

Mulheres de olhos grandes: uma releitura dos gêneros na América Latina



Dra. Geysa Silva

Se, como pensava Heráclito, a espécie humana tende a analisar a realidade em termos de opostos, pode-se perceber que os gêneros sempre foram apresentados como um par de elementos que se enfrentam e que mantêm um desafio permanente, fazendo dessa luta um indício do quanto são suplementares. Assim, ao lançar um breve olhar sobre a História, nota-se que, por séculos, as palavras masculino e feminino foram citadas para designar seres diferenciados pelo sexo, palavras que por si mesmas marcavam com evidentes sinais de superioridade aqueles que pertencessem ao primeiro grupo. É bem verdade que as notícias que se tinham sobre as mulheres eram dadas pela palavra masculina. Ao estudar a condição das mulheres medievais, diz-nos Georges Duby:

Apreciava-as. Sabia bem que não veria nada de seus rostos, de seus gestos, de sua maneira de dançar, de rir, mas esperava perceber alguns aspectos de sua conduta, o que pensavam de si próprias, do mundo, dos homens. Não entrevi mais que sombras, vacilantes, inapreensíveis. Nenhuma de suas palavras me chegou diretamente. Todos os discursos que, em seu tempo, lhes foram atribuídos, são masculinos. (DUBY, 2001,p.167.).

No caso da América Latina, a posição inferior feminina, quer social, quer culturalmente, é uma tônica irrecusável (rastro doloroso da herança européia e, em particular, do iberismo colonizador). Entretanto as mulheres encontraram, ao longo do tempo e em todos os lugares, estratégias para defender sua identidade, lançando mão de artifícios que lhes permitiram suportar e até driblar a opressão. São essas estratégias que se deseja examinar em *Mujeres de ojos grandes*, de Ángeles Mastretta, comparando-as com a representação de Doña Bárbara, de Rómulo Gallegos.

Os contos que compõem o livro *Mujeres de ojos grandes* formam uma coletânea de retratos femininos, de supostas tias do narrador, que os organiza como se estivesse

folheando um velho álbum de fotos de família, provocador de recordações, levando-o a juntar cacos de personagens e de cenários, num trabalho de bric-à-brac, que imprime ao texto um sabor de oralidade, tornando-o o espelho duplicador de histórias já ouvidas, dentro ou fora da própria casa.

— Que foi, vovó? (perguntou-lhe uma das netas quando a viu estremecer com os primeiros acordes da Sétima de Schubert saindo da vitrola.

Quarenta anos depois da tarde em que conhecera Isaak Webelman.

— O de sempre, meu bem, mas agora deve ser por culpa de um vírus, pois agora tudo é virótico.

Depois fechou os olhos e cantarolou, febril e adolescente, a música inacabada de sua vida inteira. (MASTRETTA, 2001, p.60.)

A clareza da forma soma-se à aparente simplicidade dos episódios formadores dos contos. Está-se longe de uma linguagem complexa, como a de um Lezama Lima, ou de denúncias sociais e políticas, como a de um Roa Bastos, ou de outro autor qualquer do chamado boom hispano-americano. Aqui a palavra faz-se singela para revelar o cotidiano e exibir subjetividades tantas vezes ignoradas, num mundo em que a dissonância entre os gêneros é a tônica do mal-estar que aprisiona as mulheres e procura achatá-las numa superfície única, ao indiferenciá-las como apenas objetos do outro masculino. De maneira simples, quase como se estivesse conversando, Ángeles Mastretta vai apresentando sua "tias", caracterizando-as de forma única e oferecendo ao leitor o diagnóstico instantâneo que contradiz o tratamento plano feito pela tradição social. Veja-se como é apresentada Tia Charo:

Tinha as costas irrequietas e a nuca de porcelana. Tinha o cabelo castanho e subversivo,

e uma língua impiedosa e alegre com que devassava os mistérios da vida alheia.

