



UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL
CAMPUS CERRO LARGO
CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS PORTUGUÊS E ESPANHOL

SABRINA FERRAZ FRACCARI

**CONSIDERAÇÕES SOBRE AS MULHERES NA *BELLE ÉPOQUE* TROPICAL A
PARTIR DO OLHAR DA PRODUÇÃO FICCIONAL DE JOÃO DO RIO**

CERRO LARGO/RS

2018

SABRINA FERRAZ FRACCARI

**CONSIDERAÇÕES SOBRE AS MULHERES NA *BELLE ÉPOQUE* TROPICAL A
PARTIR DO OLHAR DA PRODUÇÃO FICCIONAL DE JOÃO DO RIO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Letras Português e Espanhol Licenciatura, da Universidade Federal da Fronteira Sul, como requisito para obtenção do título de Licenciado em Letras com habilitação em Língua Portuguesa e Espanhola.

Orientador: Prof. Dr. Pablo Lemos Berned

CERRO LARGO/RS

2018

PROGRAD/DBIB - Divisão de Bibliotecas

Fraccari, Sabrina Ferraz
Considerações sobre as mulheres na Belle Époque
tropical a partir do olhar da produção ficcional de João
do Rio/ Sabrina Ferraz Fraccari. -- 2018.
36 f.

Orientador: Pablo Lemos Berned.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
Universidade Federal da Fronteira Sul, Curso de Letras
português e espanhol - licenciatura , Cerro Largo, RS,
2018.

1. Literatura Brasileira. I. Berned, Pablo Lemos,
orient. II. Universidade Federal da Fronteira Sul. III.
Título.

SABRINA FERRAZ FRACCARI

**“CONSIDERAÇÕES SOBRE AS MULHERES NA BELLE ÉPOQUE
TROPICAL A PARTIR DO OLHAR DA PRODUÇÃO FICCIONAL DE JOÃO
DO RIO”**

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação apresentado como requisito para obtenção de grau de Licenciada em Letras Português e Espanhol da Universidade Federal da Fronteira Sul.

Orientador: Prof. Dr. Pablo Lemos Berned

Este trabalho de conclusão de curso foi defendido e aprovado pela banca em:

03/07/2018

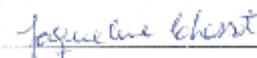
BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr. Pablo Lemos Berned – UFFS



Prof. Dr. Demétrio Alves Paz - UFFS



Profª. Me. Jaqueline Chassot - UFFS

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Biblioteca Acadêmica Lúcio de Mendonça, vinculada à Academia Brasileira de Letras, pela disponibilidade de acesso ao acervo da obra de João do Rio. O agradecimento é dedicado, em especial, a Luiz Antônio de Souza, Katia Marquet, Suzie Helena Soares Pires e André Saman, pela atenção dispensada, quando lá estive em abril deste ano.

RESUMO

Com a proclamação da República no Brasil, uma série de mudanças tanto estruturais quanto sociais e culturais começou a ocorrer, sobretudo na cidade do Rio de Janeiro, primeira capital republicana, em um período conhecido como *Belle Époque* tropical, e teve grande impacto na vida das mulheres. Tais modificações podem ser observadas na obra ficcional de João do Rio, especialmente nos livros analisados: *Dentro da noite* (1910), *A profissão de Jacques Pedreira* (1913), *A correspondência de uma estação de cura* (1918) e *A mulher e os espelhos* (1919). Observadas a partir de um viés masculino, sempre que apresentam comportamento distinto daquele esperado, as mulheres impressionam os rapazes e acabam por ser julgadas a partir dos juízos de valor de cada um. Quando as tomamos a partir de suas próprias percepções, elas refletem e questionam-se sobre suas trajetórias sempre previamente determinadas, evidenciando certa lucidez com relação ao contexto no qual vivem. Deste modo, os comportamentos diversos do esperado e o questionamento acerca de sua própria trajetória acabam por perturbar perspectivas previamente definidas acerca do que podem ou não as mulheres, contribuindo para que elas reflitam e também, de certo modo, questionem sua condição no contexto histórico em questão.

Palavras-chave: Pré-Modernismo. Primeira República. Personagens femininas.

RESUMEN

Con la proclamación de la República de Brasil, una serie de cambios tanto estructurales cuanto sociales y culturales empezó a ocurrir, sobre todo en la ciudad de Rio de Janeiro, primera capital republicana, en un período conocido como *Belle Époque* tropical, y tuvo gran impacto en la vida de las mujeres. Estas modificaciones pueden ser observadas en la obra ficcional de João do Rio, especialmente en los libros analizados: *Dentro da noite* (1910), *A profissão de Jacques Pedreira* (1913), *A correspondência de uma estação de cura* (1918) y *A mulher e os espelhos* (1919). Observadas según una mirada masculina, siempre que presentan comportamiento distinto de aquel que se espera, las mujeres impresionan los hombres y acaban juzgadas a partir de los juicios de valor de cada uno. Cuando las miramos a partir de sus propias percepciones, ellas reflejan y se cuestionan sobre sus trayectorias siempre previamente determinadas, evidenciando cierta lucidez con relación al contexto en el cual viven. Así siendo, los comportamientos diversos de lo que se espera y el cuestionamiento acerca de su propia trayectoria acaban por perturbar las perspectivas previamente definidas acerca de lo que pueden o no las mujeres, contribuyendo para que ellas reflejen y también, de cierto modo, cuestionen su condición en el contexto histórico en cuestión.

Palabras-clave: Premodernismo. Primera República. Personajes femeninas.

SUMÁRIO

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS	6
2. O ESPELHO	8
2.1 QUEM VÊ E O QUE VÊ?.....	8
2.2 OS ARQUÉTIPOS DA MULHER.....	10
2.3 A MULHER COMO O OUTRO	12
3. PERCEPÇÕES SOBRE A MULHER	14
3.1 FRAGILIDADE E INSEGURANÇA	14
3.2 MISTÉRIO E DESEJO.....	17
3.3 HONRA FEMININA.....	20
4. QUEM É A MULHER?	24
4.1 A LEITURA QUE CORROMPE	24
4.2 O AMOR QUE REVELA.....	26
4.3 ARROUBOS DE CONSCIÊNCIA	29
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	31
REFERÊNCIAS	33

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O advento da ordem republicana, em 1889, deu início a um momento de transição pelo qual passou o Brasil, sobretudo a partir da virada do século, com a chegada de ideias de progresso e civilização que fervilhavam na Europa para um Brasil ainda colonialista, época conhecida como a *Belle Époque* tropical. Pautada em ideais de progresso e disciplina, a nova República tinha como principal objetivo “civilizar” o espaço urbano, fosse no aspecto físico e funcional da cidade, fosse no ideológico, através da restrição às manifestações populares, e controle da atmosfera de crescente permissividade moral” (ARAÚJO, 1993, p. 30). Nesse contexto, a família foi vista como um dos meios mais concretos de controle desses diversos atores sociais, recaindo, sobretudo, na figura da mulher, sobre a qual “recaía uma forte carga de pressões acerca do comportamento pessoal e familiar desejado, que lhes garantissem apropriada inserção na nova ordem, considerando-se que delas dependeria, em grande escala, a consecução dos novos propósitos” (SOIHET, 2017, p. 362).

Dentro da família, a mulher tem como principal função, nesse contexto, a reprodução, e é justamente a partir da maternidade “que se origina a chamada estabilidade e permanência da família, em suas diferentes formas, trazendo como consequência, em quase todas as sociedades, a subordinação social da mulher” (ARAÚJO, 1993, p. 63). Assim sendo, a mulher, ao ser tomada como a fonte da reprodução e manutenção da sociedade, acaba por ter sua trajetória previamente definida, se mantendo sempre sob a tutela repressiva primeiro do pai e depois do marido. No entanto, mesmo com a necessidade de regulamentação da atuação feminina, o que se percebeu na *Belle Époque* tropical foi uma certa perturbação dessa ordem.

A supremacia masculina ainda seguiu – e segue – dominante. No entanto, as mulheres acabaram por ter sua posição social alterada devido, principalmente, ao intenso processo de urbanização e também ao rápido desenvolvimento socioeconômico, sobretudo na cidade do Rio de Janeiro, então capital do país. Por um lado, a inserção da mulher das classes mais baixas no mundo do trabalho acaba por resignificar seu papel no núcleo familiar, bem como suas esferas de atuação, ocupando novos espaços que não só ambientes privados. Por outro lado, as mulheres da elite, devido às influências da *Belle Époque* europeia, sobretudo com relação aos costumes, acabaram por tornarem-se as estrelas dos salões, cada senhora conservando o seu e tornando-os espaços nos quais damas e cavalheiros iniciavam flertes, acirravam disputas e buscavam imporem-se aos demais.

Essas modificações nos papéis e comportamentos comumente associados às mulheres, tanto no plano dos costumes quanto nas relações entre os pares, podem ser observados na

produção ficcional de João do Rio, autor carioca cuja escrita e publicação de suas obras se deu justamente nas duas primeiras décadas do século XX. Conhecido sobretudo pelas crônicas, o jornalista produziu também contos, romances e peças de teatro, e tem como principal cenário a cidade do Rio de Janeiro, seus novos habitantes, sua nova organização cultural e também os novos modelos de relacionamento.

São as personagens femininas retratadas por João do Rio em sua produção ficcional que constituem nosso principal objeto de estudo, sobretudo pela diversidade e protagonismo que assumem dentro das narrativas. Em *A profissão de Jacques Pedreira*, de 1913, ainda que o protagonista seja o jovem rapaz que dá nome ao livro, sem Alice dos Santos, primeira amante que Jacques tem, ele jamais teria alcançado qualquer posto de destaque dentro do governo de então – objetivo principal de muitos jovens da elite da época. É Alice quem toma as rédeas da vida do jovem – cuja profissão era a de ser moço bonito –, e o leva aonde ele almejava chegar. Já em *A correspondência de uma estação de cura*, de 1918, um dos poucos romances epistolares da literatura brasileira, Olga da Luz, filha da Marquesa Justina da Luz, viúva de um milionário dos tempos imperiais, é a personagem de maior destaque dentro das narrativas. A moça procura por um noivo que goste dela e não seja atraído apenas pela sua herança, situação que acaba sendo discutida por boa parte dos missivistas, concedendo o protagonismo de suas narrativas à Olga e sua busca.

