

O arrenego e a letra

Notas sobre “Esses Lopes” de Guimarães Rosa*

Cleusa Rios Pinheiro Passos

Universidade de São Paulo

Resumo

Apoiado nas conexões entre literatura e psicanálise, este texto enfoca uma personagem feminina de Guimarães Rosa, que, violada por poderosos de seu meio, elimina-os dissimuladamente, apropria-se de seus bens e aprende “as letras”, tornando-se donado próprio corpo, desejo e ato narrativo – algo raro na obra rosiana.

Palavras-chave

Guimarães Rosa; psicanálise; feminino; crítica literária.

Abstract

Based on the connections between literature and psychoanalysis, this text evokes a female character of Guimarães Rosa's who, having been violated by local big shots, slyly eliminates them, takes hold of their possessions and learns “the letters”, becoming master of her own body, desire and narrative act – something unusual in Rosa's work.

Keywords

Guimarães Rosa; psychoanalysis; feminine; literary criticism.

1 Mulheres. Mudadas?

Pouco assinalada no conjunto da obra rosiana, a transgressão da personagem feminina constitui sutil ou explicitamente um de seus aspectos compositivos mais frequentes. Diadorim, travestida já no primeiro encontro com Riobaldo, não apenas ancora parte fundamental da trama de *Grande Sertão: Veredas*, condensando amor, ambivalência e morte, como também se destaca pelas artes viris da guerra ou pelo resistente silêncio sobre sua história pessoal. Esses traços, aliados à feminilidade bela e encoberta, tornam-na uma das mais renomadas criações de Rosa.

Contudo, desde *Sagarana* (1946), perfis femininos menos observados se impõem por meio de diferentes linhas de força. Em geral, o ato de subverter a ordem, apoiado na dissimulação e na conquista de voz/letra, os marca e desenreda. Se Jó Joaquim, o paciente enamorado de “Desenredo”, reconstrói os fios da sorte de Livíria, Rivília ou Irlívia – a amante e, depois, esposa que o trai – desmanchando indesejáveis nós pelo viés da linguagem, aqui a trajetória se coloca nas mãos e palavras das próprias mulheres, que articu-

lam seus destinos, sem abdicar de parceiros, mas buscando repartir seu universo com eles.

Vamos a alguns exemplos. Em “Sarapalha”, o texto gira em torno de Luísa, quase sem voz e aparentemente ausente na trama, mas atuante, por meio de lembranças, no *imaginário* das personagens masculinas, o marido (Primo Ribeiro) e o leal Primo Argemiro. *Dona de seu querer*, foge com um boiadeiro de fora, deixando um seco *recado* de despedida e rejeitando tanto o sacramento da união “para sempre”, quanto a “invidia” (*videre/olhar*) de Argemiro fos Anjos (se aceito, não implicaria nova sujeição religiosa?).

Sorrateiramente, a atitude imperativa de Luísa ganha intensidade em outras “mulheres”, cuja subversão também é mediada por voz, corpo e escrita, sem renunciar a seus desejos em função da lei religiosa ou paterna. Ainda no *Grande Sertão: Veredas*, Maria Mutema mata marido e padre, por “causa nenhuma”, sendo possível ler suas ações como cerrada resistência a uma comunidade que subjugava e não *ouve* a mulher – aliás é pelo *ouvido* que os assassinatos se concretizam.

Em “Buriti” de *Corpo de Baile*, Lalinha e Maria da Glória jogam com sujeição e enfrentamento, num rígido contexto sertanejo, rompendo a lei do incesto e mantendo relações com figuras paternas; “Lélio e Lina” traz a mocinha-velha Lina, que não hesita em recusar maternidade e segurança, para partir com seu Mocinho, num “vão” tardio, mas pleno de cantos e expectativas. Manuelzão, do texto homônimo, não consegue livrar-se do feitiço das estórias de Joana Xavier, “capioa barranqueira”, corajosa o bastante para viver à deriva e a seu bel-prazer.

Se níveis sociais determinam expressivas diferenças entre elas, não abolem, no entanto, a tensa dicotomia exclusão-resistência, eixo maior destas notas, cujo interesse fundamental está no mundo particular de *Tutaméia* e, nele, a personagem Flausina (“Es-

ses Lopes”), que busca igualmente a “desforra” e o “regalo” sem culpas.

Pontuando-se instantes de tais trajetórias, a percepção de Flausina se ampliará, pois em vez de personagem vista por um terceiro se torna *narradora*, algo inusitado em Rosa, que, embora ofereça diálogos, contares (Dô Nhã, Joana Xavier), divisão de enfoques (Lalinha/Quibia de “Sinhá Secada”) às figuras femininas, não costuma delegar o poder discursivo, por inteiro, a elas.

