oligárquico, e também, liderou a revolta tenentista contra o governo de Arthur Bernardes. Essa menção a Carlos Prestes ocorre na composição do discurso do personagem Riobaldo como apresentado no trecho a seguir: “Eu estou contando assim, porque é o meu jeito de contar. Guerras e batalhas? Isso é como jogo de baralho, verte, reverte. Os revoltosos depois passaram por aqui, soldados de Prestes, vinham de Goiás, reclamavam posse de todos animais de sela” (ROSA, 2001, p. 138).

Diante desses processos históricos registrados em *Grande Sertão: Veredas*, podemos apresentar um panorama político que envolve a narrativa de Guimarães Rosa, como a influência de Luís Carlos Prestes, em seguida, o governo de Getúlio, as repressões, o autoritarismo liberal populista, os pactos e os golpes.

A partir desse contexto, principalmente na Era Vargas, temos as tentativas de criar um país moderno, porém esse panorama foi mais acentuado no governo de Juscelino Kubitschek, em 1956, momento de publicação do romance. Esses traços políticos de atraso social, extrema desigualdade e os ideais de modernização e desenvolvimento são apresentados no enredo de *Grande Sertão: Veredas*.

Diante desses apontamentos sociais e políticos apresentados na narrativa, podemos argumentar sobre a questão da historicidade no que diz respeito a desigualdade social, a política brasileira e a questão econômica. Para essa reflexão utilizaremos a crítica do sociólogo e político, Florestan Fernandes.

A perspectiva de progresso, que pode estar presente na representação literária, é necessária, pois, de acordo com Florestan Fernandes, em *Sociedade de Classes e Subdesenvolvimento* (2008), o país possui processos identitários reacionários de base colonialista, escravocrata e desigual. Com isso, essas forças agem e assimilam processos de instrumentalização da modernidade. Sobre o processo de modernidade e atraso, Florestan apresenta o seguinte argumento:

A sociedade brasileira desembocou num impasse crônico, porque o monopólio do controle político da mudança social, por minorias privilegiadas, impede a sua participação normal e autônoma dos fluxos da civilização ocidental. Ao se eternizarem tais problema como “questões insolúveis”, eterniza-se também um ritmo da história que torna o Brasil uma “nação moderna”, mas de tipo “colonial” e “dependente”. Em suma, no fim da análise deparamos com um curioso paradoxo: a mudança social, que deveria ser a pedra de toque e o fator de equilíbrio dinâmico da civilização vigente, é substituída pelo afã de estabilidade social a todo custo ou por seu sucedâneo, a mudança social comprimida ou deturpada politicamente por interesses particulares (FERNANDES, 2008, p. 149-150).

Ainda de acordo com Florestan Fernandes,

Desse modo, as tendências de modernização, pelas quais o Brasil não se converteu noutra coisa senão numa nação subdesenvolvida (e, portanto, satélite de dependente), permitem uma terrível falsificação: a de identificar-se a nossa história com a “façanha da liberdade” e com o “destino de grande potência” que não se herdaram com a transplantação pura e simples de complexos culturais (FERNANDES, 2008, p. 150).

Essa tendência dependente argumentada por Florestan Fernandes apresenta a complexidade nas relações sociais brasileiras, que demandam, ainda hoje, um processo com marcas colonialistas e fortemente desiguais. Porém, a estética literária pode refletir esses conflitos e essas relações complexas que estão presentes nos processos sociais da vida cotidiana. Diadorim, em *Grande Sertão: Veredas*, pode representar essa personagem

que supera os limites temporais, reagindo aos processos históricos desiguais, fortalecendo a perspectiva de saída e visando um futuro progressista da realidade.

RIOBALDO, TU ACHASSES QUE,
UMA COISA MAL PRINCIPIADA,
ALGUM DIA PODE QUE TERÁ BOM FIM FELIZ?

Diadorim, em vários momentos de seu percurso no romance, apresenta, a partir do discurso de Riobaldo, as marcas da sua personalidade silenciosa, pensativa e de atitude corajosa diante dos fatos ocorridos no enredo. Essas características da/do personagem apresentadas pelo discurso de Riobaldo também são envolvidas por um discurso sexista como aponta o trecho a seguir:

Diadorim estava me esperando. Ele tinha lavado minha roupa: duas camisas e um paletó e uma calça, e outra camisa, nova, de bulgariana. Às vezes eu lavava a roupa, nossa; mas quase mais quem fazia isso era Diadorim. Porque eu achava tal serviço o pior de todos, e também Diadorim praticava com mais jeito, mão melhor (ROSA, 2001, p. 62).

Mesmo em momentos que o narrador-personagem tenta de alguma forma relacionar a representação do gênero feminino aos afazeres domésticos, a personagem supera os estereótipos sociais criados e naturalizados na sociedade patriarcal. A/O personagem Diadorim não fica presa/o a imagem e cercamentos da representação da mulher que tem “jeito” e “mão melhor” para lidar com as práticas do trabalho doméstico não assalariado.

A/O personagem ao romper com os estereótipos, mesmo configurados e reforçados pelo discurso do narrador-personagem, apresenta também a sua força ao lidar com os mais diversos conflitos que decorrem no percurso da narrativa. Esse rompimento com o estereótipo feminino ocorre em momentos decisivos, como as guerras enfrentadas pela/pelo personagem na narrativa. Diadorim apresenta a representação personificada da coragem, como notamos no trecho a seguir:

Atirei. Atiravam.
Isso não é isto?
Nonada.
A aragem. Diadorim onde estivesse? Soube que ele parava em outro ponto, em seu posto em praça. Sustentava, picando alvos a para a frente, junto com o

Fafafa, o Marruaz, Guima e Cavalcânti, na barra da varanda. Todo lugar não era lugar? Não se podendo esbarrar, de jeito nenhum, no arrebentar, nas manivelas da guerra. Aprendi os momentos (ROSA, 2001, p. 412).

Guerrear e lutar – Diadorim apresenta as demandas da coragem diante do que determinava cumprir e enfrentar, assim como Riobaldo apresenta na narrativa:

– “E vocês, que foi que determinaram de se fazer?” – me perguntou. Respondi: – “Hoje de tarde é que se toma decisão, Diadorim. Você está mal satisfeito?” Ele endireitou o corpo. Foi, falou: – “Sei o meu. Cá por mim, isso tudo pouco adianta. Quente quero poder chegar junto dum dos Judas, para terminar!” Eu sabia que ele falava coisas de pelear por cumprir. Eu tinha mais cansaço, mais tristeza. – “Quem sabe, se... Para ter jeito de chegar perto deles, até se não era melhor...” – assim ele desabafou, em trago; e recolhido num estado de segredo. Por seus grandes olhos, onde aquilo redondeou, cri que armasse agarrar o comando, por meio de acender o bando todo em revolta. Qualquer loucura, semelhante, era a dele (ROSA, 2001, p. 123-124).

Porém, Diadorim não era uma/um personagem que pudesse representar qualquer tipo de psicopatia ou uma maldade fria em suas ações. Diadorim não era uma/um assassina/o como podemos notar na representação do personagem Hermógenes. Diadorim tinha uma vingança para cumprir, um obstáculo para superar, como mencionado em alguns trechos no romance.

A/O personagem também sabia reconhecer e defender à vida de outrem quando fosse necessário, como apresentado no trecho a seguir: “Nós trouxemos aquela mulher, o tempo todo, ela temia de que faltasse outro de-comer, e ela servisse. – “Quem quiser bulir com ela, que me venha!” – Diadorim garantiu (ROSA, 2001, p. 86).

Nesse momento da narrativa, os jagunços estavam na companhia da mãe do personagem José dos Alves, que foi confundido com um “macaco vultoso” e que foi destrinchado, esquartejado e comido por ‘engano’ pelo grupo de jagunços. Com isso, Diadorim, que não chegou a comer a carne de José, se compadeceu com a mãe do filho assassinado.

Assim como em outro momento na narrativa, em que Diadorim se compadeceu com o homem leproso, momento em que Riobaldo especula sobre as atitudes de Diadorim, como apresentado no trecho a seguir:

Como olhei, Diadorim estava acolá, estacado parado no lugar, perto da árvore do homem. Por certo ele tinha enxergado a coisa viva, e estava desentendendo meu espaço, esses desatinos. Contemplei Diadorim, daquela distância. Montado sempre, teso de consciência, ele me parecia mais alto de ser, e não bulia, por mim avistado. E o lázaro? Ah, esse, que se espertasse, que fugisse, para não falecer... [...] A enquanto sobejasse de viver um lázaro assim, mesmo muito longe, neste mundo, tudo restava em doente e perigoso, conforme homem tem nojo é do humano. Condenado de maldito, por toda lei, aquele

estrago de homem estava; remarcado: seu corpo, sua culpa! Se não, então por que era que ele não dava cabo do mal, ou não deixava o mal dar logo cabo dele? Homem, ele já estava era morto. Que o que Diadorim dissesse; que dissesse. Que aquele homem leproso era meu irmão, igual, criatura de si? Eu desmentia (ROSA, 2001, p. 612).

Nesse trecho acima, o narrador-personagem Riobaldo, ao conhecer a amizade de Diadorim, e suspeitar das suas ações e reações, já esperava a atitude dela/dele diante da misericórdia pelo leproso encontrado no caminho. Assim, já guarda pra si argumentos para descrever as características subjetivas de Diadorim, “teso de consciência”.

Essa consciência que descreve Riobaldo sobre Diadorim, também está aparente em outros momentos: “Ao que contavam casos de mocinhas ensinadas por eles, aproveitavelmente, de seguida, em horas safadas. – “Mulher é gente tão infeliz...” – me disse Diadorim, uma vez, depois que tinha ouvido as estórias” (ROSA, 2001, p. 227).

Nesse trecho, temos a consciência que Diadorim projetava sobre a situação da mulher – uma gente infeliz. No trecho: “Mulher é gente tão infeliz...”, a/o personagem Diadorim está diante de seu próprio conflito existencial, do reconhecimento de si mesma, enquanto mulher na narrativa.

Com isso, talvez, por compreender as dificuldades, a infelicidade e as desgraças que atravessam a mulher em sua representação social diante de um processo histórico desigual, violento e opressivo, a/o personagem Diadorim tenha negado a sua própria identidade, enquanto representação feminina.

Mas essa interpretação, sobre negar a sua identidade de gênero, enquanto representação feminina no discurso do romance, é apenas uma suposição, não está mencionada na narrativa. Sendo apenas, uma interpretação das possibilidades que o próprio enredo pode conduzir.

Diante do percurso da vida da/do personagem, temos as demonstrações através do discurso de Riobaldo sobre as tristezas que a vida da/do personagem apresentava, como a morte de seu pai, o personagem Joca Ramiro, e a vontade de vingança na morte do assassino de seu pai, como disposto no trecho a seguir:

Perto de muita água, tudo é feliz. Se escutou, banda do rio, uma lontra por outra: o issilvo e plim, chupante. – “Ta que, mas eu quero que esse dia chegue!” – Diadorim dizia. – “Não posso ter alegria nenhuma, nem minha mera vida mesma, enquanto aqueles dois monstros não forem bem acabados...” E ele suspirava de ódio, como se fosse por amor; mas, no mais, não se alterava. De tão grande, o dele não podia mais ter aumento: parava sendo um ódio sossegado. Ódio com paciência; o senhor sabe? (ROSA, 2001, p. 56).

A/O personagem Diadorim é lembrada por Riobaldo pela a sua inquietude e pela impossibilidade de experienciar momentos de alegria. Para a/o personagem contemplar a sua própria vida, ela deveria findar a sua vingança. Essa vingança pode ser interpretada como o querer e pesar de Diadorim. A/O personagem sofreu deveras com a morte do pai, como apresenta o discurso de Riobaldo sobre a morte de Joca Ramiro:

Caiu, tão pálido como cera do reino, feito um morto estava. Ele, todo apertado em seus couros e roupas, eu corri, para ajudar. A vez de ser um desespero. O Paspé pegou uma cuia d'água, que com os dedos espreçou nas faces do meu amigo. Mas eu nem pude dar auxílio: mal ia pondo a mão para desamarrar o colete-jaleco, e Diadorim voltou a seu si, num alerta, e me repeliu, muito feroz. Não quis apoio de ninguém, sozinho se sentou, se levantou. Recobrou as cores, e em mais vermelho o rosto, numa fúria, de pancada. Assaz que os belos olhos dele formavam lágrimas (ROSA, 2001, p. 375).

Mesmo sabendo da infelicidade do ser feminino, enquanto representação de gênero e da tristeza que apontava diante da morte do pai, Diadorim também representa a delicadeza e a paciência perante a contemplação do belo. A/O personagem, como descreve o narrador-personagem Riobaldo, em sua composição tem em si as características de contemplação das belezas da natureza, como disposto no trecho a seguir:

Mas o Reinaldo gostava: – “É formoso próprio...” – ele me ensinou. Do outro lado, tinha vargem e lagoas. P'ra e p'ra, os bandos de patos se cruzavam. – “Vigia como são esses...” Eu olhava e me sossegava mais. O sol dava dentro do rio, as ilhas estando claras. – “É aquele lá: lindo!” Era o manuelzinho-da-crôa, sempre em casal, indo por cima da areia lisa, eles altas perninhas vermelhas, esteiadas muito atrás traseiras, desempinadinhos, peitudos, escrupulosos catando suas coisinhas para comer alimentação. Machozinho e fêmea – às vezes davam beijos de biquinim – a galinholagem deles. – “É preciso olhar para esses com um todo carinho...” – o Reinaldo disse. Era. Mas o dito, assim, botava surpresa. E a macieza da voz, o bem-querer sem propósito, o caprichado ser – e tudo num homem-d'armas, brabo bem jagunço – eu não entendia! Dum outro, que eu ouvisse, eu pensava: frouxo, está aqui um que empulha e não culha. Mas, do Reinaldo, não. O que houve, foi um contente meu maior, de escutar aquelas palavras. Achando que eu podia gostar mais dele. Sempre me lembro. De todos, o pássaro mais bonito gentil que existe é mesmo o manuelzinho-da-crôa (ROSA, 2001, p. 192).

Porém, Diadorim também “só falava nos extremos do assunto. Matar, matar, sangue manda sangue. Assim nós dois esperávamos ali, nas cabeceiras da noite, junto em junto. Calados. Me alembro, ah” (ROSA, 2001, p. 56). A/O personagem suscita a ambiguidade entre a contemplação do belo, enquanto natureza e os extremos assuntos de morte e vingança. Para “Diadorim era assim: matar, se matava – era para ser um preparo. O judas algum? – na faca!” (ROSA, 2001, p. 64).

Além dos registros que se baseiam nas atitudes que deferia diante da sua própria defesa, como ocorreu quando tentaram “mexer” com ele/ela por conta da representação de seus traços femininos. Consoante esse momento, temos a representação do quanto a homossexualidade ou a feminilidade são representações humanas hostis ao ambiente social misógino cisheteropatriarcal:

A fumaça dos tições deu para a cara de Diadorim – “Fumacinha é do lado – do delicado...” – o Fancho-Bode teatrou. Consoante falou soez, com soltura, com propósito na voz. A gente, quietos. Se vai lá aceitar rixa assim de graça? Mas o sujeito não queria pazear. Se levantou, e se mexeu de modo, fazendo xetas, mengando e castanhetando, numa dança de furta-passo. Diadorim se esteve em pé, se arredou de perto da fogueira; vi e mais vi: ele apropriar espaços. Mas esse Fancho-Bode era abusado, vinha querer dar umbigada. E o outro, muito comparsa, lambuzante preto, estumou, assim como fingiu falsete, cantarolando pelo nariz:

*“Pra gaudêr, Gaudêncio...
E aqui pra o Fulorêncio?...”*

Aquilo lufou! De rempe, tudo foi um ão e um cão, mas, o que havia de haver, eu já sabia... Oap!: o assoprado de um refugão, e Diadorim entrava de encontro no Fancho-Bode, arrumou mão nele, meteu um sopapo: – um safado nas queixadas e uma sobarbada – e calçou com o pé, se fez em fúria. Deu com o Fancho-Bode todo no chão, e já se curvou em cima: e o punhal parou ponta diantinho da goela do dito, bem encostado no gogó, da parte de riba, para se cravar deslizado com bom apoio, e o pico em pele, de belisco, para avisar do gosto de uma boa-morte; era só se soltar, que, pelo peso, um fato se dava. O fechabrir de olhos, e eu também tinha agarrado meu revólver. Arre, eu não queria presumir de prevenir ninguém, mais queria mesmo era matar, se carecesse. Acho que notaram. Ao que, em hora justa e certa, nunca tive medo. Notaram. Farejaram pressentindo: como cachorro sabe. Ninguém não se meteu, pois desapatar assim é perigoso. Aquele Fulorêncio instantâneo esbarrou com os acionados indecentes, me menos olhou uma vez, daí não quis me encarar mais. – “Coca, bronco!” – Diadorim mandou o Fancho se levantasse: que puxasse também a faca, viesse melhor se desempenhar! Mas o Fancho-Bode se riu, amistoso safado, como tudo tivesse constado só duma brincadeira: – “Oxente! Homem tu é, manovelho, patrício!” Estava escabreado. Dava nojo, ele, com a cara suja de maus cabelos, que cresciam por todo lado. Guardei meu revólver, respeitosa. Aqueles dois homens não eram medrosos; só que não tinham os interesses de morrer tão cedo assim. (ROSA, 2001, p. 211-213).

Para se proteger e para defender o seu disfarce, a/o personagem Diadorim enfrentaria quem quer fosse. Sobre os segredos de Diadorim, o narrador-personagem caracteriza esses momentos de afastamento da/do personagem como esquisitices. Nesses momentos, Diadorim se afastava dos demais para que seu segredo continuasse seguro, como apresenta no momento em que teve um ferimento durante uma batalha:

Segundo tinha procurado aqueles dias sozinho, recolhido nas brenhas, para se tratar dum ferimento, tiro que pegara na perna dele, perto do joelho, sido só de raspão. Menos entendi. A real que estando ofendido, por que era que não havia de vir para o meio da gente, para receber ajuda e ter melhor cura? Doente não

foge para um recanto, ou mato, solitário consigo, feito bicho faz. Aquilo podia não ser verdade? Afiguro, aí bem que criei suspeitas: aonde Diadorim não teria andado ido, e que feia ação para aprontar, com parte na fingida estória? As incertezas que tive, que não tive (ROSA, 2001, p. 305-306).

“Solitário consigo”, Diadorim, além de uma figura solitária, também se restringia em silêncios, como aponta o narrador-personagem: “Diadorim ...gostava de silêncios” (ROSA, 2001, p. 62). Outros momentos em que a/o personagem Diadorim também seguia sozinha eram descritos por Riobaldo:

Resumo que nós dois, sob num tempo, demos para trás, discordes. Diadorim desconversou, e se sumiu, por lá, por aí, consoante a esquisitice dele, de sempre às vezes desaparecer e tornar a aparecer, sem menos. Ah, quem faz isso não é por ser e se saber pessoa culpada? (ROSA, 2001, p. 95).

Viver para um jagunço, era muito perigoso, com isso, podemos interpretar que para Diadorim, poderia ser muito mais. Por ter consciência dos perigos que acometiam a sua vida, Diadorim carecia de muita coragem, e essa coragem é a sua marca no romance. De acordo com Riobaldo, Diadorim era desde a infância, coragem, como mencionado nos trechos a seguir:

A mentira fosse – mas eu devo de ter arregalado doidos olhos. Quietos, composto, confronto, o menino me via. – “Carece de ter coragem...” – ele me disse. Visse que vinham minhas lágrimas? Dói de responder: – “Eu não sei nadar...” O menino sorriu bonito. Afiançou: – “Eu também não sei.” Sereno, sereno. Eu vi o rio. Via os olhos dele, produziam uma luz. – “Que é que a gente sente, quando se tem medo?” – ele indagou, mas não estava remoqueando; não pude ter raiva. – “Você nunca teve medo?” – foi o que me veio, de dizer. Ele respondeu: – “Costumo não...” – e, passado o tempo dum meu suspiro: – “Meu pai disse que não se deve de ter...” Ao que meio pasmei. Ainda ele terminou: – “... Meu pai é o homem mais valente deste mundo” (ROSA, 2001, p. 147).

Ele acinzentou a cara. Tremeu, aos pingos, no centrozinho dos olhos. Revi que era o Reinaldo, que guerreava delicado e terrível nas batalhas. Diadorim, semelhasse maninel, mas diabrável sempre assim, como eu agora eu estava contente de ver. Como era que era: o único homem que a coragem dele nunca piscava; e que, por isso, foi o único cuja toda coragem às vezes eu invejei. Aquilo era de chumbo e ferro (ROSA, 2001, p. 534).

A coragem forjada em Diadorim desde a sua infância é o seu traço mais marcante na narrativa mesmo diante de um possível medo das adversidades. E assim como a coragem de Diadorim era expressiva e relevante, a paixão de Riobaldo por ela/ele também, como descrito no trecho a seguir:

Diadorim – mesmo o bravo guerreiro – ele era para tanto carinho: minha repentina vontade era beijar aquele perfume no pescoço: a lá, aonde se acabava e remansava a dureza do queixo, do rosto... Beleza – o que é? E o senhor me jure! Beleza, o formato do rosto de um: e que para outro pode ser decreto, é, para destino destinar... E eu tinha de gostar tramadamente assim, de Diadorim,

e calar qualquer palavra. Ele fosse uma mulher, e à alta e desprezadora que sendo, eu me encorajava: no dizer paixão e no fazer – pegava, diminuía: ela no meio de meus braços! Mas, dois guerreiros, como é, como iam poder se gostar, mesmo em singela conversação – por detrás de tantos brios e armas? Mais em antes se matar, em luta, um o outro. E tudo impossível (ROSA, 2001, p. 711-712).

O declarado amor de Riobaldo por Diadorim descrito no romance, talvez só seja possível por conta de o narrador-personagem já ter o conhecimento da ocorrência dos fatos. Essa narrativa, em que é possível o amor declarado de Riobaldo, pode ser interpretada pelo fato de Riobaldo, ao contar a história de sua vida, já saber que Diadorim, na verdade, é mulher. O romance supõe um amor homossexual, até o momento do desfecho da narrativa, em que se comprova que Diadorim era mulher.