O livro de contos *Dentro da noite*, de 1910, traz narrativas cujas personagens femininas, ainda que interpretadas a partir de olhares masculinos, buscam decidir suas vidas, como é o caso de Laurinda Belfort, mulher casada e respeitada pela sociedade com a qual convivia, que decide encontrar-se com seu amante, e apresenta uma reflexão extremamente lúcida a respeito de sua própria trajetória. Já o também livro de contos, *A mulher e os espelhos*, que data de 1919, apresenta como tema central de todas as narrativas que o compõem, a história de mulheres, sejam pertencentes à elite ou às classes trabalhadoras, que são interpretadas a partir de um viés sempre masculino, que busca defini-las com base em seus próprios princípios.

A partir de uma diversidade tão rica de personagens femininas, nos propomos a buscar os olhares que as caracterizam, considerando o foco narrativo das histórias, e os desejos de cada uma delas. O que ambicionamos é perceber de onde tais personagens são observadas, e se esses olhares as condicionam a determinados modos de ser, ou se, pelo contrário, são elas que surpreendem e perturbam os padrões já estabelecidos. Para isso, buscaremos referências nos trabalhos de Araújo (1993), Sohiet (2017), Irigaray (2017), Beauvoir (2017) e Lipovetsky (1999). A seguir, apresentamos uma reflexão acerca de quem olha e quais critérios usa para julgar aquilo que vê: a mulher.

2. O ESPELHO

2.1 QUEM VÊ E O QUE VÊ?

Irigaray (2017), em *Este sexo que não é só um sexo*, refletindo sobre as perspectivas de vida das mulheres, desde o campo profissional até questões afetivo-emocionais, retoma a protagonista de Alice no País das Maravilhas e Alice através do espelho, ambas obras de Lewis Carroll, e, ressignificando os questionamentos que ela fazia enquanto menina, a coloca diante de um espelho. No entanto, as expectativas de que esse espelho reflita as respostas que Alice procura vão sendo encobertas, pois os espelhos que a mulher encontra – a própria mãe, Lucien, um amigo, e o agrimensor, que assume o papel de homem em oposição à Alice, que representa a mulher –, nenhum deles a reflete de modo satisfatório a partir de seu próprio ponto de vista.

Mas “como pode se viver sem isso?”. Com um único rosto, um único sentido. Um único plano. Sempre do mesmo lado do espelho. Essa superfície separa cada qual do seu outro, que bruscamente lhe aparece como se fosse totalmente um outro. Estranhamente desconhecido. Adverso, nefasto. Friamente um outro (IRIGARAY, 2017, p. 24).

O espelho, de instrumento para reflexão, no qual seria possível ver as coisas tais quais são, apresenta-se como um objeto de segregação, que põe refletido e reflexo cada vez mais distantes um do outro, e impossibilita que um compreenda, ainda que minimamente, ao outro.

A partir de tal consideração, podemos retomar o livro *A mulher e os espelhos*, cujo conto que abre o volume, intitulado “Carta-oferta”, apresenta um narrador-filósofo, que inicia suas considerações de modo mais amplo, sobre a vida, para depois chegar à Mulher, que é apresentada de modo personificado. Esse conto parece apresentar-se como um prefácio, uma vez que traz uma série de elucubrações acerca do papel da mulher ao longo do tempo, retomando elementos da literatura greco-latina e da tradição cristã acerca da perspectiva apresentada por elas em relação à mulher.

A narrativa inicia com a conjunção conclusiva “assim”, e um posterior pedido de atenção: “Assim, levo a coragem ao excesso de pedir que me ouça” (RIO, 1990, p. 15). Deste modo, o narrador parece apresentar somente uma parte de sua reflexão, justamente aquela que se encaixa com a temática do livro em questão. Além de omitir uma parte da reflexão, o narrador faz um pedido que se aproxima de uma súplica, como se o assunto a ser tratado no texto precisasse de uma espécie de licença para ser abordado, uma vez que o próprio narrador lança mão de um ato excessivo de coragem, como ele mesmo pontua, para solicitar a atenção do

leitor/interlocutor a lê-lo/ouvi-lo. Deste modo, tem-se a impressão de se estar diante de um texto cuja temática traz algo de obscuro, que necessita de coragem daquele que escreve, e também daquele que lê, pois o assunto ali contido não é comumente abordado.

Após o pedido de atenção, o narrador se apropria de um tom filosófico, pontuando, inicialmente, a vida como “uma banalidade limitada” (RIO, 1990, p.15). Para ele, a vida, por si só, é insignificante, e o que resta aos seres humanos é buscar atribuir-lhe sentidos, pois a narrativa segue com a apresentação de símbolos religiosos criados pelo homem para atribuir alguma significação a tal banalidade.

Da banalidade da vida vieram decerto os símbolos divinos também limitados. Junte você todas as religiões, aglomere deuses e semideuses da Europa, da Ásia, da África, da América, da Oceania e afinal todos eles não exprimirão mais que meia dúzia de cousas que o homem teme, deseja ou venera porque não compreendeu ainda. [...].

Ora, entre as divindades que o homem teme por não compreender ou enaltece pelo mesmo amargo motivo está desde o começo da reflexão, a Mulher (RIO, 1990, p. 15).

O ser humano busca, conforme o narrador, em símbolos religiosos, maneiras de atribuir sentido à sua vida, e a própria criação de tais símbolos enfatiza as dificuldades que ele apresenta em compreender a si próprio. Por isso a busca por elementos que apresentem motivos para as vivências de cada um.

Detendo-nos especialmente na questão da Mulher, que se apresenta como tema principal das reflexões feitas pelo narrador, percebemos que ela aparece personificada e elencada junto às divindades criadas pelo homem – categoria que aparece aqui como marca do masculino – para representar algo que ele teme, deseja ou venera porque não consegue compreender. Ademais de o sentimento específico que o homem possa ter com relação à Mulher, a principal causa para tal sentimento será o fato de que ele não a compreende, e por isso lhe atribui sentidos diversos, ou seja, desde o início da reflexão, o narrador deixa claro que qualquer tentativa de atribuição de sentidos que o homem faça com relação à mulher terá como base sua total incompreensão com relação à ela. Obviamente por isso, suas observações não podem ser tomadas como exemplos para aquilo que é real ou concreto.

Por não compreendê-la, o homem elevou-a ao posto de divindade – relembrando a grafia com inicial maiúscula da palavra “Mulher”, que representa um índice de personificação –, e não satisfeito, tornou-a como a causa de todos os males, mas também de todos os bens. No entanto, os elementos escolhidos para exemplificar a afirmação do narrador são todos

relacionados à guerras que, segundo ele, tiveram suas verdadeiras motivações mascaradas ao atribuir como causa para todas, a Mulher.

Fizemo-la causa inicial de todos os males e todos os bens. E se você tiver o trabalho de abrir o venerável Heródoto, lá encontrará a Mulher como origem das guerras, mascarando a razão mercantil das ditas guerras – porque os fenícios roubaram Jó, os cretenses em represália foram a Tiro e roubaram Europa, os gregos navegaram para a Cólquida e roubaram Medeia, Alexandre Páris, filho de Príamo, roubou Helena, e assim infinitamente a Mulher é sempre o motivo do conflito humano (RIO, 1990, p. 15).

A partir do fragmento acima, é possível afirmar que novamente o narrador recupera a ideia de que o homem utiliza a figura da mulher conforme melhor lhe convém. A ênfase na mulher como origem das guerras, escondendo assim a suposta origem mercantil delas, relembra a ideia de mito, uma vez que tais perspectivas acerca da mulher, apresentadas pela narrativa, reiteram-na como causadora de conflitos entre os povos. Além disso, retomando a tradição judaico-cristã, encontramos Eva, a primeira mulher, que é retratada como a causadora dos suplícios da humanidade, e percebemos que tais acusações vão sendo repetidas em nosso imaginário, contribuindo para formar nossa percepção de mundo.

2.2 OS ARQUÉTIPOS DA MULHER

Desde as sociedades arcaicas, os mitos são tomados como “histórias verdadeiras” e servem como modelo para as condutas dos membros das mesmas sociedades, sobretudo por seu caráter sagrado, pois remontam as narrativas de origem, ou seja, ao modo como foi feito pela primeira vez (ELIADE, 1972, p. 06). Da mesma forma, o mito também se apresenta como explicação para a origem do homem e, como consequência, narra os acontecimentos que o converteram no que é hoje, pois

se o Mundo *existe*, se o homem *existe*, é porque os Entes Sobrenaturais desenvolveram uma atitude criadora no "princípio". Mas, após a cosmogonia e a criação do homem, ocorreram outros eventos, e o homem, *tal qual é hoje*, é o resultado direto daqueles eventos míticos, é *constituído por aqueles eventos* (ELIADE, 1972, p. 13).

Ou seja, se, no “princípio”, segundo a tradição cristã, Adão e Eva viviam em paz no paraíso e, por consequência, todos aqueles que viessem depois deles também viveriam na mesma paz tão exaltada e em lugar tão belo. No entanto, Eva, ao ser tentada pela Serpente, sucumbe e arruína qualquer chance que a humanidade teria de viver em paz. Deste modo, retomando a reflexão

apresentada em “Carta-oferta”, a mulher se apresenta como culpada pelos suplícios da humanidade, uma vez que Eva, a primeira mulher, não obedeceu ao seu Criador, e vemos aqui representada a ideia de que a mulher desobediente acaba por atrair riscos e punições para ela própria e para aqueles que a cercam.

Além de ser culpada pelo flagelo da humanidade, a mulher também é apontada como causa de uma série de guerras, e o modo como os adversários provocavam os conflitos aponta, na maioria dos casos, para o rapto de alguma mulher. Na *Iliada*, epopeia atribuída à Homero, Páris rapta Helena, a esposa de Menelau, o que leva os gregos a declararem guerra contra Troia e, durante um dos vários embates, Páris propõe que ele e Menelau se enfrentem, e o vencedor ficaria com Helena, a moça mais bela que se conhecia na época. A moça é apresentada como prêmio para a batalha e, justamente por isso, é destituída de suas características humanas e apresentada única e exclusivamente como recompensa para o vencedor. A história mítica de Helena, bela mulher que era desejada por vários homens, pode ser apontada como uma das possíveis causas para a ideia de fragilidade e valorização excessiva da beleza que são comumente associadas às mulheres, sobretudo porque, segundo Eliade, “o mito se torna o modelo exemplar de todas as atividades humanas significativas” (1972, p. 13).

