

MARIA MUTEA, A PEDRA NO CAMINHO DA IDEOLOGIA PATRIARCAL: MODELOS SIMBÓLICOS E RELAÇÕES DE PODER NO GRANDE SERTÃO: VEREDAS

MARIA MUTEA, THE STONE ON THE PATH TO PATRIARCHAL IDEOLOGY: MODELS OF
SYMBOLS AND RELATIONS OF POWER IN GRANDE SERTÃO: VEREDAS

Fernanda de ANDRADE¹
Ester Myriam Rojas OSÓRIO²

Resumo: Este artigo tem a finalidade de analisar as transgressões ideológicas da personagem Maria Mutema, protagonista de um dos episódios mais emblemáticos do romance *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa. A proposta é ler os atos e crimes da mulher como símbolos de subversão ao poder patriarcal, o que está alegorizado no assassinato do marido, do padre, nas concepções do narrador jagunço, nos embustes e na perturbadora confissão pública durante o rito católico. Para tanto, investigou-se as poucas possibilidades da condição feminina diante de rígidos modelos impostos pela moral religiosa e sexista do sertão mineiro refratado. Averiguou-se que o escritor matiza a identidade da mulher diferenciada com mitos universais de insubmissão, como Maria Madalena e Lilith, oferecendo uma tenaz leitura histórica das relações de gênero. Com base nessas questões, o estudo buscou as respostas nos aportes teóricos de Geertz (2008) e de Bourdieu (2005), entre outros, que interrogam as fontes simbólicas da cultura e suas eficazes formas de transmitir ideologias.

Palavras-chave: Modelos simbólicos; Ideologia patriarcal; Transgressão; Gênero; Maria Mutema.

Abstract: This paper aims at analyzing ideological transgressions of the character Maria Mutema, protagonist of one of the most emblematic episodes of novel *Grande sertão: veredas*, by João Guimarães Rosa. The purpose is to read her acts and crimes as subversive symbols against patriarchal power which are allegorized in her husband's murder, in the priest's murder, in conceptions of the *jagunço* narrator, in her cheats and her disturbing public confession during the catholic rite. Therefore, it was investigated that there are few possibilities to female condition imposed by austere models of religious and sexist morality of the refracted *sertão mineiro*. It was examined that the writer mixed the identity of the differentiated woman with myths of insubordination, as Mary Magdalene and Lilith, offering a tenacious historical reading of gender relations. Based on these questions, the study searched for answers in theoretical contributions of Geertz (2008) and of Bourdieu (2005), among others who question the symbolic sources of culture and their efficient ways to transmit ideologies.

Keywords: Models of symbols; Patriarchal ideology; Transgression; Gender; Maria Mutema.

¹ Doutoranda da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), campus de Assis. Bolsista CAPES. Endereço eletrônico: fmetamorfose@gmail.com.

² Doutora em Linguística. Professora do departamento de Línguas Modernas e Professora credenciada na Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), campus de Assis. Endereço eletrônico: estermy@assis.unesp.br.

Um introito epistemológico: quem precisa de modelos simbólicos?

Uma das discussões basilares do antropólogo Clifford Geertz (2008, p. 108) é permear o conceito de ideologia como sistema cultural e, desse modo, problematizar a insuficiência de um aparato analítico-conceitual das ciências sociais para que vise a reconhecê-la nos significados das intrincadas “teias simbólicas” da sociedade, ou seja, na maneira como a ideologia é ou se acopla em sistemas de símbolos culturais. Ancora a ideia de que o ser humano enquanto animal societário em uma relação complexa com a realidade, de expectativas frustradas e de uma voraz necessidade de controlar/compreender o meio e a si, só o pode fazer porque constrói “modelos” ou “gabaritos simbólicos”, que padronizam e se tornam vitais para sua sobrevivência em civilização.

