

QUEM É ESSA MULHER? REPRESENTAÇÕES EM TORNO À FIGURA DA SOLTEIRONA

FERNANDA MARIA ABREU COUTINHO - UFC

As mulheres não representavam a si mesmas. Elas eram representadas. [...] Ainda hoje é um olhar de homem que se lança sobre a mulher.
Georges Duby

A vinculação mulher-casamento dentro da construção histórica dos papéis femininos foi de tal sorte estreita que, durante muito tempo, a condição de casada significou quase que uma predestinação irrecorrível para a vida das jovens. Embora essa constatação represente um robusto campo exploratório, a partir das realidades nascidas da ficção literária, este trabalho vai numa direção oposta, buscando discutir a questão do feminino através das representações de personagens solteiras. A escolha recairá sobre três protagonistas de épocas e lugares diferentes, bem como de filiação artística e gêneros literários diversos.

São elas: Felicidade, de “Um Coração simples”, um dos *Três Contos* (1877), da autoria de Gustave Flaubert (Ruão, 1821 - Croisset, 1880); Rosita, cuja história é encenada em *Dona Rosita, a solteira ou a linguagem das flores* (1935), peça de Federico García Lorca) (Fuente Vaqueros, 1898 - entre Vízcar e Alfacar, 1936) e Gabriela Conceição Fernandes, a prima Biela, principal personagem de *Uma Vida em segredo* (1964) de Autran Dourado (Patos de Minas, 1926). As três mulheres possuem em comum o fato de serem solteiras, ou antes, **solteironas**, atentando-se aqui para todo o peso ideológico contido no sufixo amesquinizador. Neste breve ensaio, serão elas colocadas em convívio, na tentativa de se verificar as avaliações que a ordem social empreende a respeito da figura da solteirona, e as repercussões desse comportamento frente ao mundo dos afetos de cada uma delas.¹

Um breve repassar de páginas sobre o périplo da mulher através dos tempos e vai-se encontrá-la vinculada a tarefas as mais variadas possíveis, umas com excelente engate social, outras nem tanto, trazendo, assim, para quem as realiza uma aura de desabono, frente à coletividade. Mãe, bruxa, operária, prostituta, professora, enfermeira, camponesa, criada, dona-de-casa, viajante, feminista, funcionária pública, escritora, costureira, atriz, sindicalista, quantas situações envolvem o universo feminino! E, no entanto, somente com a Nova História houve a valorização desses seres antes julgados inconsistentes para explicar o movimento das sociedades.

Apesar de todas essas e muitas outras possibilidades de inserção social, competiu à mulher, durante muitos séculos, ter como respaldo a solidez da base familiar, o que equivale, em outras palavras, a uma exigência tácita da proximidade da figura masculina. Apenas na vigência do casamento, portanto, surgiria uma imagem social condizente para o

¹

elemento feminino. Esse estado de coisas exacerbou-se, como se sabe, após a ascensão da classe burguesa, na passagem do século XVIII para o XIX, momento que “redefine o papel feminino e ao mesmo tempo reserva para a mulher novas e absorventes atividades no interior do espaço doméstico”, de acordo com Maria Ângela D’Incao.²

Michelle Perrot, por sua vez, relaciona a pouca importância atribuída às mulheres, como sujeitos da História e, conseqüentemente, da narrativa histórica, à invisibilidade decorrente dessa clausura familiar. Para a estudiosa, era como se elas “destinadas à obscuridade de uma inenarrável reprodução, estivessem fora do tempo, ou pelo menos, fora do acontecimento. Confinadas no silêncio de um mar abissal.”³

Mas, mesmo no interior do lar, uma ordenação hierárquica se impôs, ao longo dos capítulos de conquistas do mundo feminino. E nesse particular, a solteirona destinou-se, na maioria dos casos, um lugar ancilar, reservando-se o prestígio à mulher casada, alvo da escolha do elemento masculino.

As relações de dominação engendram situações de refinada sutileza, assim, no caso da solteirona, seu *status* varia de acordo com as condições que a levaram ao celibato, uma vez que, até pouco tempo, não se cogitava a hipótese de uma opção por um modelo de vida desvinculada do casamento e da procriação. E mais: como conseqüência das artimanhas do poder, criou-se um estereótipo para o comportamento dessas pessoas, habitualmente enquadradas como: irritadiças, rudes, sorumbáticas, enfim, toda uma caracterização de índole negativa.