Não sabemos se Riobaldo narraria o amor que sente por Diadorim, caso a/o personagem fosse homem. Mas sabemos que durante a ocorrência dos fatos, ele jamais falaria, ou descreveria a qualquer um o sentimento que sentia por Diadorim. Sendo apenas possível por se tratar de uma mulher, como descreve no trecho: “Ele fosse uma mulher, e à alta e desprezadora que sendo, eu me encorajava: no dizer paixão e no fazer – pegava, diminuía: ela no meio de meus braços” (ROSA, 2001, p. 712).

Por essa razão, interpretaremos a importante representação de Diadorim como uma mulher, já que possibilita a interpretação do narrador-personagem sobre essa/esse personagem que independente da roupa, do gênero, da ideologia e religião afronta toda uma estrutura hierárquica sexista.

Os momentos que demandam desconfiança do narrador-personagem são vários. Porém, o discurso do narrador-personagem Riobaldo, representado pelo narrador, é a única ferramenta que temos da história narrada. Diante de momentos relevantes para a compreensão da composição de Diadorim, temos o momento em que Riobaldo tenta apresentar Diadorim com uma pedra de safira.

O discurso em volta desse momento merece ser evidenciado para que possamos perceber as características e a formação da personalidade da/do personagem, como demonstra o trecho a seguir:

– “Diadorim, um mimo eu tenho, para você destinado, e de que nunca fiz menção...” – o qual era a pedra de safira, que do Arassuaí eu tinha trazido, e que à espera de uma ocasião sensata eu vinha com cautela guardando, enrolada numa pouca de algodão, dentro dum saquitel igual ao de um breve, costurado no forro da bolsa menorzinha da minha mochila. [...] – “Deste coração te agradeço, Riobaldo, mas não acho de aceitar um presente assim, agora. Aí guarda outra vez, por um tempo. Até em quando se tenha terminado de cumprir a vingança por Joca Ramiro. Nesse dia, então, eu recebo...” (ROSA, 2001, p. 467-468).

Após esse momento, ocorre um desentendimento entre os personagens, como apresentado no trecho a seguir:

E bem por isso Diadorim não persistiu, com palavras cordatas; mas por fim disse, de motêjo, zombariazinha:
– “Então, que quer mesmo ir, vai. Riobaldo, eu sei que você vai para onde: lembrado de rever a moça clara da cara larga, filha do dono daquela grande fazenda, nos gerais da Serra, na Santa Catarina... Com ela, tu casa. Cês dois assentam bem, como se combinam...”
Nonde nada eu não disse. Se menos pensei em Otacília. Nem maldisse Diadorim, de que não se calava. A mais, pirraçou:
– “Vai-te, pega essa prenda jóia, leva dá para ela, de presente de noivado...”
(ROSA, 2001, p. 471).

Sabemos ao ler o romance, que a pedra fica para a personagem Otacília. No entanto, percebemos a maneira pela qual o narrador medeia e configura a/o personagem Diadorim. E, principalmente, a forma caracterizar as possíveis intenções, a subjetividade e a profundidade psicológica da/do personagem.

O narrador, a partir das ações e das reações que demandam a narrativa, constrói a personalidade e a densidade psicológica dos personagens. Esse instrumento narrativo e estético é configurado a partir das sensações, dos discursos, dos diálogos e das perspectivas associadas às relações dos personagens com o enredo.

Sobre Diadorim, a interpretação que foi disposta neste trabalho, é que se trata de uma/um personagem humana, uma mulher que representa a vida objetiva em tons reais, um ser social imerso em conflitos e dilemas humanos. Uma sertaneja que conquista o sertão. Uma mulher que luta, enfrenta e que modifica o seu destino.

Uma personagem que centraliza, e ao mesmo tempo, descentraliza todas as possibilidades de interpretação. Diadorim é uma força que conduz a narrativa, assim como conduz as ações em sua vida. Uma/um personagem contraditória/o que enfatiza as nuances das belezas e tragédias da vida.

Diadorim é mudança, é possibilidade, é subversão! A personagem de Diadorim merece relevância, enquanto figura narrativa que detém o maior segredo do romance. Diadorim é mistério, é neblina, e acima de tudo, coragem. Uma mulher travestida de homem que rompe barreiras, enfrenta o patriarcado, constrói suas leis e potencializa o significado do lugar que ocupa e representa em *Grande Sertão: Veredas*.

Afinal, o que seria o *Grande Sertão: Veredas* sem Diadorim? A partir dessa pergunta conseguimos vislumbrar a grandeza dessa personagem e o trabalho artístico do escritor, diante de uma obra que demanda, também, coragem. Diadorim finda a sua história ao cumprir a sua vingança, como apresenta o trecho a seguir:

Diadorim a vir – do topo da rua, punhal em mão, avançar – correndo amouco... [...] Escutei o medo claro nos meus dentes... O Hermógenes: desumano, dronho – nos cabelões da barba... Diadorim foi nele... Negaceou, com uma quebra de corpo, gambetou... E eles sanharam e baralharam, terçaram. De supetão... e só... [...] ... *O diabo na rua, no meio do redemunho*... Assim, ah – mirei e vi – o claro claramente: ai Diadorim cravar e sangrar o Hermógenes... Ah, cravou – no vão – e ressurtiu o alto esguicho de sangue: porfiou para bem matar! (ROSA, 2001, p. 733-734).

Poderia um guerreiro valente enfrentar o sertão e, entre conquistas e derrotas, matar o seu maior inimigo? Poderia, e pode! E o que poderia mais, é esse guerreiro valente, que enfrentou o sertão, que entre conquistas e derrotas, matou seu inimigo, ser uma mulher. Ela pode! Diadorim pode! Com isso, compreendemos que uma representação artística pode superar o pressuposto patriarcalista, além de poder conduzir a interpretação de fortalecimento das influências de liberdade, coragem e luta feminina.

CORAGEM É MATÉRIA DOUTRAS PRAXES

A/O personagem Diadorim é o foco deste trabalho, entretanto, outras mulheres com força subversiva também compõem a narrativa. Já nos referirmos à personagem Otacília, que é a esposa do narrador-personagem Riobaldo. Otacília é a representação romântica e idealizada da figura feminina. Dentre as muitas mulheres com as quais Riobaldo encontra, Otacília é a escolhida para o matrimônio.

O narrador-personagem descreve a personagem Ótacília da seguinte forma: “toda moça é mansa, é branca e delicada. Otacília era a mais” (ROSA, 2001, p. 248). Otacília pode representar, em *Grande Sertão: Veredas*, uma personagem que pode demonstrar o contraponto idealizado entre as várias formas de representar o feminino no romance.

Essa forma de representar o feminino no romance pode ser composta de forma diferente da representação já anunciada acima – de Otacília, como é a representação da personagem Nhorinhá. Essa personagem é caracterizada pela beleza e pelo o seu jeito “faceiro” com o qual se relaciona com o narrador-personagem. Nhorinhá era prostituta. A prostituta que foi defendida por Riobaldo, a filha de uma feiticeira, que também pode representar as possibilidades de representação do gênero feminino no romance.

A personagem Ana Duzuza, mãe de Nhorinhá, também pode simbolizar mais uma representação do feminino, o papel da adivinhadora, da feiticeira, da bruxa.

Nhorinhá, distante da figura idealizada de Otacília e, de acordo com a descrição feita pelo narrador-personagem, é apresentada da seguinte forma na narrativa:

Digo: outro mês, outro longe – na Aroeirinha fizemos paragem. Ao que, num portal, vi uma mulher moça, vestida de vermelho, se ria. – “Ô moço da barba feita...” – ela falou. Na frente da boca, ela quando ria tinha os todos dentes, mostrava em fio. Tão bonita, só. Eu apeei e amarrei o animal num pau da cerca. Pelo dentro, minhas pernas doíam, por tanto que desses três dias a gente se sustava de custoso varar: circunstância de trinta léguas. Diadorim não estava perto, para me reprovar. De repente, passaram, aos galopes e gritos, uns companheiros, que tocavam um boi preto que iam sangrar e carnear em beira d’água. Eu nem tinha começado a conversar com aquela moça, e a poeira forte que deu no ar ajuntou nós dois, num grosso rojo avermelhado. Então eu entrei, tomei um café coado por mão de mulher, tomei refresco, limonada de pera-do-campo. Se chamava Nhorinhá (p. 60).

Consoante, outras, as mulheres livres, dadas, respondem: – “*Dorme-comigo...*” Assim era que devia de haver de ter de me dizer aquela linda moça Nhorinhá, filha de Ana Duzuza, nos Gerais confins; e que também gostou de mim e eu dela gostei. Ah, a flor do amor tem muitos nomes. Nhorinhá prostituta, pimenta-branca, boca cheirosa, o bafo de menino-pequeno (p. 249)

A mais, com aquela grandeza, a singeleza: Nhorinhá puta e bela. E ela rebrilhava, para mim, feito itamotinga. Uns talismãs (p. 393).

Igual gostava de Nhorinhá – a sem mesquinhice, para todos formosa, de saia cor-de-limão, prostitutriz. Só que, de que gostava de Nhorinhá, eu ainda não sabia, filha de Ana Duzuza (p. 472).

Hoje é que penso. Nhorinhá, namorã, que recebia todos, ficava lá, era bonita, era a que era clara, com os olhos tão dela mesma... E os homens, porfiados, gostavam de gozar com essa melhora de inocência. Então, se ela não tinha valia, como é que era de tantos homens? (p. 642).

(ROSA, 2001, p. 60; 249; 393; 472; 642).

Nhorinhá, prostituta, puta, mulher livre, objetificada como pimenta-branca. Nhorinhá também representa a força subversiva da mulher. Uma mulher que sempre é representada pelo narrador como flor, carinho e amor. O destino de Nhorinhá é o mesmo dado em realidade à muitas mulheres, que capitalizam seu corpo, que se tornam escravas do monopólio capitalista, favorecendo os poderes econômicos e sociais das estruturas patriarcais de objetificação da mulher.

A idealização da prostituição, o floreio do qual se faz à beleza e ao jeito “faceiro” da prostituta, pode ser interpretado como uma forma de naturalizar o trabalho e exploração sexual do corpo da mulher. O mesmo, no entanto, de fim diferente, se faz também com outra personagem mulher, da qual Riobaldo também gosta bastante, a personagem Rosa’uarda.

No momento da narrativa, a personagem é apresentada como: “Alemão Vupes ali, e eu recordei lembrança daquelas mocinhas – a Miosótis e a Rosa’uarda – as que, no Currallinho, eu pensava que tinham sido as minhas namoradas” (ROSA, 2001, p. 106). Sabemos então, que Riobaldo além das muitas namoradas, descreve algumas passagens sobre a personagem Rosa’uarda, como apresentado no trecho a seguir:

Aí, namorei falso, asnaz, ah essas meninas por nomes de flores. A não ser a Rosa'uarda – moça feita, mais velha do que eu, filha de negociante forte, seo Assis Wababa, dono da venda *O Primeiro Barateiro da Primavera de São José* – ela era estranja, turca, eles todos turcos, armazém grande, casa grande, seo Assis Wababa de tudo comerciava. [...] Assim mesmo afirmo que a Rosa'uarda gostou de mim, me ensinou as primeiras bandalheiras, e as completas, que juntos fizemos, no fundo do quintal, num esconso, fiz com muito anseio e deleite. Sempre me dizia uns carinhos turcos, e me chamava de: – “Meus olhos.” Mas os dela era que brilhavam exaltados, e extraordinários pretos, duma formosura mesmo singular. Toda a vida gostei demais de estrangeiro (ROSA, 2001, p. 157-158).

Tanto Nhorinhá, quanto Rosa'uarda serviam para o prazer de Riobaldo. Diferente do amor idealizado e muito religioso para com a personagem Otacília, e mais ainda contraditória com a sua relação de admiração, paixão e amor descrita e narrada em relação à/ao Diadorim.

No entanto, nem sempre, as histórias contadas pelo narrador-personagem eram designadas pela sua participação. Durante os “causos” contados por Riobaldo, temos a ocorrência da situação dos filhos que não possuem pais, filhos que são criados apenas pelas mães. Essa relação unilateral ou monoparental faz parte da realidade brasileira e, principalmente, na situação social periférica. Visto que, temos a maior parte das famílias, na sociedade brasileira, em situação periférica, chefiadas por mulheres.

Com isso, podemos compreender que se trata de uma situação que decorre do machismo estrutural, que favorece aspectos culturais patriarcalistas. Sobre essa situação monoparental, temos a descrição, ou justificativa representada no trecho a seguir:

Por mim, o que pensei, foi: que eu não tive pai; quer dizer isso, pois nem eu nunca soube autorizado o nome dele. Não me envergonho, por ser de escuro nascimento. Orfão de concepção e de papéis legais, é o que a gente vê mais, nestes sertões. Homem viaja, arrancha, passa: muda de lugar e de mulher, algum filho é o perdurado. Quem é pobre, pouco se apega, é um giro-ogiro no vago dos gerais, que nem os pássaros de rios e lagoas. O senhor vê: o Zé-Zim, o melhor meeiro meu aqui, risonho e habilidoso. Pergunto: – “Zé-Zim, por que é que você não cria galinhas-d'angola, como todo o mundo faz?” – “Quero criar nada não...” – me deu resposta: – “Eu gosto muito de mudar...” Está aí, está com uma mocinha cabocla em casa, dois filhos dela já tem. Belo um dia, ele tora. É assim. Ninguém discrepa (ROSA, 2001, p. 70-71).

Não adentraremos sobre essa questão das famílias monoparentais, em que só um componente se responsabiliza pela criação dos filhos. Porém, essa responsabilidade sempre recai nas mulheres, pois toda a cultura estabelecida sobre a instituição família é mantida pelos cuidados femininos.

Por enquanto, não trataremos dessa situação disposta na narrativa, pois, mais adiante neste trabalho, iremos continuar a argumentação sobre essa forma de exploração

e opressão feminina. Porém, neste momento do trabalho, vale ressaltar que a obra *Grande Sertão: Veredas* apresenta as mais variadas circunstâncias de exploração feminina, como também representado na realidade cotidiana.

A próxima mulher a ser apresentada neste trabalho pelo o seu papel subversivo, não dispõe uma relação direta com o narrador-personagem Riobaldo, mas auxilia a compor a representação do papel feminino em *Grande Sertão: Veredas*. Essa personagem se desvia da composição possível de representação do feminino idealizado.

De acordo com o narrador-personagem, somos apresentados a história da personagem Maria Mutema, que se passou no sertão de Jequitinhão, no arraial de São João Leão. Essa história é um dos “causos” presentes em *Grande Sertão: Veredas*. A história de Maria Mutema foi contada a Riobaldo pelo personagem Jõe Bexiguento.

Sobre a personagem Maria Mutema, vale a pena ressaltar que, assim como a/o personagem Diadorim, Maria Mutema também matava, no entanto, matava porque queria, sem destinação de cumprir vingança. Maria Mutema se desvia do esperado da mulher casada e idealizada pela visão conservadora patriarcalista.

De acordo com Aleksandra Kollontai, o tipo de mulher desenhada e representada pelo escritor em romances são, em maior parte, a representação idealizada do que poderia ser uma mulher, como argumenta no trecho a seguir:

A visão do escritor, apaixonada pelos tipos tradicionais de mulher, não podia penetrar nem compreender a nova realidade que passava diante de seus olhos. A literatura evoluía, aperfeiçoava-se e seguia novos caminhos; enriquecia seus meios de expressão com novos matizes e palavras. Mas, em compensação, continuava obstinada em nos apresentar débeis criaturas enganadas, mulheres abandonadas, entregues à dor, esposas ávidas de vingança, fêmeas sedutoras, almas “sem vontade, não compreendidas”, e encantadoras jovens “puras e sem personalidade (KOLLONTAI, 2011, p. 64).

Entretanto, em *Grande Sertão: Veredas*, essa representação do feminino não condiz com a passividade feminina esperada socialmente – “mulheres débeis, abandonadas, fêmeas sedutoras, jovens puras e sem personalidade”, mas com a representação variada do feminino e do que a realidade social demanda sobre esse gênero.

As possibilidades das representações do ser social feminino está impregnada em *Grande Sertão: Veredas*. Com isso, podemos construir uma personificação feminina que ocupa vários lugares, e dentre esses lugares, o subversivo e o revolucionário de superação, emancipação e deslocamento.

Assim como a representação do ser social é variada, também tratamos da composição dos gêneros discursivos, pois podemos notar que na composição do romance

encontra-se a variação dos gêneros discursivos, e dentre essa variação temos a junção e composição de possíveis contos alternados na história de Riobaldo.

O “causo” da personagem Maria Mutema pode ser representado como um conto curto que faz parte do romance e que enriquece o preciso e diverso sertão. As formas de representação dos gêneros discursivos no romance podem representar as fronteiras, as veredas e confins da brasilidade particular, humana e universal.

A história de Maria Mutema chama atenção dentro da narrativa por tratar de uma mulher que sendo como “onça monstra, cobra, bicho imundo, sobrado do podre de todos os esterco”, mata o marido, como apresentado no trecho a seguir:

Que tinha matado o marido, aquela noite, sem motivo nenhum, sem malfeito dele nenhum, causa nenhuma; por que, nem sabia. Matou – enquanto ele estava dormindo – assim despejou no burquinho do ouvido dele, por um funil, um terrível escorregão de chumbo derretido. O marido passou, lá o que diz – do oco para o oco – do sono para a morte; e lesão no buraco do ouvido dele ninguém não foi ver, não se notou (ROSA, 2001, p. 291).

Depois, também mata, ‘indiretamente’, o personagem Padre Ponte:

E, depois, por enjoar do Padre Ponte, também sem ter queixa nem razão, amargável mentiu, no confissão: disse, afirmou que tinha matado o marido por causa dele, Padre Ponte – porque dele gostava em fogo de amores, e queria ser concubina amásia... Tudo era mentira, ela não queria nem gostava. Mas, com ver o padre em justa zanga, ela disse tomou gosto, e era um prazer de cão, que aumentava de cada vez, pelo que ele não estava em poder de se defender de modo nenhum, era um homem manso, pobre coitado, e padre. Todo o tempo ela vinha em igreja, confirmava o falso, mais declarava – edificar o mal. E daí, até que o Padre Ponte de desgosto adoeceu, e morreu em desespero calado... Tudo crime, e ela tinha feito! (ROSA, 2001, p. 291-292).

A morte do Padre Ponte é representada pelo “mau-olhado”, pelo desgosto, em que o personagem morre em desespero, calado. Dessa morte, o julgamento que se dá se faz de acordo com a acusação de uma quase feitiçaria, ou algum poder sobrenatural direcionado a personagem Maria Mutema. De acordo com Silvia Federici, no capítulo *Crenças diabólicas e mudanças no modo de produção* (2017), quando a pesquisadora argumenta sobre a caça às bruxas e os supostos crimes pelas quais eram julgadas e exterminadas.

De acordo com Silvia Federici (2017), “a caça às bruxas foi também instrumento da construção de uma nova ordem patriarcal em que os corpos das mulheres, seu trabalho e seus poderes sexuais e reprodutivos foram colocados sob o controle do Estado e transformados em recursos econômicos” (FEDERICI, 2017, p. 305).

E ainda de acordo com Federici, “quanto aos crimes diabólicos das bruxas, eles não nos parecem mais que a luta de classes em desenvolvimento” (2017, p. 310), como o feitiço do “mau-olhado”. Federici cita exemplos, e tenta argumentar sobre os motivos que levaram tantas mulheres à fogueira, à forca, à morte.

Maria Mutema apresenta, na narrativa, essa suposta forma de manifestar poderes sobrenaturais, além de ser representada como uma mulher má, que matava pelo prazer, o “prazer de cão” como se justifica, parcialmente, o narrador. No entanto, quando outros personagens de gênero masculino matam, castigam e torturam, nada se faz, nem acontece a respeito, ou melhor, nada se espera como atitude diferente das “brabezas” pré-anunciadas, nem são justificativas de forma demoníaca, como são, no caso da representação feminina.

Porém, além da composição e interpretação, da qual nos apropriamos, convém apresentar as possibilidades que a narrativa permite para a compreensão da causa das mortes, como assim investiga Walnice Galvão, em *As formas do falso* (1972), quando propõe a seguinte interpretação:

Temos, portanto, o mesmo crime e a mesma imagem, diversos apenas quanto ao nível de concentração ou de abstração. Chumbo ou palavra, entrando pelo ouvido e se aninhando no mais íntimo de um homem, seu cérebro ou sua mente, matam. É o pacto como garantia de certeza, o certo dentro do incerto, a certeza que mata e dana: morte real e morte abstrata. O pacto, como o crime, é algo que atenta contra a natureza do existir, na sua fluidez, na sua permanente transformação. É a tentativa de ter uma certeza dentro da incerteza do viver. (GALVÃO, 1972, p. 121).

Essa forma de lidar com os fatos, em nível de abstração, provocando uma relação direta entre o chumbo e a palavra, sugere o poder de ambas. O poder de vida e morte que apresentam o íntimo da palavra ao ser absorvida, assim como o chumbo absorvido pelos personagens na narrativa.

A palavra e o chumbo, como metáfora utilizada por Walnice Galvão, no que diz respeito ao caso de Maria Mutema, podem adentrar o corpo e causar danos passageiros ou eternos. Com isso, podemos interpretar a potencialidade na forma interpretativa entre a palavra e o chumbo, pois de acordo com a interpretação, é possível a redenção de Maria Mutema.

Essa redenção, configurada no romance, serve para acolher os dilemas do narrador-personagem Riobaldo. Já que o próprio narrador-personagem também se angustia com a dor da palavra – o possível pacto ecoado durante toda narrativa. Com isso, esses “causos”, do qual o narrador-personagem articula, pode configurar para o personagem, a sua própria redenção.

O processo de arrependimento de Maria Mutema acontece quando, alguns Missionários chegam à cidade, e pregam a palavra de Deus fervorosamente. No dia seguinte, ocorre a “festa de comunhão geral e glória santa”, nesse momento, em que todos estavam na igreja rezando a salve-rainha, Maria Mutema entra na igreja, e nesse momento, temos a seguinte descrição do narrador:

Todo o mundo levou um susto: porque a salve-rainha é oração que não se pode partir em meio – em desde que de joelhos começada, tem de ter suas palavras seguidas até ao trespasso. Mas o missionário retomou a fraseação, só que com a voz demudada, isso se viu. E, mal no amém, ele se levantou, cresceu na beira do púlpito, em brasa vermelho, debruçado, deu um soco no pau do peitoril, parecia um touro tigre. E foi de grito:

– “A pessoa que por derradeiro entrou, tem de sair! A p’ra fora, já, já, essa mulher!”