Quaisquer que sejam suas outras diferenças, tanto os símbolos ou sistemas de símbolos chamados cognitivos como os chamados expressivos têm pelo menos uma coisa em comum: eles são fontes extrínsecas de informações em termos das quais a vida humana pode ser padronizada – mecanismos extrapessoais para a percepção, compreensão, julgamento e manipulação do mundo [...] O homem, animal que se completa. Agente de sua própria realização, ele cria a capacidade específica que o define a partir de sua capacidade geral para a construção de modelos simbólicos. (GEERTZ, 2008, p.123-124)

Com um conceito semiótico de cultura, defende-a como um universo simbólico, cujas fontes estão amalgamadas às instituições políticas, religiosas e morais. Em sua “teoria interpretativa”, entender uma sociedade implica, igualmente, ler os seus sistemas de símbolos, e mais: “o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado” (GEERTZ, 2008, p.04). É o poder dos mecanismos estilísticos na manipulação desses “modelos simbólicos” que ele chama atenção para a eficácia. Trata-se do universo extremamente eficaz que constitui a maneira pela qual a humanidade tem a capacidade de se construir a partir da linguagem e de, assim, forjar ideologias.

Similar nessa percepção, Barthes (2001) estabelece uma teoria mítica baseada na semiologia e escrutina o *modus operandi* da comunicação simbólica. Evidencia o seu poder de motivação na sociedade burguesa, uma vez que ela exemplificaria um campo privilegiado de tais significações, em termos de incentivar um modo de vida e de sua ideologia nos ritos de consumo, na moral, na imprensa, no cinema, na literatura, no vocabulário, na justiça e assim por diante: “o crime que julgamos, o casamento que sonhamos, o vestuário que usamos, tudo na nossa vida cotidiana é tributário da representação que a burguesia criou “para ela e para nós” (BARTHES, 2001, p. 161).

Esclarece como o mito “fala”, por ser um sistema eficiente de transmissão de sentidos, um jeito de significar, que se apropria da linguagem e de uma história da cultura, restituindo uma

imagem de “natural” através de uma variada gama de imagens coletivas, o que confere ao ser humano representado um estatuto universal. O que faz, na verdade, é construir verdades, iludidas em uma falsa despolitização. A própria literatura surge, na perspectiva barthesiana, como um sistema bastante esclarecedor a respeito disso, pois “a linguagem do escritor não está encarregada de ‘representar’ o real, mas de o significar” (BARTHES, 2001, p. 157).

Bakhtin (1988), em tal viés, é quem coloca a linguagem em primeiro plano para o estudo da ideologia ou, o que também pode ser dito, a ideologia para o estudo da linguagem, pois “tudo o que é ideológico é um signo” e que “sem signos não existe ideologia” (BAKHTIN, 1988, p. 31). Mais do que isso, postula que a consciência individual nada seria sem antes ter sido engendrada pelo material signico e pelas tramas socioideológicas:

A consciência adquire forma e existência nos signos criados por um grupo organizado no curso de suas relações sociais. Os signos são o alimento da consciência individual, a matéria de seu desenvolvimento [...] A lógica da consciência é a lógica da comunicação ideológica, da interação semiótica de um grupo social. Se privarmos a consciência de seu conteúdo semiótico e ideológico, não sobra nada [...] A realidade dos fenômenos ideológicos é a realidade objetiva dos signos sociais. (BAKHTIN, 1988, p. 31)

Dentre eles, a palavra irrompe como o modo mais sensível da relação social, como um fenômeno ideológico por excelência, na visão bakhtiniana. Com efeito, pretendemos mostrar de que maneira Guimarães Rosa (1984) opera com essa função, transmutando a linguagem em símbolos muito ricos na história de Maria Mutema, um pequeno episódio do romance *Grande sertão: veredas*, mas que é sobremaneira vasto para se perscrutar a condição histórica da mulher em um mundo erigidido sob a tutela do sexismo. Logo, ao se falar aqui de ideologia, faltou pensar em sua relação com as formas específicas de dominação - com as quais este trabalho se preocupa, é o que se pretende doravante em pensar que o domínio dos modelos simbólicos revela uma forma de poder patriarcal, na perspectiva de Bourdieu (2005).