2 Malinas lábias

A narradora de “Esses Lopes”¹ condensará várias outras personagens, dissimulando, assassinando; com astúcia, emaranhará os fios da escrita e dirigirá o olhar do leitor – à semelhança do que fez com os Lopes. Se, no princípio, a força do homem e sua moral a atingem, ela não se submete visceralmente, agindo, às ocultas, contra o poder econômico que dispõe de seus sonhos e sexualidade, acabando por inverter a ordem vigente e, ainda semelhante a outras, restabelecendo-se como “mulher” desejante.

Mocinha ainda, Flausina é levada de casa, à revelia, por Zé Lopes, seu parceiro inicial. Ofendida e calada, dissimula angústia e revolta, amealha o que pode, aprende a ler e, para se livrar do agressor, coloca ervas daninhas em suas beberagens. “Sem muito custo”, ele morre. Dois outros Lopes, Sertório e Nicão, passam a disputá-la. O primeiro a obtém; uma vez mais ela se sujeita, porém, insinuante e subreptícia, incentiva o ciúme entre ambos que se enfrentam e morrem. Surge, então, terceiro pretendente: Sorocabano Lopes, “o das fortes propriedades” que, “velhoco” e apaixonado, aceita as exigências da mulher e, com ela, se casa. “Gordas e temperadas comidas, acrescidas de amores sem descanso” parecem preci-

* Este texto constitui parte condensada de um capítulo do livro *Guimarães Rosa: do Feminino e suas Histórias*, a ser publicado brevemente.

1 Guimarães Rosa, *Tutaméia: Terceiras Estórias*, 3ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1969, pp. 45-48.

pitar a morte desse Lopes, último a importunar a personagem. Com o intento derradeiro de usufruir a liberdade e o próprio corpo, a mulher envia os filhos das relações anteriores para longe.

Nessa fase, acontece-lhe o amor, confirmando a rebeldia fundamental que a determina como sujeito: o amante é bem mais jovem e Flausina desdenha “folhinhas e datas”. Ser integralmente feliz “no sofrer e no regalo” sintetiza sua meta presente. Ancora-da no dinheiro e na experiência, essa busca significa igualmente dar conta da inquietante “questão das saudades”² de outro tempo.

A narrativa baseia-se, assim, na recuperação de sua história, forma de apreender o passado e, nele, um perturbador momento: a perda da virgindade. Para ela, ser virgem liga-se a *integridade e inocência*, representando a “maior prenda que há”, mesmo após ter encontrado “o fundo do ‘seu’ coração”. Presa à tradição do meio familiar e rural, reclama não só a castidade roubada, mas também a falta de enxoval, igreja, cortesias e “ilusão de noivado”, práticas consagradas à preparação do casamento. Menos que resguardar a instituição, seu lamento oculta a ausência de um ritual de iniciação à sexualidade, vinculado à impossibilidade de escolha objetiva.

As etapas ritualísticas predecessoras do matrimônio constituem costumes sociais e religiosos que camuflam, em parte, o pudor da prática sexual a ser vivenciada. Em seu estudo a respeito da feminilidade, Freud afirma, particularizando a questão, que o pudor, virtude pretensamente feminina e “mais convencional do que se pensa”, teve como função primitiva dissimular “a deficiência dos órgãos genitais”.³

Não nos cabe discutir a pertinência da posição freudiana sobre o problema da castração aí inserido, nem o aspecto sócio-econômico que envolve, historicamente e há séculos, o pudor feminino. Interessam-nos, sim, os elos entre o pudor e a sexualidade, a dissimulação e as normas sociais – aspectos fulcrais para a caracterização de Flausina. Elemento inicial de simulacro, o pudor mascara nela a hostilidade pela perda de algo de seu corpo. A destruição do hímen acarretaria na mulher uma ferida narcísica a que se acrescentaria, com freqüência, certo desengano quando do primeiro coito, em geral, menos prazeroso que o esperado.⁴

Ora, a personagem não ama seu sedutor, nem consegue viver a transgressão de uma atividade severamente proibida, até aquele momento, recobrando a sensibilidade amorosa particular à mulher em tais ocasiões. Logo, ela reage ao conjunto representado pela violação, coabitação e dependência econômica, perpetrando uma vingança gradual e subreptícia.

O primeiro e aviltante contacto vem sugerido por traços metonímicos que destacam partes, seja do corpo de Zé Lopes (braços e mãos), seja do espaço específico onde se concretiza o “ato sexual”: “a cama dele”. Desde o princípio, caracterizado por um “chapéu grandão, de aba desabada”, o sujeito violador surge, na perspectiva da moça aviltada, rompido em sua totalidade, da mesma forma que ela o fora.