As mulheres, tomadas sempre como belas e encantadoras são apresentadas pelo narrador do conto “Carta-oferta” como simbolizadas pela Sereia, ser mítico que aparece na *Odisseia*, também atribuída a Homero, tendo como principais características o canto doce que leva o homem que o ouve a tomar decisões inconscientes que o levam à morte. Ulisses, personagem central na *Odisseia*, é instruído por Circe à cobrir os ouvidos de sua tripulação, e se amarra ao mastro do seu navio para evitar sucumbir diante das sereias. Tais seres se apresentam como responsáveis por levar os homens à ruína, uma vez que “son seductoras y ambiguas, porque no pueden satisfacer las pasiones que suscitan, ligando a su función erótica la funeraria” (RODRÍGUEZ PEINADO, 2009, p.52) e, deste modo, são apresentadas como a perdição do homem que, encantado diante de sua beleza e inebriado pelo seu canto, perde os sentidos ligados à razão e entrega-se totalmente a ela.

O narrador, retomando eventos míticos e históricos acerca da sereia, inclusive o episódio envolvendo Odisseu, apresenta um novo tipo de sereia, não mais com cauda de peixe ou com asas, mas assumindo diversas formas. Tal perspectiva pode significar que toda mulher se apresenta como sereia na visão de um homem, pois

Não há homem na terra que um momento não se deixe dominar. E não é Vênus tentadora, é a Sereia que impera e impera arrasadoramente, cantando para o naufrágio

das vidas. Sobre os destroços de cada nau onde arqueja o nauta, canta a Sereia imperialmente a canção infinita da sedução (RIO, 1990, p. 16).

O narrador retoma o mito da sereia com o intuito de exemplificar a ideia de que qualquer homem já teve alguma história da qual foi totalmente devastado devido à ação da mulher-sereia. No entanto, a sereia também pode ser a causa de todos os bens que o homem tem na vida, pois “há de encontrar v., admirável amigo, o mesmo homem ora a dizê-la Deus, ora a chamá-la monstro” (RIO, 1990, p. 16). Ou seja, a mulher apresenta-se pela dualidade, uma vez que pode seduzir o homem e levá-lo a cometer atrocidades, e também pode ser tomada como responsável pelas conquistas daqueles que as amam.

2.3 A MULHER COMO O OUTRO

A perspectiva trazida pelo narrador apresenta uma variação de percepções acerca da mulher, não mais unicamente causadora de suplícios, mas também a causa de alegrias. A justificativa para isso consiste no fato de que os homens – e aí o narrador se inclui – seguem sem conseguir compreender a mulher,

pela simples razão de que só o nosso egoísmo a reflete. Até agora para mulher temos um sentido apenas: o do espelho. Ela quer conhecer-se, ela deseja ser explicada, ela procura o desvendamento do seu mistério. Cada espelho diz exclusivamente a verdade do próprio egoísmo. Entre ela e o espelho há a teimosia implacável do espelho refletindo a imagem que quer fazer dela. Antes de se mirar nos aços polidos, a mulher encontra nos olhos de cada homem espelhos côncavos, convexos, planos - que deformam, enfeiam ou refletem os transitórios gestos da sua alma. Nós reproduzimos a criatura que julgamos ser nossa, com o inconsciente estranhamento do nosso voraz egoísmo. E elas de se mirarem em vão nos espelhos homens, sem obter a decifração, não só desenvolveram a ambição de agradar como o secreto anseio de encontrar um dia o espelho revelador (RIO, 1990, p. 17).

O narrador apresenta ao leitor a explicação para o fato de o homem ter adorado a Mulher como divindade, tê-la culpado por seus suplícios e, em certa medida, por suas alegrias. Tal visão se justifica em razão de ele ser o espelho da mulher, e refleti-la a partir de seu próprio ponto de vista.

Retomando a perspectiva apresentada por Irigaray, para quem o espelho é um meio de separar um e outro e, ao mesmo tempo, apagar a individualidade do outro, a reflexão proposta em “Carta-oferta”, permite a compreensão de que toda e qualquer representação que se tenha feito até hoje com relação à mulher é realizada a partir de uma perspectiva masculina, que a toma como este “outro”, que faz dela a imagem que desejar, sendo ele o espelho refletor. Tal

ponto de vista leva-nos às reflexões propostas por Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo*, publicado originalmente em 1949, que encaixa a mulher na categoria do *Outro*, uma vez que a mulher nunca é definida a partir do seu ponto de vista, mas sempre o é segundo um olhar masculino.

Segundo a filósofa francesa, influenciada pelo Existencialismo, a mulher não vislumbra em sua jornada a possibilidade da transcendência, pois está condicionada à manutenção da vida devido, sobretudo, à sua função reprodutora, que acaba por aprisioná-la. Ela não arrisca sua vida como caçadora, nem transcende a vida a partir da construção e reconstrução do mundo, mas, pelo contrário, a ela cabe apenas a continuidade da vida. Assim sendo, essa perspectiva induz à conclusão de que é o homem quem cria o futuro: “a humanidade sempre procurou evadir-se de seu destino específico; pela invenção da ferramenta, a manutenção da vida tornou-se para o homem atividade e projeto, ao passo que na maternidade a mulher continua amarrada a seu corpo, como o animal” (BEAUVOIR, 2016, p. 100). Sendo ele o criador, é natural que a mulher o siga, já que não possui, ela própria, um projeto para alcançar sua própria existência.

Partindo de uma perspectiva hegeliana, segundo a qual “o homem só se pensa pensando o *Outro*” (2016, p. 104, grifo da autora), Beauvoir afirma que a mulher, com relação ao homem – que encarna o Mesmo –, encaixa-se justamente na categoria do Outro, que acaba por envolvê-la. No entanto, tal categoria é pensada a partir de um viés masculino, que funda a ideia do que é ser mulher a partir de uma percepção anterior, ou seja, segundo, principalmente, à característica da maternidade, que condena a mulher e a impede de encontrar sua liberdade. Daí advém a afirmação de que “não se nasce mulher, torna-se”, porque, para a mulher, o gênero lhe é imposto, e é sempre anterior a ela, é sempre imputado-lhe externamente, justamente porque é definido a partir de observações masculinas. Por isso a construção e repetição de arquétipos femininos ligados à Santa, à Devassa, entre outros.

A partir das considerações de Beauvoir, a mulher estaria “condenada a desempenhar o papel de Outro, [...] e também estava condenada a possuir apenas uma força precária: escrava ou ídolo, nunca é ela que escolhe seu destino” (BEAUVOIR, 2016, p. 112). Deste modo, praticamente destinada a seguir os padrões que lhe são impostos, a mulher acabaria por reproduzi-los, na imensa maioria das vezes. E também, obviamente, os padrões de comportamento previamente estabelecidos seriam o que os sujeitos masculinos esperariam reconhecer nelas. Assim sendo, apresentamos, a seguir, percepções masculinas acerca dos comportamentos femininos encontrados na produção ficcional de João do Rio.

3. PERCEPÇÕES SOBRE A MULHER

A partir da análise dos livros ficcionais, percebemos que, especialmente nos contos, a voz narrativa é concedida, na maioria das vezes, às personagens masculinas, em um modelo que se aproxima bastante do utilizado por Álvares de Azevedo, em *Noite na taverna* (1855). Nesta obra, um grupo de amigos se reúne em um bar para contar uns aos outros suas aventuras sexuais e amorosas, mesmo método empregado por João do Rio em grande parte das narrativas presentes em *Dentro da noite e A mulher e os espelhos*.

Deste modo, retomando a tese do narrador de “Carta-oferta”, para o qual o homem observa e interpreta a mulher a partir de seu próprio ponto de vista, observamos que o modo como estão organizadas narrativamente as histórias, concedendo maior espaço à perspectiva das personagens masculinas, acaba por corroborar essa visão. Assim sendo, nossa análise permitiu apontar determinadas características que são atribuídas às personagens femininas, considerando a maneira pela qual as personagens masculinas referem-se a elas.

3.1 FRAGILIDADE E INSEGURANÇA

Iniciaremos nossa análise a partir da personagem Clotilde, noiva de Rodolfo, personagem central do conto “Dentro da noite”, que abre o volume homônimo, lançado originalmente em 1910. Nessa narrativa, o primeiro narrador encontra-se dentro do mesmo trem que Rodolfo, e vai se utilizando da voz dele para contar a história do noivado do rapaz com a jovem Clotilde, e de sua perdição devido aos hábitos sádicos que ele apresenta. O narrador observa um diálogo entre o próprio Rodolfo e seu amigo Justino, transcreve-o ao leitor, e é a partir das observações de ambos que Clotilde é descrita.

Logo no início da narrativa, Justino comenta sobre a paixão que os noivos demonstravam sentir um pelo outro, antes do súbito sumiço do rapaz: “Tu amavas a Clotilde, não? Ela, coitadita, parecia louca por ti, e os pais estavam radiantes de alegria. De repente, súbita transformação. Tu desapareces, a família fecha os salões como se estivesse de luto pesado. Clotilde chora...” (RIO, 2002, p. 17). A partir das impressões de Justino, podemos observar a construção de uma Clotilde frágil, cuja primeira imagem a classifica como “coitadita” e “louca” pelo noivo, ou seja, uma moça completamente vulnerável e entregue, tanto que a primeira ação da moça após o sumiço de Rodolfo consiste em chorar.

