

A METONÍMIA DO CORPO EM CONCEIÇÃO DE *O QUINZE*

Lígia Regina Calado de Medeiros (UFCG/UFRJ)

O trabalho com a representação do corpo em Conceição, personagem central de *O quinze*, foi motivado a partir de um Curso, ministrado no primeiro semestre de 2006, pela professora Elódia Xavier, na Pós-Graduação em Letras pela UFRJ. Intitulado “Que corpo é esse?”, a proposta do Curso, apresentada pela professora, tinha como base de sugestão para a investigação literária, uma tipologia que oferece possibilidades de estudo do corpo, visto pelo prisma das seguintes categorias: O corpo invisível, o corpo disciplinado, o corpo refletido, o corpo subalterno, o corpo envelhecido, o corpo degradado, o corpo erotizado, o corpo imobilizado, o corpo violento e o corpo liberado.

A partir destes tipos, passíveis de representação na Literatura Brasileira, algumas obras de autoria feminina foram discutidas, em sala, com o intuito de estudar esses corpos nas narrativas e tentar compreender a maneira como o poder das instâncias sócio-culturais pode interferir na construção deles no texto literário.

É verdade que estas categorias nem sempre se aplicam, como no caso aqui em questão. Todavia, é, sem dúvida, por intermédio delas, que se pensa a existência da representação corporal, no romance, podendo levar, inclusive, a outros tipos de corpo. Esta análise já havia despertado para uma suposta novidade em *O quinze*, constituída pela forma com que a heroína é apresentada, divergindo, sobretudo, do modelo romântico da mulher que aparece nas letras. Ciente desta nova figuração, e com base numa referência fornecida pelo Curso, procura-se, então, revisitar o romance, agora com o intuito de observar nele o processo de construção do corpo da personagem Conceição, objetivo último desta investigação.

Assim, da pergunta formulada inicialmente pela professora, é possível antecipar que há um corpo manifestado no texto para a heroína, porém, é por síncope que o(a) leitor(a) chega até ele. Ou seja, não se ajustando a nenhuma outra categoria já sugerida, surge um outro tipo de corpo em *O quinze*, o “corpo recusado”, e é sobre ele que se debruça a discussão aqui apresentada.

O estudo realizado a partir das partes do corpo da heroína vai permitir fazer uma avaliação da condição feminina na obra, cuja personagem aparece marcada, principalmente, pela aura da intelectualidade. É seguindo os passos, portanto, dessa mulher intelectual em *O quinze*, que se descobre os desdobramentos de sua corporalidade.

A imagem inteiriça do corpo de Conceição quase não aparece na obra, e, quando aparece, é de forma generalizada ou superficial, como a passagem em que o narrador informa que ela chegava à fazenda “**emagrecida** pelos dez meses de professorado; e voltava mais **gorda** com o leite ingerido à força, reposta de corpo e espírito graças ao carinho cuidadoso da avó.” (QUEIROZ, 1987, p. 05) Os grifos não são da autora.

Ser gorda ou ser magra, diz muito pouco do corpo de Conceição ao leitor, que precisa atentar para as informações deixadas alhures pelo texto se quiser montar dela uma descrição corporal. Sabe-se, por exemplo, que a figura dela impunha respeito, pois era chamada por várias outras personagens do romance por “dona” ou “doninha”, talvez em função mesma da profissão de professora que exercia; e que tinha vinte e dois anos, o que já fazia dela uma velha para a época, conforme atesta o diálogo entre ela e

Vicente, este estranhando o fato da moça, na cidade, ir, da escola para a casa, sem nenhuma companhia:

- Mas eu, é porque sou uma professora velha, que vou para o meu trabalho! Uma mocinha bonitinha não passeia só, não!

Ele ainda disse, levado pelo seu zelo de matuto:

- Pois mesmo assim, sendo *professora velha*, como você diz, se eu lhe mandasse, só deixava sair com um guarda de banda...

A moça encolheu os ombros:

- Tolice! Mas vamos falar noutra coisa? Ande, conte o que há de novo no sertão! (QUEIROZ, 1987, p. 55.) Grifo da autora.

Ainda assim, não é difícil perceber que a caracterização “velha” está ligada muito mais a um aspecto conceitual, dominante, ideológico, do que a um tributo físico. Era comum, no período, o pensamento que media a passagem do tempo para a mulher de acordo com a idade que a família burguesa julgava ideal para casar. E, de fato, sendo o casamento a razão da existência das jovens da época, ter feito dezoito anos sem arrumar marido significava para elas ter ficado “moça velha”, e daí não ter quem as quisesse mais, e por esta razão mesma.

Não é o que acontece com a protagonista de *O quinze*, como se pode depreender da ilustração acima. Vicente, o primo de Conceição, nutre por ela um amor calado, que se manifesta, embora de forma reticente, como que desconfiado da recepção dela. A heroína queirozeana, por sua vez, não está alheia aos sentimentos de Vicente, todavia, procura se defender desse amor, evitando falar do assunto e procurando “falar noutra coisa”.

Mais do que um “corpo velho”, estão no embate velhas idéias, que sempre colocaram os seres em oposição. Neste caso, o fosso entre Conceição e Vicente também aparece bem marcado: de um lado, a professora; de outro, o matuto, o tolo. Embora a narrativa venha demonstrar que os dois têm o mesmo interesse pelo sertão, pela família, pelo amor às criaturas, a neta de Mãe Nácia, neste e em outros momentos da obra, chega a ser didática quando arrola para si mesma esta separação, apregoando uma falta de convergência, resultado, sobretudo, do distanciamento intelectual entre os dois.