As pessoas gostavam de falar com ela, porque sua voz era uma luz e seus gestos transformavam os gestos mais insignificantes e as histórias menos óbvias em palavras precisas (MASTRETTA, 2001. p. 21.).

O avesso dessas mulheres vai se desvelando por meio de um discurso que age com delicadeza, sopra detalhes de suas personalidades, sussurra fatos simultaneamente acessórios e importantes, pois são acontecimentos que tiram das "tias" um inexpressivo eu para torná-lo marca singular, e fazem ruir os estereótipos com que a literatura de autoria masculina sempre as designou. Os clichês se apagam e se transformam em tableaux, porém

a eles se acrescentam movimentos que negam a estaticidade e desmascaram as caracterizações congeladas pela tradição, propondo uma releitura de personagens já consagradas. É só comparar qualquer uma delas com Doña Bárbara, por exemplo e ver-se-á a ruptura radical operada pela ficção hispano-americana contemporânea, que traz a emergência de novos caracteres e novos episódios.

De allá vino la trágica guaricha. Fruto engendrado por la
violencia del blanco
aventurero en la sensualidad de la india, su origen se perdía en el
dramático misterio
de las tierras vírgenes.(GALLEGOS, 1994, P.141.)

À revelia de si mesma, Doña Bárbara transforma-se na mulher sedutora e calculista para quem a maternidade nada significa (esse é seu grande pecado), uma espécie de Messalina tropical, entregue à cobiça e à luxúria. Existe a convicção de que a mulher foi criada para tornar-se, antes de tudo, mãe, ser uma matriz para a germinação da semente masculina e, portanto, esse é seu papel no mundo.

O narrador intensifica os traços psicológicos de Doña Bárbara com o propósito deliberado de fazer um fotograma verbal com recursos expressionistas, em que a cólera e a simulação convivem no objetivo final da ambição de conquistas amorosas e de possessão da terra. Com o aposto de "La devoradora de hombres" que lhe é dado, constrói-se todo um capítulo em linguagem hiperbólica, em que a busca utópica pelo sentido original de sua maldade é toda previamente explicada pelos trágicos acontecimentos que sofreu, quando ainda muito jovem: assassinaram seu namorado e brutalizaram-na seguidamente.

As experiências vividas de forma tão amarga vão construindo uma identidade que o narrador representa como a nova Lilith insaciável, destruidora de quem por ela se apaixona, tomada pela ânsia de vingar-se de los cazadores de placer. Entretanto, essa entrega ao Mal é apenas a sede de justiça que ela nunca viu efetivada. Completa-se desta maneira o desenho da "mulher-anjo exterminador", vítima e oficiante de um rito satânico, que destrói os que dele participam. Reaparecem, em outras palavras, os traços de selvageria e bárbarie que os europeus atribuíram aos indígenas.

Esses traços estão agora assimilados pelo próprio homem da terra, que paradoxalmente realiza o mesmo percurso intelectual que seus colonizadores, para acenar com o conhecimento de culturas diferentes. A construção da idéia de racionalismo talvez

tenha sido a imagem mais pervasiva e convincente da percepção da diferença e de sua ordenação. Enraizada no contraste entre a lógica e a superstição, essa imagem desenvolveu-se ainda no início do século XX, quando o positivismo definiu as relações do homem com as outras espécies naturais. Em tudo isso podem-se ver resquícios da teoria evolucionista que proclamava a unidade humana, ignorando sua diversidade e colocando a idéia de civilização como sociedade mais avançada.

Sendo filha de mãe índia, portanto com a agravante de ser mestiça, Doña Bárbara é transformada em feiticeira e adquire as características estereotipadas da percepção que durante muito tempo vigorou na civilização ocidental: a mulher, como descendente amaldiçoada de Eva, é causadora das desgraças que atingem o homem.