A fragilidade da moça é retomada em vários momentos da narrativa, principalmente pelo uso das expressões “pobre rapariga” e “pobrezita” que a caracterizam. Ademais, o comportamento de Clotilde com relação à Rodolfo, quando ele passa a cravar-lhe alfinetes pelos braços, também corrobora essa visão, pois a moça permite que o noivo lhe cause dor. A submissão de Clotilde aos desejos do homem que ama retomam a ideia desenvolvida por Lipovetsky, filósofo francês que, em sua obra *La tercera mujer*, apresenta uma reflexão sobre os papéis atribuídos às mulheres ao longo da história, concedendo especial atenção ao modo como as relações amorosas entre homens e mulheres acabam por perpetuar – ou não – determinadas percepções sobre elas. Conforme o filósofo, uma vez que “la mujer está condenada a la subordinación, sólo le resta anularse a sí misma planteándose al ser amado como un absoluto al que dedica toda su existencia” (1999, p. 40), o que significa que Clotilde não vislumbra outra saída para sua vida que não o casamento com Rodolfo, e há que pesar aqui o fato de ela também amá-lo. Assim sendo, todo seu amor e dedicação são destinados ao rapaz, e ela não vê outra saída a não ser entregar-lhe os braços para que ele enterre os alfinetes, momento que enche de prazer o sádico noivo.

Tanto a atitude de chorar ao ver-se abandonada pelo amado, por mais que ele a fizesse sofrer, como os demais verbos utilizados por Rodolfo para caracterizar as ações de Clotilde, como “estremeceu”, “suspirou”, “emagreceu”, “perdeu as cores”, enfatizam a submissão e fragilidade da moça diante da situação que o noivo lhe impõe, sobretudo da primeira vez que pede a ela para cravar-lhe o alfinete nos braços. Ambos estavam em uma recepção da viscondessa de Lages, ocasião na qual o rapaz não conseguia disfarçar sua vontade de espetar os braços da noiva, que percebeu os modos diferentes do rapaz, e perguntou se ele estava chateado, ao que o noivo respondeu: ““Oh! Não”, fiz. Estou apenas com vontade de espetar este alfinete no seu braço”” (RIO, 2002, p. 20). Diante da resposta do amado, ela acredita que o rapaz não gostaria que a moça deixasse os braços a mostra, e prontamente diz que se fosse aquela a causa do aborrecimento dele, era só ter-lhe dito, atitude que enfatiza a submissão da moça, pois se Rodolfo não gostasse que ela usasse vestidos que deixassem aparecer os braços, ela não mais os usaria.

O rapaz usa a situação a seu favor, e insiste na ideia, apesar de Clotilde demonstrar receio, sobretudo por medo da dor. No entanto, sob a promessa de o noivo esquecer o suposto aborrecimento, ela cede.

Clotilde por fim estava atordoada, vencida, não compreendendo bem se devia ou não resistir. Ah! Meu caro, as mulheres! Que estranho fundo de bondade, de submissão, de desejo, de dedicação inconsciente tem uma pobre menina! Ao cabo de um certo

tempo ela curvou a cabeça, murmurou num suspiro “Bem, Rodolfo, faça... mas devagar, Rodolfo! Há de doer tanto!” E os seus dois braços tremiam (RIO, 2002, p. 20).

E a única reação diante da atitude do amado consiste em chamá-lo de “mau”. A moça não apresenta qualquer defesa, sequer reclama da situação, tanto que as picadas de alfinete só cessam quando, dois meses depois de o início das torturas, uma criada, vendo os braços de Clotilde roxos e feridos, avisou os pais dela que a interrogaram e fizeram com que ela confessasse “tudo numa onda de soluços” (RIO, 2002, p. 23).

A atitude de se calar diante das ações de Rodolfo, e o emprego do verbo “confessar”, que retoma a ideia de admissão de algum pecado ou, pelo menos, admissão de culpa, denotam que Clotilde também é apontada como culpada pela situação em que se encontrava – lembrando que é Rodolfo quem apresenta tais fatos ao leitor – pois não se opôs. Deste modo, Clotilde suporta as dores e humilhações que o noivo lhe causa, principalmente por não vislumbrar outro caminho a seguir que não o do casamento, pois apresenta pouca resistência às investidas do rapaz. É perceptível o fato de ela acreditar que deve ceder ao que Rodolfo lhe pede e, justamente por isso, também é considerada culpada pela situação que lhe impingia o noivo.

Outra personagem que demonstra extrema fragilidade diante das situações é a jovem Carlota Paes, protagonista do conto “A noiva do som”, também parte de *Dentro da noite*. A história da moça nos é apresentada pelo barão de Belfort, personagem recorrente nas narrativas de João do Rio. O Barão a apresenta com um perfil romântico e se refere a ela como “pobre Carlota” ou “coitada”, que passava os dias na janela de casa a olhar para o céu, “como um personagem de romance” (RIO, 2002, p. 88).

A partir da impressão apresentada pelo barão, a jovem parecia esperar uma mudança na vida, algo que pudesse provocar-lhe novas sensações, e encontra esse algo justamente no som de um piano, ao qual passa a esperar todas as noites. É o som do piano que a mantém viva, é por ele que a moça se apaixona, é a ele que a jovem devota o seu amor. Tanto que, na noite em que o som não chega aos seus ouvidos, ela sucumbe e morre.

Carlota não se apaixona por um homem, mas pela música, é esta que a faz sentir-se viva, por isso a impressão do Barão de ser ela “a última mocinha romântica deste agudo começo de século” (RIO, 2002, p. 87), cuja história levaria às lágrimas seus ouvintes. Um deles chega, ainda, a afirmar que a história a ser contada pelo barão “tem a propriedade do dilúvio”, e seria uma “história contemporânea do dilúvio” (RIO, 2002, p. 87). A alusão ao dilúvio é especialmente interessante, uma vez que a invocação do dilúvio representa a vitória do caos

sobre o cosmos, ou seja, a vitória da desordem, de um estado de completa imprevisibilidade (MELETÍNSKI, 2002, p. 41).

A partir das considerações de Meletínski e por Carlota ser apontada como a última mocinha romântica do começo daquele século de intensas transformações, conforme as palavras do barão, pode-se afirmar que a morte da moça representa a passagem do cosmos ao caos, e deste modo, não há mais uma previsibilidade a respeito das mulheres, isto é, os homens não sabem mais o que esperar delas. Se já não existem mais moças românticas e devotas como Clotilde, que se dedica ao noivo mesmo com toda dor física e humilhações que ele lhe causa, ou como Carlota, que não se envolve com qualquer rapaz e preserva-se íntegra, devotada ao som do piano, seu único amor até o final da vida, que atitudes esperar das mulheres? Como e por quais critérios é possível interpretá-las?

3.2 MISTÉRIO E DESEJO

Segundo metáfora compartilhada pelo barão de Belfort e por Godofredo de Alencar, “as mulheres são como os gatos... [...] Os gatos que a gente ama, e não sabemos nunca se gostam de nós mais que dos outros, tendo a certeza de que eles apenas gostam de ser amados...” (RIO, 1990, p. 23). As mulheres são apontadas como misteriosas, uma vez, que partir da perspectiva masculina, elas não demonstram os sentimentos quanto a eles, ideia que evidencia a insegurança masculina quanto aos relacionamentos que vivem. Além de mistério, a metáfora empregada pelo barão e por Godofredo aponta para a necessidade que teriam as mulheres em serem amadas, afirmando o amor como uma característica da identidade feminina.

Segundo Lipovetsky, “desde hace siglos, y cada vez más a partir del XVIII, la mujer es valorada como ser *sensible* destinado al amor, representa la encarnación suprema de la pasión amorosa, del amor absoluto y primordial. [...] el amor se ha impuesto como un polo constitutivo de la identidad femenina” (1999, p. 18). Ou seja, as mulheres, segundo tal percepção, estariam destinadas ao amor, a despertá-lo nos homens, e a cultivá-lo junto deles. No entanto, não é esperado que elas conquistem os rapazes para depois os abandonar, fazendo com que o amor despertado e que se destina a elas seja não mais do que humilhação para o rapaz que o sente. Pelo contrário, o que se espera é que eles assumam o controle da situação, encontrando formas de conquistar as moças pelas quais se interessam.

Em Zulmira Sales, protagonista do conto “Créssida”, de *A mulher e os espelhos*, encontramos um comportamento distinto do esperado para uma moça, pois a jovem, que pertence à elite, cultivava o hábito de ligar para os rapazes e fazer-lhes a corte, até que se

apaixonassem por ela e fossem prontamente ignorados, tratados apenas como amigos. Um dos homens encantados e abandonados por Zulmira foi o jovem Alexandre que, em encontro com o barão de Belfort, Godofredo de Alencar e Hortênsio Gomes, narra aos amigos as decepções causadas pela jovem misteriosa que passou a lhe telefonar, a fazer planos para o futuro com ele e que, durante um encontro no teatro, apareceu com outro a quem chamava de noivo.

Alexandre estava inconformado, pois não acreditava que a mulher a quem reconhecia apaixonada ao telefone fosse capaz de um ato daquele: “Como pôde ser? Nunca essa criança seria capaz de uma duplicidade!” (RIO, 1990, p. 18). “Asimilada a una criatura caótica e irracional, se considera que la mujer se halla predispuesta por naturaleza a las pasiones del corazón” (LIPOVETSKY, 1999, p. 18), por isso, Alexandre, além de sentir-se humilhado pela moça, apresenta uma dificuldade enorme em aceitar a ideia de que Zulmira, mesmo já tendo um noivo, conseguisse planejar uma vida com ele, pois lhe parece impossível uma moça conseguir alcançar essa frieza.

E a situação torna-se ainda mais embaraçosa quando Hortênsio, um dos interlocutores de Alexandre, narra uma história tal qual a vivida pelo inconformado rapaz. Uma moça – a própria Zulmira – também passou a telefonar-lhe anonimamente e, quando a conheceu, se apaixonou por ela:

– Ela é bela. Ela é inteligente. E ela deseja-te.

As árvores, o paredão, os automóveis, a calçada, as luzes al longe, o ondear do mar, pareciam dizer-me harmoniosamente essas divinas palavras de incitamento. E eu pensava, pensava e corria quase, [...] sorrindo ao ar, sorrindo ao céu, sorrindo! (RIO, 1990, p. 20).

Todo o desconcerto, a irracionalidade causado pela paixão são sentidos por Hortênsio, assim como por Alexandre. O que Zulmira Sales causa aos homens que escolhe é a impossibilidade de querer algo que não seja ela, já que a moça domina os pensamentos e as sensações dos rapazes, e depois aparece com o noivo oficial, demonstrando todo o seu poder perante eles.