Modelos simbólicos da “dominação masculina”

Ao declinar o olhar sobre o patriarcalismo como uma das ideologias mais bem sucedidas para se enraizar e normatizar condutas com vias à subordinação, o sociólogo Pierre Bourdieu (2005), em sua obra *A dominação masculina*³, investiga a dimensão tomada por essa forma de poder

³ Empreende um estudo acerca das bases da dominação do sexo masculino na sociedade Cabila, da Argélia, pois sendo fechada e comungando de um inconsciente cultural semelhante, forneceria uma base de comparação bastante frutífera para o que ocorreu com a cultura ocidental, isto é, de que maneira tal ideologia de gênero foi e vem sendo incorporada.

sobre o (in)consciente cultural. Propõe aclarar os amplos lastros da construção histórica arbitrada, descortinar a estrutura social e cognitiva que impõe a perenidade da ordem androcêntrica e de suas formas de opressão, como se fossem normais ou “naturais”, inclusive, pela ótica do dominado.

Postula a hipótese de que a sociedade funciona como uma espécie de mercado ou economia, no qual estão em disputa os bens simbólicos da cultura, um poder que pela representação estimula os seres a assumir “habitus”, estruturas condicionantes, muitas das quais incorporadas inconscientemente e, por isso, vistas como naturais, erroneamente (BOURDIEU, 2005, p. 34). A diferenciação entre os gêneros estaria arraigada na “ordem das coisas”, por meio de esquemas de percepção e de classificação do imaginário cultural, em que o princípio masculino domina.

Nesse sentido, a ordem social revela-se como uma imensa máquina simbólica, que ratifica a forma de dominação sobre a qual se ancora, reproduzindo a divisão sexual hierarquizada masculino/feminino, ativo/passivo, em uma infinidade de categorizações no mundo circundante (BOURDIEU, 2005, p. 18-19): o corpo como depositário de princípios dessa divisão, a dirigir a atenção e a motivação para diferentes atitudes, em uma espécie de topologia sexual (onde o movimento para cima simboliza o masculino, opondo-se a direção para baixo, alusão ao feminino); os lugares (partes públicas e nobres como masculinas, partes privadas e vergonhosas como femininas); o jogo inesgotável de metáforas, conotações, traços morfológicos e suas adjetivações (alto/baixo, duro/mole, seco/úmido, cheio/vazio); a divisão social do trabalho; o rebaixamento do *status* das atividades por elas realizadas; a família que inculca a docilidade e a realização de tarefas específicas; entre tantas outras injunções do cotidiano ou “chamadas” à cultura androcêntrica, metaforizadas nos seres, nas objetos e nas instituições, transmitindo as diferenças enquanto relações de força.

Juntar-se-iam aí as diferenças de uma suposta índole para homens e mulheres. Ao masculino, caberiam tendências racionais, calculistas, dominadoras e agressivas, no contraponto da emoção, da insegurança e da fragilidade que lhe são consideradas negativas, porque seriam traços femininos. No rastreamento de Bourdieu (2005), contudo, essas características de personalidade, apresentadas como inerentes, não passam do resultado da socialização em que ambos os sexos são submetidos e inculcados. Veicula-se ao primeiro o fortalecimento da autoridade pelas vias da virilidade, do temor, da posse e da força, nas quais a agressividade é exigida, desde os jogos escolares até o entendimento da relação amorosa. Incentiva-se que eles sejam competitivos e firmes, com o mesmo teor da “pressão” social, cuja severa exigência arbitrou a frivolidade e a docilidade, entre outros papéis e expectativas destinados milenarmente às mulheres, como “segundo sexo”.