Um outro dado chama a atenção, na passagem supracitada, ressaltando ainda mais a diferença entre as personagens. Conceição, é sabido, trabalha fora de casa, condição ainda pouco comum para a época em que se vivia. Embora fosse crescente o número de normalistas no início do século XX, no Brasil, o país ainda estava se acostumando àquela novidade. O fato é que, esse trânsito da heroína, fora do espaço doméstico, também contribui para outras perspectivas da personagem, agora distintas das possibilidades sociais daquelas confinadas ao lar. Essa “liberdade” da personagem, conquistada, soa a Vicente como uma preocupação, uma necessidade de vigilância, caso ela estivesse sob a sua dominação. É ele quem afirma que, “se lhe mandasse, só deixava sair com um guarda de banda...”

À medida que vai contrariando um costume, Conceição, ao que parece, procura redefinir, no texto, o papel da mulher. Ao se comportar assim, denuncia o preconceito social de que eram vítimas. Essa preocupação com as jovens solteiras, de que só andassem “com um guarda de banda”, termina por revelar a situação de controle a que eram submetidas. Por analogia, lembra o que escreve Foucault em *Vigiar e punir* (2006), sobre “os corpos dóceis”, ou aqueles passíveis de adestramento. Para que haja uma espécie de “saúde” na sociedade, a medicalização dos corpos, tanto físicos quanto sociais, exige medidas preventivas. A disciplina imposta às moças da época, então, era a

forma de tê-las sob o domínio patriarcal, que, evitando os desregramentos sociais, procurava poupar, por intermédio delas, a moral das famílias.

Só que não cabe a Vicente o domínio de Conceição na narrativa já que ele, ao que parece, vai constituir o extremo oposto de Conceição. Pelo menos no que se refere ao assunto da corporalidade, é assim que a matéria é tratada na narrativa. Na descrição da personagem, logo abaixo, atente-se para o tratamento narrativo dado ao corpo do herói queirozeano:

Mal começou a dança, entrou Vicente, encourado, vermelho, com o guarda-peito encarnado desenhando-lhe o busto forte e as longas pernas ajustadas ao relevo poderoso das pernas. A [sic] Conceição, pareceu que uma rajada de saúde e de força invadia subitamente a sala, purificando-a do falsete agudo do gramofone, das reviravoltas estilizadas dos dançarinos... (QUEIROZ, 1987, p. 10-11)

Como se vê, não há subterfúgios na representação corporal de Vicente. Mostrando-se por inteiro, o corpo dele, autêntico, contrasta com a artificialidade dos janotas e isso agrada à Conceição, enlevada talvez pelas idéias de originalidade, muito apreciadas na defesa do regional. A cor vermelha, de sol, o busto forte e o poder das pernas traduzem-se em Vicente como pura energia e ação, condizentes com o comportamento da personagem no texto, a “teimar” com a própria seca.

E será sempre com esses termos que o corpo da personagem será identificado. Visto em sua completude corporal, percebe-se que há em Vicente uma espécie de força telúrica, que tanto atrai a prima, e habilita-o a enfrentar as calamidades da vida do sertanejo. No auge da grande seca de quinze, mesmo quando todos migram em busca dos ares mais frescos da serra, ou do refúgio das cidades, Vicente insiste, disposto a ficar e enfrentar o horror dos longos períodos de estiagem.

Conceição, calada, olhava o primo. Estava mais bonito. Ficava-lhe bem, a roupa cáqui; muito vermelho, queimado de sol, os traços afinados pela labuta desesperada, as pernas fortes bronzeadas, as mãos pousadas no joelho, falava lentamente com seu modo calmo de gigante manso.

Era o mesmo homem forte do sertão, de beleza sadia e agreste, tostado de sol, respirando energia e saúde... (QUEIROZ, 1987, P. 55)

Decididamente, Vicente é uma personagem corpórea. Se a composição do corpo de Conceição é um processo metonímico, que toma as partes pelo todo, o mesmo não ocorre com o corpo de Vicente. Sempre visto em sua inteireza, ele é a própria metáfora da terra, com a qual se identifica, pois é tão forte quanto ela.

Na ciência de que o corpo da heróína se manifesta, ainda que “aos pedaços”, foi possível fazer um levantamento das imagens corporais diluídas e reiteradas ao longo do romance. Destas imagens, algumas fazem menção às mãos, aos braços, aos olhos e aos cabelos de Conceição. Dispostas aqui e além, somente quando rastreadas é que se percebe que uma ou outra entra na discussão da pauta narrativa, praticamente inexistindo os casos em que estas imagens edificam o corpo inteiro da protagonista.

Em relação às mãos, percebe-se, nas imagens coletadas, que elas se apresentam distintamente. O narrador se refere a elas, no singular, em momentos de individualização da personagem, representada na intimidade de um cumprimento e na domesticidade de uma convivência; ou a elas se refere em sentido plural. Nestes casos, mais do que um mero elemento de particularidade da moça, as imagens sugerem o envolvimento dela com seus pares ou semelhantes, seja pela idéia de ela e Vicente

serem um casal, ainda que no papel; como aparece na certidão de batismo, que os autoriza padrinhos de Duquinha; seja quando, por suas mãos, Chico Bento consegue as passagens que conduzirão, ele e os seus, a São Paulo, em busca de vida melhor.