Nestas condições, se a razão é o princípio masculino, o princípio feminino identifica-se com o desejo ou appetitus, pois na mulher predomina a parte animal. Essa mestiça humilhada e revoltada é temida por seus poderes sobrenaturais e ostenta a marca da maldade que contamina sua propriedade e seus sequazes. Os sentimentos que deseja inspirar em todos os que dela se aproximam são nomeados em *El Miedo*, *El brujeador*, *Míster Danger* etc, que trazem para o nível lexical o mecanismo alimentador do campo semântico que se deseja ressaltar no texto: os poderes encantatórios e malignos da mulher.

O relacionamento com a bruxaria se manifesta no pacto com o demônio, que está incorporado à tradição literária do ocidente e é aqui expresso pelo Socio, a quem recorria para conseguir seus intentos malignos; sua religião é o resultado do sincretismo que a mistura de etnias realizou na Ibero-América, mescla de catolicismo e superstições indígenas em que instrumentos mágicos são usados para resolver problemas materiais e afetivos. Se não existe pecado abaixo do Equador, qualquer religião é permitida e a ela se faz devoção sem constrangimento nenhum.

Mas, Dios o demonio tutelar, era lo mismo para ella, ya que en su espíritu, hechería y creencias religiosas, conjuros y oraciones, todo estaba revuelto y confundido en una sola masa de superstición [...] y sobre la repisa del cuarto de los misteriosos con el Socio, estampas piadosas, cruces de palma bendita, colmillos de caimán, piedras de curvinata y de centella, y fetiches que se trajo de las rancherías indígenas consumían el aceite de una común lamparilla votiva. (GALLEGOS,1999,p.153).

Os comportamentos refletem a agressividade do mundo real ao agir como se obedecessem a determinismos implacáveis. Trava-se uma luta pela tomada de consciência

das sensações que são experimentadas, procurando-se racionalizar os sentimentos, na ambição de redefinir relações e recuperar a razão que parece escapar ao domínio do homem, transformando-o em simples animal.

O olhar do narrador equaciona a natureza com o comportamento e faz intervenções na paisagem, tornando-a cúmplice de atitudes das personagens, que são tributárias de um processo radical de análise do autor. A selva é, assim, personalizada, representando o suposto mal que os trópicos desencadeiam, com seu calor sufocante e com seus odores e sabores que apelariam para a sexualidade e para a devassidão.

Diante da natureza coloca-se a questão do lugar e do destino do homem, numa organização que não foi feita por ele, que reúne o diverso e da qual decorrem funções precisas. A selva é o espaço que se transforma em lugar para personagens envolvidos com o arbitrário e com o surpreendente.; no caso de Doña Bárbara, há uma identificação que obriga a deixar-se possuir pela terra em contraposição ao desejo de possuí-la. No terreno da vontade, a sensibilidade tem que se retirar, por isso a devoradora de homens sublinha os interesses de riqueza e de sedução; ela não diz eu penso, mas eu quero, eu posso. Com isso, ela subverte a hierarquia cristã, segundo a qual o masculino exerce seu imperium sobre o feminino. Passa a dominar seus amantes e a fazer deles simples executores de ordens, tanto no campo administrativo como no sexual.

As restrições postas à Doña Bárbara mostram que nas sociedades humanas, as vontades de mudanças defrontam-se com forças poderosas de inércias, tanto materiais quanto mentais. Entende-se, pois, como permanece na literatura a crença na irreversibilidade do destino, mesmo hoje, quando a tecnologia e a ciência acenam com outros tipos de magia. Embora racionalmente este pareça ser um fato superado, as pessoas, incluindo-se aí muitas mulheres, continuam a pensar que tudo está decidido em uma fase anterior à existência. É o que se verifica tanto em Doña Bárbara como em Mulheres de olhos grandes. Todos os eventos, então, surgem de um princípio que os determina num pretérito, onde tudo começou.

Ainda jovens se engraçaram, mas nem eles mesmos sabiam bem onde haviam perdido aquela primeira certeza de serem feitos um para o outro. Muitas vezes ele perdia seu tempo lamentando o que considerava um erro imperdoável. Mas tia Mercedes sempre lhe dizia que nada poderia ter sido diferente, porque, embora ninguém mais quisesse acreditar, o destino está escrito (MASTRETTA, 2001, p.63.).