Todos, no estarecente, caçavam de ver a Maria Mutema.

– “Que saia, com seus maus segredos, em nome de Jesus e da Cruz! Se ainda for capaz de um arrependimento, então pode ir me esperar, agora mesmo, que vou ouvir sua confissão... Mas confissão esta ela tem de fazer é na porta do cemitério! Que vá me esperar lá, na porta do cemitério, onde estão dois defuntos enterrados!...” (ROSA, 2001, p. 290).

Após o momento descrito na cena acima, a personagem de Maria Mutema começa a pedir perdão, e em frente a todos faz a sua confissão, diz que matou o marido e, de certa forma, auxiliou na morte do Padre Ponte. Para Suzi Sperber, em *As palavras de chumbo e as palavras aladas* (2006), argumenta que,

Em cada caso do romance, a essência pareceria estar na cifra do relato. Mas ele se insere num fluxo e o que o antecede e sucede são acidentes que modalizam a aparente verdade. No caso de Maria Mutema, sua vida é do mal, do crime. A primeira forma, é a da caveira com a bola de chumbo, prova do crime. A prova também é consciência e remorso, que leva Maria Mutema a se arrepender, sendo vista como caminhando para a santidade. Crime e santidade, opostos que se interpenetram. (SPERBER, 2006, p. 16).

Como menciona Sperber (2006), Maria Mutema pode representar essa dualidade entre o bem e o mal. Visto que, a personagem é relacionada às imagens soturnas – caveira, monstra; e respectivamente, ao crime. Crime feito por vontade e, de acordo com o narrador, por maldade. No entanto, antes de representar o místico, Maria Mutema representa o inesperado e o rompimento da personagem idealizada na perspectiva da representação do gênero feminino.

A personagem Maria Mutema pediu suplicas de perdão e, no dia seguinte, após o evento religioso, os missionários foram embora, em seguida, anuncia-se a chegada da “autoridade, delegado e praças”, momento quando Maria Mutema foi presa. A personagem passa pelo julgamento moral e configura, dessa forma, o arrependimento,

como apresentado no trecho a seguir: “pela arrependida humildade que ela principiou, em tão pronunciado sofrer, alguns diziam que Maria Mutema estava ficando santa” (ROSA, 2001, p. 293).

A santificação de Maria Mutema através do arrependimento de assassinatos, demonstra o poder que infere à entidade dentro da narrativa e, dessa forma, Riobaldo reflete sobre o místico, arrependimento e possível redenção. Conforme afirma Walnice Nogueira Galvão, em *As formas do falso* (1972),

[...] o povo a perdoou, não ficou passivo, portanto, possibilitando assim o dissolvimento da certeza, admitindo que Maria Mutema pode deixar de ser má, que ela está deixando de ser má, que ela está ficando santa. O povo não fixou Maria Mutema em sua maldade para sempre; ao contrário, abriu-lhe a possibilidade de mudar. (GALVÃO, 1972, p. 120).

A personagem de Maria Mutema pode representar essa existência misturada entre o bem e o mal. A crença que Deus e o Diabo exercem na força histórica, cultural e religiosa dentro do romance. Além de amparar, simbolicamente, a vontade do narrador-personagem pela sua própria redenção. Porém, Riobaldo, num último momento da narrativa argumenta o seguinte:

Cerro. O senhor vê. Conteí tudo. Agora estou aqui, quase barranqueiro. Para a velhice vou, com ordem e trabalho. Sei de mim? Cumpro. O Rio de São Francisco – que de tão grande se comparece – parece é um pau grosso, em pé, enorme... Amável o senhor me ouviu, minha idéia confirmou: que o Diabo não existe. Pois não? O senhor é um homem soberano, circunspecto. Amigos somos. Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia (ROSA, 2001, p. 749).

Com esse argumento, o narrador-personagem demonstra a possível confirmação de que o diabo, a construção cultural mística em torno da religiosidade, é rompido pelo agir humano, pela *práxis* social. Uma vez que, de acordo com Riobaldo: “Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano”.

De acordo com esse trecho citado acima, o humano é quem está por trás das atitudes boas e ruins, do bem e do mal, ou seja, a responsabilidade das atitudes humanas, não é colocada na resolução da filosofia metafísica, e sim, na própria fenomenologia do humano na *práxis* social da vida cotidiana.

E para além da metafísica e de toda construção abstrata, filosófica e poética em torno da representação da personagem Maria Mutema, podemos concluir que a personagem, enquanto representação do gênero feminino confronta a instituição familiar,

religiosa e Estatal. Maria Mutema é uma personagem de grande representatividade subversiva na obra de Guimarães Rosa.

Assim como todas as personagens femininas representadas no romance, todas em suas particularidades e universalidades, descritas e narradas nesse romance que apresenta diversas narrativas extraordinárias, confirma-se as movimentações sociais subversivas e de transgressão em pleno processo histórico patriarcalista e social de desigualdade do sertão brasileiro. Com isso, concluímos que as mulheres, mesmo diante da representação literária patriarcalista, confrontam o *status quo* cisheteropatriarcal brasileiro, pois, são força composicional de superação dos cercamentos e dos limites temporais na narrativa e na vida objetiva.

*Ser mulher, vir à luz trazendo a alma talhada
para os gozos da vida. a liberdade e o amor;
tentar da glória a etérea e altívola escalada,
na eterna aspiração de um sonho superior...*

Gilka Machado.

INTERSECÇÕES

ENCRUZILHADA DE DESTINOS

Após tentarmos compreender o lugar subversivo das personagens femininas em *Grande Sertão: Veredas*, adentraremos o universo do romance russo com o mesmo objetivo de pesquisa, apontar e refletir criticamente sobre o lugar subversivo das personagens femininas em *Anna Kariênina*.

Os romances são de grande prestígio literário, e ambos podem cumprir a missão de expor a formação histórica tanto da sociedade brasileira – em *Grande Sertão: Veredas*, quanto da sociedade russa – em *Anna Kariênina*. Os romances abordam os mais diversos temas sociais em medida ampla e de força atemporal.

As narrativas demonstram a necessidade em discursar sobre o sujeito, enquanto ser social, sobre ideologias políticas, religiosidade e espiritualidade, economia, desigualdades e hierarquia de classes. A partir desse ponto de vista, faz-se relevante apontar que as narrativas podem cumprir um dever social, poético, estético e histórico.

Além da importância literária que se faz presente nos discursos dos romances, eles compartilham de um momento histórico um tanto quanto similar. Essa similaridade contraditória e particular é apresentada quando temos a questão desenvolvimentista eminente em ambos processos históricos.

Os processos históricos, econômicos e sociais que aproximam os romances, também os distanciam, pois, cada romance partilha da sua própria cor local. Esse processo pode ser considerado e analisado de forma a representar dialeticamente uma perspectiva que, ao mesmo tempo que universaliza questões humanas, também singulariza o identitário presente em cada momento histórico.

A escolha dos romances pode representar a liberdade do intérprete em compreender o efeito narrativo, realista e social que uma obra literária pode produzir à leitora/ao leitor. Quando falamos em leitura, pode-se compreender uma ação que é feita de modo íntimo – entre leitora/leitor e obra - e que pode suscitar o impacto subjetivo diante do que está sendo lido, narrado e interpretado.

A ação no ato da leitura pode criar um espaço bem próximo entre o narrador, personagem e leitora/leitor. Esses três agentes interagem na descoberta de um mundo novo, criado pelo narrador e estruturado, de modo particular, pelo leitor. Esse processo pode ser bastante rico, principalmente, no que diz respeito as inúmeras interpretações que podemos fazer de uma mesma leitura, por exemplo.

Durante o processo de graduação, tive acesso às mais diversificadas leituras. Dentre esse arcabouço literário e teórico, duas narrativas ocuparam esse espaço de criação, composição e efeito social de forma íntima. Diante dessas leituras, obtive

interpretações que conduziram a uma nova forma de compreender algumas relações sociais.

Por essa razão, quando uma leitura compreende a *práxis* humana de forma materialista, pode ser que ela ocupe um papel importante na interpretação, não apenas das narrativas literárias, mas, como ratifica muito bem Paulo Freire, em *A importância do ato de ler: em três artigos que se completam* (1989), que diz sobre a nossa leitura de mundo e, principalmente, das nossas questões sociais, políticas e históricas.

Me parece indispensável, ao procurar falar de tal importância, dizer algo do momento mesmo em que me preparava para aqui estar hoje; dizer algo do processo em que me inseri enquanto ia escrevendo este texto que agora leio, processo que envolvia uma compreensão crítica do ato de ler, que não se esgota na decodificação pura da palavra escrita ou da linguagem escrita, mas que se antecipa e se alonga na inteligência do mundo. A leitura do mundo precede a leitura da palavra, daí que a posterior leitura desta não possa prescindir da continuidade da leitura daquele. Linguagem e realidade se prendem dinamicamente. A compreensão do texto a ser alcançada por sua leitura crítica implica a percepção das relações entre o texto e o contexto (FREIRE, 1989).

Como explicita Paulo Freire (1989) quando diz que a “linguagem e realidade se prendem dinamicamente”. E entre a realidade e a linguagem podemos agregar a interpretação e a leitura crítica que se faz dos mais variados contextos, pois através desses atos de leitura, compreendemos o processo de interpretação da arte literária.

Grande Sertão: Veredas, além de ser um romance importantíssimo para a literatura brasileira, pode ser também um motor de propulsão para compreendermos as nossas relações sociais mais intimamente. Muito dos dilemas humanos, e ao mesmo tempo, locais – brasileiro, está tecido na narrativa de João Guimarães Rosa. No caso do romance de Tolstói, *Anna Kariênina* pode despertar a força motriz social, já que o romance pode ser interpretado ao estabelecer sentidos subjetivos e objetivos, enquanto contempla um processo histórico peculiar russo.

Ambas literaturas analisadas neste trabalho compartilham um momento processual histórico desenvolvimentista. O fator de desenvolvimento social e econômico semelham-se em ambos romances. Essa semelhança, que pode ser interpretada neste trabalho, é favorecida criticamente pela análise do conceito de *desenvolvimento desigual e combinado*, de Trotsky (1997).

De acordo com Trotsky, em seu livro *A história da Revolução Russa* (1997), “um país atrasado assimila as conquistas matérias e ideológicas dos países adiantados” (p. 24). Essa configuração desenvolvimentista de países “atrasados”, como foi o caso da Rússia,

pode ser abordada de acordo com as peculiaridades do Brasil, pois, de acordo com Trotsky,

as leis da História nada têm em comum com os sistemas pedantescos. A desigualdade do ritmo, que é a lei mais geral do *processus* histórico, evidencia-se com maior vigor e complexidade nos destinos dos países atrasados. Sob o chicote das necessidades externas, a vida retardatária vê-se na contingência de avançar aos saltos. Desta lei universal da desigualdade dos ritmos decorre outra lei que, por falta de denominação apropriada, chamaremos de *lei do desenvolvimento combinado*, que significa aproximação das diversas etapas, combinação das fases diferenciadas, amálgamas das formas arcaicas com as mais modernas. Sem esta lei, tomada, bem entendido, em todo o seu conjunto material, é impossível compreender a história da Rússia, como em geral a de todos os países chamados à civilização em segunda, terceira ou décima linha (TROTSKY, 1997, p. 25).

Essa compreensão de saltos históricos, em meio a processos que demandam contextos e descolamentos naturais, é uma das formas de analisarmos a questão desenvolvimentista em países categorizados por “atrasados”, “subdesenvolvidos”, ou de “terceiro mundo”. Porém, essa lei e afirmação apenas demonstra como pode ser interpretada as relações sociais diante de todo um processo histórico desigual.

De acordo com Darcy Ribeiro, em *Teoria do Brasil* (1972), essas relações sociais produzidas pelo processo histórico demarcam as características de desigualdade impressa na identidade social brasileira, como menciona no trecho a seguir:

De acordo com o esquema conceitual aqui proposto, o Brasil surge como formação Colonial-Escravista subordinada a um Império Mercantil-Salvacionista. Os dois eram componentes interativos e complementares do mesmo sistema global que privilegiava o pólo dominador, estruturado por aceleração evolutiva, e explorava o pólo dependente, surgido de um movimento de atualização histórica. Mais tarde, com o amadurecimento de uma nova revolução tecnológica, a industrial. Agrava-se a obsolescência de Portugal que, não chegando a estruturar-se nem mesmo como formação Capitalista-Mercantil, torna-se incapaz, também, de integrar-se automaticamente na nova civilização. Criam-se, assim, condições para que o Brasil emergja da condição colonial escravista. Entretanto, como a ruptura se dá através de um movimento de atualização histórica, só consegue desvincular-se do contexto anterior para converter-se numa formação neocolonial, inserida no sistema de dominação Capitalista-Industrial, como um dos proletariados externos de seus núcleos cênicos (RIBEIRO, 1972, 57-58).

A atualização histórica devido aos processos de rupturas, como menciona Darcy Ribeiro (1972), pode ser semelhante ao processo de desenvolvimento desigual e combinado, demonstrado nos trechos anteriores. Esses saltos históricos atropelam os movimentos naturais de desenvolvimento social, econômico e político. Ainda de acordo com Darcy Ribeiro (1972),

No caso do Brasil, identifica-se claramente uma ordenação sócio-política de caráter oligárquico-patriarcal que se implantou com a cristalização da formação colonial-escravista e que, desde então, só se alterou para melhor ajustar os mesmos corpos originais de interesses às novas condições. Assim é que, no trânsito do colonialismo-escravista à formação neocolonial, esta ordenação entrou em crise de redefinição, mas conseguiu superá-la, preservando seus elementos essenciais até 1930, quando a crise geral do capitalismo voltou a colocá-la em xeque, iniciando-se uma quadra de redefinições que se prolonga até nossos dias (RIBEIRO, 1972, p. 72).

Essas nuances e redefinições de estruturas coloniais são bem mais intensificadas quando tratamos da questão de gênero. De acordo com Rita Laura Segato, em *Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial* (2012), as historicidades divergem e influem na realidade atravessada pela encruzilhadas identitárias sociais diante das estruturas coloniais desiguais, que promovem mecanismos genocidas para lidar com a manutenção hierárquica promovida pela modernidade, pois,

Apesar de ser a colonialidade uma matriz que organiza hierarquicamente o mundo de forma estável, esta matriz tem uma forma interna: existe, por exemplo, não só uma história que instala a episteme da colonialidade do poder e da raça como classificadores, mas também uma história da raça dentro dessa episteme; existe também uma história das relações de gênero dentro do cristal do patriarcado (SEGATO, 2012, p. 113).

Esse cristal do patriarcado se alimenta da movimentação processual histórica para manter as relações de poder diante do gênero, da raça, da etnia, da sexualidade. Com isso, as forças sociais periféricas, em conflito com as categorias de desenvolvimento centralizadora de poder, mantêm esse aparato desenvolvimentista desigual e combinado.

Por essa razão, podemos estabelecer que esse mesmo ambiente de atraso interno *versus* uma perspectiva de desenvolvimento, a partir de articulações externas, ocorreram (e ocorrem) em ambas situações históricas: Brasil e Rússia, em que apresentam todas as características fomentadoras das mazelas desiguais.

Porém, é importante salientar que cada processo de desigualdade, exploração e conflitos deram-se de forma bastante particular em cada ambiente histórico. Neste trabalho, nós podemos compreender que o processo desigual e combinado pode ser uma forma de analisar as condições históricas de países denominados “atrasados”, no entanto, cada um partindo das suas peculiaridades, particularidades e identidades sociais.

Essa aproximação e diferenciação simultânea de processos históricos pode servir de base para interpretarmos o que aponta Thaiz Senna, em seu trabalho *A questão feminina na Rússia e suas respostas: análise por meio da lei do desenvolvimento desigual e combinado* (2016), ao defender que a luta feminista russa avançou em termos

legislativos de garantia de direitos, porém, contradizia-se com a realidade atrasada e incapaz de lidar com essas garantias conquistadas.

O processo da luta feminista, neste trabalho, acolhe a diversidade de mulheres em seus aspectos universais e particulares. Esta pesquisa busca acolher diversas representações femininas, apresentando desde as formas idealizadas e mais conservadoras em conformidade com a cultura patriarcalista, como é o caso de Kitty em *Anna Kariênina*, e Otacília em *Grande Sertão: Veredas*, até as formas de representação mais subversivas como representa as personagens Anna e Diadorim.

No entanto, neste trabalho, não será feito juízo de valor, apenas análises discursivas que compreendem as diversificadas formas de representação das figuras femininas. E ao mesmo tempo, evidenciar os aspectos que se contrapõem e conversam diante dos conflitos narrativos.

Como abordamos acima, Anna e Diadorim ocupam esse lugar subversivo em seus respectivos romances. No entanto, cada uma constrói uma perspectiva bastante íntima do seu próprio processo histórico. Anna é uma personagem que foi configurada como uma dama da sociedade, Anna representa a aristocracia. Anna ocupa a representação da mulher numa posição social central.

Enquanto Diadorim, é uma personagem que agrega as configurações das características sociais periféricas. Diadorim representa, diante da localidade regional, o social sertanejo que descreve o interior do Brasil. Diadorim ocupa a posição sertaneja e jagunça. Diadorim carrega em sua representação demasiados dilemas e conflitos da desigualdade social do povo brasileiro.

Porém, ambas são atravessadas por uma sociedade desigual, misógina, patriarcalista e generocida. Por conta desses atravessamentos, que mesmo em localidades temporais e espaciais diferenciadas, apresentam força narrativa para serem representadas como personagens subversivas neste trabalho.

Esses eixos de atravessamento, essa encruzilhada de identidades sociais, foi primeiramente anunciada no discurso de Sojourner Truth, na *Convenção dos Direitos das Mulheres*, em 1851, Akron, Ohio. Através do pioneirismo de Sojourner Truth, que Kimberlé Crenshaw, em 1989, pode configurar o termo interseccionalidade, que

Visa dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado – produtores de avenidas identitárias em que mulheres negras são repetidas vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe, modernos aparatos coloniais (AKOTIRENE, 2019, p. 19).

A interseccionalidade se faz presente como instrumento teórico-discursivo para acolher, principalmente, as mulheres negras. Visto que, diante da hierarquia social capitalista patriarcal, as mulheres negras ocupam a base estrutural e cultural de exploração e opressão social. Com isso, ferramentas teórico-discursivas são necessárias para o enfrentamento dessa desigualdade genocida.

No entanto, essa ferramenta teórica, não se restringe a apenas um contexto específico. De acordo com Avtar Brah e Ann Phoenix, em *Não sou uma mulher? Revisitando a interseccionalidade* (2017), a interseccionalidade e o discurso de Sojourner Truth desafia,

fundamentalmente todas as noções a-históricas ou essencialistas de ‘mulher’ – ela captura perfeitamente todos os elementos principais sobre [...] os efeitos complexos, irredutíveis, variados e variáveis que advêm quando eixos de diferenciação múltiplos – econômico, político, cultura, físico, subjetivo e experiencial – se interseccionam em contextos historicamente específicos (BRAH; PHOENIX, 2017, p. 662-663).

A compreensão, diante dos eixos que atravessam de forma opressora às mulheres, pode ser configurado, como afirma Brah e Phoenix (2017), como múltiplos eixos. Entretanto, utilizaremos o eixo teórico-estrutural da interseccionalidade, que foi categorizado por mulheres negras e que tem como foco a questão racial. Porém, o texto parte do princípio transversal ao questionar as diversas formas de exploração, dominação e opressão às varias formas de representação do feminino.

Há milhões de mulheres hoje que continuam marginalizada, tratadas como um ‘problema’, ou construídas como o ponto focal de um pânico moral – mulheres na pobreza, sofrendo doenças, falta de água e de saneamento adequado; mulheres que estão, elas mesmas e/ou suas famílias, espalhadas pelo globo como migrantes econômicas, trabalhadoras indocumentadas, refugiadas ou em busca de asilo; mulheres cujos corpos e sexualidades são Commodificados, fetichizados, criminalizados, racializados, disciplinados e regulados através de uma miríade de regimes representacionais e práticas sociais (BRAH; PHOENIX, 2017, p. 666).

O texto de Brah e Phoenix questionam as formas de opressões que atravessam mulheres em todo o planeta. Como demonstrado no trecho acima, toda a forma de opressão que atravessa uma mulher, desde a falta do saneamento básico, militarização, migração, até as construções culturais e religiosas são configurações de opressão e desigualdade. De acordo com Kimberlé Crenshaw (2002),

A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o

patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raça, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento (CRENSHAW, 2002, p. 177).

Visto que, são eixos que potencializam a exploração, sexualização, objetificação, etnização, regionalização de mulheres. Por essa razão, raça, classe e gênero atravessam mulheres objetiva e subjetivamente. Com isso, podemos compreender a ótica voltada para a atenção e relevância na descentralização dos contextos e instrumentos teóricos de luta e combate às desigualdades.

Com isso, elaboramos algumas justificativas para a necessidade de pesquisa e reflexão sobre os romances *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa e *Anna Kariênina*, de Liev Tolstoi. Ambos são romances que tratam da coragem de mulheres, que mesmo em categorias temporais e espaciais distintas, são atravessadas por opressões de eixos identitários variados. Cada uma a sua maneira.

E mesmo sendo contextos diferentes, situações particulares e peculiares, como já mencionado, o que une essas mulheres (tratando de Diadorim no sentido da representação de gênero feminino) é a coragem, a vontade de fazer a sua história diferente do que é esperado pela sociedade desigual, capitalista, cisheteropatriarcal.

Ao ler e interpretar os romances, pode ser notada essa semelhança na coragem das personagens em fazer o seu próprio destino, mesmo quando ambas personagens, não resistem a toda repressão imposta pelos contextos sociais e históricos. Contextos que representaram, através do efeito narrativo e da estética realista, o drama da realidade, enquanto patriarcal e capitalista.

Por essa razão, é importante utilizar ferramentas adequadas que deem conta das desigualdades e opressões, que mobilizem os eixos identitários que atravessam as mulheres em seu cotidiano. Desse modo, é necessário perceber o liberalismo que influencia as correntes teóricas modernas e combatê-los. Assim, Carla Akotirene (2019) conclui que “a interseccionalidade é a autoridade intelectual de todas as mulheres que um dia foram interrompidas” (2019, p. 114).