Neste último modelo, o(a) leitor(a) está diante de mãos que simbolizam em *O quinze*. União e reconhecimento se encontram nestas imagens. As “mãos juntas”, unidas pela autoridade eclesiástica, no primeiro momento narrativo, termina por revelar desejos secretos da personagem, de ter uma relação amorosa oficialmente consumada. Já no segundo, são mãos solidárias que se apresentam, reveladas, por exemplo, na gratidão de Cordulina, que vê no gesto de Conceição um ato de caridade.

As mãos de Conceição são mãos que doam. Mais do que metaforizar um desejo que termina por esvaír-se da personagem, elas metaforizam ação. E representam bem o ato voluntário da jovem que se desdobra no texto entre o exercício do professorado, visto acriticamente já como missão ou doação; e o trabalho mesmo que desenvolve no Campo de Concentração. “Ela faz parte do grupo de senhoras que distribuem comida e roupa aos flagelados.” (QUEIROZ, 1987, p. 53) No entanto, a parca distribuição dos víveres, concedidos pelo Governo e, muitas vezes, mal divididos, como o caso relatado de uma mulher, protegida de uma das senhoras, a quem não faltava café, açúcar e pão (p. 81), levava os retirantes a pedir esmola a quem passasse pelo Campo, experiência vivida por Conceição.

Às vezes uma voz atalhava:

- Dona, uma esmolinha...

Ela tirava um níquel da bolsa e passava adiante, em passo ligeiro, fugindo da promiscuidade e do mau cheiro do acampamento.

Que custo, atravessar aquele atravancamento de gente imunda, de latas velhas, e trapos sujos! (QUEIROZ, 1987, p. 40)

Conceição chegava a passar quase o dia inteiro no Campo de Concentração, cuidando dos condenados pela seca. “De vez em quando porém, a avó tinha que repreendê-la por quase não comer, por sempre chegar em casa atrasada, por consumir todo o ordenado em alimentos e purgantes para os doentinhos do Campo” (QUEIROZ, 1987, p. 94). E apesar de reclamar desta alteridade em Conceição, a própria avó termina por reforçá-la em atos semelhantes. “E sua bolsa de couro preto já estava com a mola gasta de tanto fechar e abrir” (p.95), em atendimento à solicitação dos pedintes.

Enquanto símbolos de doação, as mãos de Conceição extrapolam a característica física e entram no domínio das idéias, de uma consciência do Outro narrado, desdobrada no fazer da protagonista. Talvez por isso mesmo, embora o exemplo seja pontual, ganhe importância a supressão do vocábulo **mão**, em determinado trecho narrativo, em que o referente aparece no singular. Trata do momento em que Vicente, despedindo-se das duas, beija a mão da tia e aperta mais uma vez “a de Conceição” (QUEIROZ, 1987, p.23). A elipse acaba sendo sugestiva a esta interpretação, pois, aparecendo a imagem das mãos de forma distinta, se uma delas é omitida, impedida que é de aparecer, abre-se espaço para os significados da outra. O que não seria de todo absurdo, sobretudo numa narrativa com tendências duais. Embora a imagem plural apareça em menor ocorrência, é dela, de fato, que o texto vai tratar, consolidando, assim, as preocupações sociais do romance queirozeano, manifestadas, aqui, simbolicamente.

Falando em omissão, a imagem dos braços, vistos por si sós, quase não assume uma forma explícita no texto. E o(a) leitor(a), se quer chegar até eles, vai pela dedução das mãos. Necessários eles se fazem para conduzi-las ao alto, por exemplo, quando a

personagem arruma os cabelos em coque, na cabeça, ou faz deles uma trança. Aliás, é nesta parceria com os cabelos que, de forma dedutiva, a suposta imagem dos braços mais se justifica.

Diferentemente são os olhos tratados em *O quinze*. Presumindo-se que há em Conceição mãos que doam, há, também, olhos que analisam e estes são reiterados no romance nesta perspectiva de análise mesma. Se, de uma forma geral, algumas partes do corpo da personagem aparecem associadas aos livros, os olhos, como são de esperar, mantêm com eles uma relação muito singular.

Olhos que perscrutam, olhar que denuncia, parece ser esta a intenção de visão da personagem na narrativa. Longe de associá-los a “janelas” através das quais adentravam-se à alma, sobretudo à alma feminina, como insistiam os românticos, os olhos de Conceição fazem um movimento inverso. São olhos de mulher, que espionam o mundo no que ele tem mesmo “de fora”. Talvez esta parte do corpo da protagonista no romance se aproxime mais da imagem, também já gasta, de olhos ligados ao campo semântico da luz, e, por extensão, do saber, do conhecimento, o que reforça ainda mais a relação deles com os livros em *O quinze*.

Se o saber ao longo da História sempre representou um “perigo” para os homens em geral, para a mulher nem se fala. Interessante notar no texto a preocupação de Mãe Nácia, associando a magreza de Conceição ao excesso de leituras que, aliás, considera tolices. Enquanto lê para se documentar, como afirma a heroína, tendo comumente à mão livros de estudos considerados sérios, a avó indaga para quê uma moça precisa daquilo, principalmente se não pretende ser doutora ou escritora. Para Mãe Nácia, Conceição, se comportando assim, em vez de casar, torcia a “sua natureza” (p. 92).