A incompreensão dos encantados pela moça advém justamente da percepção de que os papéis tradicionais de moça frágil e apaixonada não se encaixam com Zulmira: a ideia de que a mulher está predisposta ao amor e que faz de tudo para alcançá-lo, conforme afirmou Lipovetsky supracitado, não lhe cabe. Em diversas oportunidades os apaixonados exaltam a inteligência da moça, sua educação invejável, as leituras que fez, o fato de tocar Chopin e cantar Wagner, e é justamente essa educação que mudou a percepção da moça sobre a realidade, conforme as afirmações de Hortênsio, para quem “a educação de menina do bom-tom

inteligente e vaidosa fizera-lhe como uma outra figura, dentro da qual, como dentro do casulo, existia e crescia a mulher, tal qual as outras” (RIO, 1990, p. 21). Conforme a percepção do narrador, devido à educação que tivera, Zulmira não poderia ser uma moça ingênua, devota ao casamento e, de fato, não o era.

O comportamento julgado inadequado para uma moça como Zulmira a partir da perspectiva de seus admiradores advém dos ideais criados em relação ao que Lipovetsky (1999) chama de “cultura amorosa” que, segundo ele, construiu e conservou uma disparidade entre os papéis masculinos e femininos. O que comumente se espera, em relação a homens e mulheres, “en matéria de seducción, corresponde al hombre tomar la iniciativa, hacer corte a la Dama, vencer sus resistencias. A la mujer, dejarse adorar, fomentar la espera del pretendiente, concederle eventualmente favores” (LIPOVETSKY, 1999, p. 16). E essa visão construída a partir dos papéis a serem desempenhados, quando o assunto são as relações afetivas entre homens e mulheres, acaba sendo internalizado e, até certa medida, irá guiar as ações de personagens como Alda Guimarães, por exemplo, personagem do conto “Penélope”, que encerra o volume *A mulher e os espelhos*.

A todo momento, o narrador exalta a retidão moral da viúva Alda, que não dava espaço para qualquer rapaz tentar conquistar a ela e a sua fortuna. Casara aos vinte anos com o falecido marido general que, na época, contava setenta anos, e a tratava de modo paternal. Depois da morte do general, ficando “ela rica, bela, esplêndida, séria” (RIO, 1990, p. 139), algumas amigas começaram a insistir para que ela tivesse um amante, algo comum na sociedade elitista, segundo outras narrativas de João do Rio, como no romance *A profissão de Jacques Pedreira*, por exemplo. Alda, no entanto, não cede.

O amor só aconteceu na vida da bela viúva quando ela foi a uma loja de tecidos e lá encontrou um vendedor chamado Manuel Ferreira, que a atendeu aquele dia. “Era moreno, forte, com dois grandes olhos molhados e um cabelo tão lindo [...]. Ela sentiu o coração bater, um grande calor subir-lhe ao rosto. [...] Foi instantâneo” (RIO, 1990, p. 140). Alda se apaixonou logo pelo rapaz, porém se lhe impõe uma série de censuras, evitando inclusive a pensar no que sentia, uma vez que não era de bom tom uma mulher viúva apaixonar-se novamente, ainda mais por um simples vendedor. Quando reflete sobre o que sentiu, ela se questiona se era real, ou somente o medo da solidão que lhe deixava frágil e menos preparada a resistir: “mas resistir ao quê? O rapaz era um simples empregado de casa de modas, que [...] não existia socialmente, não tinha um nome, um título, uma família ao menos” (RIO, 1990, p. 140). E isso a impossibilitava de pensar em ter qualquer relação com o rapaz.

As opiniões que a elite tinha acerca de rapazes como Manuel, um simples vendedor, paralisavam Alda, uma vez que ela não havia flertado com nenhum rapaz dos salões que frequentava, e estava agora apaixonada por um simples vendedor. Essas vozes sociais agem na visão que Alda tem da situação que vive, e acabam por impedi-la de tomar qualquer atitude com relação ao rapaz durante um bom tempo. No entanto, o desejo acaba sendo mais forte, e ela decide encontrar o rapaz e entregar-se ao amor. Se, por diversas ocasiões, a invenção do amor acaba por perpetuar a submissão de um sexo com relação a outro, aqui sua existência é fundamental para que Alda esqueça os preceitos da sociedade que faz parte, e viva um romance com Manuel, pois os dois viajam juntos para a Europa, sendo que ele vai escondido em meio aos demais passageiros, já que ninguém poderia saber que Alda Guimarães fugira para a Europa com um simples vendedor.

3.3 HONRA FEMININA

Os ideais de progresso e disciplina, sob os quais foi proclamada a república no Brasil, exigiam uma presença marcante da família na organização da cidade, uma vez que é a partir dela que os demais espaços se estruturam. Assim sendo, a mulher era vista como um elemento fundamental da nova organização, como já dissemos e, diante de tal situação, é de se esperar que houvesse ainda mais pressões e impedimentos para as mulheres, sendo que se esperaria delas certas atitudes que contribuíssem para a sustentação da nova ordem social.

Uma dessas pressões diz respeito à honra feminina que, segundo Araújo, “está ligada à castidade. A perda da virgindade cria uma barreira para a inserção social da mulher” (1993, p. 89), situação que pode ser observada no conto “Menina amarela”, parte de *A mulher e os espelhos*. Nessa narrativa, que se passa na casa de prostituição de Flora Berta, o narrador acompanha as visitas que ali faz o jovem Pedro de Alencar, rapaz da elite que ia ao bordel para experimentar as delícias de seu relacionamento com Flora, que tinha também outros amantes.

O ambiente de prostituição e todas as histórias de lá advindas não se constituem em motivo para que o rapaz abandone as visitas, fato que ocorre apenas quando ele encontra a menina amarela:

Era horrível.

Pequena, miúda, magra, o pescoço fino, tremia como se viesse da neve. E parecia que lhe tinham dado por dentro da pele um violento banho de enxofre. [...] Lembrava um espectro de pesadelo, um ser irreal, onde só os seios duros e eretos davam impressão de vida impetuosa (RIO, 1990, p. 41).

Essa menina, cuja aparência causa tanto incômodo, fica completamente apreensiva quando vê Pedro, que indaga a Flora quem é a ela, ao passo que mulher responde que a menina vive ali de favor já há três meses, ajudando na cozinha. Além disso, evita aparecer em qualquer ambiente porque tem medo dos homens, pois, conforme narração de Flora Berta, “há quatro meses um carroceiro, amigo do pai, agarrou-a de noite, à força. No outro dia, foram encontrá-la assim, a soluçar, não podendo olhar os homens sem tremer, sem fugir. Nem mesmo o pai. É amarela, toda amarela, filho. O médico disse que foi de horror...” (RIO, 1990, p. 42).

Após o estupro e o conseqüente pavor causado na menina, o próprio pai levou-a para viver na casa de prostituição de Flora Berta, pois, conforme os ideias de honra ligados à mulher, ela não mais poderia chegar à constituir um casamento formal, uma vez que não detinha mais sua virgindade. Ainda que tenha uma aparência incômoda – feições amareladas e face que transparece o horror vivido – tanto o narrador quanto Flora Berta chamam atenção para os seios da menina, que representam um elemento de erotização daquele corpo. Não importa que ela tenha apenas doze anos e que abomine aos homens, pois ela tem seios que demonstram sua feminilidade e conseqüente situação de submissão aos desejos masculinos, o que é corroborado pela falta de questionamento acerca da atitude do carroceiro que a estuprou.

Sem questionar o estuprador e apontando por duas vezes a erotização do corpo da menina a partir de seus seios, tanto o narrador quanto Flora acabam por naturalizar o ocorrido, visto que a menina apresenta “aqueles seios” (RIO, 1990, p. 42). Além disso, o fato de o pai ter deixado a garota no bordel um mês após o estupro, corrobora o que comentávamos anteriormente, pois se a mulher não mantém sua castidade, está impedida de constituir casamento e não tem mais espaço na nova sociedade. O que resta então, é a prostituição, profissão de pouco prestígio, uma vez que a honra feminina é extremamente importante para a inserção social da mulher.

Outro conto que explora as questões de prostituição e honra da mulher é “D. Joaquina”, também parte de *A mulher e os espelhos*. Neste conto, especialmente, o narrador não apresenta qualquer tentativa de disfarçar sua opinião a respeito da personagem de Dona Joaquina, uma senhora já idosa que ele encontra, à noite, na rua dos Telégrafos. Ao descrever a mulher, chama atenção para sua aparência: “Era velha. Tinha a face severa na queda das pelancas; curvava como se fosse muito idosa; caminhava com um andar de avó impertinente. E usava pelerine, sombrinha, mantilha de rendas sobre os cabelos grisalhos. Atroz!” (RIO, 1990, p. 26). O desprezo e incômodo evidenciados a partir da primeira descrição que o narrador faz acerca da mulher fundamentam os juízos de valor que ele fará a respeito dela no decorrer da narrativa.

Saindo novamente a noite para tentar encontrá-la, o narrador, acompanhado de um amigo, começam a observar com repugnância as mulheres e moças que viviam da prostituição, e entre elas veem, novamente, a velha da noite anterior. A primeira atitude é de imediatamente julgá-la antipática e, por isso, incapaz de despertar qualquer sentimento em alguém, nem que fosse de pena, pois, quando observam ela cercada por um bando de rapazes a incomodá-la, chegando quase a agredi-la, o narrador confessa que “nem por momentos tive um vislumbre de dó pela criatura repugnante. Não seria eu a defendê-la. Quase ri – enquanto os marçanos a espicaçavam, porque nunca uma criatura me dera impressão tão seca de prostituição hostil” (RIO, 1990, p. 28). Ou seja, a percepção de hostilidade que julga ser relativa à D. Joaquina, evidenciando talvez uma má vontade em realizar seu trabalho, servem como parâmetro para as observações do narrador.