Note-se que foi “fabricada” uma mulher ideal destinada ao lar, silenciosa e obediente, para a confirmação dessa hierarquia cultural. Na literatura, os abundantes modelos femininos acabaram por endossar a fragilidade e a subalternidade, por meio de personagens, ora idealizadas como santas, ora como produtos de desejo ou de pecado. Não são poucas tais injunções, a maneira como ganharam força em uma espécie de crença da inferioridade feminina, isto é, na maneira como se solidificaram em uma mitologia eficiente. Por isso, atentando-se para os efeitos das ramificações recônditas das ideologias de gênero em um mundo alicerçado pelos pilares do patriarcalismo, Bourdieu problematiza o binômio ideologia mais “dominação masculina” como resultante daquilo que entende pelo processo de “violência simbólica”, “violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento” (BOURDIEU, 2005, p. 07-08).

Nos termos do estudioso, trata-se de uma violência que é sutil, porque a força da ordem patriarcal prescinde de legitimação, mas está sempre em torno, o que literatura sabe expressar, como se verá por meio desta análise. Não por coincidência, os crimes de Maria Mutema ferem a lei do não matarás, mas também agridem outras normas alegóricas, caras à “dominação masculina”, já que atentam contra um dos modelos centrais de poder, o marido em uma correspondência para o patriarca. Por conseguinte, o radical “tema” do sobrenome (Mu + tema) dessa Maria torna-se bastante ilustrativo acerca do temor e vigilância histórica acerca conduta feminina, bem como a aliteração Maria Mutema com Maria Madalena, cria um eco e uma ligação com um dos mitos de grande vigilância da cristandade.

Sob tal viés, objetiva-se infiltrar na obra de Guimarães Rosa (1984) e examinar a construção da personagem Maria Mutema e os seus dolos, a maneira pela qual o autor aciona os modelos arquetípicos do universo patriarcal nas personagens e nos seus atos. Pretende-se verificar como os ressignifica. Integrante de um episódio do *Grande sertão: veredas*, publicado em 1956, a mulher volta-se contra os moldes mais “sagrados”, um padre e um marido, respectivamente: a força da lei eclesiástica e do poder machista. Ainda contraria as regras e se mete no mundo dos jagunços, isto é, um mundo feito de homens para homens, que é a realidade sertaneja refratada no livro, em uma pequena história onde estão incrustados outros símbolos e traços dessa ideologia de gênero, recriados como crítica e/ou transgressão. Para tanto, a seguir, são consideradas algumas pistas de tal ideário no romance, que emoldura e se imbrica no episódio.

O jagunço como modelo simbólico patriarcal

A literatura não diz respeito somente a regras estéticas de escrita, mas ainda representa um válido termômetro das práticas socioculturais, na medida em que cada escritor expressa uma ideologia ou pontos de vista próprios sobre tais temas. Nesse quesito, trazendo à baila o jagunço como figura primordial, o romance em pauta personifica um tipo marcante da história brasileira, cuja existência encontra-se à margem das leis oficiais, pois no exercício da violência atua como peça de engrenagem do mandonismo rural, de um universo de coronéis latifundiários e de chefes de bandos.

Crimes, guerras, assassinatos, estupros, pilhagem e deposição de líderes são situações corriqueiras que caminham ao lado da existência e da sobrevivência de outros, os marginalizados, iletrados, mulheres sertanejas, também habitantes desse sistema. A história, a sociologia, a literatura, o teatro e o cinema não cessaram de revisitar e reforçar tal mito.

Roncari (2004) lista-os dentre as demais instituições que orientariam uma conduta patriarcal comum, desde o banditismo coletivo, passando pelo fanatismo religioso, até o coronelismo, por exemplo. Ver-se-ia uma variada gama de comportamentos, aos quais se entrelaçam fé e violência, nos critérios de honra, de virilidade, de valentia e de valores, como a palavra empenhada. Jagunços, cangaceiros, capangas e cabras são seres que personificam um tipo de Brasil cujo sistema de dominação exemplificaria, com muita propriedade, o que Bourdieu (2005) entende por “dominação masculina”, uma sociedade hierarquizada de cima para baixo, segundo o primado da masculinidade.