Como se vê, destino e cultura rivalizam nesta expressão. Sendo inconciliáveis, como pensa a avó, isto não leva a outra situação a não ser àquela em que a moça, para não fugir à metáfora queirozeana, “acaba ficando na peça...” (p. 92). A tradição compreendendo o casamento como destino de toda mulher, quando esta, não o tem como meta prioritária, como faz Conceição, mais preocupada que está com sua aprendizagem, acaba por criar confusão, uma vez que perturba a ordem das coisas, e escapa ao controle que a sociedade procura ter sobre estas questões.

A retaliação a este tipo de comportamento insurgente da mulher, por sua vez, vem sob a forma de estranhamento ou desconfiança com que passa a ser tratada por seus pares. De certo modo, a despeito dos anos de publicação de *O quinze*, ainda não foi superado o preconceito contra a mulher intelectual que só pelo fato de pensar, por ela mesma, já é o suficiente para que tenha opositores.

O casamento hoje, mesmo que sob outra roupagem, ainda é uma forma de escrutínio da vida da mulher. Ela pode até nem se decidir por ele, mas, às voltas de um bombardeio, vai pegar se justificando para alguém, como se pedisse desculpas por não fazê-lo. É até provável que isto ocorra também com alguns homens; mas é improvável que na mesma proporção. A atualidade deste assunto em Rachel leva a discussão a pensar o esforço empreendido por muitas mulheres, na tentativa de concílio entre constituição familiar e profissão. Os dados estatísticos estão por aí, confirmando este descompasso, e os resultados são reveladores: quanto maior for o nível de escolaridade da mulher, garantindo-lhe sucesso na vida profissional, maior é a probabilidade dela levar uma vida pessoal instável nos relacionamentos.

Retomando o que vinha sendo discutido, acerca de conhecimentos previamente concebidos, outro equivocado conceito que aparece em *O quinze* liga o estudo à debilidade física. Não data de tanto tempo assim a idéia preconceituosa e que ainda

perdura em situações de senso comum, de o indivíduo, quando dedicado, acabar definhando de tanto estudar. E não é por menos que a avó de Conceição, julgando a vida da neta orientada pelos livros que ela lia, previne, de forma imperativa: “- Pois vá-se guiando por heroína de romance, e depois não acabe tísica...” (QUEIROZ, 1987, p. 95).

A vida de Conceição em *O quinze* não é um romance, pelo menos não nos moldes da tradição romântica em que as heroínas acabavam, de fato, doentes. O “mal do século”, denominação de uma fase contextual, histórica, a que esta análise se reporta, é uma síntese que representa bem ocorrências da segunda metade do século XIX, fundindo Literatura e realidade. Ao surto de tuberculose que se alastra pela Europa, neste período, somam-se as intenções de escritores, num projeto ideológico que apregoa a arte de “morrer de amor”. E não são raros os enredos românticos em que os heróis, mal sucedidos na aventura amorosa, acabam somatizando, ou seja, trazendo para o corpo o que era conflito do espírito.

Entretanto, sendo outras as questões desenvolvidas em *O quinze*, através da personagem Conceição, parece desnecessária a preocupação de Mãe Nácia no texto. A não ser que a narrativa trate de elucidar um outro ponto de vista, o da mulher, enquanto leitora. Sabe-se que a participação da mulher é fundamental, no período que coincide com o Romantismo em Literatura, para a formação de um público leitor. A frequência com que ela acompanha as novelas folhetinescas muito contribui para a constituição do romance, na formatação em que se conhece hoje. Todavia, a despeito desta contribuição, ela é estigmatizada pela pecha de que só lê romances, ou seja, supunha-se o interesse dela enquanto leitora restrito a enredos de amor, de preferência, com música romântica ao fundo.

Se o fato de ler já exige para a mulher um “policiamento”, e Mãe Nácia lembra bem de que, na época dela, jovem, era assim que as coisas se passavam, isto explica o absurdo que significa para avó ver Conceição envolvida com teorias, tratados e outros estudos de cunho científico.

Dona Inácia tomou o volume das mãos da neta e olhou o título:

- E esses livros prestam para moça ler, Conceição? **No meu tempo, moça só lia romance que o padre mandava...**

Conceição riu de novo:

- Isso não é romance, Mãe Nácia. Você não está vendo? É um livro sério, de estudo...

- De que trata? Você sabe que eu não entendo francês...

(...)

- Trata da questão feminina, da situação da mulher na sociedade, dos direitos maternos, do problema... (QUEIROZ, 1987, p. 92) O grifo não é da autora.

Dispensando as indicações dogmáticas, as leituras de Conceição avançavam para o que o mundo mais tarde conheceria como Teoria feminista. A narrativa mesma manifesta isso, citando trechos, recuperados mentalmente por ela, num momento em que percorria com a vista o que estava lendo, como atestam as ocorrências textuais, situadas com o devido destaque dado pela autora de *O quinze*.

“A gente precisa criar seu ambiente, para evitar o excessivo desamparo... Suas idéias, suas reformas, seu apostolado... Embora nunca os realize... nem sequer os tente... mas ao menos os projete, e mentalmente os edifique...” (p.93)

“E a eterna escrava vive insulada no seu próprio ambiente, sentindo sempre que carece de qualquer coisa superior e nova...” (p.94)

Aí estão, sob referência, as idéias de um Feminismo em Rachel. Em vida, porém, a autora foi sempre muito cautelosa quanto a esta caracterização, chegando mesmo a negá-las, veementemente, quando indagada sobre tal afirmação. Mas, ainda que considerando respeito pelas posições dela, não se imagina Rachel de Queiroz, sobretudo em *O quinze*, sem que pese sobre suas idéias um crivo feminista.