Em Ángeles Mastretta, o contraste entre a linguagem enxuta e a dramaticidade das situações tece uma rede em que as exigências sociais e o comportamento das mulheres vão se desenhando numa cuidada tapeçaria; os motivos, mesmo sendo já conhecidos, apresentam-se agora sob cores surpreendentes, não pela intensidade, porém pela técnica de esbatimento, que mostra caracteres e situações de maneira simples, chegando a impactar o leitor com o tom natural da narrativa.

Não é difícil compreender que a recusa de recursos estilísticos sofisticados esconde, sob a aparência superficial do relato, um modelo de estilo sem ornamentos, que evita as palavras de pouco uso que são, por isso, muitas vezes pedantes. O tom de voz do narrador, modulado conforme o assunto, evita a monotonia e deixa entrever a proximidade com o familiar e com a experiência vivida. Segredos, amores impossíveis, rivalidades, tudo surge audível, mas sem detalhes explicativos, esfriando os fatos e tornando as ocorrências despidas de qualquer semelhança com o trágico ou com a grandiosidade épica.

O noivado eterno de tia Fátima, desfeito pelo assassinato de José Limón, é contado de maneira coloquial e o enterro do noivo, narrado sem nenhum apelo ao sentimentalismo.

Os noivados então eram longos, mas nunca tão longos como os de tia Fátima. [...] Ergueu-o sem a ajuda de ninguém, como se estivesse acostumada ao peso daquele corpo enorme. Penteou-o, fechou seus olhos, acariciou por muito tempo suas faces geladas. Pediu aos peões que cavassem uma cova embaixo do freixo, ao lado da casa.

[...] Quando tia Fátima morreu, 50 anos depois de José Limón, enterraram-na à sombra do mesmo freixo que ele. Na noite em que se deitou para morrer, escreveu em seu diário:
"Acho que o amor, como a eternidade, é uma ambição. Uma bela ambição dos humanos." (MASTRETTA, 2001, p.94-95.).

Esse despojamento não se encontra em Doña Bárbara, romance publicado em 1929, portanto no início do século XX, pois essa narrativa é permeada pela tradição cultural; pode-se perceber como estão presentes indícios de um romantismo tardio, além de influências realístico-naturalistas, concomitantes com um modernismo que procurava firmar-se.

Os rastros românticos podem ser constatados ao examinar-se as opções por soluções narrativas simplistas, consagrando um maniqueísmo em que os maus são castigados e há

um triunfo do bem, beirando as raias do inverossímil. É assim que a ordem estabelecida nunca é negada, ao contrário, enquanto as ações a transgridem, a consciência das personagens principais a afirma a cada momento.

Segundo esse modelo, em Doña Bárbara, os protótipos da virgem e da pecadora não permitem que à mulher seja dada outra alternativa de comportamento, diferente da extrema oposição entre essas atitudes. Já em Mulheres de olhos grandes, o adultério feminino é tratado como coisa banal. O marido de tia Magdalena descobre que sua mulher estava amando outro homem, porém não provoca nenhum escândalo e o fato se transforma num simples acidente da vida matrimonial. Observe-se a conversa entre os dois esposos, após o marido ler uma carta do amante de sua mulher encerrando o caso .

(Querido esposo, você é um violador de correspondência e usou uma péssima cola para disfarçar seu crime (disse tia Magdalena.
(Você, em compensação, sabe disfarçar muito bem. Não está triste?
(Um pouco (disse tia Magdalena.
(Se eu fosse embora, você continuaria pulando corda? (perguntou ele?
(Acho que não
(disse tia Magdalena.
(Então fico (respondeu o marido, recuperando a alma. E ficou.
(MASTRETTA, 2001, p.102.)