A figuração metonímica coloca ênfase no desconhecimento em relação à personagem masculina. Vê-lo por partes parece consignar a perda do todo (ilusório ou não) que a lin-

guagem ajudaria a compor. A Lopes faltam as “cortesias”, ou seja, a convenção que acompanharia a posse (?) física, matizando-a. Por meio delas, a mulher pode estabelecer um intercâmbio, refletido e representado no código das cortesias, no qual se reconhece, acreditando configurar-se por “inteiro” e ajudando a corporificar a figura masculina.

A escritura responde à violência sofrida, retratando o corpo violador tão rompido quanto o violado. A memória da narradora seleciona impressões sugestivas do intolerável toque físico por meio dessa contigüidade metonímica cuja função é, ainda, sustentar as metáforas encobridoras do pudor. A falta de preparação formal para o ato, sua rispidez e erotismo transferem-se veladamente para os adjetivos “curtos” e “quentes” qualificadores de “braços” e “mãos”. Logo, a fragmentação de Zé Lopes camufla, além do recato, a recusa de Flausina em reconhecer no corpo do outro o desejo que ele contém.

Da perspectiva psicanalítica, originalmente, o sujeito reconhece seu desejo não só graças à própria imagem, mas também pelo corpo de seu semelhante.⁵ E este se delinea perfeito para o olhar do sujeito, que se percebe fragmentado enquanto imagem de um desejo não constituído. Flausina nega-se a visualizar em Lopes o corpo íntegro, portador especular de seu desejo. *Possuída* ainda menina, ela mantém, em sua escritura, a metáfora infantil do corpo despedaçado, reelaborando-a e concretizando-a no aspecto desintegrado do violador, forma de o renegar ainda no presente. *Posse* e brutalidade insinuam-se na própria composição discursiva, já que o mesmo parágrafo condensa tanto os quereres, o pudor e a conseqüência do defloramento da personagem, como seu “raptó” por Zé Lopes. Transformada em objeto passivo (“me”), ela só se recupera como sujeito após o marcante e desprazeroso ato:

Mal com dilato para chorar, eu queria enxoval, ao menos, feito as outras, ilusão de noivado. Tive algum? Cortesias nem igreja. O homem me pegou, com quentes mãos e curtos braços, me levou para uma casa, para a cama dele. Mas aprendi lição de ter juízo. Calei muitos prantos. Agüentei aquele caso corporal. (p. 45)

Conforme se percebe, Flausina não pôde escolher seu parceiro, e as referências ao pai – em aparência inexpressivas, porque poucas e significativamente vinculadas à mãe – verificam-se fundamentais para a caracterização da jovem. De precária condição econômica (“Me valia ter pai e mãe, sendo órfã de dinheiro?”), o representante do poder masculino na ordem familiar revela-se tão impotente quanto sua mulher, não podendo resguardar a “honra” da filha ou “punir” por ela. Opostamente, Zé Lopes mostra-se rico, dominador e arrebatado. A diferença entre eles manifesta-se clara no cumprimento trocado quando este passa a cavalo:

[...] meu pai e minha mãe saudavam soturnos de outro jeito. (p. 45)

De outro jeito. Soturnos. Divergente de Zé Lopes, os termos marcam a negação do acordo de vontades, estabelecendo um decisivo traço diferencial entre os dois homens: o sedutor não é o mesmo, mas o *Outro*, o que será negado, ao longo da vida, pois de “outra” ribeira, diverso da representação familiar elaborada na infância e discorde da imagem de seu desejo.

Do ponto de vista da psicanálise, no amor, é seu próprio eu que se ama “seu próprio eu realizado no nível imaginário”,⁶ isto é, o objeto de amor funciona como reflexo de nossa imagem. Ora, analogicamente, o que Flausina retém de si, *cristalizado* em sua me-

2 Tema caro a Rosa em várias narrativas; ver S. K. Lages, *Descaminhos de Leitura: João Guimarães Rosa e o Trabalho da Saudade*, Porto Alegre, 1990, Dissertação de Mestrado.

3 Ver Sigmund Freud, “La Feminité”, *Nouvelles Conférences sur la Psychanalyse* (1933), Paris, Gallimard, 1981, pp. 147-178, Col. Idées, 247; e “Le Tabou de la Virginité” (1918), *La Vie Sexuelle* (1916), Paris, Presses Universitaires de France, 1973, pp. 66-80, Col. Bibliothèque de la Psychanalyse.