A mulher, representada por Conceição, e com vistas emancipatórias, projeta-se no romance. A heroína queirozeana trabalha, estuda, exerce a sua cidadania, discute relacionamentos e exige direitos sobre si mesma, exercitando-se num processo de construção de identidades tão caro, é fato, às feministas mais recentes. E se, vítima do próprio contexto, vê impedida de desenvolver-se em plenitude, sendo sua “reforma” edificada apenas mentalmente, a semente de uma visão crítica está na obra mesma, carente de germinação.

Em se tratando da concepção da personagem no romance, é difícil afirmar, também, que ela se represente, então, isenta desta nova percepção. Aqui, sim, valeriam as preocupações de Mãe Nácia sobre as influências das leituras realizadas pela protagonista, na obra. Conceição, o tempo todo da narrativa busca essa “qualquer coisa” de nova e superiora, para o quê concorre a expressividade do olhar dela no texto.

Aliás, é preciso separar os olhos, parte do corpo da personagem, do “olhar” dela, ou suas intenções de visão no texto, parecendo dominar sobre este último a perspectiva da narração. Concorrem, para isso, algumas expressões textuais. Os olhos da personagem, por exemplo, “doem”, pela miséria vista, e eles, sempre atentos ao ambiente, “reconhecem”, “absorvem”, “circunvagam”. Todos estes semas se identificam mais com o “olhar”. E mesmo a dor sugerida, no primeiro caso, não pertence ao corpo, é proveniente de uma visão, de um ponto de vista, portanto, reconhece-se nela mais uma operação mental do que corporal.

Privilegiando sempre as idéias, em detrimento do corpo, é o olhar, como lente de uma perspectiva, que domina, mesmo quando, em alguns casos, são os olhos que se apresentam. Dão bem a tônica disto, as expressões “olhos perdidos” (p.72), “olhos distraídos” (p.89) e “olhos escuros” (p.91), citadas na narrativa, e perfeitamente passíveis de substituição. Parecem ser mais coerentes os termos “olhar perdido” e “olhar distraído”, sem falar que o escuro dos olhos, considerado o contexto em que a frase figura, aponta conotativamente para uma profundidade de observação.

Tudo isto em *O quinze* está em consonância com o que se vem detectando como uma espécie de aspecto fugidio do corpo, este que escapa sempre, ainda que sob a sugestão de suas partes. Numa situação em que o narrador se refere à “face assustada” (p.89) de Conceição, por exemplo, registra-se uma dificuldade para a apreensão da imagem corporal que, de fato, lhe pertença, uma vez que se afigura aí muito mais a transitoriedade de um gesto, de uma arte mímica, do que uma descrição física dela.

Ajusta-se a este modelo, o momento da narrativa em que a heroína, em casa, assiste, maravilhada, ao espetáculo da primeira chuva, depois de um longo período de angustiada seca. Eis a cena:

Conceição, comovida, pálida, de lábios apertados, a testa encostada ao vidro da janela, acompanhava a queda da água no calçamento empoeirado, o lento gotejar das biqueiras e de um jacaré da casa defronte, que deixava escorrer pequenos riachos por entre os dentes de zinco.

Na solenidade do momento, ninguém se movia nem falava. (QUEIROZ, 1987, p.98) O grifo não é da autora.

Configura-se para a personagem, pelo que se vê, a tenacidade de um corpo fugaz. De um corpo que é, neste momento, receptáculo para as sensações tão fugidias quanto ele próprio. Assim, passada a palidez, desapertados os lábios, ou retirada a testa do encosto, o que sobra para a representação do corpo da protagonista é o que o(a) leitor(a) continua por saber. De qualquer modo, mesmo que não o faça em sua inteireza, a narrativa, por intermédio dos sentidos, está em sintonia com ele. Não há como racionalizar este momento de alegria pela chegada da chuva. A compreensão dele se tornando possível, talvez, por quem adivinha ou sabe, de experiência, a importância da água para quem padece de sede num deserto. A idéia, portanto, é fazer o corpo sentir, contanto que não se “mova”, “nem fale”.

Voltando à discussão, das partes do corpo de Conceição elencadas, anteriormente, a que mais manifesta o processo metonímico da composição é a parte dos cabelos. Ou, pelo menos, ao mencioná-la na maior parte do texto, o narrador o faz por meio mesmo da figura de linguagem, expressa pela metonímia. É “pelas tranças” que, quase sempre, se chega ao cabelo da heroína.

Sendo a metonímia das tranças a mais evidente, chama a atenção, também, o fato de que esteja nesta referência aos cabelos, a primeira manifestação corporal de Conceição em *O quinze*. Ou, dizendo melhor, é, na confecção das tranças, enquanto aguarda a avó terminar as rezas dela, que a personagem é apresentada ao leitor, no início do livro.

Cena como esta será uma constante no romance, de modo que, não raro, a protagonista é focalizada nesta insistente tarefa. Aliás, não passa despercebido, sequer, que o desalinho dos cabelos, ou a recomposição deles em forma de tranças, no texto, pode, muitas vezes, atender aos momentos de apreensão, de desalento, ou inversamente, de tranqüilidade, vividos pela heroína à medida que o enredo se desenvolve.