Através da interseccionalidade podemos compreender que tanto a mulher em sua representação literária – central ou periférica são atravessadas por eixos identitários de opressão, exploração e marginalização. E cada uma, a sua maneira, diante do seu momento histórico, precisa buscar meios de combater e enfrentar as teias hierárquicas cisheteropatriarcais.

*Órgão, pudessem meus ouvidos
sempre, sempre escutar teus musicais ruídos,
e, ao teu domínio presa,
embora sofredora,
outra me fora
a vida, com certeza,
Não haveria em mim
esta loucura
de alma que quer delícia e só obtém tortura,
não haveria em mim
este anseio sem fim
de amor que amor procura...*

Gilka Machado.

PARTE 2

O LUGAR SUBVERSIVO DA PERSONAGEM
FEMININA EM ANNA KARIÊNINA

O ambiente que a construção do gênero feminino ocupa é muito hostil a sua existência. Esse lugar nocivo à vida das mulheres pode ser interpretado a partir da observação de contextos, que podem, em conjunto, revelarem a opressão universal e naturalizada vivenciada em experiências cotidianas pelo gênero feminino.

Quando superamos os cercamentos e as barreiras impostas por uma história interpretada e configurada pela visão unilateral masculina, percebemos as várias demandas que podem unir o gênero feminino, mesmo em localidades, ambientes, interpretações, historicidade, tendências políticas, religiosas, economias, ideologias diferentes.

Essa união pode decorrer tanto das afinidades por tratar do gênero, da sexualidade e do reconhecimento de uma identidade feminina, quanto pelas demandas das opressões sob as quais essa representação de gênero sofre e enfrenta. A alegria nos une, assim como as dores. Para romper com as dores, pode ser necessário evidenciar a alegria, a transgressão e a subversão das práticas sociais.

Quando abordamos, no capítulo anterior, a questão da historicidade subversiva da mulher brasileira, latina, sertaneja, compreendemos que podemos dimensionar essa construção para a mulher em termos gerais, enquanto ser social, ocupando e legitimando os seus direitos nos mais diversos espaços e momentos históricos.

A partir desse atravessamento de eixos de opressão e de coragem, em contraposição dialética, também apontaremos como a questão da representação do gênero feminino pode apresentar a subversão da representação literária da mulher, enquanto personagem que se liberta das convenções patriarcais, misóginas e conservadores.

Essa movimentação de rompimento e subversão do papel feminino na escrita literária pode ser analisado criticamente no romance: *Anna Kariênina* (1877), de Liev Tolstói. No entanto, para compreendermos a importância das movimentações das personagens na obra, vale a pena ressaltar o contexto, sob qual está representado o gênero feminino na Rússia.

A história russa apresenta grandes batalhas territoriais. Diante dessas batalhas, desde as civilizações eslavas do Leste (ucraniana e bielorrussa), até mesmo durante a era *viking*, em meados do século IX, podemos nos perceber figuras históricas que representaram o gênero feminino.

Como foi recentemente comprovado a primeira evidência de uma guerreira *viking* do sexo feminino, *Erika the Red*⁴. Assim como as comprovações e a reescrita da historicidade, que conduz o protagonismo da representação do gênero feminino, para que seja possível compreender a importância do papel da mulher em ambientes rechaçados pela opressão patriarcalista.

Ao observarmos a presença e a representatividade histórica das mulheres diante do silenciamento e do apagamento epistemológico, notamos que essa observação nos permite enxergar as possibilidades de reflexão sobre o quanto ainda pode ser evidenciado sobre a luta feminina. Portanto, assim como a descoberta recente da primeira guerreira *viking* do sexo feminino, também apontaremos as mulheres que marcaram as possibilidades históricas diante do contexto europeu oriental.

Como ressaltaremos a personalidade histórica Valentina Tereshkova, que se tornou a primeira mulher soviética a ser astronauta e a viajar ao espaço, em 16 de junho de 1963, na nave espacial Vostok 6. Valentina Vladimirovna Tereshkova é uma das mulheres evidenciadas no estudo de Thaiz Senna (2016).

De acordo com Thaiz Carvalho Senna, em seu texto *A questão feminina na Rússia e as suas respostas: análise por meio da lei do desenvolvimento desigual e combinado* (2016), podemos resgatar as ondas e as tendências que marcaram a presença da questão feminina na historicidade russa. Esse viés segue a partir da potencialidade da crítica materialista, diante do desenvolvimento desigual e combinado elaborado por outros pesquisadores.

Para Thaiz Senna, aconteceram três respostas para a questão feminina na Rússia. A primeira resposta teve origem diante da ideologia feminista, em meados de 1850, com o debate sobre a educação feminina. O caráter desenvolvimentista da época proporcionou um ambiente de possibilidades reflexivas sobre a questão da mulher. Essa primeira onda feminista deu-se sob uma perspectiva liberal a fim de garantir o ensino às mulheres de determinada classe social.

A segunda onda, em que emergiu novamente o pensamento em torno dos direitos femininos, deu-se por volta de 1860. Essa resposta às questões femininas foi impulsionada pelo pensamento filosófico niilista. O movimento niilista “definiu a seu modo a ideia da igualdade de todas as pessoas sem distinção” (SENN, 2016, p. 266), pois, de acordo com essa tendência filosófica “tomou a desigualdade entre os sexos como um desses aspectos retrógrados a serem combatidos” (SENN, 2016, p. 266).

⁴ Ver mais em: <https://www.theguardian.com/uk-news/2019/nov/02/viking-woman-warrior-face-reconstruction-national-geographic-documentary>.

O niilismo foi um propulsor da para o pensamento progressista em relação à emancipação feminina russa. E mais adiante, em 1870, outra resposta foi dada à questão feminina. O populismo destaca-se como uma terceira onda feminista russa. A tendência populista agia diante dos conflitos e contradições sociais, direcionados entre os ideais femininos e dos trabalhadores.

Essa forma de exigir direitos tomava como frente a solução apenas através da revolução social. Nesse período é publicado o *Manifesto da Sociedade Revolucionária Russa para Mulheres*, escrito por Serguei Netcháiev, e distribuído por Varvara Aleksándrovskaia. O movimento populista teve um caráter amplo e radical, pois assim como o niilismo, aproveitava-se das tendências históricas políticas para ampliar os debates sociais tanto sobre as questões dos trabalhadores, quanto sobre a questão da mulher.

De acordo com Thaiz Senna, o populismo pensava a luta de forma coletiva, como aponta a pesquisadora em “para esse, a saída é coletiva, social e classista, só realizada a partir do movimento e da revolução social, tendo como objetivo o povo no poder e como sujeito social o trabalhador” (SENNA, 2016, p. 269). Com isso, a luta social russa apresentava os obstáculos que deveriam ser ultrapassados e, com a Revolução Russa, muito pode ser feito.

A Revolução Russa, em meados de 1917, ampliou a legislação em torno dos direitos das mulheres, oferecendo garantias nunca antes alcançadas em um patamar de tentativa de igualdade social entre gêneros, de modo transgressor e progressista. A resposta bolchevique, como elucida Thaiz Senna, apresenta à sociedade russa uma nova forma de organização social, uma nova sociedade a ser construída.

E através dessa perspectiva progressista de igualdade de direitos e deveres, as mulheres foram amparadas em várias questões durante o movimento pós-revolução de outubro. Com isso, a primeira constituição soviética compreendia a igualdade de direitos entre todos os trabalhadores soviéticos.

Além de outras transformações legislativas como o *Código do Casamento, Família e Tutela* (1918), com o processo de divórcio direto e independente do mútuo consentimento, pensão alimentícia para ambos os sexos, a igualdade das crianças legítimas e ilegítimas, prometendo acabar com a marginalização das crianças nascidas fora do casamento.

A ampliação da *saúde da mulher* (1920), que estabeleceu a licença maternidade, a legalização o aborto, a proteção de crianças e de mulheres em leis trabalhistas, contra a exploração do trabalho infantil. De acordo com as *Teses da Internacional Comunista para*

o *Trabalho entre Mulheres* (1921), foram formalizadas as criações “de creches, refeitórios, enfermarias e lavanderias coletivas e públicas – uma tentativa transgressora de transformar o trabalho doméstico historicamente feminino em público e estatal” (SENNA, 2016, p. 271). Em decretos (1924), proibiram a demissão das mulheres grávidas e lactantes.

As possibilidades de construção de novas formas sociais foram colocadas em prática diante da luta incansável de algumas mulheres. As mulheres que lutaram para alcançar uma resposta para a questão social da desigualdade de gênero são citadas na obra de Graziela Schneider, *A Revolução das Mulheres: emancipação feminina na Rússia soviética* (2017).

Graziela Schneider apresenta algumas mulheres que foram cruciais na luta e defesa de direitos femininos durante a Revolução Russa. A pesquisadora aponta algumas mulheres, como Anna Andréievna Kalmánovitch, feminista radical, que em seus escritos apresentava a questão feminista diante dos partidos russos.

Olga Andréievna Chapír, camponesa, que em seus escritos defendia a importância da realidade revolucionária para o alcance da liberdade feminina num futuro próspero. Maria Ivánovna Pokróvskaja, feminista radical, que em seus escritos, refletia sobre a moral sexual e a luta contra a prostituição. Liubov Iákovlevna Guriévitch, jornalista, tradutora e crítica literária, que defendia a igualdade de direitos das mulheres do campo, como o direito ao voto e a garantia de serem eleitas.

Nadíjda Konstantínovna Krúpskaia, revolucionária, pedagoga e crítica literária, foi uma figura importante e crucial na luta pelo direito das mulheres na Rússia durante a Revolução de Outubro. Krúpskaia escreveu sobre o ensino das crianças e dos adultos e foi bastante visionária em seu texto: *Deve-se ensinar “coisas de mulher” aos meninos?* (1909-1910). Além da questão da luta e da participação da juventude na revolução e na contribuição para a construção de uma nova sociedade, uma sociedade para todos.

Krúpskaia apresentou críticas e questões pertinentes sobre a maternidade, o trabalho, a religião, e os papéis de gênero envolvidos em ambos os casos. E também, alguns escritos que se destinavam a sua relação de companheirismo com o político e revolucionário, Vladimir Lenin.

Ekaterina Dmítrievna Kuskova, economista, jornalista, feminista e ativista dos movimentos revolucionário, também lutou em seus escritos pela igualdade das mulheres. Ariadna Vladímirovna Tirkóva-Williams, escritora e jornalista, defendia a transformação psicológica das mulheres, pois era necessário descobrir por si mesma as novas bases

sociais, em que as mulheres deveriam construir o embate contra a ilusão diabólica de uma liberdade superficial com auxílio da lógica e da intuição feminina.

Aleksandra Mikháilovna Kollontai, escritora, jornalista, revolucionária e política, também ocupou destaque em seu papel histórico na luta pelos direitos das mulheres. Kollontai em seus escritos defendia a questão da mulher e do trabalho, colocando em questão a dupla jornada executada pelas mulheres.

Em seu escrito: *Relações entre os Sexos e a Luta de Classes* (1919), a escritora chama atenção para a moral sexual burguesa, a relação da mulher com a instituição família, a propriedade privada e espiritual, as formas de desigualdade, o princípio da camaradagem, a questão econômica e a submissão de classes numa hierarquia hostil à coletividade diante dos novos valores morais, que deveriam ser estabelecidos.

Inessa Fiódorovna Armand, feminista e política bolchevique, que em seus escritos, especificou a luta das trabalhadoras, operárias e camponesas diante do combate à contrarrevolução. Elena Aleksándrovna Kuvchínskaia, historiadora, filóloga e professora, defendia as mulheres na política e um proletariado organizado na luta e defesa dos direitos coletivos.

Konkórdia Nikoláievna Samóilova, jornalista e ativista política, que em seus escritos apresentava um breve histórico sobre os frutos da Revolução de Outubro e demonstrava um saldo do que havia sido conquistado pelos trabalhadores e operários durante e após a Revolução Russa.

Wendy Goldman, em sua obra *Mulher, Estado e Revolução: política familiar e vida social soviéticas, 1917-1936*, aponta os altos e baixos da Revolução. Goldman apresenta dados importantes para compreendermos o que de fato foi feito diante da propaganda gerada em torno da construção da nova sociedade russa.

Em seu texto *As origens da visão bolchevique: amor sem entraves, mulheres livres*, na parte em que fala sobre os teóricos soviéticos, Goldman ressalta a problemática das circunstâncias nas quais eram elaboradas as formas de organização do governo. Para esse olhar crítico em torno das propostas revolucionárias, a autora cita uma importante economista e socióloga da vida familiar da classe trabalhadora, Elena Osipovna Kabo.

Elena Kabo aplicava centralidade à crítica das forças capitalistas que mantinham a instituição família unida, pois, de acordo com Elena Kabo, “salários baixos, ampla disparidade de salários entre trabalhadores, poucas normas de seguro social e grandes ondas de desemprego garantem uma raiz axial na vida familiar” (apud. GOLDMAN, 2017, p. 68). Com isso, Elena Kabo sintetiza a exploração do trabalho doméstico não-remunerado, a exploração e a relevância do consumo na instituição família.

Elena Kabo e Aleksandra Kollontai, em suas análises críticas apresentam as possíveis chaves para a libertação da mulher, em que o Estado teria que implementar políticas para aumento e igualdade salarial, além de estabelecer variados serviços sociais e o principal, socializar o trabalho doméstico.

A respeito do trabalho doméstico, Silvia Federici, em *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista* (2019), afirma que,

quando falamos em trabalho doméstico, não estamos tratando de um trabalho como os outros, mas, sim, da manipulação mais disseminada e da violência mais sutil que o capitalismo já perpetuou contra qualquer setor da classe trabalhadora. [...] A diferença em relação ao trabalho doméstico reside no fato de que ele não só tem sido imposto às mulheres como também foi transformado em um atributo natural da psique e da personalidade femininas, uma necessidade interna, uma aspiração, supostamente vinda das profundezas da nossa natureza feminina (FEDERICI, 2019, p. 42).

O levantamento do tema nos escritos marxistas e, posteriormente, pela crítica socialista feminista revela a problemática patriarcalista, no que diz respeito a exploração do trabalho doméstico não remunerado, e como culturalmente os afazeres domésticos e os cuidados com as crianças foram historicamente relacionados às mulheres.

Silvia Federici (2019) expõe como o trabalho doméstico serviu para apropriação do corpo, mente e da vida feminina através da exploração não assalariada do trabalho. Além dar relevância a possível centralidade do trabalho assalariado capitalista sob o domínio hierárquico e estruturalmente alimentado pela base do trabalho doméstico.

Com isso, é possível defender que o trabalho doméstico mantém o domínio da instituição familiar e das engrenagens estruturais do sistema capitalista. Wendy Goldman (2014), no capítulo *A lei e a vida colidem: união livre e população assalariada*, elucida questões sobre o divórcio e sobre o casamento, expondo dessa forma, críticas pontuais sobre o assunto. Como podemos compreender no trecho a seguir:

O direito ao divórcio era particularmente importante para as mulheres, cujos verdadeiros sentimentos e habilidades eram tão frequentemente suprimidos pelos laços indissolúveis do matrimônio. Essa ideia era amplamente compartilhada pela maior parte da *intelligentsia* progressista do pré-guerra. Juristas liberais tentaram insistentemente reformar as intransigentes leis do divórcio na Rússia. Tolstói imortalizou a situação desesperadora de uma jovem mãe em sua luta para se libertar de um casamento sem amor em seu famoso romance *Anna Karenina* (GOLDMAN, 2014, p. 141).

De acordo com Wendy Goldman (2014), o divórcio foi revisto pela Revolução de Outubro, porém de acordo com os dados levantados pela pesquisadora, o problema em torno do divórcio persistiu e com o passar dos anos, principalmente no período stalinista,

tomou proporções que dificultaram a vida das mulheres, colocando a sua situação novamente num patamar vulnerável, já que de acordo com Goldman, o divórcio era uma questão de gênero e de classe.

SORRINDO, OUVIA O NARRADOR E O CONTINHA

Os escritos de Wendy Goldman revelam os pontos cruciais entre os avanços e os retrocessos vividos durante a Revolução Russa. No trecho acima, a pesquisadora aponta o romance de Tolstói, *Anna Kariênina* (1877), para demonstrar o papel da mulher na literatura, em que, através da arte, poderia representar as angústias da vida social russa, no que diz respeito aos direitos e questões das mulheres.

Com isso, após termos apresentados acima algumas mulheres que fizeram parte da Revolução Russa, da historicidade russa e que lutaram de diversas formas para que fosse possível tentar estabelecer a igualdade e garantia de direitos, no que diz respeito as questões das mulheres. Diante desse panorama, iremos conduzir uma leitura relacionada ao processo histórico, as questões literárias e sociais.

Para que seja possível alcançar uma parte da dimensão da desigualdade e da opressão historicamente direcionada às mulheres, adentraremos, não só evidenciando personalidades históricas, como fizemos acima, mas também, determinadas personagens fictícias que fomentaram a história diante das questões sociais e femininas, como dispõe no romance de Tolstói, em *Anna Kariênina*.

O romance é composto por oito partes, cada parte é dividida em vários capítulos, contínuos e não-contínuos. O romance trata da história de Anna, mas também, da questão da sociedade russa formada pela aristocracia czarista, pela classe burguesa, pelos camponeses, mujiques. A obra aborda questões políticas, sociais, religiosas, econômicas em amplitude, mesmo que, de forma pontual e particular.

Além dos dilemas apontados pela protagonista, temos também os dilemas e as reflexões de outros personagens, como Liévin, Dolly, Kitty, Kariênin, Vrónski, etc. O escritor apresenta em sua composição narrativa, a possibilidade de um trabalho artístico em que se preserva o equilíbrio harmonioso entre o distanciamento e a aproximação do narrador com o que está sendo narrado. Com isso, pode provocar, dessa forma, a sensação do efeito realista à obra.

Dessa forma, podemos compreender como atua o efeito realista, que está disposto na crítica de Lukács. Diante do texto *Narrar ou Descrever? Uma discussão sobre naturalismo e formalismo* (1936), de György Lukács, torna-se necessário darmos sentido ao aspecto narrativo e descritivo ao processo de composição do romance.

Lukács utiliza exemplos significativos para que seja possível, de acordo com a sua teoria, apontarmos a necessidade harmoniosa entre o trabalho artístico diante do processo narrativo, em torno da ação e do processo descritivo, que se constituem ao serem relacionados aos acontecimentos do enredo.

Para Lukács, “a narração distingue e ordena”, enquanto “a descrição nivela todas as coisas” (2010, p. 165). De acordo com Lukács, essa relação entre a descrição e a narrativa age, no trabalho artístico, dialeticamente. Nessa representação da composição dialética, Lukács exemplifica como funciona essa forma de compreender o efeito realista diante da corrida de cavalos em *Anna Kariênina*.

A corrida de cavalos é um dos pontos decisivos da obra, pois, é quando o personagem Vrónski sofre a queda do cavalo, culminando no sacrifício do animal, pelo qual o personagem mantinha carinho e admiração. Além da ocorrência do anúncio da gravidez de Anna, e do seu dilema, diante da conversa decisiva com Kariênin. Esses pontos decisivos ocorrem num mesmo momento, por essa razão, temos a configuração composicional das ações que auxiliam na ocorrência de outras ações.

Defronte a essa situação narrativa, de acordo com Lukács, “a corrida, portanto, não é um ‘quadro’, mas uma série de cenas altamente dramáticas, que assinalam uma profunda mudança no conjunto do enredo” (LUKÁCS, 2010, p. 150). Ou seja, para o narrador, a cena é necessária e relevante em todo processo casual da história dos personagens.

E para apontar outra possível potencialidade na narrativa de Tolstói, apresentaremos a relevância das perspectivas que são compostas pelo narrador. Dado que, o enredo é composto pela temporalidade linear, que apresenta a história de Anna e dos demais personagens. Dessa forma, temos, no momento da corrida de cavalos, as perspectivas de alguns personagens e através dessas perspectivas percebemos eclodir os conflitos entre os personagens.

Durante a narrativa da corrida de cavalos, o narrador apresenta as perspectivas de diferentes personagens, em determinados momentos, diante do mesmo fato. Na parte dois do romance, temos num primeiro momento, a perspectiva do personagem Vrónski diante dos preparativos para a corrida, do seu encontro com Anna, episódio em que Anna releva

a sua gravidez. Por fim, o momento em que o personagem Vrónski sofre a queda do cavalo.

Diante dos momentos mencionados acima, vale a pena ressaltar, no trecho a seguir, um dos momentos decisivos entre os personagens Anna e Vrónski. Quando a personagem Anna revela a sua gravidez ao seu amante, em alguns instantes antes da corrida de cavalos:

– Percebo que aconteceu alguma coisa. Acaso eu poderia ter um minuto de paz sabendo que a senhora tem um desgosto que eu não compartilho? Conte, pelo amor de Deus! – repetiu, em tom de súplica.

“Sim, eu não o perdoarei se ele não compreender toda a importância do que aconteceu. É melhor não contar, para que arriscar?”, refletia Anna, enquanto olhava para ele e sentia que sua mão com a folha tremia cada vez mais.

– Pelo amor de Deus! – repetiu Vrónski, depois de segurar a mão dela.

– Devo contar?

– Sim, sim, sim...

– Estou grávida – disse, em voz baixa e vagarosa.

A folha na mão estremeceu mais forte ainda, mas ela não desviou seu olhar de Vrónski a fim de verificar como recebia a notícia. Ele empalideceu, fez menção de falar, mas se deteve, soltou a mão de Anna e baixou a cabeça. “Sim, ele compreendeu toda a importância do fato”, pensou, e apertou sua mão com gratidão.

Mas estava enganada em pensar que ele recebia a notícia da mesma forma que ela, uma mulher. Vrónski, ao ouvir a notícia, sentiu com força decuplicada um acesso daquele estranho sentimento de repugnância a alguém, que às vezes lhe ocorria; mas ao mesmo tempo entendeu que a crise que ele desejava havia afinal começado, que não era mais possível esconder do marido e era imprescindível, de um modo ou de outro, romper rapidamente com essa situação antinatural (TOLSTÓI, 2005, p. 193).