4 A questão do pouco sucesso erótico do primeiro coito real, precedido por uma “espera mágica”, produto do desejo “longamente fantasiado”, parece ocorrer com freqüência; ver sobre o assunto F. Dolto, *Sexualité Féminine: Libido, Érotisme, Frigidité*, Paris, Scarabée & Co./A. M. Metaillé, 1982, p. 112.

5 Cf. Jacques Lacan, “Le Stade du Miroir comme Formateur de la Fonction du Je”, *Écrits I*, Paris, Seuil, 1966, pp. 89-97, Col. Points, 5.

6 Idem, *Le Séminaire: Livre I: les Écrits Techniques de Freud*, Paris, Seuil, 1975, p. 163.

mória, reporta ao corpo e à fantasmática *inocência* da infância e puberdade, revividas pelas “cantigas de roda e modinhas de sentimento”, que, metonimicamente, tocam o metafórico objeto de seu olhar: a beleza.

Menina, ela se “via vestida de flores” e “linda até a remirar cara na gamela dos porcos, na lavagem”. O espelho não importa, mas sim a imagem imaculada da beleza, sobrepondo-se à sujeira e refletindo os traços que a determinam, responsáveis pelo jogo do desejo – suporte de seu texto. Ainda em termos psicanalíticos, tal imagem, enquanto forma de busca de unidade física, estaria vinculada ao narcisismo. Flausina-menina visualiza sua imagem-virtual, percebendo-a íntegra e perfeita, bela e casta, características constitutivas da nostálgica cena que a fascinará vida afora.

Beleza e corpos intactos. Tentativa ilusória de preservar um tempo perdido. Os verbos “ver” e “remirar” presentificam o prazer de “olhar” e “contemplar”; meios de recobrar desejos infantis. Por outro lado, os elos entre beleza e virgindade atuam igualmente como armas do pudor, camuflando a sexualidade nascente de alguém que “vestida de flores”, a serem colhidas via sedução das palavras, presente as mudanças de seu corpo (“mocinha fiquei”) e, neste, os pontos atraentes para o olhar alheio. A “pintinha” preta na alvura do queixo não deixa de ser destacada como um detalhe sensual e cativante a ser admirado.

Além disso, a reprovação de seu nome e a preferência por “Maria Miss” acentuam a questão narcísica, ligada à necessidade de reconhecimento da própria beleza: na gamela, ela vê delinear-se sua imagem no preciso lugar “onde não está”; em “Maria Miss”, nome virtual e, portanto, “onde também não

é”,⁷ busca capturar a beleza. No nome, a revelação do desejo. Maria e Miss condensam aspectos reais e imaginários de um tempo longínquo e irrecuperável: menina humilde (“Maria”), intocada (“senhorita” / “miss”) e nomeadamente bela (“miss”).

Adulta, a identificação narcísica com o outro, que lhe permitiria situar “sua relação imaginária e libidinal com o mundo geral”,⁸ não se verifica. Zé Lopes é diverso do “Ich-Ideal” necessário ao investimento amoroso, não parecendo estabelecer vínculos simbólicos que o associassem ao outro enquanto falante.⁹ Nos protestos de Flausina, essa falta da palavra amorosa intensifica a rebeldia, causadora de sua transfiguração: “cria de cobra”, “portadora de escrituras”, na dupla acepção de possuir bens e tracejar as letras.

3 O remirar e o estremecer

O fascínio de olhar e sentir-se olhada, possibilidade lúdica entre configurar-se sujeito e objeto do desejo, retorna por meio dos verbos “ver” e “remirar” da meninice, acabando por insinuar a primeira transgressão do violador: ele não a contempla. “Me olhava: aí eu espiada e enxergada, no ter de me estremecer”, reclama ela.

Perceber-se objeto de incômodo olhar alheio ultrapassa a mera queixa e ganha elaboração textual; o pronome “me” e o emprego dos participios transformam-na em impotente e passivo alvo de Lopes. Aliás, a escritura revela o ponto preciso desse alvo visual: o “eu”, instância ligada à libido que atua como um mediador de Flausina em sua busca de ser contemplada.

Entretanto, o raptor a espia e enxerga. Ora, “espiar” comporta as noções semânticas de “observar secretamente” e “descobrir com fins de dano”; por sua vez, “enxergar” sugere as de “entrever e descortinar”. Literal ou metaforicamente, tais acepções implicam uma espreita e um desvendamento inaceitáveis para ela, porque não consentidos, não acompanhados da linguagem e porque modos de olhar desprovidos de admiração. A espreita gera, aliás, um vínculo “intencional” entre ambos, antecipando o poder e a sexualidade rúde de Lopes.