A velha hostil que se prostituía passa a ser uma obsessão para o rapaz, que parte todas as noites atrás dela, a fim de desvendar os segredos que ela esconde. O amigo Augusto Guimarães, que acompanhava o narrador, afirma que aquelas mulheres mais velhas que iam encontrando pela rua estavam no ramo da prostituição como um meio de ajudar nas despesas da casa e o faziam de modo oculto diante dos conhecidos, uma vez que ser prostituta constitui uma imensa vergonha para a mulher, fato comprovado quando D. Joaquina encontra um conhecido, e mente que estava passando pela rua para tomar o trem. Diante de tal cena, o narrador aceita as considerações de Augusto, mas apresenta-se ainda mais confuso, pois não entende como uma senhora com família, já aos setenta anos, mercadejava-se aos rapazes, “horrível pela fealdade, pela miséria da alma, pela hipocrisia, pelo vício – por tudo!” (RIO, 1990, p. 29).

Para sanar todas as suas dúvidas com relação à mulher, o narrador aproveita o encontro com a lavadeira da casa de Augusto, que a conhecia. Ele observa a velha aproximar-se de um jovem rapaz, e condena a situação, pois julga inaceitável que ambos tenham relações sexuais. No entanto, conforme depoimento de Cidália, a lavadeira, aquele rapaz era filho de D. Joaquina, a quem ela sustentava e também ao irmão. Depois da morte do marido, ela vivera para os filhos, queria o melhor para ambos, vê-los estudantes e, como forma de aumentar a renda para dar de tudo aos filhos, apareceu a prostituição, profissão que exercia no final do dia.

As observações acerca de D. Joaquina que tanto desprezo provocou no narrador, resultantes sobretudo da visão que se tinha da prostituição, sendo uma prática que a sociedade considera sórdida por parte da mulher, somente são abrandadas quando ele descobre que a mulher já teve uma família e que está neste ramo apenas para sustentar os filhos. Deste modo, o arquétipo da mulher maternal, que faz de tudo pelos filhos, é tomado pelo narrador como uma

forma de inocentar a senhora, uma vez que ela tem a seu lado o amor pelos filhos que a torna, ainda que minimamente, um ser que deve ser observado de outro modo, que não somente o de mulher prostituta que vende seu corpo aos homens.

Se D. Joaquina e a menina amarela não merecem respeito algum porque não conservam mais sua honra, a personagem central do conto “A maior paixão”, também de *A mulher e os espelhos*, mesmo conservando um amante, tem toda a estima do narrador, o jovem Júlio Bento. Da mesma forma que observamos certa condescendência com relação à vida extraconjugal das senhoras da elite – desde que mantivessem seus amantes sempre ocultos – o que observamos em “A maior paixão” é justamente essa complacência por parte de Júlio Bento que, diferentemente do narrador do conto D. Joaquina, concede à protagonista, cujo nome não é citado na narrativa, maior liberdade, uma vez que ele não a julga por ter um amante.

Júlio conhece a moça logo que ela se muda para a rua em que ele morava e, mesmo sabendo que ela era recém-casada, decide tentar seduzi-la: “Deu-se na minha alma o alvoroço. Vou amar aquela mulher! Vou amá-la! E já havia em mim uma grande estima, por ela ser a subitânea causadora desse alegre estado de ânsia natural” (RIO, 1990, p. 34). Deste modo, todos os juízos de valor emitidos por Júlio estarão determinados pela sua perspectiva romântica com relação à moça, que ele diz querer amar.

O rapaz passa a seguir a jovem pelas ruas, tentando entender seus itinerários, e certa tarde, enquanto a seguia, viu que ela entrava por uma rua do subúrbio e que ia rumo a um beco e, atrás dela, ia também outro homem. Júlio compreendeu na hora que aquele era o amante da moça, no entanto, em momento algum julgou-a uma mulher indigna, visto que acreditava tê-la conquistado, acreditava que ela o amava mais do que ao marido e ao amante, e isso bastava para que ele continuasse a admirá-la.

Eu tivera[,] espiritualmente uma absoluta conquista, eu imaginara tudo quanto o amor pode dar; graças àquela mulher os meus nervos vibraram várias semanas, o meu cérebro criou uma ação belamente realizada, o meu coração tremeu no vórtice da realidade com medo ao fim feio da vida e salvou-me ainda graças e ela. Foi a mais perfeita paixão da minha vida (RIO, 1990, p. 37).

Assim sendo, satisfeitas as suas ilusões, Júlio Bento sequer questiona a integridade da moça enquanto uma mulher casada. Tal fato retoma a ideia já apresentada no conto “Carta-oferta”, relembrando a percepção do narrador de que o homem julga a mulher a partir de seu próprio ponto de vista e, no caso de Júlio, a moça serve para renovar suas expectativas de vida, despertando nele um certo amor platônico. Não é uma moça qualquer que trai o marido, é a

moça que ele julga que também o amou, o amou mais que o marido e também que o amante, portanto, totalmente digna de merecer seu respeito e admiração, além, claro, do seu amor.

4. QUEM É A MULHER?

4.1 A LEITURA QUE CORROMPE

É célebre a série de personagens femininas cuja leitura de romances modificou a percepção da vida. Entre elas estão Anna Kariênina, de Tolstói, Emma Bovary, de Flaubert e Luísa, de Eça de Queirós. A prática da leitura literária também aparece nos escritos ficcionais de João do Rio, e age, especialmente, em duas direções: a primeira, com Alice dos Santos, representa o ideal de uma vida muito sonhada e, quando alcançada, a necessidade de mantê-la; e a segunda, com a jovem Margarida Gomes que, ela própria, passa a escrever para um jornalista mais maduro, contando a ele, de forma anônima, toda espécie de desejo que dizia sentir.

Começemos por Alice dos Santos, jovem esposa do deputado gaúcho Arcanjo dos Santos, personagens do romance *A profissão de Jacques Pedreira*, que data originalmente de 1913. A moça, que vivera boa parte de sua vida morando no Rio Grande do Sul, local que narrador do romance vai chamar de província, crescera lendo revistas e vendo figuras que ilustravam a sociedade carioca que, para ela, representava o ideal a ser alcançado. Para fazer parte dessa sociedade, Alice se casa com Arcanjo, bem mais velho que ela, e deputado, posição que lhe garantia grandes possibilidades de ir viver na capital.

Passara até os vinte e três anos na província, com a atenção voltada para a vida elegante da capital. Fizera assim uma ideia exagerada de tudo: da moda, dos divertimentos, dos homens, da liberdade, dos costumes, acreditando em quanta fantasia lia nos jornais [...]. Ao casar com Arcanjo, [...] casara com a mira de vir instalar-se no Rio [...]; e não só para gozar os refinamentos da cidade como para dominar e ser a primeira entre as senhoras faladas pela beleza, pela fortuna e pela posição (RIO, 1992, p. 38).

Deste modo, as ambições de Alice foram moldadas pelas leituras que fazia a respeito da capital, e o casamento não era mais um ideal romântico, como o era para outras personagens como a delicada Clotilde, de *Dentro da noite*, que via o marido como o ser ao qual deveria dedicar-se por inteira. Para Alice, o casamento era só um meio de alcançar seu principal objetivo: ser uma distinta dama da capital.

No entanto, ao conseguir parte de seu objetivo, ela percebe que havia uma nova mania entre as tais damas: a de ter, pelo menos, um amante. Quando se aproxima de Jacques, rapaz protegido por várias das damas da mesma sociedade dela, a moça o sente como a possibilidade de concretizar seu anseio de ser admirada pela sociedade da qual fazia parte. Para isso, ela inicia com o rapaz um romance que serve aos propósitos de ambos, pois o jovem também via em Alice a possibilidade de ter uma amante casada, um artifício da moda no momento.

A praticidade de Alice desanda no momento em que ela consegue iniciar sua relação com Jacques, pois a moça sente a necessidade de que os encontros sejam tão românticos como os que ela lia nos livros. A jovem “transportara para o ninho um completo sortimento de *dessous* admiráveis, *kimonos* de levantar de seda leve, irlandas bordadas” (RIO, 1992, p. 49), ou seja, ela guardava grande apreço pelo local e pelos encontros com Jacques, e queria transformá-los o mais românticamente possível, seguindo os princípios dos romances que lia, pois “[...] Alice era inteligente. A inteligência dera-lhe uma ousadia ainda acrescida pelo desejo mundano de parecer bem, de parecer como nos romances” (RIO, 1992, p. 49).

Deste modo, a influência dos livros que lia leva Alice a imaginar uma relação tomada pelo desejo e pela volúpia, ideal que a aproxima de Emma e Luísa, pois ambas também buscaram isso em suas relações extraconjugais. O que diferencia Alice das demais diz respeito à questão de o casamento não se apresentar como um meio de alcançar essa relação amorosa idealizada, mas ser um artifício usado para levá-la ao seu objetivo principal na vida, o de ser uma distinta dama da sociedade carioca. Diferentemente das personagens de Flaubert e Eça, a distinta dama de João do Rio usa tanto Arcanjo quanto Jacques como meios de alcançar seus anseios e, por mais que apresente ideias românticos, sobretudo quando inicia a relação com o jovem rapaz, eles não são seus ideais de vida, são apenas relacionados ao momento que ela vivia.

Outra personagem que chama atenção pelas influências literárias é Margarida Gomes, personagem do conto *O veneno da literatura*, parte de **A mulher e os espelhos**. O próprio título do conto evidencia um efeito que a literatura causaria em quem lê, agindo como um veneno, sobretudo quando os leitores são mulheres ingênuas. A leitura literária seria um meio de tirar as moças do estado natural que deveriam se encontrar, ideia já atestada pelas famosas personagens supracitadas. No conto em questão acompanhamos a história do já experiente jornalista Justo de Sousa, que passa a receber cartas anônimas de uma criatura que diz estar completamente apaixonada por ele, mas que não revela sua identidade.

Tanto Justo quanto o narrador do conto atribuem as inventivas da criatura misteriosa ao “veneno da literatura”, e questionam quem seria a autora: “– É difícil ter opinião sobre as

mulheres. Em todo o caso, parece-me uma rapariga muito inteligente, meio tola, pervertida pelo veneno da literatura” (RIO, 1990, p. 123). A literatura é destacada como esse elemento que desestabiliza as moças, e as leva a um comportamento distinto do que deveriam ter, pois, a escritora misteriosa, ao fazer declarações para o jornalista, só poderia ter sido contaminada por esse veneno.