A esta altura, talvez interesse à discussão as marcas autorais. E este estudo segue no encalço de críticos como Wilson Martins (1997), que vê a protagonista não só como figurante principal, mas como “alter ego” da autora. Sendo mulher, e sendo incomum as escritoras em sua época ou pelo menos as que, como ela, alcançaram projeção, até que ponto o livro denuncia, ainda que sob sugestão, o nível de envolvimento de Rachel com esta novidade, inserindo-a entre as outras temáticas desenvolvidas por ela, no romance, é a pergunta que não quer calar. Escrita combina com tessitura, e é nessa parceria que as tranças de Conceição vão ser analisadas. Escrevendo, Rachel trama, dando à luz a uma personagem que reclama não só por um corpo, mas, também, por uma voz que sirva de instrumento à representação da mulher na Literatura Brasileira.

A palavra “trançar”, que significa pôr em trança, aparece ainda no dicionário *Aurélio* (2001) como “enrançar, entrelaçar-se, enredar-se”, o que instiga esta análise a considerar mesma a relação da personagem/autora com aquilo que cria. Deste modo, os cabelos de Conceição, sempre aparecendo na trama, sendo tecidos, ganham bem mais significados que os revelados pela domesticidade e singeleza da tecedura dos mesmos.

Se na singularidade do corpo as tranças são metonímia, intermediando ou contendo o acesso a ele, na escrita de Rachel, constituída corpo do texto, elas são alçadas ao nível da metáfora. À medida que tece, então, Conceição/Rachel trança, também, os episódios narrativos, fundindo com este artifício o trançar dos cabelos com o tecer da narrativa literária, o que resulta numa bela sugestão: uma mulher que escreve é também uma mulher que trança. E, não por acaso, são femininas as tranças e a autoria do texto. As primeiras, representativas, portanto, em *O quinze*, de um elemento de

conversão, substanciam uma espécie de metamorfose da criação, cuja criatura, Conceição, acaba sendo tomada pela própria Rachel, que a criou.

É com base numa visão dicotômica que a partição do homem em corpo e alma aparece na História da Literatura. Concorrem para reforçá-la, no entanto, as duas propostas de arte desenvolvidas pelas escolas literárias romântica e naturalista. O Romantismo, ao promover a idealização da mulher, coloca-a no plano do etéreo, descorporificando-a, de tal modo, a transformá-la num espectro. Inversamente faz o Naturalismo. Se os românticos imaginaram uma mulher de alma, sem corpo; este será, dentro de uma perspectiva biologizante, a mola mestra dos naturalistas. É verdade que um corpo de onde deve resultar uma moral, mas ainda é dele que se parte, numa visão determinista, para dar respostas a muitas taras e vícios de personagens femininas, comumente descritas em vil processo de degradação.

Num e noutro caso, estrangula-se o ser mulher. Ou ela é alma, ou é corpo, de modo que os dois ela não pode ser. Passados esses alardes extremistas, a Literatura posterior se encarregou da questão tentando minimizar as diferenças, colocando-as sobre outra perspectiva ou mesmo subestimando-as, não dispensando ao corpo nenhum interesse.

Se desafia o estilo romântico, como atesta a estrutura dialógica do romance, em estudo, numa oposição à escola, Rachel de Queiroz também não vai tomar para si a bandeira ideológica dos naturalistas, principalmente quando o tema se referir a uma análise do corpo das personagens. No entanto, a visão cartesiana das coisas torna-se, no texto, uma constante. As diferenças, não entre corpo e alma, mas entre corpo e mente se manifestam em *O quinze*.

É verdade que o corpo de Conceição está na obra para a promoção de sua mente, ou, pelo menos, é o que sugerem as metáforas levantadas do próprio texto. Uma tentativa de compreensão deste tipo de comportamento narrativo talvez resida num dado extra-literário, resultado do enfrentamento mesmo de Rachel, lançada, como escritora, num meio predominantemente masculino. Ora, crendo-se “mente”, os intelectuais da época, insistindo na manutenção de um *status quo*, ofereciam todo tipo de resistência e se recusavam a fazer par com qualquer um(a) que não fosse como eles, “pensantes”.

Talvez por isso, desde cedo, a personagem Conceição, apresentando seu repertório de leituras, assim se mostre, pedindo para ser aceita. Em vida, vencer esta primeira barreira, e infiltrar-se no meio artístico, apesar do preconceito que reservava a intelectualidade aos homens, foi o suficiente para Rachel, estando entre os literatos, conseguir mostrar todo o seu valor.

O começo da carreira dela, enquanto romancista, e *O quinze* é bem uma prova disto, foi bem estratégico. Nesta obra, o apagamento do corpo feminino também pode ter sido pensado. Tudo leva a crer que Rachel se manteve atenta às teorias deterministas, mais tarde compreendidas como biologizantes, que supõem a mulher mais corporal que o homem. O corpo, numa visão negativa, como enfatiza Grosz (2000), é sempre um obstáculo ao pleno desenvolvimento da mente. Assim, a autora, precavida, suprime, ao máximo que pode, as imagens corporais em Conceição, ou boa parte delas, para fazer vingar as idéias da personagem. É a esta leitura que se chega, exatamente quando se avaliam as partes do corpo da protagonista que foram mantidas para a representação.