Estabelece-se, então, um jogo entre o consumir e o contemplar.¹⁰ A presença do segundo é condição para Flausina aceitar o primeiro: “Amo um homem, ele vive de admirar meus bons préstimos, boca cheia d’água”, conta agora. No presente, livre da família agressora, experiente e economicamente estável, procurando direções para discurso e amor, ela se quer objeto olhado e desejado, sem abdicar da condição de sujeito.

Se, de um lado, a beleza do corpo liga-se ao que sexualmente excita, de outro, quando contemplada, exige certo distanciamento do olhar e do sujeito. Nessa direção, o apoio psicanalítico nos auxilia uma vez mais. Reconhecendo a ambigüidade dos elos mencionados por Freud, a tradição do pensamento antigo (até São Tomás de Aquino) sobre o assunto é retomada por Lacan para concluir que o belo pode ter por efeito enfraquecer, desarmar ou intimidar o desejo,¹¹ sem negar a conjunção de ambos em muitos momentos.

Tal conciliação corresponderia ao *querer* da narradora. Se Lopes a contemplasse e isso tivesse como sucedâneo a palavra, surgiria a possibilidade de negá-lo enquanto sujeito do desejo, e, para ela, manter-se como objeto do olhar (“em estatuto de objeto”) não significaria sujeição. Ao ser admirada, Flausina

ganharia tempo para também olhar, deixar-se seduzir e desejar. No presente, ela reconstrói tal caminho, utilizando-se peremptoriamente da linguagem: “Quero falar alto” (p. 45). Seu vínculo afetivo ancora-se na reciprocidade sujeito-objeto, imprescindível à relação amorosa almejada e, literalmente, exposta desde o início: ama um jovem e este, antes da “boca cheia d’água”, admira “seus bons préstimos”. Enfim, o discurso resgata a imagem especular e perfeita (embora ilusória) do passado onde se fundem beleza, juventude e castidade.

Conforme se observou, com Zé Lopes, “o pior” deles, faltam trocas simbólicas e sedução. Semanticamente, as acepções do verbo “seduzir” acabam por descartar a idéia de força ou violência para privilegiar seja a de “desvio” ou “des/honra” – causados por promessas, artifícios e enganos, seja a de “atração”, “encanto” ou “fascínio”. Queixosa, a narradora registra o gesto brusco da captura, sugerindo a ausência da “dupla face da sedução”, a saber, “a dimensão ética” e o “aspecto estético” nela contidos. A primeira destaca o “domínio de um indivíduo sobre o outro”, enquanto o segundo aponta o “despertar ou refinar de uma sensibilidade”.¹² Para tanto, entram em jogo ardis, promessas enganosas ou encantos peculiares ao ato de seduzir.

E, aqui, a palavra torna-se o elemento mediador por excelência, desconsiderada por Zé Lopes que domina, sim, mas pela força bruta, sem as *artimanhas* da conquista. No ato da sedução parece haver certa “perfidia” com vistas a um poder sobre o objeto a ser seduzido, que se disporá a servir às “finalidades do sedutor”.¹³ E é Flausina quem utiliza tal procedimento.

Com todas as letras, “malinas lábias” enganam Zé Lopes. A fala melíflua captura também Si-Ana, a “preta magra” encarregada de

7 Cf. Idem, *ibidem*, pp. 169-171.

8 Idem, *ibidem*, p. 144.

9 “O Ich-Ideal, o ideal do eu, é o outro enquanto falante, o outro enquanto tem comigo uma relação simbólica, sublimada, que em nosso manejo dinâmico, é, ao mesmo tempo, semelhante à libido imaginária e diferente dela. A troca simbólica é o que liga os seres humanos entre si, ou seja, a palavra, e permite identificar o sujeito.” J. Lacan, *Le Séminaire: Livre I*, ed. cit., p. 162.

10 Ver Eugénie Lemoine-Luccioni, *Partage des Femmes*, Paris, Seuil, 1976, p. 153.

11 J. Lacan, *Le Séminaire: Livre VII: L’Éthique de la Psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986, p. 279.

12 Renato Mezan, “Mille e Quattro, Mille e Cinque, Mille e Sei: Novas Espirais de Sedução”, in Renato Janine Ribeiro (org.) *A Sedução e suas Máscaras: Ensaios sobre Don Juan*, São Paulo, Companhia das Letras, 1988, p. 94.