Após o encontro dos dois personagens e das impressões diante da revelação de Anna, podemos perceber que existe uma grande tensão diante dos sentimentos dos personagens. Visto que, é no momento da revelação da gravidez da personagem Anna que se inicia o jogo da construção narrativa em torno das perspectivas dos personagens envolvidos no conflito.

Por conseguinte, após a perspectiva de Vrónski sobre o acontecimento, inicia-se, em seguida, a perspectiva de Anna em relação ao esposo e sobre os acontecimentos. O narrador retorna na narrativa, em tempo e espaço, para configurar o que irá acontecer com os personagens durante esse dia. E assim, o narrador apresenta a relação conflituosa do casal, as reações de Anna diante da queda de Vrónski e, por fim, as reações de Kariênin defronte ao anúncio de Anna sobre o amor pelo amante e a sua gravidez.

Para Lukács (2010), “Tolstoi não descreve uma ‘coisa’, mas narra o destino dos indivíduos” (p. 150). E ao descrever, narrativamente, os destinos dos indivíduos, Tolstói captura e configura de forma mediada e dialética as possibilidades de representar a

realidade. Dessa maneira, podemos compreender as formas de lidar com o efeito realista diante do romance *Anna Kariênina*.

Uma vez que, ainda de acordo com Lukács, a representação da realidade é uma das formas de captar e configurar o processo social da *práxis* humana de modo artístico, como elucidada no trecho a seguir:

Para o conhecimento do homem na sua vida cotidiana – essa verdade da vida só pode se manifestar na *práxis*, no conjunto dos atos e das ações do homem. As palavras dos homens, seus pensamentos e sentimentos puramente subjetivos, revelam-se verdadeiros ou não verdadeiros, sinceros ou insinceros, grandes ou limitados, quando se traduzem na prática, ou seja, quando as ações dos homens os confirmam ou se desmentem no contato com a realidade. Só a *práxis* humana pode expressar concretamente a essência do homem. Quem é forte? Quem é bom? Perguntas como estas são respondidas somente pela *práxis*. É apenas através da *práxis* que os homens adquirem interesse uns para os outros e se tornam dignos de ser tomados como objeto da representação literária (LUKÁCS, 2010, p. 161).

De acordo com esse conjunto de atos e ações humanas é que podemos compreender os acontecimentos e julgá-los como verdadeiro, ou falso, bons ou ruins. Visto que, de acordo com Lukács, apenas através da *práxis* humana é que podemos compreender os momentos decisivos diante do universo das possibilidades humanas.

NÃO APENAS COM PALAVRAS, MAS COM AÇÕES

A *práxis*, da qual é forma e conteúdo narrativo, permite identificarmos na corrida de cavalos as situações decisivas, em que os personagens terão de atuar e enfrentar durante a narrativa. E também, é através da *práxis* humana, que o narrador representa elementos essenciais da narrativa como o distanciamento e a aproximação dos personagens. Assim como ocorre em *Anna Kariênina*, quando o narrador se apresenta em primeira pessoa operando na representação e na composição dos personagens.

Essa *práxis* humana, na representação da realidade no trabalho literário, pode estimular a leitura dos personagens, pois ao mesmo tempo que são ficcionais e distantes, podem ser próximos da nossa realidade em sensações, sentimentos e vivências. Essa forma de aproximação tanto do narrador, quanto da leitora/leitor pode evidenciar ainda mais o que chamamos de efeito realista.

Afinal, ainda de acordo com Lukács (2010), “não é preciso entender de cavalos para reviver o drama da corrida de Vrónski” (p. 174), ou seja, sobre o que diz respeito à

narração e à descrição, elas equivalem dialeticamente ao processo de composição narrativa. Ambas podem ser mediadas pelo narrador, a fim de configurar um efeito realista à narração.

Descrição e narração são necessárias à composição, e precisam ser harmoniosamente dispostas na obra. O que quer dizer que o narrador, não deveria apenas se utilizar da descrição, nem apenas da narração, pois o trabalho artístico requer ambas em construção composicional, para através da *práxis* humana evidenciar os destinos humanos e as qualidades humanas, como dispõe Lukács (2010) em:

As qualidades humanas passam a existir umas ao lado das outras e são descritas nesta presença simultânea, em vez de se integrarem reciprocamente e de comprar assim a unidade viva da personalidade nas diversas atitudes por ela assumidas, em suas ações contraditórias (LUKÁCS, 2010, p. 176).

As ações contraditórias que se configuram dialeticamente na composição da realidade literária, pode proporcionar à leitora/ao leitor as reconexões perdidas e fragmentadas na realidade objetiva. Por isso, se faz relevante compreendermos o papel do efeito realista dialético diante da *práxis* humana e da sua configuração defronte ao narrar e descrever.

POIS BEM, NOS DEIXEM COM AS NOSSAS PAIXÕES

Perante ao exposto sobre os atos e as atitudes que desencadeiam outros atos e atitudes, através da *práxis* humanas, tentaremos evidenciar o papel subversivo das personagens femininas em *Anna Kariênina*. Uma vez que, através do que podemos analisar da relação dos personagens entre si, nos foi possível perceber à resistência feminina diante da sociedade patriarcalista, mesmo em meio às dificuldades e tragédias.

A personagem Anna é anunciada, num primeiro momento na narrativa, numa visita ao irmão para ajuda-lo, dado que, o personagem Stiepan havia sido infiel à esposa. A personagem Anna, defronte a esse fato, estabelece uma possível conciliação entre os personagens Stiepan e Dolly, como podemos notar no trecho a seguir:

– Matviei, minha irmã Anna Arcádievna vai chegar amanhã – falou, detendo por um minuto a mãozinha lustrosa e roliça do barbeiro, que franqueara uma trilha rosada no meio das longas suíças aneladas.

– Graças a Deus – disse Matviei, mostrando com essa resposta compreender, do mesmo modo que o patrão, o significado dessa visita, ou seja, que Anna Arcádievna, a querida irmã de Stiepan Arcáditch, podia ajudar na reconciliação do casal (TOLSTÓI, 2005, p. 20).

Durante esse momento da narrativa, Anna sempre é exaltada por seus valores, afinal, seu marido ocupava um cargo público de destaque no Ministério. Além da atenção voltada para beleza, graça e elegância de Anna, a personagem é descrita como uma verdadeira dama petersburguesa. Porém, nessa viagem à Moscou, Anna conhece o personagem Vrónski na estação ferroviária e, a partir desse encontro, os dois personagens se envolvem numa rede intensa de conflitos, dilemas e sentimentos que modificam o destino de Anna, como apresentado no trecho a seguir:

Graças ao tino habitual em um homem mundano, com um único olhar para o aspecto dessa senhora, Vrónski classificou-a como pertencente à mais alta sociedade. Desculpou-se e estava prestes a entrar no vagão, mas sentiu necessidade de observá-la outra vez – não por ser muito bonita, nem por ter uma graça elegante e discreta, que se percebia em toda a sua pessoa, mas porque, na expressão do rosto gracioso, ao passar por ele, havia algo especialmente meigo e delicado. Quando olhou para trás, ela também virou a cabeça. Os olhos brilhantes e cinzentos, que pareciam escuros devido aos cílios espessos, pousaram com atenção e simpatia no rosto de Vrónski, como se ela o tivesse reconhecido, mas, logo depois, voltou-se para a multidão que se aproximava, como que à procura de alguém. Nesse breve olhar, Vrónski teve tempo de perceber uma vivacidade contida, que ardia em seu rosto e esvoaçava entre os olhos brilhantes e o sorriso quase imperceptível, que arqueava os lábios rosados. Parecia que o excesso de alguma coisa inundava seu ser e, a despeito da vontade dela, se expressava, ora no brilho do olhar, ora no sorriso. Intencionalmente, a mulher apagou a luz dos olhos, mas essa mesma luz cintilou, à sua revelia, no sorriso quase imperceptível (TOLSTÓI, 2005, p. 73).

Todas essas sensações apresentadas no trecho acima, que faz jus as sensações dos personagens num primeiro momento, intensificam-se com o conduzir da narrativa. Principalmente, após o baile, quando Anna dança *mazurca* com Vrónski, momento em que os personagens interagem de forma pública, demonstrando um possível jogo de sedução entre ambos. Como apresentado no trecho a seguir:

Via que os dois se sentiam sozinhos naquele salão lotado. E, no rosto de Vrónski, sempre tão firme e independente, Kitty via uma expressão de perplexidade e submissão que a assombrava, semelhante à expressão de um cachorro inteligente quando se sente culpado. Anna sorria, e seu sorriso contagiava Vrónski. Ela se punha pensativa, e ele se fazia sério. Alguma força sobrenatural atraía os olhos de Kitty na direção do rosto de Anna. Ela estava encantadora em seu simples vestido preto, eram encantadores seus fornidos braços com braceletes, era encantador o seu pescoço firme com o cordão de pérolas, encantadores os cabelos encaracolados com o penteado em desalinho, encantadores os movimentos leves e graciosos dos pequeninos pés e mãos, encantador o belo rosto com sua vivacidade; mas havia algo de horrível e de cruel no seu encanto (TOLSTÓI, 2005, p. 93).

A dança entre os personagens Anna e Vrónski foi também representado nos filmes que narram o romance de Tolstói. A seguir, apresentaremos a imagem do longa-metragem em que ocorre a representação do momento da dança. Os personagens apresentam a dança *mazurca*, como disposto abaixo na imagem do longa-metragem russo *Anna Karenina: a história de Vrónsky*⁵ (2018).

Figura 2 - Anna e Vrónski ⁶



Após apresentarmos o momento da dança, temos os relatos da personagem Kitty, que foi decisivo para a personagem. Por essa razão, a personagem se dirige a descrição de Anna com um tom de conflito de sensações e julgamentos. Posto que, ao mesmo tempo que a personagem Kitty descreve o encanto e a beleza de Anna, ela também descreve o seu sentimento diante da ação, e utiliza os termos: horrível, cruel, submisso, perplexidade e culpa.

Após a viagem de Anna à Moscou, o encontro com Vrónski e o baile, a imagem discursiva que é construída pelo narrador e configurada pela leitora/pelo leitor sobre personagem, vai se alterando. Essa alteração da imagem moral da personagem Anna é alterada tanto pelo narrador, quanto representada pela composição do discurso dos demais personagens na obra.

⁵ Título original: *Anna Karenina: Istoriya Vronskogo* (2018).

⁶ Fonte: <https://horadopovo.com.br/a-desafiadora-paixao-de-anna-karenina-chega-ao-brasil-na-nova-versao-do-mosfilm/>

Com isso, é possível analisar que, a construção narrativa dos diálogos e as conexões dos personagens dispostos no romance auxiliam na tomada de posição moral e ética da personagem Anna. Essa forma dialógica de compreender os discursos presentes no romance pode auxiliar na configuração da personagem.

Essa mudança, a partir do discurso do outro, vai sendo produzida no dia seguinte ao baile. A personagem Dolly, já começa a perceber em Anna, características diferentes do que havia sido anunciado num primeiro momento da narrativa. Nesse momento, Anna já aparentava fraquezas, tristeza, vergonha e “um sorriso malicioso e zombeteiro” (TOLSTÓI, 2005, p. 107), de acordo com o narrador.

A imagem da personagem, a partir desse momento, vai se transformando e, simultaneamente, decaindo perante aos julgamentos morais e éticos dos outros personagens diante do seu comportamento, que contradiziam os preceitos institucionais religiosos e patriarcais da sociedade russa para com as mulheres casadas.

O próprio marido Aleksei Aleksándrovitch descreve momentos de indignação perante a possibilidade do divórcio com Anna. O personagem utiliza-se de argumentos como: “sem honra, sem coração, sem religião: uma mulher degenerada! Eu sempre soube disso e sempre vi, embora tentasse me enganar, para poupá-la” (TOLSTÓI, 2005, p. 281).

Nesse mesmo momento, Karênin apropria-se do discurso, que é articulado pelo narrador, para ressaltar a sua reação diante da traição da esposa, como em: “não posso ser infeliz porque uma mulher desprezível cometeu um crime; tenho apenas de encontrar a melhor saída possível para essa situação penosa em que ela me deixou” (TOLSTÓI, 2005, p. 281).

Esses julgamentos morais que são formados pelos personagens, acontecem sempre em “conversas”. Essas conversas que ocorrem entre os personagens sobre a situação da protagonista na narrativa. As “conversas” sobre as atitudes alheias e a vida alheia ocorrem em todos os ambientes e classes sociais na narrativa, mas principalmente, na alta sociedade russa.

Dessa forma, chamaremos essa “conversa” entre os personagens de fofoca. A ocorrência da fofoca é mais frequente no ambiente urbano e, principalmente, na classe aristocrata russa, os famosos círculos da alta sociedade, como são mencionados na narrativa a seguir:

O mais alto círculo da sociedade em São Petersburgo é um círculo, propriamente dito; todos se conhecem, e até se frequentam. Mas esse grande círculo tem suas subdivisões. Anna Arcádievna Kariênina tinha amigos e laços estreitos em três círculos distintos. Um deles era o dos funcionários, o círculo oficial do seu marido, formado pelos colegas de trabalho e subordinados,

unidos e separados, conforme as condições sociais, das maneiras mais diversas e caprichosas. [...] esse círculo de interesses políticos masculinos nunca despertara o seu interesse e Anna o evitava, apesar dos apelos da condessa Lídia Ivánovna.

Outro círculo próximo de Anna era aquele ao qual Aleksiei Aleksándrovitch devia a sua carreira. No centro desse círculo estava a condessa Lídia Ivánovna. Tratava-se de um círculo pequeno, formado por mulheres velhas, feias, virtuosas e devotas, e por homens inteligentes, cultos e ambiciosos. Uma das pessoas inteligentes que pertenciam a esse círculo o chamava de “a consciência da sociedade petersburguesa”. [...]

Por fim, o terceiro círculo a que Anna estava ligada era a alta sociedade, propriamente dita – a sociedade dos bailes, dos jantares, das vestimentas suntuosas, a sociedade que, com uma das mãos, se agarrava à corte para não baixar ao nível da sociedade mediana, que os membros daquele círculo pensavam desprezar, porém cujos gostos eram não apenas semelhantes aos seus, como exatamente os mesmos. O elo entre Anna e esse círculo se mantinha por meio da princesa Betsy Tviérskaia, esposa do seu primo, a qual possuía uma renda de cento e vinte mil rublos e se afeiçoara a Anna, de um modo especial, desde o seu ingresso na sociedade, zelava por Anna e a atraía para o seu círculo, ao mesmo tempo que zombava do círculo da condessa Lídia Ivánovna (TOLSTÓI, 2005, p. 135-136).

Esses círculos sociais, frequentados por Anna, ajudaram a construir o julgamento da sua conduta com o seu amante Vrónski. E sobre a questão da fofoca, torna-se relevante compreendermos a fofoca como é colocada pela escritora e pesquisadora Silvia Federici, no livreto *A história oculta da fofoca – mulheres, caça às bruxas e resistência ao patriarcado* (2019), em que argumenta sobre a fofoca:

Hoje, “gossip” [no sentido de fofoca] designa a conversa informal, geralmente danosa às pessoas que servem de assunto. É, na maioria das vezes, uma conversa que extrai sua satisfação da depreciação de outros; é a disseminação de informações não destinadas à audição pública, mas capazes de arruinar reputações, e é, inequivocamente, uma “conversa de mulheres” (FEDERICI, 2019, p. 12).

Podemos concordar com a explicação de Federici para a questão da fofoca, porém, em sua obra, ela apresenta a fofoca como um bem comum feminino, que foi utilizado para repassar a epistemologia feminina entre mulheres. No entanto, com o passar do tempo, foi degradado pela sociedade capitalista, tornando-se o resultado da falsa hierarquização em torno da depreciação de uns contra outros.

A personagem Anna tenta, inicialmente, desviar-se desse novo sentimento pelo jovem militar, Vrónski, mas não resiste aos novos sentimentos. Anna sucumbe à paixão e à sua própria tragédia. A personagem Anna apaixona-se por Vrónski, que se torna seu amante. Porém, mesmo diante de um fim trágico, a personagem Anna demonstra atitudes subversivas em toda narrativa.

A personagem não se resigna ao romance idealizado, ela vive a paixão devastadora e concretiza seus sentimentos e ambições. Anna começa, então, a encontrar-

se com Vrónski. A personagem supera os limites patriarcais, a personagem age em oposição ao que poderia ser esperado de uma mulher casada, mãe e exemplar dama da sociedade petersburguesa.

Anna distancia-se da culpa e do que poderia impedi-la de concretizar o amor que sentia por Vronski. Anna dá liberdade as suas sensações, sentimentos e vontades. Anna ocupa, dessa forma, um papel subversivo no que compõe uma personagem feminina diante dos cercamentos, opressões e julgamentos patriarcalistas do século XIX.

A história de uma mulher que rompe as barreiras de um casamento “arranjado”, sem amor, como demonstrado na instância narrativa. A personagem rompe e enfrenta a instituição do casamento monogâmico, o julgamento sobre as questões da maternidade idealizada e coloca em xeque todas as barreiras impostas à sua representação feminina.

Anna, através das potencialidades de liberdade e de escolha, devolve a si mesma e a representação feminina à subjetividade e humanidade. A história de Anna, no que diz respeito à estética realista, permite representar as histórias de tantas outras mulheres. A personagem foi, e ainda é, muito importante para compreendermos o poder existente em personagens literárias e históricas. De acordo com Aleksandra Kollontai (2011), essa é a mulher moderna, que aprecia a liberdade e a independência, como dispõe no trecho a seguir:

Esta é a mulher moderna: a autodisciplina, em vez de um sentimentalismo exagerado; a apreciação da liberdade e da independência, em vez de submissão e de falta de personalidade; a afirmação de sua individualidade, e não os estúpidos esforços por identifica-se com o homem amado; a afirmação do direito a gozar dos prazeres terrenos, e não a máscara hipócrita da “pureza”, e finalmente, o relegar das aventuras do amor a um lugar secundário na vida. Diante de nós temos não uma fêmea, nem uma sombra do homem, mas sim uma mulher-individualidade (KOLLONTAI, 2011, p. 99).

A personagem Anna transitava de forma conflituosa entre essas características da mulher moderna. A personagem não se submetia às vontades do marido, porém pereceu pelas escolhas que fez. A personagem, sempre quando podia, afirmava a sua individualidade, mesmo apaixonada por Vrónski. A personagem sentia que tinha o direito de gozar dos prazeres e satisfazer as suas vontades, e assim, viver a sua paixão, mesmo não conseguindo sustentar o poder de suas escolhas.

Aleksandra Kollontai, escritora revolucionária, em sua obra *A nova mulher e a moral sexual* (2011), fez algumas críticas a respeito da representação do feminino ainda domesticado e de “psicologia estreita e limitada”, às personagens femininas em *Anna Kariênina*, principalmente, em relação a representação da personagem Kitty.

No entanto, o momento histórico de transição social pode apresentar diversas representações femininas. O diálogo discursivo entre os personagens é relevante para notarmos a movimentação, em um mesmo espaço, de diversas representações femininas na narrativa. A situação de Anna, como é mencionada em todo romance, só se faz diferente e subversiva, em contraponto e em comparação com as outras representações do feminino no romance.

Há em *Anna Kariênina* a representação feminina das diversas formas de configurar personagens femininas. O estereótipo feminino de representação ocorre, na narrativa, para que possamos identificar o tipo representado, como temos: Anna, como a protagonista adúltera; Dolly, como a mãe dedicada; Kitty, como a jovem idealizada e romantizada; Mária, como a prostituta; a Condessa Lídia como religiosa; a independente Váriênka, os tipos femininos de representação são vários.

Essas representações diversas trazem para a composição narrativa a riqueza em poder estabelecer as relações sociais entre as mais diversas formas de configuração das características que cada personagem pode apresentar. Assim, todos os demais personagens no romance estabelecem essa forma composicional variada e particular. Uma vez que, cada personagem apresenta a sua configuração subjetiva e objetiva de acordo com as demandas das ações do enredo.

TENHO DE DIZER À SENHORA QUE
SEU COMPORTAMENTO, HOJE, FOI INDECOROSO

Porém, apenas a partir do comportamento de diferentes mulheres na narrativa é que podemos compreender o papel subversivo de algumas personagens. Além de compreendermos os direitos requeridos na luta feminista russa, que está previsto em parte

do sofrimento e da luta de Anna. A personagem sofre por não conseguir se libertar de um casamento.

Aleksándrovitch percebia que era impossível a obtenção de um divórcio conforme a lei, ou seja, um divórcio em que apenas a mulher culpada fosse objeto de repúdio. Via que as complexas condições de vida em que se achava não admitiam a possibilidade das provas grosseiras, exigidas pela lei, para deixar patente o crime da esposa; via que o conhecido requinte dessa vida não permitia o emprego de tais provas, ainda que elas existissem, e que o emprego de provas desse tipo causaria mais danos a ele do que à mulher, perante a opinião pública.

Uma tentativa de divórcio só poderia levar a um processo escandaloso, que traria uma oportunidade providencial para os inimigos, para a calúnia, para o rebaixamento de sua posição elevada na sociedade (TOLSTÓI, 2005, p. 283).

Porém, a situação do divórcio, na narrativa, tornou-se moeda de barganha e chantagem para que o marido de Anna utilizasse na tentativa de controlá-la e afastá-la do próprio filho. A personagem Anna, foi obrigada a separar-se do filho, já que a personagem, não aceitava separar-se de Vrónski.

A proposta de divórcio que Karienin ora propunha, ora negava, a fim de manter Anna sob o seu controle, foi rechaçado por Anna, pois a personagem não queria cortar, definitivamente, as relações com o filho Serioja. Para a personagem, o raciocínio era:

“Fiz, inevitavelmente, a infelicidade daquele homem”, pensou, “mas não quero tirar proveito dessa infelicidade; eu também sofro, e vou sofrer: estou me privando daquilo que mais prezava no mundo – o meu bom nome e o meu filho. Fiz um mal e por isso não quero a felicidade, não quero o divórcio e vou sofrer por causa da vergonha e da separação do meu filho”. No entanto, por mais sinceramente que Anna quisesse sofrer, não sofria. Não existia vergonha alguma (TOLSTÓI, 2005, p. 457-458).

Nesse trecho, além do sofrimento de Anna, com a situação da chantagem do marido, da separação do filho e dos julgamentos da sociedade, temos que notar a forte colocação e julgamento que o narrador também apresenta na narrativa. O posicionamento do narrador pode passar despercebido, no entanto, é importante apontá-lo também como formador de opinião no decorrer da narrativa.