As cartas enviadas a Justo sem assinatura, preservando misteriosamente a identidade da escritora, são tomadas, pelo destinatário, como capítulos de um romance que a moça vai escrevendo. E Justo encontra-se completamente envolvido pela situação, querendo a todo custo saber quem era a autora de tais brincadeiras, como ele chamava. O experiente jornalista se perguntava: “– Mas que papel faço eu em tudo isto? E estava, afinal, inteiramente preso, querendo saber querendo conhecer o mistério” (RIO, 1990, p. 123). A moça misteriosa tomava os pensamentos de Justo, em uma inversão dos papéis tradicionais destinados aos sexos quando o assunto é o amor, uma vez que é ela quem faz a corte, quem toma a iniciativa de ir atrás do “amado”.

Mesmo o romance não sendo concretizado, levando em consideração o fato de que sequer é mencionado se a moça sentia algo pelo jornalista ou se tomava a escritas das cartas realmente como um meio de brincar com Justo, os atos da escritora demonstram o quanto a literatura estava apta a exercer uma influência determinante sobre aquelas personagens. Segundo Lipovetsky, o amor e a paixão sempre tiveram um espaço relevante no imaginário feminino, e por isso a importância da literatura nessa questão, “puesto que las novelas, se disse, transtornan la imaginación de la joven, dan al traste con su inocência, provocan secretos pensamientos y deseos desconocidos” (1999, p. 21), ou seja, o contato com a literatura apresenta, para as mulheres, outro modo de interpretar a realidade.

Sem exercer qualquer julgamento sobre os atos de Alice ou de Margarida, a escritora apaixonada misteriosa, certo é que a literatura aparece como uma forma de tirar ambas do caminho que lhe seria esperado: o do casamento para constituir família, tomando tal situação como algo pragmático. O que essas mulheres esperam é que suas vidas caminhem de modo distinto, e cada uma, a seu modo, toma providências para que isso aconteça.

4.2 O AMOR QUE REVELA

Joana, protagonista do conto “A fada das pérolas”, de *A mulher e os espelhos*, é casada com Serafim e tem quatro filhos com ele. Se conheceram em Portugal. O rapaz, então com 18

anos, trabalhava como carpinteiro, e Joana era sopeira na casa de um comendador brasileiro. A mulher, quatro anos mais velha que Serafim, “tomara-se de uma paixão muito grande por ele e conquistara-o. Queria-o como a um filho, desejava-o como uma esfomeada, respeitava-o como um deus” (RIO, 1990, p. 64). Serafim não a amava, porém a estima com que ela o tratava envaidecia-o, e ele “teve de consentir” (RIO, 1990, p. 64). Quando o pai de Serafim morreu, vieram tentar nova vida no Brasil. Ele começou a trabalhar em uma oficina e Joana passou a lavar roupa para fora.

O emprego da forma verbal “conquistara-o” e da expressão “teve de consentir”, a primeira como uma ação de Joana, e a segunda como uma decisão de Serafim, tomada por não haver outra opção para ele, evidenciam a falta de um sentimento recíproco entre os dois, pois a atitude da mulher, de ir atrás do rapaz e conquistá-lo, ainda que ele não sentisse o mesmo que ela, demonstra a adoração de Joana, em oposição à conformidade de Serafim. Observando a relação dos dois, não é uma surpresa quando a bela Maria do Carmo, estrela de teatro conhecida como a Fada das Pérolas, aproxima-se de Serafim e faz de tudo para conquistá-lo também.

Serafim não consegue resistir às tentativas da bela mulher, que chega, inclusive, a mandar presentes para os filhos dele e ir até a casa da família. Os amigos do teatro questionam a masculinidade dele e, para provar a todos que era um homem de verdade, conforme as concepções tradicionais, Serafim conta a Joana que irá abandonar a ela e a família para viver com Maria do Carmo. A esposa aceita passivamente a situação, pois acredita que aquele é um comportamento típico de homem, e que, portanto, não se pode contrariá-lo.

O comportamento passivo de Joana e a impossibilidade de reagir diante da situação que enfrenta estão ligados à relação que tem com o marido. O que ela sente por ele é adoração, pois adora-o como a um deus, conforme observação do narrador. Não se contraria a um deus, faz-se exatamente aquilo que ele manda e, como Serafim não manda ela fazer nada, ela não faz. Além disso, a Fada das Pérolas lhe parecia alguém inalcançável, uma mulher deveras acima dela, não havendo qualquer motivo para tentar combatê-la.

Joana, diante de uma mulher da sua igualha, que lhe tomasse o homem, saltaria aos murros. A Fada das Pérolas estava tão alta, a preferência era tão envaidecedora, que lhe parecia outra coisa, como o teatro ou um grande baile – a que só o seu homem fosse convidado. Tinha dor, uma dor horrível, mas sem coragem de o dizer com receio ao cataclismo de que a pudessem culpar depois (RIO, 1990, p. 69).

O que lhe restava, diante da situação, era apenas resignar-se ao sofrimento.

O que o sentimento de Joana com relação à Serafim revela é que esta mulher, que o queria como a um filho, não vislumbra qualquer possibilidade de questionar nem ao marido,

nem à Fada das Pérolas. Sua percepção de mundo a põe como incapaz, como um ser que não podia se queixar de nada, que precisava encarar o fato de o marido ter encontrado uma mulher que era muito melhor do que ela. Tal pensamento é tão forte que, quando a Fada aparece junto com o corpo morto de Serafim para mostrá-lo à esposa, Joana tem a única reação mais ríspida em sua vida, ao dizer para a mulher: “- Senhora dona Maria, o homem morreu. Para que quer o cadáver? (RIO, 1990, p. 72). Tal atitude destoava do comportamento sempre comedido de Joana, tanto que dura pouco, pois logo em seguida ela volta atrás e pede que a Fada leve o cadáver de Serafim, pois era dela que ele gostava. Ou seja, a partir do ponto de vista de Joana, ela não merece nem estar ao lado do corpo morto de seu marido.

Em contraposição à inércia de Joana encontramos a atitude de Marguett Pontes, do conto “Exaltação”, também de *A mulher e os espelhos*. Marguett, que era uma mulher “bela, inteligente, passara de respeitável a desabusada, precipitara-se do templo da justa medida ao precipício do amor, e de modo tão escandaloso, que se tornara necessário deixar o Rio [...]” (RIO, 1990, p. 80). O amor também ocupa o centro das reviravoltas na vida de Marguett, que era casada com o rico Pontes, homem mais velho e que também a amava como a uma filha, tal qual Joana para com Serafim. Em determinado momento de sua vida, ela decide deixar o esposo e embarcar para a Europa com Alberto, rapaz por quem estava apaixonada.

Marguett, como toda senhora da elite que se prezasse, tinha vários amantes, e os tratava como objeto: “não os amava, não me diziam nada, senão o vago prazer de ter um amante, de ser desejada” (RIO, 1990, p. 82). Esse amor como forma de adoração se converte para as mulheres, conforme Lipovetski, como um meio de “reconocimiento y una valoración de sí en cuanto persona individual, incambiable. Ahí la tenemos, exaltada, diferenciada de las demás, elegida por ella misma y por sus “cualidades” singulares” (1999, p. 41). Deste modo, as relações extraconjugais mantidas por Marguett eram uma forma de ela se sentir valorizada de algum modo, além de elevá-la perante os olhos das outras damas da mesma sociedade, uma vez que ter amantes era um dos critérios para alcançar prestígio diante das outras mulheres.

Enquanto mantinha as relações extraconjugais apenas como hipóteses perante a sociedade onde vivia, Marguett conservava o respeito e também a admiração, pois “para uma senhora de sociedade nem o *flirt* [...], nem a insistência de um camarada [...], pode ou deve ser considerada prova de mau comportamento” (RIO, 1990, p. 80). Deste modo, a condição financeira que a fez parte da elite social permitia a ela que os rapazes a admirassem e a desejassem, pois esse tipo de comportamento por parte dos homens é normal quando diante de mulheres da alta sociedade.

Tal comentário, feito pelo narrador, evidencia as diferenças entre mulheres da elite e mulheres de classes sociais mais baixas com relação às questões de honra da mulher, pois, como visto anteriormente, o pai da menina amarela a abandona em uma casa de prostituição após ter sido estuprada, pois ela não mais servia para o casamento. Já Marguett, enquanto mantém ocultos seus amantes, conserva o mesmo respeito e admiração, pois, sendo ela uma senhora de alta sociedade, é normal ser desejada. No entanto, essa “liberdade” da qual gozam as mulheres pertencentes às classes mais abastadas com relação ao casamento é velada, pois quando Marguett, apaixonada, decide fugir com Alberto, um estudante de medicina, é amplamente repelida pela mesma sociedade que dizia admirá-la.

A fuga de Marguett com Alberto só se deu depois de um episódio no qual ele teve de saltar pela janela do quarto dela, quando o marido chegou em casa antes do previsto. Alberto, para proteger a honra da amada, acaba por saltar pela janela e cair em cima do canteiro de flores, que ficou todo amassado. Para não levantar suspeitas, ele arruma as flores de modo a não parecer que em algum momento o canteiro fora desfeito. Diante de tal atitude, Marguett se culpa por não dar ao rapaz a atenção que ela passa a acreditar que ele merece. “Como ele era bonito, como era generoso [...]. E eu era amante desse homem pensando em conveniências sociais, nos egoísmos hipócritas, quando ele, sem esforço, expusera a vida com inteira calma generosa, uma noite inteira, ao sorriso de minha tranquilidade!” (RIO, 1990, p. 85). Diante desse ato de extrema entrega, segundo o que ela própria diz, Marguett repensa sua posição, e embarca para a Europa com o rapaz.

Quando retorna ao Brasil, já sem Alberto, o narrador do conto e também amigo de Marguett a questiona se o amor que ela acreditava sentir pelo rapaz já havia acabado, ao passo que ela responde:

Que importa? Não vem ao caso. Passou? Talvez não, talvez sim. Deu-me, porém, a força de adorar, deu-me a exaltação, salvou-me do horror dos preconceitos, das hipocrisias, dedicou-se por mim. Se estivesse como dantes da aventura hoje – e me mostrassem o que teria de acontecer – eu procederia do mesmo modo (RIO, 1990, p. 85).