Apesar de enxergar em Rachel de Queiroz o esforço de principiante, sobretudo quando não se falava em autoria feminina no Brasil, nem por isso deixa-se de perceber o quanto o texto dela em *O quinze* se mostra sensível a um discurso voltado para um saber imaginado masculino. Se isto é feito de forma consciente ou não, fica-se por obter

comprovação. Não se sabe se é resultado de uma introjeção cultural, que dá pistas de uma enunciação, o fato é que ela termina por trair-se. Ressalvado o pioneirismo, o desejo de uma nova representação em Literatura, que desse conta do universo da mulher, sob outras perspectivas, e não somente limitada à clausura do lar, Rachel, ainda assim, se deixa vencer por um pensamento androcêntrico. O texto dela constitui, para a configuração do corpo de Conceição, em muitos casos, uma reduplicação do discurso em que impera um imaginário masculino dominante.

Prova disto está também num dado aparentemente irrelevante, mas, se observado, denso de significados, ainda mais quando são dispensadas algumas partes do corpo da heroína, em *O quinze*, conforme já informado, em detrimento de outras, que são preservadas. As que foram mantidas, curiosamente, pertencem ao “elevado do corpo”. A respeito disso, convém acompanhar o que declara Bourdieu sobre a questão, quando, discutindo sobre a construção social dos corpos, afirma que os atributos e atos sexuais se vêem sobrecarregados de determinações antropológicas e cosmológicas. Para ele, existe uma “topologia sexual do corpo socializado, de seus movimentos e seus deslocamentos, imediatamente revestidos de significação social – o movimento para o alto sendo, por exemplo, associado ao masculino, como a ereção, ou a posição superior no ato sexual.” (BOURDIEU, 2005, p. 16)

Assim sendo, coincidência ou não, no romance, em estudo, são predominantes na descrição do corpo de Conceição, as imagens referentes à cabeça e aos membros superiores, respeitadas as respectivas subdivisões. Da primeira, constam os olhos e os cabelos em nível mais freqüente de repetição; e, em freqüência quase nula, as referências a partes como rosto ou face, lábios e testa. Da segunda, comparecem à representação corporal da heroína, em constante reiteração, os braços, insistentemente repetidos, se considerados contemplados pelas mãos; e, sem insistência nenhuma, quando a imagem se detém neles por si sós ou no cotovelo da personagem.

Essas imagens, lembra o antropólogo, podem ser vistas de forma arbitrária, se tomadas isoladamente. Todavia, quando se pensa numa divisão das coisas e das atividades, promovendo uma oposição entre o masculino e o feminino, elas adquirem necessidades objetiva e subjetiva dentro de um sistema de oposições.

Ao que parece, é o que está ocorrendo com *O quinze*. No afã de deliberar em prol de uma intelectualidade feminina, o texto insiste nas representações das partes do corpo de Conceição que se voltam para o “alto”, característica que determina, portanto, o topos da mente. Fiel a esse esquema de pensamento, despreza-se no romance o “baixo corpo”, representado por aquelas áreas em que pesam sobre elas o estatuto da “natureza”, como o ventre e o sexo, por exemplos, ligados à reprodução e que ainda prendem o homem, por esta característica mesma, à cadeia dos animais irracionais.

Em matéria corporal, esses traços distintivos, vale a lembrança de Bourdieu, constituem um esquema de oposições pertinentes. O jogo entre alto e baixo, subir e descer, fora e dentro, sair e entrar, privado e público, concorrem para criar, também, as diferenças de gênero. É exatamente isto que se detecta no texto queirozeano, apesar do intento artístico da jovem escritora.

Para dizer que não há menção no texto da autora às “partes baixas” do corpo de Conceição, um registro, raro, entre as passagens narrativas, desperta a atenção. Trata do momento em que a personagem, absorvida por uma leitura de cunho socialista, por um instante pára, e descansa o livro sobre os joelhos, na intenção de recompor os cabelos (p.93). Ao que parece, a relação estabelecida aí, com o “baixo corpo”, é temporária, não precisando enfatizar, ainda, que ela se dá pelo intermédio do livro. Assim, os joelhos de

Conceição, nesta passagem, objetivamente servem muito mais de apoio ao manual de estudo do que qualquer outra coisa.

Como neste jogo de oposições, é vedado o trânsito entre elas, repare-se, também, numa outra passagem de *O quinze*, em que a avó de Conceição, vindo do interior da casa, encontra a neta, sentada, num estado desolador, com as tranças soltas em volta do rosto e “as mãos no **regaço** do vestido branco” ((QUEIROZ, 1987, p. 72. O grifo não é da autora).

O dicionário *Aurélio* (2001) traz como definição para “regaço”, uma cavidade formada por veste longa entre a cintura e os joelhos da pessoa sentada. Tal conceito induz esta análise a refletir sobre a zona intermediária do corpo, condensada na imagem da cintura. Mais uma vez recorre-se a Bourdieu (2005, p. 25), quando afirma:

Os esquemas que estruturam a percepção dos órgãos sexuais e, mais ainda, da atividade sexual se aplicam também ao próprio corpo, masculino ou feminino, que tem seu alto e seu baixo – sendo a fronteira delimitada pela *cintura*, signo de clausura (aquela que mantém sua cintura *fechada*, que não a *desamarra* é considerada virtuosa, casta) e limite simbólico, pelo menos para a mulher, entre o puro e um impuro. [Grifos do autor]

Difícil falar de uma pudicícia em Conceição, até porque não parece ser preocupação da narrativa estimular o apreço à virtude ou à castidade. Isto nem entra em consideração, ou pelo menos não consta da pauta de defesa da personagem na obra. Mais do que uma personagem “pura”, o desenvolvimento da heroína no texto sinaliza para a defesa, mais convincente, da imagem de uma protagonista que é “pura idéia” em *O quinze*.