Felicidade, Rosita e Biela são solteironas: que pontos de contato existem em suas vidas, e como a experiência da solidão repercute em suas sensibilidades? O traço de união entre elas é o exercício da comoção, uma espécie de paixão terna, que encaminha o indivíduo em relação ao outro. Todas três, cada uma à sua maneira, experimentam o luto amoroso após o abandono das pessoas com quem pretendiam casar. A rejeição, contudo, não gera uma indisponibilidade com relação aos que a cercam, pelo contrário, proporciona uma nova invenção do amor, com o espargir do sentimento por entre os seres e as coisas.

Para escrever “Um coração simples”, para contar a história da criada Felicidade, Flaubert vai retornar à paisagem normanda, reportando a existência banal da personagem, a uma sua correspondente Mme. Roger des Genettes:

A História de um Coração Simples é simplesmente a narrativa de uma vida obscura, o de uma pobre moça do campo, devota mas mística, devotada sem exaltação e terna como um pão fresco. Ela ama sucessivamente um homem, os filhos de sua patroa, um sobrinho, um velho de quem cuida, depois seu papagaio; quando o papagaio morre, confunde o papagaio com o Espírito Santo.⁴

“Um coração simples” é uma narração de tom incontestavelmente delicado e essa delicadeza é resultante de uma observação de George Sand acerca da corrosiva ironia flaubertiana. Fiel a seu propósito de incentivar a comunhão entre os seres, como prescrevia

a estética romântica, George Sand dá um conselho ao amigo: “fazer uso literário das emoções íntimas de seu próprio passado, mergulhar nas preciosas memórias armazenadas em seu coração”.⁵

Com profundo desânimo Flaubert acrescentaria depois, fornecendo ao leitor uma pista da motivação do ato criador: “Comecei “Um Coração Simples” para ela, exclusivamente, e só para lhe dar prazer. Ela morreu quando eu estava no meio do meu trabalho. Isto é o que acontece com todos os nossos sonhos.”⁶

A morte dos sonhos, portanto, está na raiz da história de Felicidade, abandonada pelo namorado, por quem fora passada para trás:

A notícia causou-lhe um grande desgosto. Atirou-se ao chão, gritou, rogou a Deus, gemeu sozinha pelo campo afora até ao amanhecer. Depois voltou à granja e declarou que tencionava ir embora, e, no fim do mês, tendo recebido o seu pagamento, entrou toda a bagagemzinha num lenço, e partiu para Pont-l’Evêque.⁷

Após o ocorrido, a personagem experimenta uma sucessão de mortes, simbólicas ou não: a viagem do sobrinho Victor a América, sobrinho a quem se afeiçoara fortemente, a morte de Virgínia, filha de sua patroa, que passara a ser filha sua também, e, por fim, a morte de Lulu, o papagaio, que passara a ser o mediador de sua sociabilidade, agora que vivia encerrada em companhia do animal empalhado, em seu quarto de badulaques, no fundo da casa.

Já García Lorca conheceu a história de Dona Rosita, por intermédio do relato oral de um seu amigo, Moreno Vila, acerca de uma flor especial, a *Rosa Mutabile*, cuja origem figurava em um livro sobre rosas do século XVIII. O conto deu razão à peça, uma “comédia irônica”, na concepção de seu autor. Toda a história é perpassada pela convenção da metamorfose, a mutação que ocorre com Rosita, afastada do noivo, que se desloca para outra cidade, prometendo voltar a qualquer momento, para que as núpcias pudessem ocorrer. A peça de Lorca joga de forma constante com o elemento tempo, já que baseada em uma metáfora vegetal. Daí os muitos versos que a permeiam, com o tempo das flores dando o tônus emocional da história.