Ou seja, Marguett reconhece os preconceitos e as hipocrisias da sociedade na qual vivia, e responsabiliza o ato de entregar-se ao sentimento que julgava sentir como a libertação dessas amarras.

4.3 ARROUBOS DE CONSCIÊNCIA

A compreensão de Marguett sobre as características da alta sociedade e a exclusão que sofreu – após deixar o marido para viver com um amante mais jovem e de pouca posição – evidencia uma espécie de tomada de consciência. Ela ainda conserva a ideia do amor como uma “pasi3n irracional y parad3jica, sin outra justificaci3n que su misma existencia” (LIPOVETSKY, 1999, p. 16), que a levou a deixar o marido e fugir com o amante. No entanto, se n3o fosse esse sentimento, Marguett talvez n3o chegasse a ter consci3ncia da sociedade hip3crita na qual vivia, pois nunca deixaria de ser parte dela.

Esses instantes de tomada de consci3ncia, ainda que breves e esparsos, evidenciam momentos de reflex3o nos quais algumas personagens femininas questionam os espaços onde vivem e tamb3m os meios pelos quais foram educadas, tanto em relaç3o ao modo de agir quanto de sentir. Exemplos disso s3o Laurinda Belfort, do conto hom4nimo presente em *Dentro da noite*, e Olga da Luz, de *A correspond3ncia de uma estaç3o de cura*. A primeira 3 uma mulher j3 casada e pertencente 3 elite, que vive conforme se espera dela, indo 3 França, falando sobre artistas da moda e viagens, e mantendo o seu sal3o no Rio de Janeiro. J3 a segunda, al3m de ser filha da Marquesa Justina da Luz, vi3va de Mac3rio da Luz, importante industrial que fez uma fortuna colossal e comprou junto ao Papa o t3tulo de Marqu3s, 3 a 3nica das filhas do casal que ainda n3o se casou, fato que leva os demais personagens a referirem-se a ela como um pr3mio que 3 disputado pelos rapazes solteiros.

Olga da Luz, junto 3 m3e e outros conhecidos da fam3lia, encontrava-se em Poços de Caldas para passar a grande semana, evento que reunia as elites do Rio e de S3o Paulo que n3o podiam ir 3 Europa devido 3 Guerra. Nesse evento, surgiram uma s3rie de rapazes pertencentes a estes dois grupos que demonstravam forte interesse em se casar com Olga e com sua fortuna. Entre eles estava Oliv3rio Gomes, filho de um senador e apoiado por Dona Maria de Albuquerque, amiga 3tima de Olga e de sua m3e.

O rapaz 3 claramente um pretendente, mas joga um jogo com Olga, fingindo n3o demonstrar qualquer interesse, ao passo que ela, moça da elite cuja educaç3o exemplar n3o permitia demonstrar qualquer desejo pelo rapaz, respeita as convenç3es relacionadas ao amor, no qual os homens fazem a corte e as mulheres deixam-se adorar (LIPOVETSKY, 1999, p. 16). No entanto, em determinado momento de suas cartas, ela admite a uma amiga que seu desejo era faz3-lo ador3-la: “Eu, Olga da Luz, eu, que tu conheces, desejei curv3-lo. N3o me pergunte como, por qu3?” (RIO, 1992, p. 67). 3 not3rio que a moça se culpa por tal sensaç3o, mas j3 n3o se apresenta como uma mulher fr3gil que se contenta somente com a adoraç3o. Olga queria o rapaz inteiramente para ela, queria domin3-lo. Seu desejo demonstra essa necessidade de subjugar o parceiro, observada em distintas narrativas de Jo3o do Rio, mas aqui ela apresenta-

se de modo especial por vir justamente de quem vem. Olga não é somente uma moça frágil, é também uma mulher cujo desejo a impele, ainda que momentaneamente, a subjugar um homem, com quem ela acaba se casando mais tarde.

Em relação à Laurinda Belfort, observamos que, assim como Alice dos Santos, ela buscava emoções novas em sua vida. Não lhe bastava mais “passar o carnaval em Nice, estar no outono em Paris, passear nos hotéis depravados do Cairo no inverno, dar opiniões sobre artistas e pintores, falar de viagens e manter seu salão no Rio, o seu salão invejado, criticado, incomparável” (RIO, 2002, p. 139). Sua vida era absolutamente previsível, justamente porque ela levava essa vida de uma mulher da alta sociedade, cultivando as aparências necessárias à sua classe e andando pelo seu caminho já traçado, e o que ela decide fazer para subverter, de certa forma, a previsibilidade de sua vida, é arranjar um amante. O que há de diferente em Laurinda, no entanto, é a tomada de consciência dessa previsibilidade.

Como ela própria é o foco narrativo, acompanhamos seus pensamentos e ações, não mais mediados pelas observações de outra personagem a respeito dela. Assim sendo, podemos acompanhar suas reflexões acerca de sua trajetória, sempre influenciada pelas opiniões de outrem que não ela mesma.

Toda a sua vida fora um resultado de imitações, fora um acompanhamento de figurinos. Em criança, imitava os gestos pretensiosos de altas linhagens de algumas das colegas de Sion; em menina e moça a sua linha fora sempre copiada de alguns tipos de romance, e quando a mamã lhe fez notar a necessidade de casar para satisfazer todos os apetites de luxo, imediatamente casou, inaugurando aquela grande vida artificial e custosa, com as salas compostas segundo desenhos de decoristas ingleses, os vestidos vindos de Paris e um ar de boneca social, que para sempre lhe tirara a idéia de amar alguém, além da sua prezadíssima pessoa (RIO, 2002, p. 139).

Deste modo, observamos aqui a tomada de consciência de Laurinda acerca de sua condição pelo simples fato de ser uma mulher – embora não se deva esquecer que ela pertence à elite, e mulheres da elite estavam ainda mais condicionadas a certos papéis sociais, naquele contexto histórico –, e a sua forma de se voltar contra essa trajetória previamente traçada é encontrar um amante. Ela não reconhece qualquer sentimento por ele, cujo nome é Guilherme, mas o mantém para provar a si mesma e às damas da sociedade na qual vive que pode sim ter outra opção que não somente a de manter seu casamento e seu invejado salão no Rio.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observada e definida a partir de um viés masculino anterior à sua própria existência, conforme Beauvoir (2016), a mulher acaba por não ter qualquer parâmetro para sua própria vivência, senão aqueles previamente definidos pela sociedade em que está inserida. Na *Belle Époque* tropical, devido às mudanças no plano econômico e cultural brasileiros, decorrentes de uma ideologia burguesa que começava a se impor, e de um imaginário pautado nas novidades e tendências europeias, determinadas modificações começaram a ocorrer na trajetória das mulheres.

Se Carlota Paes viveu sua vida trancada dentro de casa, sempre à espera de um motivo para viver, Zulmira Sales decide, ela própria, quais rapazes conquistar e a maneira como tratá-los, não lembrando em nada uma moça bem-comportada. Essas quebras de expectativa com relação ao esperado quando se trata de uma mulher, ainda mais uma moça pertencente à elite, como no caso de Zulmira, são características da obra de João do Rio, e evidenciam a dominância da percepção masculina acerca das mulheres e seus comportamentos. Desse modo, não raro são as reações que se aproximam da que teve Alexandre, quando descobriu as táticas de encanto e sedução de Zulmira, demonstrando incredulidade quanto ao fato de a moça buscar aos pretendentes sem sentir qualquer atração por eles, somente como um meio para diversão.

Tal incredulidade denota justamente a falta de compreensão da personagem masculina com relação ao comportamento da personagem feminina, quando foge ao que se espera dela. Remontando ao conto “Carta-Oferta” e também à perspectiva da mulher como sendo o Outro, evidenciamos que os comportamentos atribuídos às mulheres são resultados de uma visão masculina que as julga e define segundo seus próprios juízos de valor, e que não sabe como reagir quando elas se negam a manter tais comportamentos.

Os modos dissidentes das personagens femininas analisadas acabam por perturbar essa ordem pré-determinada, e contribuem para uma reflexão acerca da imposição de certos valores realizada a partir desse viés masculino, que não vê a mulher como sujeito (BEAUVOIR, 2016, p. 106), e por isso mesmo tende a encaixá-la em determinados modelos de comportamento. Divergindo daquilo que se espera dela, a mulher consegue, ainda que aos poucos, tomar consciência de sua situação, de sua trajetória pré-determinada, como ocorre com Laurinda Belfort, que percebe sua vida como fruto de decisões de outrem que nunca ela mesma. Deste modo, a lucidez acerca de seu próprio caminho contribui para que a mulher reflita sobre sua condição e, mesmo que decida se manter no caminho previamente traçado, o faça de modo consciente e não por falta de outros modelos para seguir.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Rosa Maria Barboza de. **A vocação do prazer: a cidade e a família no Rio de Janeiro republicano**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: fatos e mitos**. 3 ed. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Tradução de Poli Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- IRIGARAY, Luce. **Este sexo que não é só um sexo: sexualidade e status social da mulher**. Tradução de Cecília Prada. São Paulo: Editora Senac, 2017.
- LIPOVETSKY, Gilles. **La terceira mujer: permanencia y revolución de lo femenino**. Traducción de Rosa Alapont. Barcelona: Editorial Anagrama, 1999.
- MELETÍNSKI, Eleazar. **Os arquétipos literários**. 2 ed. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, Homero Freitas de Andrade e Arlete Cavaliere. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- RIO, João do. **A correspondência de uma estação de cura**. 3 ed. São Paulo: Scipione, 1992.
- _____. **A mulher e os espelhos**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão e Editoração, 1990.
- _____. **A profissão da Jacques Pedreira**. 2 ed. São Paulo: Scipione, 1992.
- _____. **Dentro da noite**. São Paulo: Antíqua, 2002.
- RODRÍGUEZ PEINADO, L. Las sirenas. Revista Digital de Iconografía Medieval, Madrid, vol. I, nº 1, p. 51-63, 2009.
- SOIHET, Rachel. Mulheres pobres e violência no Brasil urbano. In DEL PRIORE, Mary (org). **História das mulheres no Brasil**. 10 ed. São Paulo: Contexto, 2017. p. 362-400.