Tia Magdalena não está acorrentada ao marido, não fez com ele nenhum pacto de castidade, não submete seu corpo como um objeto qualquer à propriedade do outro, não teme perder o pudor .Esse é um dos contos mais exemplares da condição feminina na atualidade, sobretudo pelo que revela. Surge às claras que o sexo não é mais pensado como pecado corruptor e o corpo passa a ser o locus do prazer.

Diversa é a posição do narrador de Doña Bárbara. Note-se ainda que o romantismo, em plena gestação da era moderna, trouxe para a literatura personagens de uma pureza intocável, ou pecadores que sofriam dolorosamente por atos praticados no calor da paixão, porém reprovados pela cultura da época. Enfrentar as convenções sociais, satisfazer desejos proibidos, subverter hierarquias, tudo ensejava punições terríveis, quase sempre causando a morte do transgressor. Entende-se, portanto, como Doña Bárbara, ao transgredir as convenções sociais, deve ser punida, ainda que reconheça a validade da diferença entre o bem e o mal.

Assim, o romance põe em discussão o problema do mal, que se insere na tradição

dos países ocidentais, vez que a herança judaico-cristã leva seus componentes a introjetar a responsabilidade e a culpa inevitável de ações que são verdadeiros estigmas, marcando o indivíduo com o signo do pecado.

Não saímos do imbróglio em que o Mal se dissimula senão ao perceber a união dos contrários, que não podem se passar um sem o outro. Eu mostrei primeiramente que a felicidade só, não é em si mesma desejável, e que o tédio decorreria dela se a experiência da infelicidade ou do Mal, não nos desse a avidez dela. A recíproca é verdadeira: se não tivéssemos, como Proust (e, como talvez no fundo o próprio Sade teve), a avidez do Bem, o Mal nos proporia uma seqüência de sensações indiferentes. (BATAILLE,1989, p.126).

Tem-se, portanto, em consequência disso, a necessidade de uma expiação que possa exercer a função libertadora, romper as cadeias da maldição arquetípica e preparar a ascensão à felicidade. Neste sentido, não só a religião, mas também a arte têm consagrado a eterna luta entre as duas forças opostas, motores de todo o existir, fonte de prazer e de dor: o bem e o mal.

Sem perspectiva de recuperar a afetividade e o respeito dos que a cercavam, Doña Bárbara acreditara que só no físico e na sexualidade despida de emoção seria capaz de sobreviver à hipocrisia e à brutalidade. Sentir como homem, agir como os homens, tornou-se uma obsessão. Para ela, só no corpo residia a última realidade de que podia desfrutar, esse corpo aviltado que, embora ferido e maltratado, podia usar de acordo com seus desígnios.

Tocante a amores, ya ni siquiera aquella mezcla salvaje de apetitos y odio de la devoradora de hombres. Inhibida la sensibilidad por la pasión de la codicia y atrofiadas hasta las últimas fibras femeniles de su ser por los hábitos del macho-- dirigía personalmente las peonadas, manejaba el lazo y derribaba un toro en plena sabana como el más hábil de sus vaqueros y no se quitaba de la cintura la lanza y el revólver, ni los cargaba encima sólo para intimidar (...) Un profundo desdén por el hombre había reemplazado al rencor implacable.(GALLEGOS,1999,P.153-154).

É impossível ignorar a condenação que o narrador inflige a Doña Bárbara, considerada por ele a encarnação do mal. Dentro desse contexto, nada resta a Doña Bárbara, a não ser o desaparecimento misterioso que sugere a morte reparadora, embora o

fato não seja explicitado.

De outro lado está sua filha Marisela. O amor que sente por Santos Luzardo é contido, não se dá o direito de expressão. Ela é virgem e deve resguardar-se como as damas do amor cortês, permanecer inacessível. O contato físico é situado num futuro atemporal, enquanto o comedimento controla o desejo e não deixa evidente a possibilidade de sua realização, contudo mesmo a inocência traz consigo a marca da impureza e precisa ser removida. É o que acontece com Marisela que necessita de um batismo que a livre das sujeiras de uma terra libertina e a introduza no mundo do Bem e da cultura.