De manhã cedo, ao abrir-se,
rubra como sangue está.
Pela tarde fica branca,
De um branco de espuma e sal.
Quando a noite vem baixando,
principia a desfolhar-se...⁸

Rosita, também ela uma rosa, pequena rosa, símbolo do viço, no princípio do relato, muda em consequência do muito esperar. A atmosfera da casa é uma atmosfera vetusta, o lugar é habitado por solteironas, pessoas cujas vidas são mediadas pela espera do retorno do noivo da “menina”. Aos poucos, também Rosita passa a ser uma delas, embora continue tecendo longos bordados para matar o tempo e acumulando peças de um enxoval, que ela mesma já sabia nascidas sem serventia.

Diferentemente de Felicidade, para Rosita, o corte amoroso não foi abrupto, mas lentamente sentido, contudo, semelhantemente à personagem flaubertiana, Rosita não absorve o comportamento que pretensamente deveria ser um traço de sua conduta: a amargura, o maltrato com o outro, a cobiça pelo lote alheio de felicidade.. No final da peça, após o desengano definitivo, aparece o seguinte diálogo entre tia e sobrinha, em que a marca das didascálias é expressiva:

Tia – Minha filha, que é que você quer que eu faça?

ROSITA – Me deixar como coisa perdida. (*Pausa. Anda de um lado para outro*). Já sei que a senhora está se lembrando de sua irmã solteirona ... solteirona como eu. Era azeda, odiava as crianças e qualquer moça que pusesse vestido novo ... mas eu não vou ser assim não. (*Pausa*). Me perdoe.⁹

Sobre a história de Biela, Autran Dourado dá o seguinte depoimento: “um livro que me toca particularmente em toda a minha vida é quase que uma elegia. Se eu fosse poeta teria feito do tema e da história desse livro uma elegia. É o filho de que mais gosto – *Uma Vida em Segredo*. Tenho por ele muita ternura, pois escrito em tom menor, num tom mais intimista.”¹⁰

Que pontos aproximam e ou distanciam, então, as personagens já situadas em seus espaços de solidão e Gabriela Conceição Fernandes, a prima Biela? Biela, para quem a cidade representou um espaço de tensão, uma queda no abismo, o lugar da distância da roça, de sua “alma exterior”, como dizia o narrador de “O Espelho: esboço de uma nova teoria da alma humana.” No seu caso, a “alma exterior”, o que lhe dava identidade eram os rumores e odores da fazenda do Fundão.

Bichinho do mato coube-lhe, contudo, incorporar hábitos que a distanciavam de sua espontaneidade natural, vendo-se compelida a absorver toda uma *mise en scène* da artificialidade. Biela, a herdeira, não poderia usar roupas de tecidos grosseiros, sapatos rústicos; Biela, a moça da cidade precisava casar. Sua diferença para as outras duas é que ela não tinha uma predisposição natural para as coisas do amor sensual, mas à semelhança de ambas também teve sua desilusão amorosa, pois, instada pela família, terminou enamorando-se, ainda que de maneira reservada, bastante contida. Se Biela era introspectiva, encolhida em si mesma, ao constatar o logro amoroso, nem por isso teve sua energia afetiva dissipada. Biela canaliza-a para uma verdadeira veneração por Mazília, a prima, e por fim para Vismundo, o vira-lata com quem travará o diálogo de maior sonoridade de sua vida.

Das três mulheres, Felicidade e Biela morrem no desenlace das narrativas, mas o fazem de modo que suas mortes dão mesmo a idéia de plenitude. Em “O Segredo de prima Biela”, prefácio que escreveu para o livro em questão, Hélio Pólvora afirma: Prima Biela, revelando o segredo de sua vida que teve a duração e a intensidade patética de uma sonata, deixa também a impressão de que morreu feliz, de que se dissolveu no azul junto com ‘os pássaros do céu’, na resignada sabedoria de todos os pobres de espírito.”¹¹

O mesmo acontece com Felicidade, em êxtase com a imagem de Lulu, que ela julgava ser o Espírito Santo. Rosita termina encontrando-se consigo mesma, confessando sua fraqueza em não permitir que as pessoas enfrentassem a verdade que ela julgava só sua: o noivo rejeitara-a, casando com uma outra mulher.

Essas situações levam à constatação de que, malgrado toda a desventura amorosa vivida pelas três, cada uma soube encontrar um caminho de reencontro consigo própria e, ainda mais, que a opção pelo casamento não é necessariamente a solução existencial para todos.