Vislumbra-se, ademais, uma forma de representação característica do autor mineiro, uma duplicidade na junção do particular regional com os arquétipos universais, acionando um amplo painel cultural. Para Roncari (2004), a matéria histórica do patriarcalismo sertanejo brasileiro somada à mitologia universal confluem-se, de maneira que o aspecto simbólico esteja a serviço de iluminar feições ideológicas da realidade específica. Por exemplo, a Grécia Clássica, de onde Rosa retirou muitos de seus paradigmas culturais, poderia ser aproximada à ideologia arcaica do sertão brasileira por terem em comum o sistema patriarcal e a ideologia escravista. Daí, a sua interpretação acerca da relação amorosa de Riobaldo com as personagens Nhorinhá, Otacília e Diadorim. Elas figurariam como projeções das deusas Afrodite, Deméter e Ártemis⁴, ao mesmo tempo em que:

Os modelos de mulher não são distintos daqueles propugnados predominantemente pela sociedade patriarcal brasileira e praticados desde os tempos coloniais: Nhorinhá, a mulher da vida sexual, como eram as índias, as mucamas das senzalas, as prostitutas ou as pobres bonitas sustentadas como amantes; Otacília, a mulher da prole oficial e das alianças familiares, condenada a transformar-se um dia na mulher ‘resignada’ ou na ‘santa’ [...] e Diadorim, o amor do quartel, o amor do amigo, transgressivo, com traços tanto de

⁴ De acordo com Luiz Roncari (2004), esses três arquétipos de amor influenciaram profundamente a vida ocidental. Afrodite é o arquétipo do amor sensual promíscuo; Deméter, do casamento e continuidade familiar; e Ártemis, dos desvios do incesto e da repulsa do sexo.

homossexualismo como de misoginia, nascido da atração pela superioridade máscula, social ou intelectual, e cultivado pelo convívio. Esses são os paradigmas do patriarcalismo brasileiro, e os do ‘Grande sertão’ não têm muita coisa de original. (RONCARI, 2004, p. 257)

Aliás, os três amores de Riobaldo, Diadorim, Nhorinhá e Octacília, indicam que há um modelo feminino certo para os ditames de uma sociedade machista, que não passa despercebido aos olhos do protagonista. Não é à toa que esses perfis têm destinos diferentes, de acordo com os seus estratos sociais e a maneira como se adéquam aos critérios de ascensão, de moral e de passividade, exigidos para serem aceitas como esposa. É com Octacília que ele se casará.

Tais modelos seriam parte de um processo ideológico de redução dos fatos históricos aos seus arquétipos formadores, verificados por Roncari (2004) na obra do autor, com o propósito de fornecer uma radiografia da civilização brasileira da Primeira República. Haveria também uma correspondência com as revisões históricas do Brasil, o que aponta a inclinação de Guimarães Rosa em refletir não só o conflito social, mas também cultural dos costumes tradicionais.

Por consequência, os grandes chefes de jagunços forneceriam o exemplo de homem dessa sociedade. A condição feminina mostrar-se-ia na dualidade de sua ação/resistência em um mundo violento e hierarquizado, onde são rarefeitas as chances de emancipação da mulher. Irrompe um instigante “palco” de formas de dominação, de poder e de ideologias, em especial as de gênero, por meio de um sistema flagrante, onde há rígidos papéis sociais, que se esperam ser cumpridos pelo masculino e pelo feminino, em uma sociedade sexista e classista refratada, mesmo a despeito de possibilidades diferenciadas⁵.

É dessa sociedade que parte Riobaldo, que detém o monopólio da palavra e caracteriza as mulheres que não falam por si mesmas. Não se deixa passar nada ao leitor, além do que é percebido pela versão e ponto de vista do protagonista, pelos seus interesses, sua compreensão e julgamento dos fatos, o que requer atenção à análise proposta. Se o narrador possui uma ética diferenciada em relação aos demais jagunços, por outro lado, socializa-se como um homem de “preceito sertanejo”, “reforçada pelas coisas comuns pressupostas na ‘estrutura básica da personalidade’ entre os membros de uma cultura particular” (GEERTZ, 2008, p. 114).