Quando o narrador apresenta que “por mais que sinceramente... Anna quisesse sofrer, não sofria” e que “não existia vergonha alguma”, não é de fato o sentimento da personagem, mas sim, do narrador que contribui para o julgamento moral e ético dos personagens dispostos na narrativa.

Esse julgamento, que passa pelo narrador e atravessa os personagens, pode demonstrar a configuração da representação, não apenas artística, mas social e política. De acordo com Níncia Teixeira, em seu texto *Entre o ser e o estar: o feminino no discurso*

literário (2009), podemos compreender os objetos dos discursos que são configurados na representação da personagem feminina, como a pesquisadora aponta no trecho a seguir:

No que tange às representações do feminino, faz-se necessário ter em mente que é do ponto de vista do homem, da palavra masculina - presente/incutida também nas instâncias simbólicas do sexo feminino - que se institui, no campo das representações, um duplo discurso: do homem sobre o homem e do homem sobre a mulher. Assim, é estabelecida para as duas metades do gênero humano uma maneira de a personagem feminina ocupar o lugar de objeto nos discursos, cujos conteúdos se encarregam de expor como justas as causas da sua subordinação (TEIXEIRA, 2009, p. 86).

Ao tratar da representação feminina na literatura, deve-se sempre que possível orientar-se para que esse tipo de representação e interpretação não corroborem para a legitimação da subordinação e opressão das mulheres. É preciso reconhecer o feminino como humano e dar a ele um novo olhar de representatividade, pois, configura uma reflexão relevante social e artisticamente.

Com isso, Níncia Teixeira enfatiza que,

as representações do feminino no discurso literário têm sua constituição calcada em apreciações de ordem moral e valorativa e em modelos de comportamentos presos ao espírito da nossa cultura, sendo, indubitavelmente, regidas pela lógica patriarcal. No mundo possível, apresentado na narrativa literária e sustentado por laços mantidos com o mundo real, ocorre a seleção dos fragmentos da vida utilizados na construção de um sentido de realidade, em que se misturam processos ideológicos, dos quais surgem a legitimação de um fato social: a condição feminina (TEIXEIRA, 2006, p. 87).

Essa condição feminina relaciona-se, como disposto pela pesquisadora, em seu papel moral de acordo com os processos sociais do cotidiano, na realidade objetiva e nos processos ideológicos de construções sociais. Diante desse ambiente ideológico, que elaboramos a análise do discurso narrativo, compreendemos a importância da literatura e da historicidade na representação da condição feminina.

A representação da condição feminina em *Anna Kariênina* compreende a presença da questão do divórcio e das dificuldades que essa questão acarretou à Anna. Tais dificuldades serviram de fomento para a compreensão do processo histórico, no qual a mulher perece pela decisão unilateral do marido, sofrendo com o controle e o cerceamento religioso, que mantem forçosamente a mulher numa relação infeliz e opressora. A respeito da questão do divórcio, Kollontai (2011) aponta como a literatura moderna abordava o tema:

O que há 50 anos classificávamos como uma mancha indelével em uma moça solteira ou em uma mulher, hoje consideramos como um fato que não necessita

nem de justificativa nem de perdão. George Sand teve que defender o direito da mulher de abandonar seu marido por um amante que elegeu livremente (KOLLONTAI, 2011, p. 97).

George Sand, citado/a por Kollontai, era apenas pseudônimo masculino utilizado para aceitação no mundo literário. George Sand é, na verdade, a romancista francesa, Amandine Aurore Lucile Dupin. Amandine Dupin foi tão subversiva e revolucionária quanto todas as mulheres citadas neste trabalho. Para Amandine, a luta pelos direitos da mulher e demais direitos sociais eram tão relevantes, que faziam parte dos seus escritos em folhetins e de seus romances.

Além da questão do divórcio, temos o momento da separação de Anna com o seu filho Serioja. A personagem teve que escolher em ficar com o filho, ou viver sua paixão com Vrónski. A personagem só precisou fazer essa escolha dolorosa em sua vida, por conta do fator hierárquico do poder patriarcal, do qual Aleksei Kariênin possuía. O personagem Kariênin utilizou de todas as formas de chantagem para expressar o seu poder e controle sobre Anna.

Entre outras formas de controle sobre a vida da personagem, visto que, sem o acordo do divórcio complicou-se também o registro da filha de Anna com Vrónski. Como podemos notar no trecho a seguir, em que Anna comenta sobre a situação da filha:

– Bem, e como vai a sua filha, Anna? – perguntou Dolly.
– Annie? (Assim Anna chamava a sua filha.) Está bem. Engordou muito. Quer vê-la? Vamos, vou mostrá-la a você. Tive aborrecimentos terríveis com as babás – começou a contar. – Arranjamos uma ama de leite italiana. Boazinha, mas tão tola! Quisemos mandá-la embora, mas a menina ficou tão habituada a ela que ainda a mantemos aqui.
– Mas como vocês resolveram... – Dolly começou a fazer a pergunta a respeito do nome que dariam à criança; mas, ao notar que o rosto de Anna se contraiu de repente, mudou o sentido da pergunta. – Como resolveram? Já a desmamaram?
Mas Anna compreendeu.
– Não era isso o que você queria perguntar. Queria perguntar a respeito do nome. Não é verdade? Isso incomoda Aleksiei. Ela não tem sobrenome. Ou melhor, é Kariênina – disse Anna, após entrecerrar os olhos de tal modo que só se viam as pestanas unidas (TOLSTÓI, 2005, p. 607).

Aleksei Vrónski também comenta com Dolly a respeito da situação da sua filha com Anna, que legalmente, não é sua herdeira, como disposto no trecho a seguir:

Temos um bebê, podemos ter mais filhos. Mas a lei e as nossas circunstâncias são de tal ordem que surgem milhares de complicações, as quais ela agora, enquanto repousa a alma após todos os sofrimentos e provações, não vê e não quer ver. Isso é compreensível. Mas eu não posso deixar de ver. Minha filha, pela lei, não é minha filha, mas sim de Kariênin. Eu não quero essa mentira! – exclamou, com um veemente gesto de rejeição, e fitou Dária Aleksándrovna com um ar sombrio e interrogativo.

Ela nada respondeu e limitou-se a fitá-lo. Vrónski prosseguiu:
– E se amanhã nascer um filho, um filho meu, pela lei, será um Kariênin, não será herdeiro nem do meu nome nem da minha fortuna e, por mais que sejamos felizes, não seremos uma família, por mais que tenhamos filhos, não haverá vínculos entre mim e eles. Serão Kariênin. A senhora compreende a aflição e o horror de tal situação! Tentei conversar com Anna sobre o assunto. Isso a irrita. Ela não compreende e eu não consigo explicar-lhe tudo (TOLSTÓI, 2005, p. 616).

A filha de Anna, assim que nasceu, não pode ser reconhecida legalmente, como filha de Vrónski, já que Anna não era casada com Aleksei Vrónski e, sim com Aleksei Kariênin. Dessa forma, podemos compreender que todas essas questões abordadas no romance possuem influências tanto literárias, quanto sociais e fizeram, e ainda fazem parte da luta feminista, mencionada na primeira parte deste capítulo sobre a igualdade dos filhos legítimos e ilegítimos durante a Revolução Russa.

Essas mulheres subversivas alimentam a possibilidade de uma nova realidade para as mulheres diante de uma realidade opressora, feminicida, misógina – patriarcalista. Histórias, como a história de Anna, pode devolver a possibilidade da dignidade e da liberdade, não apenas para possíveis leitoras/leitores, mas para todo um contexto histórico da sociedade que enfrenta inúmeras desigualdades, assim como a posição enfática neste trabalho sobre a desigualdade de gênero.

A personagem Anna, após sucumbir às suas vontades, paixões e ao amor de Vrónski, desespera-se, pois, a sociedade é hostil a esse comportamento. A sociedade precisa nutrir-se do controle da feminilidade – do corpo e da mente da mulher. Ser uma mulher livre é revolucionário, principalmente, em meados do século XIX.

Com isso, a personagem começa a viver experiências de culpa, isolamento, humilhação, constrangimentos, etc. Para a personagem tudo gira em torno de um misto psicótico entre a felicidade e a culpa. Porém, essa felicidade se torna insustentável. Anna sofre e nem as doses de morfina, que a personagem faz uso na narrativa, consegue amenizar o seu sofrimento.

– Mas o que é possível? Nada. Você diz para eu casar com Aleksiei e diz que eu não penso nisso. Que eu não penso nisso! – repetiu, e um rubor surgiu em seu rosto. Levantou-se, endireitou o peito, deu um suspiro profundo e começou a caminhar pelo quarto, com seu passo ligeiro, para a frente e para trás, detendo-se de quando em quando. – Eu não penso? Não há um dia, uma hora em que eu não pense e não me censure pelo que penso... porque tais pensamentos podem enlouquecer. Enlouquecer – repetiu. – Quando penso nisso, não consigo dormir sem morfina. Mas está bem. Vamos conversar com calma. Dizem-me: o divórcio. Em primeiro lugar, ele não me concederá o divórcio. Ele agora está sob a influência de Lídia Ivánovna (TOLSTÓI, 2005, p. 628).

Como disposto no trecho acima, o sofrimento de Anna é amenizado pelo uso de morfina, porém não era o suficiente. A vida da personagem Anna, nesse momento da narrativa, já se encontra fadada ao declínio e à tragédia. Para a personagem, não há uma saída possível, mesmo quando a personagem, em toda a narrativa, tenha demonstrado coragem ao buscar saídas e formas subversivas para lidar com a própria liberdade. Não é Anna que se tortura, mas a sociedade patriarcal, capitalista e opressora que a extermina.

O movimento narrativo de comparações e contrastes entre os personagens não se faz apenas com as personagens femininas. Os atos e ações dos personagens masculinos dispostos na obra também auxiliam na composição do julgamento moral e ético. As ações de todos os personagens presentes no romance fomentam a caracterização psicológica, social, religiosa, moral e política de cada um deles.

Dado que, como já apontamos, o personagem Stiepan, marido de Dolly, também é adúltero, como mencionado no primeiro capítulo do romance. No entanto, tudo é resolvido rapidamente, a conciliação com a esposa é eficaz. Para a representação do gênero masculino no romance, esse tipo de atitude, não interfere nem no espaço público, nem no espaço privado.

Após a reconciliação dos personagens Stiepan e Dolly, no início da narrativa, temos a impressão do desfecho indolor e eficaz da traição do marido à esposa. Como podemos inferir sobre a reconciliação do casal: “A noite toda, como sempre, Dolly tratou o marido de modo ligeiramente jocoso enquanto Stiepan Arcáditch mostrou-se contente e alegre, mas só até certo ponto, para não parecer que ele, tendo sido perdoado, já esquecera sua culpa” (TOLSTÓI, 2005, p. 86).

A atitude de Stiepan além de resolvida rapidamente, ainda é justificada por ele, como aponta o trecho a seguir:

Stiepan Arcáditch era um homem sincero consigo mesmo. Não conseguia enganar-se e persuadir-se de que estava arrependido da sua conduta. Não conseguia, agora, arrepender-se por ele, um homem de trinta e quatro anos, bonito e namorado, não estar enamorado da esposa, mãe de cinco crianças vivas e de duas já mortas, e apenas um ano mais jovem do que ele. Arrependia-se apenas de não ter sabido dissimular melhor diante da esposa. Mas sentia toda a gravidade da sua situação e se compadecia da esposa, dos filhos e de si mesmo. Talvez soubesse dissimular melhor seus pecados, diante da esposa, se previssem que a notícia afetaria a ela desse modo. Está claro que nunca pensara sobre a questão, mas lhe parecia, vagamente, que a esposa já adivinhara, desde muito tempo, que ele não era fiel, e fazia vista grossa. Parecia-lhe até que ela, uma mulher esgotada, envelhecida, feia, sem nada de admirável, simples, apenas uma boa mãe de família, deveria, por um sentimento de justiça, mostrar-se indulgente. Deu-se exatamente o contrário (TOLSTÓI, 2005, p. 19).

Em alguns momentos de conversa com o personagem Liévin também podemos notar o posicionamento do narrador e dos personagens a respeito da objetificação da representação feminina, como no momento em que se comparam mulheres à brioches: “– Sei bem que você não admite que uma pessoa possa gostar de um brioche quando já recebeu a sua devida ração; para você, isso é um crime; mas eu não admito a vida sem o amor” (TOLSTÓI, 2005, p. 169), ou como no momento em que se julgam os tipos de mulheres e o que cada tipo representa para a visão misógina dos personagens.

SIM, DE FATO, AGORA, É OUTRA HISTÓRIA;
MAS ESTE AGORA NÃO VAI DURAR PARA SEMPRE

No romance de Tolstói, o personagem Liévin ocupa bastante presença na instância narrativa. O personagem apresenta em toda narrativa os posicionamentos de teor filosófico, social, político, religioso, educacional e ideológico. Através do personagem Liévin podemos compreender como a sociedade russa funciona em sua estrutura social.

Com a presença do personagem Liévin podemos refletir com o discurso narrativo sobre as seguintes questões: o amor romântico, a religião e a espiritualidade, a vida e a morte, a filosofia, a ciência – o calor e a eletricidade. Sobre a educação clássica e moderna, a necessidade de escolas, o serviço militar.

Sobre o capital e o trabalho, a propriedade e a sua gestão e administração, a economia agrícola, a alfabetização e emancipação dos servos – os mujiques, a questão da mulher, o trabalho assalariado e o trabalho livre, a terra coletiva e o bem comum. Sobre o materialismo, o antiniilismo, sobre infidelidade e as possíveis punições, o lucro, a arte, a literatura, a política e o governo, as questões eleitorais e os partidos, o intelectualismo e o ócio aristocrático.

O personagem traz para a narrativa toda a questão social russa. O romance, diante desse ponto de vista, apresenta uma narrativa de relevante força histórica. A construção narrativa diante dos detalhes dos questionamentos, que ultrapassam o viés teórico, pois o personagem, sempre tenta colocar em prática toda a teoria que constrói.

A perspectiva histórica tanto no romance, quanto na *práxis* humana, pode estabelecer sentido entre as relações públicas e privadas. Com isso, a perspectiva histórica é um processo que pode ser configurador e configurar-se, dialeticamente, a todo instante. Sendo assim, um processo inacabado e progressivo, fruto da complexidade humana.

As forças históricas podem ser reconhecidas como produto dos processos das relações humanas, porém, como ressalta Karl Marx “os homens fazem a sua própria história; contudo, não a fazem de livre e espontânea vontade, pois não são eles quem escolhem as circunstâncias sob as quais ela é feita, mas estas lhes foram transmitidas assim como se encontram” (MARX, 2011, p. 25).

De acordo com essa perspectiva de Marx (2011), podemos inferir que a história não possui um método estabelecido que apresenta as formas em como ela vai atuar. Uma vez que, dessa forma, ela pode manter o tom do acaso e da imprevisibilidade, características importantes à composição literária. Visto que, o que se torna previsível e pré-determinado num enredo, pode perder o valor estético, além do efeito realista, já que difere do inacabado e imprevisível contexto das relações cotidianas.

O romance pode apresentar a sua potência, no que diz respeito a força discursiva, em sua representação própria do gênero narrativo, no qual se propõe a tratar – a história da protagonista Anna Kariênina. Como também, pode elaborar um viés histórico, bastante rico sobre a sociedade russa em sua íntima relação social.

Assim como, não é preciso entender sobre cavalos para entender sobre a corrida de cavalos no contexto do romance, também não é preciso de um referencial histórico de fatos e acontecimentos para compreendermos a situação da sociedade russa apresentada no romance. O que demonstra a árdua elaboração do trabalho artístico do escritor.

A historicidade russa é apresentada no romance, pois o efeito realista, na arte literária, provém dessa relação da história da vida cotidiana. A arte torna-se memória da humanidade, uma vez que consegue captar e fixar os processos históricos. Com isso, a historicidade acumula as tendências e os momentos decisivos do gênero humano, como uma herança.

De acordo com a historicidade, podemos compreender várias forças conflituosas num processo contínuo de evidenciar as direções da história. A história contém a possibilidade de ser construída a partir de um conjunto dialético de contradições. Essas contradições, que pertencem a realidade processual, é atributo do gênero humano na sociedade capitalista.

Essa construção da estética materialista, que tem a historicidade e o processo dialético como eixos de compreensão da sociedade capitalista, está sendo conduzida neste trabalho, para podermos apropriarmos de um dos espectros da forma de compreender o processo histórico, a formação do ser social e a realidade.

A partir desse viés, torna-se possível estabelecer relações entre a o processo histórico e a arte literária, compreendendo as possibilidades de interpretação da arte, a

partir de críticas e estéticas que lidem com a construção do ser e, sucessivamente, da sociedade em sua particularidade e totalidade idealizada.

MESMAS CONDIÇÕES DE EDUCAÇÃO

A partir desse panorama, é possível compreender que o personagem Liévin traz a temática e a experiência política, filosófica e existencialista para a narrativa. No entanto, também é possível compreender, a representação patriarcalista, que historicamente foi centralizada pelo masculino na construção epistemológica e ontológica da humanidade.

A partir da argumentação sobre o “poder” reflexivo do personagem na narrativa, podemos elaborar a partir dessa compreensão, que a herança da historicidade sempre foi pautada, descrita e narrada pelo papel da subjetividade masculina. Ria Lemaire, em seu texto *Repensando a história literária* (1987), aponta essa herança patriarcal na história da representação literária.

Lemaire argumenta que “as mulheres, mesmo que tenham lutado com heroísmo ou escrito brilhantemente, foram eliminadas ou apresentadas como casos excepcionais, mostrando que, em assuntos de homem, não há espaço para mulheres” (LEMAIRE, 1987, p. 180). Essa forma de interpretação tenta demonstrar que, por mais que Anna seja protagonista, a parte reflexiva sobre questões sociais, filosóficas e políticas são representadas pelo personagem masculino, Liévin.

De acordo com essa possibilidade interpretativa, não queremos abordar que esse papel deveria ter sido representado pela personagem Anna, ou qualquer outra personagem feminina, mas demonstrar a simbologia da *práxis* realista na narrativa, em que as relações hierárquicas do cotidiano são representadas na narrativa.

Essa representação da hierarquia masculina, no que diz respeito a construção do pensamento crítico, está centralizada no romance pelo gênero masculino. Na narrativa, sempre quando alguns personagens estão reunidos, em sua maioria homens, a narrativa se projeta em assuntos que agregam o viés crítico – filosófico, social, religioso e político.

O fato da educação das mulheres, no romance, é bastante polêmico, pois além do desgaste para compreendermos as lutas históricas em torno da educação das mulheres, como foi apontado no início deste trabalho, no romance, os personagens que discursam sobre o assunto, o fazem com desdém, como disposto no trecho a seguir:

– Não é mesmo possível concordar – disse – que o governo tivesse esse propósito. O governo, é óbvio, administra segundo considerações de ordem geral, mantendo-se indiferente às influências que as medidas tomadas possam produzir. Por exemplo, era de esperar que a questão da educação das mulheres fosse considerada nociva, mas o governo abre cursos e universidades para as mulheres.

E a conversa, prontamente, saltou para o novo tema da educação das mulheres. Aleksiei Aleksándrovitch manifestou a ideia de que a educação das mulheres geralmente se confunde com a questão da emancipação das mulheres e só por isso pode ser considerada nociva (TOLSTÓI, 2005, p. 385)

O potencial de julgamento sobre o que é bom ou ruim para as mulheres, durante toda a história da humanidade, foi delegado ao centro de discursos masculinos. A decisão sobre a emancipação, educação, saúde e construção identitária, ideológica, política e social das mulheres, sempre foi decidido por círculos de poder social masculino. Não muito diferente do que acontece na atualidade.

No entanto, às personagens femininas, o ambiente demarcado na narrativa, era a questão do lar, da maternidade, dos problemas amorosos e espirituais. A partir dessa representação, podemos compreender a marcação social bem determinada sobre o que diz respeito a representação de cada gênero e, sucessivamente, a representação das funções sociais e da desigualdade entre os gêneros na narrativa e na sociedade.

Em poucos momentos podemos perceber a necessidade de Anna em também superar essa demarcação de tarefas e deveres sociais. A personagem Anna preocupa-se com a educação das mulheres. A personagem escreve um liceu para as mulheres, e menciona sobre a questão da educação, assim como o personagem Liévin sobre a questão da reforma agrária.

TENTE PÔR-SE NO MEU LUGAR

A personagem Anna, no momento narrativo da viagem que faz com o personagem Vrónski para Itália, também demonstra interesse pela arte plástica e muito reflete sobre a questão artística e mercadológica com os demais personagens masculinos. A personagem Anna não subverte apenas nas atitudes representadas no enredo em torno do casamento e do divórcio, mas tenta ocupar lugares historicamente masculinos.

No trecho a seguir, temos um dos momentos da viagem de Anna e Vrónski à Itália. Neste período da narrativa, temos a descrição da cena em que Anna, Vrónski e Goleníchev apreciam e contemplam a obra de Mikháilov:

Mikháilov tentou de novo dizer que entendia Pilatos dessa mesma forma; mas os lábios tremeram de modo incontrolável e ele não conseguiu falar. Vrónski e Anna também disseram algo com aquela voz baixa que se costuma usar nas exposições, em parte para não ofender o artista, em parte para não pronunciar em voz alta as tolices que é tão fácil dizer quando se fala sobre arte. Pareceu a Mikháilov que também neles o quadro produzira uma boa impressão. Aproximou-se.

– Que expressão admirável tem o Cristo! – disse Anna. De tudo que via, essa expressão era o que mais lhe agradava, sentiu que isso era o centro do quadro e que tal elogio, portanto, seria agradável para o pintor. – Vê-se que tem pena de Pilatos.

De novo, tratava-se de uma entre milhões de reflexões acertadas que se podiam encontrar em seu quadro e na figura de Cristo. Anna dissera que ele tinha pena de Pilatos. Na expressão de Cristo, devia haver também uma expressão de pena porque existia nela uma expressão de amor, de serenidade celestial, de prontidão para a morte, além da consciência da futilidade das palavras. Claro, havia uma expressão de burocrata em Pilatos e de piedade em Cristo, pois um era a personificação da vida carnal e o outro, da vida espiritual. Tudo isso e muito mais cruzou o pensamento de Mikháilov (TOLSTÓI, 2005, p. 467).