13 Idem, *ibidem*, p. 90.

vigiá-la, que se vê “engabelada” por laços afetivos inventados pelos termos “madrinha” e “comadre”. Com o intento de livrar-se dessa espreita, levanta ainda o “falso legado”: Si-Ana teria servido de alcoviteira, junto a ela, para um segundo Lopes que, denunciado, desaparece “em sistema de não se sabe”. “Cria de cobra”, como se qualifica, paralela e veladamente aprende a ler e escrever, obtém o dinheiro e a confiança do companheiro, visando traçar-lhe o destino:

Na cachaça, botava sementes da cabaceira-preta, dosezinhas; no café, cipó timbó e saia-branca. Só para arrefecer aquela desatada vontade, nem confirmo que seja crime. Com o tingui-capeta, um homem se esmera, abrandada. Estava já amarelinho, feito ovo que emacabou de pôr. Sem muito custo, morreu. (pp. 46-47)

A morte de Zé Lopes confirma nossa leitura; a narradora busca anular o desejo alheio para poder realizar o seu. E aí, as armas empregadas são, sem dúvida, as da sedução. No cotidiano, ela mantém o seu “fiz que quis” inicial, ou seja, finge querer o agressor, mas arquiteta de forma simulada e constante seu definhamento e morte. O encanto e a ardilosa submissão servem à bem sucedida trama, articulada desde o instante em que deve se calar. Ao dinheiro oferecido por Lopes, por intermédio de aparente gratidão, já se determina o engodo:

“Eu tinha três vinténs, agora tenho quatro...” Tentado ele ficou, não sabia que eu estava abrindo e medindo. (p. 46)

Flausina “abrindo e medindo”; no discurso, as chaves para a compreensão da engenhosa morte do homem detestado. Sugestivamente, seu nome lembra “flor” (“fiorzinha”/fiozinha/frauzinha/flausina?). A

associação se justifica se retomarmos a cristalizada imagem infantil onde ela se via “vestida de flores”. Além disso, ao explicar o próprio comportamento diante da poderosa família, elege o “botão de flor” como elemento comparativo de sua figura “miúda e mansa”. Um botão de flor, abrindo e medindo, oculta e revela seu modo de ser: bela e feminina e, ao mesmo tempo, contida em seus planos – mas pronta para a desforra.

4 Flausina: cria de cobra

Metáfora da dissimulação, as flores a representam na vida e na morte. Saia branca, cabaceira preta, cipó timbó e tingui-capeta são trepadeiras ou arbustos portadores de flores solitárias, alvas, grandes ou diminutas, camuflando, algumas delas, propriedades nocivas. As duas últimas (família *sapindaceae*) são comprovadamente venenosas.¹⁴ Uma vez mais, insinuam-se os aspectos ético e estético, antes discutidos, ressurgindo a idéia segundo a qual a ambigüidade peculiar à sedução a relaciona tanto à sexualidade quanto à morte.¹⁵

Subjugado aos encantos da jovem, que jamais lhe perdoara a irrecobrável perda, Lopes paga o preço do gozo e prazer: metaforicamente, a flor vela veneno e morte. Procedimentos semelhantes serão utilizados com seus sucessores, porque também tomam a narradora à força. Feito o primeiro enterro, “o primo e o irmão do falecido” a disputam: de maneira brusca, Nicão promete aparecer após a “missa de mês”. Todavia, Sertório o antecede. E o discurso ressalta o incômodo retorno da opressão física:

Mas o Sertório, senhor, o outro, ouro e punhal em mão, inda antes do sétimo dia já entrava por mim a dentro em casa. (p. 47)

A significativa inversão dos adjuntos adverbiais, originando elos espaciais diretos entre a invasão e o corpo de Flausina, recobra a tirania anterior vivida junto a Zé Lopes, que a cercava “em canto de catre”, tolhendo-lhe a intimidade, tornando-a “espremida mais pequena” e exposta à “daninhagem”. Ou seja, o contato metonímico com “ocultos pensamentos” e as possíveis “perversidades” do par levam-na a concretizar, discursivamente, sua repulsa. Aquilo que tange “canduras de noiva, pega feito doença [...] em espírito se traspassa”.

Corpo e palavra uníssonos. A esta caberá destruir também o segundo e terceiro violadores. A personagem recupera o “falso legado”, usado contra Si-Ana, fazendo-os capitular ao verbo, aos ciúmes e “recados embebidos de doçura”. As articulações paralelísticas, suportes do trabalho discursivo, podem agora se configurar. A recorrência lúdica “violência, sedução e morte” só se alterará com o último Lopes.