Sendo signo de “fechamento” do corpo feminino, a cintura encerra uma divisão entre o que vem de baixo, e por isso mesmo é restrito a regras de esquiva e acesso, e o que está acima, para além das paixões ou do terror, legitimando uma racionalidade já aqui discutida. Isto torna sugestiva a passagem anteriormente citada da obra. As mãos de Conceição, num momento em que se deixa abater, refletindo acerca de um caso terrível que lhe fora contado, repousa exatamente numa zona do corpo que, simbólica, divide o “alto” do “baixo” corporal.

É, portanto, dedicando-se ao que o corpo lhe apresenta de “superior” que Rachel de Queiroz sugere-o em *O quinze*, quando dispõe de certas partes dele para a configuração de Conceição. Assim, mesmo quando se refere no texto a elementos da ordem corporal, eles estão em conexão com a mente ou concorrendo para a predominância, e domínio dela, nas discussões propositadamente levantadas. Naturalmente, nem sempre isto vem sendo posto, cabendo mesmo à análise fazer as associações utilizadas através do recurso da metáfora, como se vem informando.

Empreendida com maestria, a tarefa da romancista rende sucesso para ela e consagração para a sua personagem. No caso de Conceição, no entanto, é cobrado um preço, como, via de regra, comumente deve ser para todo aquele que comete certa transgressão. E a heroína queirozeana, rompendo com alguns estereótipos, sofre no texto as conseqüências dessa ruptura. Contestando valores, ela chega a pagar com o próprio corpo, recusado pela narração, à medida que algumas partes lhe são confiscadas.

Não por acaso, o trançar da heroína se associe ao tecer da narrativa, num imbricado que é resultado de um encorpar de idéias, edificadoras do pensamento que a própria Rachel tinha de si mesma e da mulher de sua época. No quesito amoroso, Conceição, conclamando um direito à individualidade e à autodeterminação, não só

quebra regras de manutenção da continuidade familiar, como põe em xeque a própria descendência, dando ela mesma o exemplo de como as coisas se processam numa operação em que mente e corpo digladiam, para o império da primeira.

Ao fazer esta dura opção, a personagem, assim como outras mulheres de Rachel, como bem lembra Heloísa Buarque de Hollanda (2005, p. 29) vai trilhar um caminho individual difícil. Nos romances queirozeanos, e *O quinze* não constitui exceção, a história das heroínas termina em suspensão. Na narrativa sobre Conceição, não espere o(a) leitor(a) encontrar no belo desfecho do livro nenhuma finalização. As coisas continuam num “por vir” próprio de um futuro que, embora sustado, acena para a heroína. E ela atende ao chamado, ainda que não muito certa desta nova e desconhecida direção.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARÊAS, Vilma. Rachel: o ouro e a prata da casa. In: DE FRANCESCHI, Antonio Fernando (org.). Rachel de Queiroz. **Cadernos de Literatura Brasileira**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 4, set., 1997.
- BARBOSA, Maria de Lourdes Dias Leite. **Protagonistas de Rachel de Queiroz – caminhos e descaminhos**. Campinas: Pontes, 1999.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 4. ed., Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- DEL PRIORE, Mary. Magia e medicina na Colônia: o corpo feminino. In: ____ (org.). **História das mulheres no Brasil**. 7. ed., São Paulo: Contexto, 2004.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. 31. ed., Petrópolis: Vozes, 1987.
- GROSZ, Elisabeth. Corpos reconfigurados. In: **Cadernos Pagu** (14). Campinas: UNICAMP, 2000.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Rachel de Queiroz**. Rio de Janeiro: Agir, 2005. (Coleção Nossos Clássicos)
- _____. O éthos Rachel. In: DE FRANCESCHI, Antonio Fernando (org.). Rachel de Queiroz. **Cadernos de Literatura Brasileira**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 4, set., 1997.
- HOUBRE, Gabrielle. Inocência, saber, experiência: as moças e seu corpo fim de século XVIII/começo do século XX. In: MATOS, Maria Izilda S. de & SOIHET, Rachel (org.). **O corpo feminino em debate**. São Paulo: UNESP, 2003.
- MARTINS, Wilson. Rachel de Queiroz em perspectiva. In: DE FRANCESCHI, Antonio Fernando (org.). Rachel de Queiroz. **Cadernos de Literatura Brasileira**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 4, set., 1997.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. Um romance que não envelheceu. In: QUEIROZ, Rachel de. **O quinze**. 36. ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.
- PERROT, Michelle. Os silêncios do corpo da mulher. In: MATOS, Maria Izilda S. de & SOIHET, Rachel (org.). **O corpo feminino em debate**. São Paulo: UNESP, 2003.
- QUEIROZ, Rachel de. **O quinze**. 36. ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.
- _____ & QUEIROZ, Maria Luísa de. **Tantos anos – uma biografia**. 4. ed., São Paulo: Arx, 2004.
- XAVIER, Elódia. Rachel de Queiroz: da casa para a rua. In: _____. **Declínio do patriarcado: a família no imaginário feminino**. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 1998.