A personagem Anna participa dos comentários e reflexões a respeito da obra de Mikháilov. Durante essa viagem, o personagem Mikháilov pinta o retrato de Anna. O quadro é bastante elogiado por todos, principalmente, pela a forma realista de capturar a imagem e a espiritualidade de Anna, como suscita Vrónski. E, é também, o mesmo quadro que impressiona Liévin pela forma de representação realista e pela beleza.

Atravessando a pequena sala de jantar com paredes forradas de madeira escura, Stiepan Arcáditch e Liévin caminharam sobre um tapete macio, rumo ao escritório à meia-luz, iluminado apenas por um lampião, com um grande quebraluz escuro. Outro lampião com refletor ardia na parede e iluminava um grande retrato de mulher, de corpo inteiro, para o qual Liévin não pôde deixar de dirigir sua atenção. Era o retrato de Anna, pintado na Itália por Mikháilov. No momento em que Stiepan Arcáditch passou para trás da treliça e uma voz masculina, após ter falado algo, silenciou, Liévin observou o retrato, sob a iluminação brilhante que a moldura ressaltava, e não conseguiu desviar-se dele. Chegou a esquecer onde estava e, sem escutar o que diziam, não baixava os olhos do retrato admirável. Não era um quadro, mas uma fascinante mulher viva, de cabelos negros e anelados, ombros e braços desnudos, e um meio sorriso pensativo nos lábios margeados por uma penugem tênue, que o fitava de modo afetuoso e triunfante, com olhos que o perturbavam. O único motivo de não estar viva era ser mais bela do que é possível, para uma mulher viva.

– Estou muito contente em vê-lo – ouviu de súbito, ao seu lado, uma voz obviamente dirigida a ele, a voz da mesma mulher que ele admirava, com enlevo, no retrato. Anna viera de trás da treliça ao seu encontro, e Liévin, na meia-luz do escritório, reconheceu a mesma mulher do retrato, com um vestido escuro em vários matizes de azul, não na mesma posição, nem com a mesma expressão, mas exatamente com o mesmo primor de beleza com que fora captada pelo pintor no retrato. Era menos deslumbrante na realidade, mas, em compensação, a pessoa viva tinha algo novo e sedutor, que não havia no retrato (TOLSTÓI, 2005, p. 683).

A partir dessa cena, é possível que o leitor reflita sobre a arte e, principalmente, sobre a arte realista e a composição da forma de captar e fixar a realidade, enquanto

reflexo das relações da realidade cotidiana. Além de podermos perceber a importância da estética na construção realista.

O quanto do belo e do ético pode ser complementado e configurar-se diante de um arranjo harmonioso da realidade sobre o que essa organização estética e ética diz a respeito da composição e da representação. Para compreendermos o termo harmonioso, é necessário fazê-lo como forma de composição e mediação do artista perante a obra de arte.

A personagem Anna é apresentada como uma mulher inteligente, independente e de força crítica política, social e filosófica tanto quanto Liévin. Esses traços, inclusive, impressionam o personagem Liévin, como apresentado no trecho a seguir:

E Liévin descobriu mais uma virtude nessa mulher, que lhe agradava de modo tão incomum. Além da inteligência, da graça, da beleza, havia nela sinceridade. Não queria ocultar de Liévin todo o peso da sua situação. Após falar, Anna soltou um suspiro e seu rosto, que de repente tomou uma expressão severa, pareceu petrificar-se. Com tal expressão no rosto, ficou ainda mais bonita; mas era uma expressão nova, muito diferente da expressão que reluzia de felicidade e irradiava felicidade em redor, e que fora captada pelo pintor, no retrato. Liévin olhou mais uma vez para o retrato e para a figura de Anna, no momento em que, de braço dado com o irmão, caminhava na direção das portas altas, e sentiu por ela uma ternura e uma piedade que a ele mesmo surpreendeu (TOLSTÓI, 2005, p. 687).

No entanto, não estamos propondo um “tanto... quanto...” que permite a interpretação de uma determinada representação feminina, que ocupa o espaço a fim de ser igual a representação masculina, mas queremos propor a interpretação em que ambos demonstravam capacidade reflexiva na obra.

Porém, a personagem, mesmo ocupando um espaço de reflexão, não é amparado pela instância narrativa. Por exemplo, no momento em que ela discutia com Liévin sobre arte e ele se encantava com Anna, pelo fato de não esperar que a personagem Anna fosse uma mulher tão inteligente, ou no momento em que a personagem comentava sobre a questão da escolarização das mulheres e era rechaçada pelo personagem Vrónski, como indica o trecho a seguir:

Tudo começou porque Vrónski zombou dos liceus para mulheres, julgando-os desnecessários, enquanto Anna os defendia. Ele referiu-se de maneira desrespeitosa à educação das mulheres, em geral, e disse que Hanna, a inglesa que Anna tomara sob sua proteção, não tinha nenhuma necessidade de adquirir conhecimentos sobre física. Isso irritou Anna. Viu aí uma alusão desdenhosa à sua atividade. Elaborou e pronunciou uma frase que seria uma desforra contra ele por ter causado seu sofrimento (TOLSTÓI, 2005, p. 724).

Essa forma de silenciamento é disposta de forma sutil na narrativa, porém, recebe queixas da personagem em determinados momentos. Entretanto, essa prática misógina ainda é produzida no século XXI. Visto que, uma das formas de manter a epistemologia e ontologia universalista masculina é mantendo o *status quo* da hierarquia masculina, silenciando, rechaçando e exterminando mulheres.

Por conseguinte, ao tratar da personagem Anna, torna-se importante salientar para o que propõe Teresinha Schmidt em seu texto *Para além do dualismo natureza/cultura: ficções do corpo feminino* (2012), que diz respeito a questão objetificadora da representação do gênero feminino. A objetificação, que decorre do controle do corpo e da subjetividade da mulher, tanto como representação, enquanto ser social, quanto representação ficcionalizada. De acordo com Schmidt (2012),

de um lado, a consagração cultural da representação do feminino associado ao materno, de outro a desvalorização política e cognitiva da mulher cujo corpo, objetificado pelo olhar masculino e, em muitas situações, controlado por leis ditadas pelos homens, figura a própria alienação da mulher de si mesma. Essa é a razão pela qual Simone de Beauvoir, ao fazer a análise contundente dos efeitos do patriarcalismo no primeiro volume de *O segundo sexo* (1949), afirma que um dos aspectos que distingue a mulher do homem é a escravização de seu corpo à espécie, [...] na cultura patriarcal moderna, a concepção do feminino “natural” permanece circunscrita no dualismo corpo/mente, um binarismo em dominância que evidencia a vigência de uma metafísica prática no centro da modernidade ocidental. Digo prática porque o binário denota uma estrutura de poder político que atua através de um sistema de diferenças tidas como naturais. Se o ser mulher é definido irredutivelmente pela imanência de sua natureza, o sacrifício que a norma social lhe impõe é a abdicação do estatuto de humano. Isso significa dizer que o sentido culturalmente construído do corpo feminino como natural faz com que o natural não seja absolutamente um valor que possibilite o ser mulher ascender à categoria do humano (SCHMIDT, 2012, p. 7).

Esse binarismo, apontado por Teresinha Schmidt, pode ratificar o viés hierárquico de poder social, político, religioso e histórico masculino diante do controle do corpo e mente feminina. Ao naturalizar (tornar parte da natureza) as características femininas, o potencial subjetivo, cognitivo e racional da mulher, enquanto representação da construção social capitalista patriarcal é marginalizado e apagado.

Ainda de acordo com Teresinha Schmidt (2012), a literatura pode ter o potencial de reproduzir a realidade e, conseqüentemente, reproduzir a feminilidade. Dessa forma, ela pode, histórica e culturalmente, representar a sociedade, como também, legitimar a *práxis* humana a ser mantida de acordo com a vontade da representação de poder social.

Com isso, Schmidt (2012) faz uma análise sobre dois romances do século XIX, *Madame Bovary* (1856), de Gustave Flaubert, e *Anna Kariênina* (1877), de Liev Tolstói, que é objeto de pesquisa neste trabalho. De acordo com Rita Teresinha Schmidt,

Dois romances merecem considerações tendo em vista as questões discutidas até aqui, pois são emblemáticos tanto pelo foco (uma certa obsessão, no século XIX, por mulheres adúlteras que perdem o status de “mulher natural”) quanto pelo padrão da trama e sua resolução. São eles: *Madame Bovary* (1856), de Gustavo Flaubert e *Ana Karenina* (1875), de Leon Tolstói. Ambos os enredos apresentam histórias de amor e casamento, transgressão e morte. A característica sacrificial das protagonistas, ambas casadas e mães, e que cometem suicídio ao final da narrativa, permite ler os romances como pedra de toque de uma cultura patriarcal e burguesa que reafirma seus valores mediante o expurgo do excesso feminino. O padrão narrativo, regido por uma economia linear da causa-efeito, aponta a inevitabilidade do suicídio das personagens muito antes da morte “real”. A morte física é apenas a corroboração de uma morte psíquica anunciada através de uma série de indícios textuais (SCHMIDT, 2012, p. 9).

A representação feminina apontada por Teresinha Schmidt (2012), observa o extermínio da mulher como punição por suas atitudes transgressoras. Mulheres que fogem à regra estabelecida pela moral patriarcalista só pode ter um fim, o trágico. Como se fosse uma represália moral para dar como exemplo de obediência e legitimar para a sociedade o tipo de representação feminina que seria aceita diante da moral religiosa e dos bons costumes. Com isso, ainda de acordo com Teresinha Schmidt (2012), em *Anna Kariênina*,

O cenário da ação em *Ana Karenina* (1875) coloca em oposição os valores urbanos e os valores agrários e essa oposição é determinante na forma negativa com que a personagem Ana é representada e visualizada desde o início da trama: uma mulher urbana, dissociada da natureza, “desnaturada” segundo seu marido, um condição que pressupõe um julgamento e prescreve um destino. Os primeiros capítulos são repletos de percepções desfavoráveis à Ana, principalmente de parte da jovem Kitty, sua concunhada, cuja focalização lhe outorga um papel de destaque dentre o elenco dos outros personagens. Na clássica cena do baile (capítulos XXII e XXIII da primeira parte) e durante a dança da mazurka, Kitty observa com admiração, a graça e a beleza de Ana, mas também percebe que no encanto daquele corpo havia algo de terrível e cruel. Essa percepção é ratificada no momento em que pensa e diz para si mesma que há em Ana, uma sedução terrível e diabólica. [...] No decorrer da conversa, o assunto muda para a questão das mulheres decaídas ou prostitutas, em relação às quais Levin manifesta a sua repugnância com veemência. [...] O fim trágico de Ana, que se joga nos trilhos de um trem que se aproxima, é pré-determinado na trama e o evento da morte é neutralizado pela representação do final feliz do casal Levin /Kitty. É sintomático que Kitty, que percebe o corpo de Ana como um corpo cruel, protagonize a mulher natural, idealizada pelo seu corpo casto, sem mácula, destinada a se tornar a fiel esposa de Levin e a incorporar os seus ideais telúricos. Não surpreende, portanto, que o casal projete os valores do casamento e da família, unidade básica de uma ordenação natural da sociedade emoldurada pela vida no campo, em oposição à percepção da “Babilônia decadente”, definição da vida social em Moscou. Embora Ana seja uma das personagens femininas do século XIX que se destaca por ter sido delineada com grande compaixão, na parte final da trama ela é representada como uma mulher manipuladora e intempestiva, uma consciência percebida e representada como outro, destituída de positividade (SCHMIDT, 2012, p. 10-11).

A interpretação de Schmidt confirma as nossas hipóteses interpretativas sobre a situação de Anna na narrativa. A sua situação “antinatural”, como menciona o personagem Kariênin, revela a importância de uma personagem que desassocie a imagem da “mulher natura, idealizada pelo o seu corpo casto, sem mácula, destinada a ser fiel esposa” como argumenta Schmidt em relação a personagem Kitty.

A personagem Anna é destituída desse papel feminino idealizado, que alimenta a hierarquização entre os sexos e enfatiza a desigualdade de gênero. A personagem traça em sua narrativa, mesmo influenciada pela presença moral e ética patriarcalista do narrador, um desvio nesse caminho determinado socialmente às mulheres.

Há na personagem Anna a tentativa de explorar eixos distintos, há busca por independência, há o caminho além dos cercamentos, há a necessidade de lutar pelo que sente, há a liberdade em escolher por quais paixões viver e, também morrer. A personagem dá a narrativa e a sua representação feminina – escolhas.

OUTRAS MULHERES

No romance, como já foi apontado neste trabalho, existem várias representações femininas. Por essa razão, é possível destacar os papéis corajosos e subversivos de algumas personagens, além da protagonista do romance. A personagem Anna apresenta uma superação dos limites e obstáculos patriarcais e misóginos no romance. Entretanto, algumas outras personagens também apresentam esse papel de destaque.

A personagem que merece atenção, mesmo sendo submissa ao marido infiel, Dária/Dolly Aleksándrovna representa uma situação ainda muito presente na atualidade, a situação da mulher que cria os filhos sozinha. Afinal, Stiepan Arcárditch Oblónski não é um marido e um pai presente. E no momento narrativo, em que o custeio da família fica muito alto e, com isso, todos se mudam para uma propriedade no campo, porém, apenas a mulher e as seis crianças foram residir nessa nova propriedade, como apresentado no trecho a seguir:

Os primeiros dias de vida no campo foram muito árdios para Dolly. Vivera ali na infância e guardara a impressão de que o campo ficava a salvo de todos os incômodos urbanos, de que a vida ali, embora não tivesse beleza (com isso, conformava-se facilmente), em compensação era barata e cômoda: havia de tudo, tudo custava pouco, tudo era acessível, e fazia bem às crianças. Mas agora, no campo, na condição de dona de casa e de proprietária, constatou que tudo era bem diferente do que imaginava (TOLSTÓI, 2005, p. 263).

A personagem não imaginava que o novo ambiente teria inúmeras dificuldades, que não havia comida para as crianças, não havia empregados para ajudá-la com as crianças, como estava acostumada, não havia transporte para buscar ajuda em outros lugares, não havia nem onde tomar banho, como mencionado no trecho abaixo:

Tendo encontrado, no início, em vez de calma e repouso, aquela calamidade terrível, no seu modo de ver, Dária Aleksándrovna caiu em desespero: se desdobrava com todas as suas forças, percebia a situação irremediável e a todo minuto continha as lágrimas que surgiam em seus olhos (TOLSTÓI, 2005, p. 264).

Com o tempo, e com ajuda dos vizinhos e administradores, Dária conseguiu ajustar todas as dificuldades que a nova casa apresentava. E assim como Dolly, milhares de mulheres vivenciam essa situação monoparental na criação dos filhos. Muitas mulheres possuem várias jornadas de trabalho assalariado e não-assalariado e, em sua maioria são “chefes de família”, responsabilizando-se pelas famílias e criando os filhos sozinhas.

Cynthia Andersen Sarti, em sua tese *A família como espelho: um estudo sobre a moral dos pobres na periferia de São Paulo* (1996), argumenta sobre os tipos de famílias, e o fato das mulheres que “chefiam” famílias. De acordo com Sarti, “a autoridade feminina vincula-se à valorização da mãe, num universo simbólico em que a maternidade faz da mulher, mulher, tornando-a reconhecida como tal, senão ela será uma potencialidade, algo que não se completou” (SARTI, 1996, p. 78).

Dessa forma, é possível compreender que essa tarefa de “chefiar” uma família, em que a responsabilidade total dos afazeres domésticos é imposta à mulher, não é algo apenas descrito e narrado num romance de 1877, mas um fator social, político e cultural que demanda bastante pesquisa, pois a porcentagem de mulheres que “chefiam” famílias só aumenta.

A personagem Dolly por viver essa experiência na narrativa demonstra a sua força em lidar com todos os problemas que demandam a sua atenção, como a alimentação, moradia, saúde, educação e vestimenta de seus filhos. A própria personagem tem plena consciência da sua situação monoparental e de todas as suas dificuldades, como a personagem menciona no trecho a seguir:

O fato é que, sozinha, não posso criar meus filhos, só com a ajuda dos outros, e com humilhação. Bem, vamos supor o melhor: meus filhos não vão mais morrer e eu, de um jeito ou de outro, vou conseguir educá-los. Na melhor das

hipóteses, pelo menos não serão patifes. Eis tudo o que posso desejar (TOLSTÓI, 2005, p. 597).

A personagem se atormenta com a sua situação, mas em vários momentos demonstra felicidade em meio a simplicidade e a presença de seus filhos. E em determinados momentos, reflete sobre a situação de Anna. O posicionamento que Dolly tem de Anna é instável, mas sempre tentando compreender a situação de Anna, como descrito no trecho a seguir:

“E atacam Anna. Por quê? Por acaso sou melhor do que ela? Pelo menos, tenho um marido a quem amo. Não do modo como eu gostaria de amar, mas eu o amo, enquanto Anna não amava o seu marido. De que ela é culpada? Ela quer viver. Deus introduziu isso em nossa alma. É muito provável que eu agisse da mesma forma. E até agora não sei se fiz bem ao lhe dar ouvidos naquela horrível ocasião, em que ela veio ter comigo, em Moscou. Eu devia ter abandonado meu marido e recomeçado a minha vida. Eu poderia amar e ser amada, de verdade. Por acaso minha situação está melhor, agora? Na época, eu ainda podia agradar alguém, ainda me restava certa beleza”, continuou a pensar Dária Aleksándrovna, e sentiu vontade de se ver no espelho (TOLSTÓI, 2005, p. 598).

Assim como a representação da personagem Anna ocupa um papel subversivo na narrativa do romance de Tolstói, temos também, a personagem Dolly, que apresenta essa vivência de “chefe de família”, em que, com certeza, mesmo casada civil e legalmente, possui em sua representação a estrutura da exploração institucional patriarcalista.

Uma representação de relevante força, principalmente, em desagregar por absoluto o papel masculino da família. Essa representação apresenta o aprisionamento da mulher em cercamentos da exploração doméstica e, ao mesmo tempo, configura à representação masculina detentora de mais liberdade na atuação no processo de ascensão do poder social, econômico e hierárquico.

A respeito das representações femininas em *Anna Kariênina*, temos outra forma de representação da personagem feminina, que também será destacada neste trabalho, por mais breve que seja a sua participação na narrativa e descrição no romance. A personagem Mária Nikoláievna, uma prostituta, é apresentada na narrativa como companheira do personagem Nikolai, irmão de Liévin. Mária é apresentada na narrativa do seguinte modo:

– E essa mulher – interrompeu Nikolai Liévin, apontando para ela – é a minha companheira de vida, Mária Nikoláievna. Eu a tirei de uma dessas casas – e repuxou o pescoço, ao dizer isso. – Mas eu a amo e respeito, e a todos que quiserem me conhecer – acrescentou, erguendo a voz e franzindo as sobrancelhas –, peço que tenham amor e respeito por ela. É como se fosse a minha esposa, a mesmíssima coisa. Pronto, agora você sabe com quem está lidando. E se achar que está se rebaixando, a porta é serventia da casa (TOLSTÓI, 2005, p. 97).

A companheira do personagem Nikolai, irmão de Liévin, como descreve o narrador, é uma mulher submissa ao personagem masculino, silenciada, e obediente ao discurso do personagem masculino, que demonstra em suas atitudes as nuances da violência contra a personagem, com isso, podemos perceber como Mária é tratada na narrativa, como demonstrado no trecho a seguir:

Konstantin não conseguiu responder que tinha mais apreço porque Nikolai era um infeliz e precisava de amizade. Mas Nikolai compreendeu que ele queria dizer exatamente isso e, com a testa franzida, pegou de novo a garrafa de vodca.

– Chega, Nikolai Dmítritch! – disse Mária Nikoláievna, estendendo o braço roliço e desnudo na direção da garrafinha.

– Deixe! Não me amole! Bato em você! – gritou ele. Mária Nikoláievna deu um sorriso manso e bondoso, que contagiou Nikolai, e retirou a vodca. – E você pensa que ela não compreende nada? – perguntou Nikolai. – Pois ela entende tudo isso melhor do que qualquer um de nós (TOLSTÓI, 2005, p. 100-101).

Entre outras formas de humilhação, que são destinadas à personagem pelo fato dela ser a representação da prostituta na narrativa, evidenciamos o modo como as atitudes violentas e humilhantes são naturalizadas pelo fato de a personagem ser uma mulher pobre e por ter exercido o trabalho que é fruto da exploração sexual, objetificação e alienação do corpo da mulher, como demonstra o trecho a seguir:

– Se não querem dizer, tanto faz. Só que você não tem nada o que falar com ela. É uma prostituta e você, um fidalgo – disse, repuxando o pescoço. – Pelo que vejo, você já entendeu e avaliou tudo e sente comiseração pelos meus erros – recomeçou a falar, erguendo a voz (TOSLTÓI, 2005, p. 99).

Não é apenas o personagem Nikolai quem demonstra mais intimidade com a personagem, quem detém a construção social em admitir tais atitudes misóginas à personagem. Liévin ao encontrar com o irmão, num momento agonizante de morte do personagem Nikolai, também dispõe de comentários sobre a presença de Mária ocupar no mesmo ambiente que a sua pura e casta esposa Kitty: “a simples ideia de que a sua esposa, a sua Kitty, estaria em um mesmo cômodo com uma prostituta o fazia estremecer de repulsa e horror (TOLSTÓI, 2005, p. 481).

A personagem, embora através de uma participação breve, demonstra o lugar que ocupa na classe social. E também demonstra, através das humilhações e violências, o lugar subversivo que ocupa diante de uma sociedade masculina que usufrui, explora e controla o seu corpo.

- Sabe, eu mandei embora aquela mulher.
- Mária Nikoláievna? Mas como, por quê?
- Ah, é uma mulher indigna! Causou-me uma porção de aborrecimentos. – Mas não contou quais foram esses aborrecimentos. Não podia contar que mandara Mária Nikoláievna embora porque fazia o chá fraco e, acima de tudo, porque o tratava como a um doente (TOLSTÓI, 2005, p. 345).

Mária é julgada pelos personagens masculinos, mas mantém-se com o seu companheiro até o dia da morte dele. Essa personagem, por mais que rechaçada e silenciada na narrativa, apresenta um forte impacto, pois representa a possibilidade de uma representação feminina distante da forma idealizada pela cultura patriarcal.