A perfeição do corpo e a expressividade dos olhos não são suficientes para garantir-lhe a aceitação daquele que, apesar de admirar sua beleza, lhe impõe o rito de passagem, lavando-a em uma cerimônia que põe fim a determinada fase de sua vida. A cena mostra que o trabalho com a linguagem atinge tal requinte que a palavra aparece como sucedâneo da sensualidade e o discurso transforma o simples ato de lavar em um ritual erótico, quando o tato celebra a festa da manipulação. Dessa maneira o erotismo se transfere para a escrita.

Marisela abandonaba el rostro al frescor del agua, apretados los labios, cerrados los ojos, estremecida la carne virginal bajo el contactode las manos varoniles. Luego Santos, a falta de toalla, sacó su pañuelo para enjugarle la cara, y hecho esto, la obligó a levantar la cabeza, tomándola de la barbilla. Ella abrió los ojos y mirándolo, se fueron cuajando de lágrimas. (GALLEGOS, 1990, P.225).

Mulheres de olhos grandes mantêm-se à distância da complexidade das personagens. As narrativas se constroem sobre lacunas e os episódios se equilibram com o auxílio de explicações mais sugeridas que relatadas. Alguns suportes frasais fazem alusão ao acontecido, entretanto dissipam os pormenores. Nestas condições, os fatos históricos pouco significam e aparecem esparsamente, como pinceladas na armação do enredo. De vez em quando uma referência à situação do país cruza a narrativa, como no caso da morte de José Limón, de que são acusados os agraristas, ou no caso do padre espanhol sobre quem pairavam suspeitas de ser um farsante, talvez um revolucionário comunista, disfarçado de sacerdote. Vejam-se os seguintes exemplos:

Fazia dez anos que eles escandalizavam com seu eterno noivado, quando os agraristas mataram

José Limón. Pelo menos foi o que disseram na cidade. Que tinham sido os agraristas e ninguém mais que os agraristas, porque ele tinha a fazenda dividida entre todos os seus parentes. (MASTRETTA, 2001, p. 94).

(Porque dizem que ele não é padre, que é um republicano mentiroso que veio do Cárdenas e, como não encontrou emprego de poeta, inventou que era padre e que seus documentos tinham sido queimados pelos comunistas junto com a igreja de seu povoado. (MASTRETTA, 2001, p. 24.)

Mastretta se decide a não despertar no leitor uma resposta sentimental aos acontecimentos narrados. O gesto de tia Fátima, ao enterrar o corpo de José Limón embaixo do freixo, ao lado de sua casa e embrulhado numa esteira, remete aos costumes ancestrais de quem acredita numa vida post-mortem e não deseja separar-se dos seres pelos quais nutre amor e admiração. O enterro transforma-se em cerimônia vivida de forma singular, sem ênfase na religião ou no político e retira o amor da esfera de injunções outras que não as de decisões pessoais.

É fácil notar as diferenças entre o olhar de Gallegos e o de Mastretta. De Doña Bárbara às tias de Mulheres de olhos grandes, as mulheres, ontem como hoje, aparecem fortes, mesmo que envoltas no véu com que os homens procuram ocultá-las. Por sua domesticidade, por seus atrativos, pelas relações que o outro sexo supõe que elas mantêm com poderes invisíveis, surgem na literatura, atraindo e amedrontando, impondo a feminilidade como um poder, reconhecido ou não.

Referências bibliográficas

BATAILLE, Georges. A literatura e o mal. Trad. Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.
Duby, Georges. Eva e os padres. Damas do século XII. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GALLEGOS, Rómulo. Doña Bárbara. Madrid: Cátedra, 1999.

MASTRETTA, Ángeles. Mulheres de olhos grandes. Trad. Rúbia Prates Goldoni. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.