Sorocabano, o “velhoco [velho e oco], o das fortes propriedades”, dela se enamora. O ciclo da violência persiste mais sutil; a já experiente mulher o aceita “de boa graça”, impondo casamento. Em seguida, lança mão dos meios nos quais se aprimorara: ilusórios deleites. “Gordas e temperadas comidas” substituem o gosto da palavra cativante, “agradadas horas” mantêm o erotismo necessário e fatal: Sorocabano, “chupado de amores”, morre.

Uma vez mais, o prazer encobre e prepara a morte. Oficialmente viúva e *desforrada*, a narradora realizara o caminho, justo e calculado, da busca de seu passado. Com Zé Lopes, amealha o que lhe faltara para não ter sido raptada e aprende as letras, conquistando os recursos fundamentais para a liberdade: dinheiro e saber. Com Sertório continua o trabalho de enriquecimento e, além disso, visando recuperar a honra outrora maculada, desfigura a do aviltador:

Total, o quanto que era dele cobrei, passando ligeiro já para as minhas posses; até honra. (p. 47)

Acumulação de bens, experiência e ares de donzela, já que o “donzela” lhe fora um dia roubado, a personagem passa, agora, a trammar o resgate da instituição casamento, outrora também negada. Reabilitada pelo respeito social e poder econômico, a narradora realiza a metafórica reelaboração textual de seu passado. Do novo companheiro exige o sonhado restaurar da iniciação amorosa: “Que em meu corpo ele não mexa fácil.” (p. 48).

E esse corpo, irremediavelmente marcado pela falta, de certa forma, se reconstrói no contar. Parte dele, a mão que escreve, tentando dar conta “das saudades”, *enreda* os fios do discurso, compondo um corpo outro, íntegro e desejado, na medida em que constituído por momentos particulares da vida de Flausina, selecionados e convencionalizados sem a intervenção dos Lopes.

A composição da narrativa reproduz os caminhos da personagem, organizando-se a partir de dois jogos básicos: o da subversão e o do arremedo. O primeiro se esboça logo na introdução, quando se patenteiam seus valores e quereres presentes. Livre, amando, falando alto, ela crê ter achado o “fundo de ‘seu’ coração”. No segundo parágrafo, antes de expor os fatos – determinará a dolorosa experiência:

Mas, primeiro, os outros obram a história da gente. (p. 45)

Ora, Flausina inverterá tal situação, contrapondo-se às mulheres de seu meio. Graças a sutis artifícios, é ela quem reverte a ordem estabelecida pelos poderosos violadores, substituindo-os astuciosamente e adquirindo o legado da moça pobre, via matrimônio. Assim como a tirania dos Lopes causa mudanças irreversíveis em sua existência, urdirá o destino de cada um até retomar o fio do seu. A figurada reconstrução da própria *inteireza* corporal corresponderá, textualmente, à “desconstrução” dos Lopes.

14 Ver Aylthon Brandão Joly, *Botânica: Introdução à Taxonomia Vegetal*, São Paulo, Nacional, 1966.

15 Cf. Renato Mezan, op. cit., p. 89.

Caracterizar-se personagem inocente e bela se contraporá à descrição de Zé Lopes, daninho e dilacerado. Sertório, “senhor”, “ouro e punhal em mão”, representa a volta do poder e da violência. O discurso metonímico, que o retrata, também o despedaça e o opõe à “gentil sujeição” da narradora, criando um paralelo entre ele e o primeiro agressor. O terceiro pretendente ganha contornos distintos, porque não utiliza a violência e Flausina, mais velha e “viviada”, muda seus métodos. Não mais o despedaçamento – o próprio nome (Sorocabano Lopes) nos chega completo – nem a destruição do outro pelo jogo de forças. Simulados e intensos deleites em troca de “propriedades”.

Em seguida à desforra, a liberdade, o amor e a “questão das saudades” impelem-na ao ato de narrar. A criação textual responde ao fato de a traumática experiência de sua história ter-lhe escapado em instantes cruciais para obtenção de afeto e prazer. Fato violento e reação ardilosa sustentam o relato e denunciavam o domínio de um mundo onde o poderio econômico permite aos homens arrogar-se direitos de “posse” sobre a mulher desejada. Quase um objeto herdado, esta é requerida pelos parentes próximos – à maneira dos tempos coloniais¹⁶ – restando-lhe como defesa a arte de inventar artimanhas e ficções. Esconder torna-se índice de dependência e cativo. A dissimulação de Flausina, básica em seu perfil, não se mostra apenas signo de ocultamento e sujeição, mas a arma escolhida para a planejada vingança.