É sabido que a burguesia sancionou a figura da mulher casada, e a esse respeito Martine Segalen faz as seguintes ponderações: “Cada vez mais, o papel da burguesa do século XIX é cuidar dos filhos, assumir a função maternal. Cuidando das crianças, freqüentemente com a ajuda de uma ama, é especialmente a educadora, aquela que forma o coração e o espírito dos filhos.”¹²

Nessa invenção, entretanto, restou uma lacuna: o espaço de respiração da própria mulher, enquanto sujeito de sua história, de seus próprios desejos.

Nesse embate entre Literatura e História, percebe-se que a primeira, fazendo uso de seus olhos de enxergar de perto as pessoas, termina traçando um perfil especial para cada uma delas, desenhado com a sutil matéria da subjetividade.

Notas

1 Este trabalho está relacionado ao projeto de pesquisa **O Imaginário dos afetos na Literatura Brasileira**, desenvolvido, em parceria, no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC, pelas professoras Vera Lúcia Albuquerque de Moraes e Fernanda Maria Abreu Coutinho.

2 D’INCAO, Maria Ângela. “Mulher e família burguesa”. In: DEL PRIORE, Mary. (org.); BASSANEZI, Carla (coord. de textos) *História das Mulheres no Brasil*. 8ª ed. São Paulo: Contexto, 2006. p. 230.

3 PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Trad. Angela M.S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2007, p. 231.

⁴ FLAUBERT, Gustave. *Cartas exemplares*. Organização de Duda Machado. Trad. Carlos Eduardo Lima Machado. Rio de Janeiro: Imago, 1993. p. 248.

5 FLAUBERT, Gustave. Apud Op. cit. p. 76 - 77.

6 FLAUBERT, Gustave Apud Op.cit. p. 77.

7 FLAUBERT, Gustave. *Três contos*. Trad. Carlos Chaves. São Paulo: Edições Melhoramentos, s/d.

⁸ LORCA, Federico García. *Dona Rosita, a Solteira ou a linguagem das flores*. In: *Obra completa*. Teatro. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1975. Volume VII, p.100.

⁹ LORCA, Op. cit. p. 98-99

10 SOUZA, Eneida Maria de. (org.) *Autran Dourado*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Literários da UFMG; Curso de Pós-Graduação em leras – Estudos Literários, 1996, p. 42.

11 PÓLVORA, Hélio. “O Segredo de prima Biela.” In: DOURADO, AUTRAN. *Uma vida em segredo*. 12ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990, p. 19.

12 SEGALLEN, Martine. . *Sociologia da família*. Trad. Ana Santos Silva. Lisboa: Terramar, 1999, p. 254.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DEL PRIORE, Mary. (org.); BASSANEZI, Carla (coord. de textos) **História das Mulheres no Brasil**. 8ª ed. São Paulo: Contexto, 2006.

FLAUBERT, Gustave. **Cartas exemplares**. Organização de Duda Machado. Trad. Carlos Eduardo Lima Machado. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

_____. **Três contos**. Trad. Carlos Chaves. São Paulo: Edições Melhoramentos, s/d.

LORCA, Federico García. **Dona Rosita, a Solteira ou a linguagem das flores**. In: **Obra completa**. Teatro. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1975. Volume VII.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Trad. Angela M.S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2007.

PÓLVORA, Hélio. “O Segredo de prima Biela.” In: DOURADO, AUTRAN. **Uma vida em segredo**. 12ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

SEGALLEN, Martine. **Sociologia da família**. Trad. Ana Santos Silva. Lisboa: Terramar, 1999.

SOUZA, Eneida Maria de. (org.) **Autran Dourado**. Belo Horizonte: Centro de Estudos Literários da UFMG; Curso de Pós-Graduação em leras – Estudos Literários, 1996.

- * Margens: 3cm (superior, inferior, esquerda,direita);
- * Espaçamento simples;
- * Fonte Times New Roman 12;
- * Mínimo de cinco (5) laudas, máximo de doze(12) laudas;
- * Notas e referências no fim do texto;
- * Nas referências, utilizar os títulos das obras em negrito;
- * Citações com mais de 4 linhas devem ficar a 2cm do parágrafo;
- * Parágrafos a 1cm da margem.

nossa condição de sujeitos da História