E por fim, iremos apresentar a potencialidade subversiva de mais uma personagem no romance, que também chama atenção por sua filosofia, valores e atitudes. A essa personagem também cabe destaque neste trabalho, posto que, podemos perceber a partir da maneira de composição da personagem em contraste com as demais personagens no romance, como se faz as movimentações libertárias historicamente interpretadas na realidade objetiva cisheteropatriarcal.

A personagem Anna representa um papel subversivo no romance, já a personagem Dolly não representa essa mesma luta libertária e emancipatória, mas ao mesmo tempo, a personagem tem que aprender a lidar com as responsabilidades que são demandas à personagem. A personagem Dolly é inserida em situações que necessitam da sua reação em força e coragem diante das dificuldades.

No caso da terceira representação feminina que iremos abordar neste trabalho, ela simplesmente surge no romance com toda essa força libertária emancipatória. Várienska pode ser interpretada como uma mulher livre, muito diferente das demais representações de personagens femininas apresentadas no romance.

Durante a viagem de Kitty ao exterior para se recuperar do momento de humilhação vivido durante o baile. Período da narrativa em que nega o pedido de casamento de Liévin, pois aguarda o pedido de casamento de Vrónski, e por fim, percebe que Vrónski não pretende casar-se com ela. Com isso, a tristeza e a vergonha atingem a jovem personagem.

Nessa viagem, Kitty conhece a personagem Várienska. E num primeiro momento, a apresenta da seguinte forma:

Mademoiselle Várienska não estava propriamente na primeira juventude, parecia antes uma criatura sem juventude: podia-se dar a ela dezenove ou trinta anos. Bem analisadas suas feições, apesar da cor doentia do rosto, era antes bonita do que feia. Também era bem constituída, não fosse uma excessiva secura do corpo e a cabeça desproporcional em relação à estatura mediana; mas não devia parecer atraente para os homens. Era semelhante a uma flor

bonita que, embora ainda cheia de pétalas, já murchava, sem perfume. Além do mais, não podia parecer atraente para os homens também porque lhe faltava aquilo que havia de sobra em Kitty – um contido fogo de vida e a consciência do que possuía de atraente (TOLSTÓI, 2005, p. 218-219).

Para Kitty, Várienka era uma flor bonita que, embora ainda cheia de pétalas, já murchava, sem perfume e que lhe faltava o fogo de vida. A personagem Kitty, na narrativa, dispõe das suas descrições e, a partir delas, não apenas capturamos um prévio conhecimento do que julga e descreve, como também tomamos conhecimento da forma como julga os demais personagens e como sempre o faz em comparação a si mesma.

Porém, por mais que se refira sobre a personagem da forma disposta acima, Kitty admira bastante Várienka. E essa admiração desperta em Kitty a curiosidade em conhecer Várienka, curiosidade que fica descrita na narrativa: “O que há nela? O que lhe dá essa força de manter-se acima de tudo, serena e independente?” (TOLSTÓI, 2005, p. 224).

Essa força, serenidade, independência e a maneira de manter-se acima de tudo é o que vai construindo as características da personagem. Dessa forma, o que chama atenção em Várienka, a ponto de colocarmos ela em destaque neste trabalho, é a forma que conduz os diálogos com Kitty. Os relatos que Várienka apresenta à Kitty ajuda a compor a personalidade subversiva da personagem Várienka.

Apresentaremos a seguir, o diálogo entre as personagens Kitty e Várienka para que seja possível compreender como a personagem lida com os seus próprios dilemas e conflitos no romance, auxiliando na formação de opinião sobre a questão da mulher:

Agora, mora perto de nós e às vezes o vejo. A senhorita não pensou que eu também tivesse um romance? – disse e, no seu rosto bonito, rebrilhou quase imperceptível a chama que, Kitty imaginou, a iluminava inteira em outros tempos.

– Como não pensei? Se eu fosse um homem, não poderia amar ninguém, depois de ter conhecido a senhorita. Só não entendo como ele, para agradar à mãe, pôde esquecer a senhorita e deixá-la infeliz; ele não tinha coração.

– Ah, não, é um homem muito bom e eu não sou infeliz; ao contrário, sou muito feliz. [...]

– Como a senhorita é boa, como é boa! – exclamou Kitty e, depois de detê-la, lhe deu um beijo. – Quem me dera ser um pouquinho parecida com a senhorita!

– Para que precisa se parecer com outra pessoa? É boa, do jeito que é – disse Várienka, sorrindo com o seu sorriso dócil e cansado. [...]

– Diga, não é humilhante pensar que um homem desprezou o seu amor, que ele não quis?...

– Mas ele não desprezou; acredito que ele me amava, mas era um filho obediente...

– Sim, mas e se não fosse pela vontade da mãe, mas apenas dele mesmo?... – perguntou Kitty, se dando conta de que revelara seu segredo e de que seu rosto, afogueado pelo rubor da vergonha, já a havia desmascarado.

– Nesse caso ele teria agido mal e eu não sofreria por causa dele – respondeu Várienka, compreendendo nitidamente que já não se tratava dela e sim de Kitty (TOLSTÓI, 2005, p. 224-225).

A personagem Variénka pode ser interpretada como uma mulher que possui uma visão muito libertária das demandas sociais. A personagem, ao responder as perguntas de Kitty, apresenta saber lidar com dificuldades apresentadas por Kitty. Para a personagem Várienka, nada daquilo que poderia afligir Kitty, poderia verdadeiramente castigá-la.

Visto que, além da serenidade e independência, a personagem Várienka apresenta a possível interpretação de estar “solta das amarras” patriarcalistas que poderiam desestabilizar a sua autoconfiança e o seu amor-próprio. Para Várienka, ao analisar o questionamento de Kitty, não há motivos para sofrer.

Com isso, os diálogos continuam, assim com a aprendizagem sobre o que pode ser interpretado como emancipação feminina diante dos fatos que realmente são importantes, e ainda, o que pode ser interpretado como possíveis “futilidades”. A própria personagem Kitty percebe a cada conversa com Várienka, o seu aprendizado. E a cada conversa, percebe também a superioridade de Várienka em compreender as demandas da vida, como podemos perceber na seguinte citação:

- De que humilhação se trata? Acaso a senhorita fez algo de errado?
- Pior do que errado: vergonhoso.
- Várienka meneou a cabeça e colocou a mão sobre a mão de Kitty.
- Mas o que houve de vergonhoso? – disse ela. – Acaso declarou seu amor a um homem que se mostrava indiferente à senhorita?
- Claro que não; eu jamais falei qualquer coisa, mas ele sabia. Não, não, foram olhares, foram gestos. Mesmo que viva cem anos, não esquecerei.
- Mas como assim? Não entendo. A questão é: a senhorita o ama agora, ou não? – disse Várienka, indo direto ao assunto.
- Eu o odeio; não consigo perdoar a mim mesma.
- Mas por quê?
- A vergonha, a humilhação.
- Ah, se todos fossem sensíveis como a senhorita – disse Várienka. – Não há uma jovem que não tenha experimentado isso. E é tudo tão sem importância.
- Então, o que é importante? – indagou Kitty, fitando seu rosto com uma surpresa curiosa.
- Ah, muita coisa é importante – respondeu, sorrindo.
- Sim, mas o quê?
- Ah, muita coisa é mais importante que isso – disse Várienka (TOLSTÓI, 2005, p. 225).

A personagem Várienka, como apresenta o narrado nos diálogos com a personagem Kitty, pode ser interpretada como uma mulher bem assertiva em seus questionamentos. A personagem ao demonstrar o controle de sua situação, consegue transferir para a narrativa o tom que a sua personalidade criada pelo narrador tem a oferecer à narrativa.

Para Várienka, o que tanto atormenta Kitty, não tem a proporção de importância dada pela personagem Kitty. E a partir desse jogo dialógico, percebemos que a

personagem Kitty demonstra ser uma representação feminina presa às estruturas do patriarcalismo, que se encanta pelo discurso emancipado da personagem Várienka.

Para Kitty, a representação da masculinidade interfere em sua vida, interfere na forma como enxerga a si mesma e influencia o julgamento que tem sobre si mesma, muito diferente de Várienka, que se surpreende com as aflições “sem sentido” apresentadas por Kitty. Por fim, para defendermos a interpretação feita sobre a personagem Várienka, temos a escolha de outro diálogo entre as amigas:

Permita que eu a acompanhe – disse o coronel.
– Sim, como vai andar sozinha a esta hora da noite? – apoiou a princesa. – Vou mandar a Paracha acompanhá-la.
Kitty notou que Várienka mal conseguia conter um sorriso ao ouvi-los dizer que era preciso acompanhá-la.
– Não, sempre ando sozinha e jamais acontece nada comigo – disse ela, depois de pegar o chapéu (TOLSTÓI, 2005, p. 226).

Para Várienka, até os comportamentos que Kitty demonstrava naturalmente, parecia-lhe engraçado. A personagem demonstra um possível modo de configurar novos discursos. Porém, Várienka está diante de Kitty, e o papel de Kitty na narrativa, pode ser interpretado como o ideal romântico da representação da feminilidade, enquanto pertencente às normas da estrutura patriarcal.

Por essa razão, vale a pena ressaltar que a personagem Várienka é o oposto ao que é idealizado como eterno feminino e ideal de feminilidade na narrativa. Várienka, assim com Anna, traz à narrativa a potência da subversão e o viés libertário em emancipar-se. A personagem conduz o seu discurso em oposição ao *status quo* patriarcalista.

Com isso, podemos concluir que as personagens representadas no romance, em todas as suas particularidades e universalidades, descritas e narradas na obra de Tolstói, podem apresentar um discurso literário de potência histórica, econômica e social. Os discursos na narrativa podem influir em busca do reconhecimento de si, enquanto humano, ser social.

Concluimos que a narrativa apresenta a representação das personagens e as movimentações sociais subversivas de transgressão em pleno processo histórico do século XIX, desigual e patriarcalista. Dessa forma, inferimos que as mulheres representadas nesse romance, mesmo diante de um contexto histórico patriarcalista, confrontam o *status quo* e a hierarquização econômica cisheteropatriarcal, pois, são força composicional na narrativa e inspirações progressistas na vida cotidiana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A coragem desprende-se das páginas dos romances, luta com as palavras e constrói a sua própria narrativa. A coragem é sentimento, sensação e reação ao medo possível. Coragem diverge do que é fraco, covarde e submisso. Coragem descobre caminhos, atravessa destinos, compõem histórias. Coragem é humana. Coragem é substantivo feminino. Coragem é essência e substância libertária, que reage nos corações dos apaixonados pela vida.

A coragem foi o instrumento de poder que as representações femininas, dispostas nas narrativas pesquisadas neste trabalho, utilizaram para se movimentarem diante de um ambiente hostil à sua existência, enquanto mulher. A coragem foi a ferramenta utilizada pelas personagens, esteja ela ocupando um espaço social periférico ou aristocrático.

As personagens, através da coragem, resistiram aos cercamentos e adentraram espaços sociais dominados hierarquicamente pela representação masculina. A coragem e os enfrentamentos trouxeram para as personagens, que foram o foco da análise: Anna e Diadorim, o desfecho de tom violento e moralista: a morte.

Porém, mesmo quando a punição da subversão dessas personagens é representada pela a violência, extermínio e morte, a ressignificação de todo percurso narrativo amplia-se. Com isso, a ação das personagens reflete a forma de atuação das forças de reação e coragem, dessa forma, redimensiona-se o lugar subversivo. A morte também é subversiva para essas personagens.

As personagens reagiram e enfrentaram ambientes hostis a sua existência, enquanto representatividade feminina. A morte das personagens femininas, além de revelar a violência patriarcalista para com essas mulheres, também apresenta, nessa atuação, a força subversiva que as personagens representam em sua luta, escolhas e conquistas. Nos desfechos das narrativas as personagens não superam o destino que lhes é determinado, no entanto, a narrativa supera.

O percurso narrativo supera e potencializa o lugar subversivo dessas personagens. Personagens que ressignificam a sua realidade, que apresentam novas formas de enfrentamento, que agem diante da opressão, que enfrentam barreiras temporais, culturais, religiosas, sociais, políticas e ampliam, dessa forma, a própria existência, enquanto representatividade social feminina.

Este trabalho se propôs a apresentar algumas personagens que representam o gênero feminino, demonstrando o lugar subversivo que essas personagens ocupam nas narrativas. Os romances trabalhados foram *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, e *Anna Kariênina*, de Liev Tolstói. Diante desses romances, selecionamos as

personagens que dialogaram com a coragem e a necessidade libertária em traçar seu próprio destino.

Em *Grande Sertão: Veredas*, analisamos a relação da forma interpretativa literária e da análise crítico-reflexiva, no que diz respeito ao lugar subversivo das representações femininas das personagens: Diadorim, Nhorinhá, Rosa'uarda, Maria Mutema entre outras. O destaque da perspectiva, que confere ao tema lugar de subversão, foi interpretado pelas características composicionais da personagem de Diadorim.

A/O personagem Diadorim é representado/o de forma masculina, travestida de homem em toda percurso da narrativa. Com isso, tratamos da questão da representação social de gênero para compreendermos as formas de representação e o espectro que pode ser configurado diante da questão de gênero e de sexualidade.

Diadorim representa a coragem e subversão em *Grande Sertão: Veredas*. E ao representar tais atitudes, não se torna símbolo abstrato, mas reflete de forma materialista a realidade social, em que a representação feminina age, diariamente, com coragem e subversão diante de uma sociedade capitalista, desigual, patriarcal e hostil à sua existência, enquanto ser social feminino.

Ao seguirmos a estrutura desta dissertação, analisarmos do romance russo, *Anna Kariênina*, de Liev Tolstói. Através dessa narrativa, buscamos investigar as atitudes que poderiam descrever e ajudar na composição interpretativa sobre o lugar subversivo que as personagens femininas ocupam na narrativa, como foi apontado nas personagens: Anna, Dolly, Mária, Váriênka, entre outras.

Essas personagens configuram as potencialidades da subversão que as representações femininas demonstram nas circunstâncias descritas e narradas no romance. Apresentamos as personagens, mas o foco da argumentação crítico-reflexiva neste trabalho, foi dado à personagem Anna.

Anna é a personagem que ousa lutar, ousa libertar-se de um casamento sem amor, ousa amar outro homem, ousa viver esse amor. A personagem configura e enfrenta questões como maternidade, direitos civis, divórcio, tutela e guarda do filho, educação de mulheres. Anna é a coragem em forma da ousadia e da força libertária que tem em sua finalidade a criação de uma nova realidade, a percepção de possibilidades, Anna é a coragem ao escolher seguir a sua própria vontade, enquanto ser social.

A personagem é de grande relevância para a compreensão as situações dispostas na narrativa, no que diz respeito a construção social, em que mulheres são humilhadas, subjugadas, submissas e exterminadas pela sociedade hostil à sua coragem e liberdade. Anna diz muito sobre o poder feminino, Anna é subversão que supera e ultrapassa os

cercamentos misóginos, patriarcais e institucionais que abrigam a moralidade familiar, religiosa e Estatal.

As mulheres estudadas neste trabalho superam os limites impostos pelas instituições – família, Estado e religião. São mulheres que representam a quebra dos valores morais patriarcais. São mulheres que almejam um futuro independente. São mulheres que lutam pelo direito de escolher, de ser, de agir e de lutar conforme a sua vontade.

Esse trabalho teve como objetivo apresentar os personagens femininos que demonstram essas características de coragem, luta e subversão. Essas mulheres estudadas são revolucionárias e podem, a partir das mais diversas interpretações, causar um efeito revolucionário em quem busca compreender o lugar subversivo da potencialidade feminina.

Num sistema capitalista, cisheteropatriarcal, nós, mulheres, somos personalidades que podem representar a força revolucionária das nossas antepassadas. Através dessa força e coragem, a representação e a representatividade feminina se faz relevante nas pesquisas para criarmos uma epistemologia e uma crítica literária que acolha essas personagens.

As representações femininas são potências gigantescas de influência transgressora. As personagens refletem a sociedade e não apenas uma parte dela, pois, nós, mulheres, também fazemos parte da sociedade, também somos seres sociais, além de sermos exploradas, oprimidas, temos a obrigação de mudar a nossa realidade desigual.

Esse impulso de vida, esse reconhecimento da representatividade feminina que acolhe a todxs, pode a partir da redescoberta reflexiva, crítica, ontológica e filosófica, pela literatura, pelas personagens femininas, pela escrita feminina, pelas *práxis* sociais, embora este trabalho não acolha a crítica da escrita feminina literária em sua análise, cabe o alerta a essa necessidade.

Uma vez que, assim como as personagens também lutaram para construir o seu próprio caminho e a sua própria realidade, nós também podemos e devemos, na realidade objetiva, enxergar uma saída, uma realidade possível, uma existência plena com direitos e garantias sociais que representem a igualdade e a liberdade de todas as mulheres.

*“Respiro e persigo
uma luz de outras vidas
E ainda que as janelas se fechem, meu pai
É certo que amanhece.”*

Hilda Hilst.

- AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro, Pólen, 2019.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Paulo Pinheiro. 2.ed. São Paulo: Editora 34, 2017.
- BASTOS, Hermenegildo. **Formação e Representação**. Cerrados: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura, UnB. n. 21, ano 15, p. 91-112, 2006.
- BOLLE, Wille. **grandesertão.br: o romance de formação do Brasil**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004.
- BRAH, Avtar; PHOENIX, Ann. **Não sou uma mulher? Revisitando a interseccionalidade**. Trad. Claudia Mayer & Matias Garcez. In: BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildney; COSTA, Claudia de Lima; LIMA, Ana Cecília Acioli. **Traduções da Cultura: Perspectivas críticas feministas (1970-2010)**. Florianópolis: EDUFAL, Editora da UFSC, 2017.
- CANDIDO, Antonio. **Dialética da malandragem**. In: **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1998.
- CHIMAMANDA, Adichie Ngozi. **O perigo de uma história única**. Trad. Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- COSTA, Walter Carlos; CAMORLINGA, Rafael. **Entrevista com Davi Arrigucci Jr.** Fragmentos. Florianópolis, v. 27, p. 133-148, jul./dez. 2004.
- COUTINHO, Eduardo de Faria. **Grande Sertão: Veredas: épico, lírico ou dramático?** In: _____. **Em busca da terceira margem: ensaios sobre o Grande sertão: veredas**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, p. 71-86, 1993.
- CRENSHAW, Kimberlé. **Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero**. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 171, jan. 2002.
- DUARTE, Constância Lima. **Feminismo e literatura no Brasil**. Estudos Avançados, Set/Dez, vol. 17, n. 49, p. 151-172, 2003.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. **As formas do falso**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- _____. **A Donzela-guerreira: um estudo de gênero**. São Paulo: Senac, 1998
- FEDERICI, Sílvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.
- _____. **O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista**. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2019.

- _____. **A história oculta da fofoca – mulheres, caça às bruxas e resistência ao patriarcado**. São Paulo: Boitempo, 2019.
- FERNANDES, Florestan. **Sociedade de classes e subdesenvolvimento**. 5.ed. rev. São Paulo: Global, 2008.
- FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler: em três artigos que se completam**. São Paulo: Autores Associados: Cortez, 1989.
- GOLDMAN, Wendy Z. **Mulher, estado e revolução: política familiar e vida social soviética, 1917-1936**. Trad. Natália Alfonso. 1.ed. São Paulo: Boitempo, Iskra Edições, 2014.
- HAZIN, Elizabeth. **No nada o infinito (da gênese do Grande sertão: veredas)**. São Paulo: USP, 1991.
- KOLLONTAI, Aleksandra. **A nova mulher e a moral sexual**. 2.ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011.
- LEMAIRE, Ria. **Repensando a história Literária**. Trad. Heloisa Buarque de Hollanda. In: **Rethinking literary history**. Foris Publications Holland/USA, 1987.
- LAURETIS, Teresa de. **A tecnologia do gênero**. Trad. Suzana Funck. In: **Technologies of gender**. Indiana University Press. p. 1-30, 1987.
- LORENZ, Günter. “**Diálogo com Guimarães Rosa**” In: ROSA, João Guimarães. **Ficção Completa**. Vol. I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 1994.
- LUKÁCS, Gyorgy. **Marxismo e teoria da literatura**. Trad. Carlos Coutinho. 2.ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- MARX, Karl. **O 18 de brumário de Luís Bonaparte**. Trad. e notas Nélio Schneider; prólogo Herbert Marcuse. São Paulo: Boitempo, 2011.
- MENESES, Adélia Bezerra. **Cores de Rosa – ensaios sobre Guimarães Rosa**. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.
- RONCARI, Luiz. **O cão do sertão: literatura e engajamento: ensaios sobre Guimarães Rosa, Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: Editora UNESP, 2007.
- ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. 20.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- RIBEIRO, Darcy. **Teoria do Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1972.
- SARTI, Cynthia Andersen. **A Família como Espelho: um estudo sobre a moral dos pobres na periferia de São Paulo**. Autores Associados, São Paulo, 1996.
- SCHMIDT, Rita Teresinha. **Para além do dualismo natureza/cultura: ficções do corpo feminino**. Organon, v. 27, n. 52, Rio Grande do Sul: UFRGS, 2012.

- SCHNEIDER, Graziela (org.). **A revolução das mulheres: emancipação feminina na Rússia soviética**. Trad. Cecília Rosas. 1.ed. São Paulo: Boitempo, 2017.
- SEGATO, Rita Laura. **Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial**. Trad. Rose Barboza. e-cadernos CES, 18, 2012.
- SENNA, Thaiz Carvalho. **A questão feminina na Rússia e suas respostas: análise por meio da lei do desenvolvimento desigual e combinado**. Marx e o Marxismo. v. 4, n. 7, 2016.
- SOUZA, Alexandre Rodrigues de. **A “DONA” DO SERTÃO: mulher, rebelião e discurso político em Minas Gerais no século XVIII**. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2011.
- SPERBER, Suzi Frankl. **As palavras de chumbo e as palavras aladas**. Revista Floema - Ano II, n. 3, p. 137-157, jan./jun. 2006.
- TEIXEIRA, Níncia. **Entre o ser e o estar: o feminino no discurso literário**. Paraná. n. 25. p.81-102, 2009.
- TOLSTÓI, Liev. **Anna Kariênina**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- TROTSKY, Leon. **A história da Revolução Russa**. Trad. E. Higgins. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.