Cabe agora ressaltar a outra face da sedução, seu aspecto ético. Inverter a ordem instituída sugere um conflito entre bem e mal, claramente percebido pela narradora. De modo peremptório, ela começa seu sinuoso discurso, qualificando a família Lopes:

Má gente, de má paz; deles, quero distantes léguas. (p. 45)

Em seguida, apresenta sua imagem infantil para, pouco a pouco, manipular metáforas que a transformam de flor em lobo, apropriando-se de atributos peculiares a seus violadores: no nome “Lopes” – do latim “lupus-i” (lobo) – surgem alguns deles, uma vez que os lobos se distinguem pela voracidade, ferocidade, caçada conjunta, luta pelas fêmeas e perseguição a reses menores.

Tais aspectos acabam constituindo os Lopes como um todo, seja pela forma análoga de perseguirem e se apoderarem da jovem ou pelo nome comum que os agrupa como espécie e caráter. A contigüidade metonímica leva Flausina a apossar-se da ferocidade mencionada, empregando para os destruir os meios com eles aprendidos, inclusive, a astúcia.

A narradora protesta contra a animalidade de seus possuidores com reações semelhantes, embrutecedoras (“Lopes nenhum me venha, que às dentadas escorraço.”) já no parágrafo inicial, espelho da trilha percorrida de menina indefesa à mulher lutadora que, ao longo dos anos, aprende e transmite ao leitor sua experiência maior: a passagem de objeto a

sujeito da história alheia e própria; a cada investida de um Lopes, uma resposta áspera se conforma pelo desvio ardiloso do discurso.

A outra faceta do trabalho narrativo, a do arremedo, também se insinua desde o princípio: “[...] o que passei foi arremedando e esquecendo.” É ainda “arremedando” que sua velada confissão se delineia. Há um lúdico pacto textual que aponta um dizer para os Lopes e outro para o leitor, ou seja, a escrita reproduz a vivência de Flausina: lado a lado, coexistem a afirmação de uma fala destinada aos Lopes e sua imediata transgressão.

Simulação e desejo constroem, portanto, o conto. A problemática noção e finalidade de bem e mal apresentam-se, aliás, vinculadas a esse desejo que aflora e impulsiona as ações da personagem. Acabar com os Lopes não significa, para ela, crime ou ruptura dos valores e regras sociais. Com o primeiro, argumenta sobre o provável envenenamento:

Só para arrefecer aquela desatada vontade, nem confirmo que seja crime. (p. 46)

Frente aos demais, a representação de viúva “inconsolável” ou o fato de herdar sem “nenhum enjôo” evidenciam sua posição: em nome do desejo os Lopes a violaram; agora

ela viola leis, matando-os, também em nome do desejo. A representação de Flausina acaba por consistir elemento composicional básico de seu relato. Habituada à sedução e ao logro, ela encontra na ficção o veículo adequado para resgatar historicamente o passado e “falar alto”.

Além disso, utilizando sua arte maior – a da ilusão – procura eternizar o incessante desejo de constituir-se, ao mesmo tempo, sujeito e objeto de desejo, contemplação e amor. O texto, corpo íntegro e sedutor elaborado por ela, que tardia e ocultadamente aprendera as letras, converte-se em objeto de um olhar para sempre contemplador e desejanter: o do leitor. E ela, para sempre, o sujeito fascinante de “Esses Lopes”.

Flausina-narradora: do começo ao fim do conto. Singular na obra de Rosa? Graças à reconstituição da própria história e do corpo, que, encontrando o prazer, se faz letra, intervém no jogo amoroso a dimensão gozosa do dizer e do que lhe fora negado: a relação a dois, agora sim transitiva no sentido duplo: porque *vivenciada* (incompleta como todas, mas *vivenciada*) e porque transmitida pelos mais sedutores ardis: os literários.

Recebido em setembro de 1999.

16 É bom lembrar que muitos maridos velhos morriam logo; por outro lado, era comum o casamento dos patriarcas “procriadores” com meninas que acabavam morrendo cedo, criando o hábito nos viúvos de contraírem novas núpcias com irmãs mais jovens ou primas da primeira mulher; cf. Gilberto Freire, *Casa Grande & Senzala*, 12^a ed. Brasília, Ed. Universidade de Brasília, 1963, p. 401. Cumpre notar, ainda, que as moças mais pobres nem pensavam em casamento por falta de dote, fato que as arrastava a uma vida “licenciosa”, perfeitamente tolerável pela moral e religião; ver Caio Prado Jr., *Formação do Brasil Contemporâneo: Colônia*, 14^a ed. São Paulo, Brasiliense, 1976, pp. 354-355.

17 Ver a respeito Sarah Kofman, “Judith ou la Mise en Scène du Tabou de la Virginité”, *Littérature*, Paris, Larousse, out., 1971, n. 3, p. 115.