Encontra-se, destarte, inserido em um sistema, cuja ideologia está orientada à “dominação masculina,” de sua moral cristã e patriarcal, em uma tradição que dialoga com preceitos arquetípicos, a princípio inquestionáveis, porque herdadas de tantas gerações desse ideário do

⁵ Por exemplo, com relação à Diadorim. Em Riobaldo, ela empreende uma educação existencial voltada à coragem, já que ele se mostra obediente e subsidiário em relação a ela: “Quem me ensinou a apreciar essas as belezas sem dono foi Diadorim” (ROSA, 1984, p. 21); e “Quase que sem menos era assim: a gente chegava num lugar, ele falava para eu sentar; eu sentava” (ROSA, 1984, p. 23). Há uma relação que não permeia a mansuetude, tal qual às outras mulheres que transitam pela vida do jagunço, mas um constante desafio a sua inteligibilidade em relação ao gênero, pela atividade, mistério e sede de vingança, expressas nas atitudes da personagem.

sertão. Não só os jogos sociais e os ritos de instituição masculinizantes, pela qual participa em sua trajetória, mas principalmente a maneira como compartimenta a experiência amorosa expressa a conformidade com os critérios patriarcais de julgamento.

É de um “lugar” ideológico, que espera uma “natureza” feminina ligada à subserviência, sobretudo, diante da relação matrimonial, que fala o jagunço. Sendo assim, narra as suas inúmeras historietas e uma das mais completas, a de Maria Mutema, foi contada a ele por Jõe Bexiguento, experiente e cansado jagunço, em uma árdua vigília após o batismo de fogo de Riobaldo. Fala a respeito de uma mulher que mata o marido e o padre, confessando os delitos abertamente.

Ironicamente, as perversidades da personagem estarrecem esses jagunços, para quem o crime e a força foram expedientes comuns: “ruindades de regra que executavam em tantos pobrezinhos arraiais: baleando, esfaqueando, estripando, furando os olhos [...] não economizando crianças pequenas [...] queimando pessoas ainda meio vivas” (ROSA, 1984, p. 38). Permite-se investigar que, para além do temor da natureza do mal, o episódio referente a esta figura feminina, aciona símbolos muito caros e significativos às ideologias de gênero, como se perscruta. Seus crimes os inquietam, uma vez que são transgressões que revelam e acertam em cheio à ordem patriarcal e sua autoridade atacadas, na simbologia de tais atos.

As metamorfoses de Maria Mutema como desafio aos modelos simbólicos femininos

Em uma pequena diegese, Maria Mutema é uma mulher comum que fica viúva, sem que nada se desconfie sobre a morte do marido a princípio, no arraial de São João Leão. Passa a frequentar a igreja e a se confessar a cada três dias a contragosto do Padre Ponte, um “bom-homem” que vai definhando e morre. Ela não mais retorna à Igreja, até que, anos depois, um dos missionários estrangeiros, que vem ao arraial com a intenção de pregar, desencadeia a sua confissão. Ela interrompe a “Salve-Rainha” e ele exige a confissão de seus crimes. Chorando muito, a mulher assume o assassinato do marido e do padre. O marido havia sido morto pelo chumbo derramado em seu ouvido enquanto dormia. O padre, por sua vez, definhara ao ouvir, em confissão, a reiterada mentira de que a paixão recôndita e a vontade de tê-lo por amante fizeram-na cometer o assassinato do marido. Quando desenterram seu cônjuge, é descoberta a bola de chumbo ressoando na caveira. Presa, ela clama por castigo e perdão: “que todos viessem para cuspir em sua cara e dar bordoadas” (ROSA, 1984, p. 174). Por fim, o povo devota rezas e a perdoa, diante da “humildade” e “sofrer” do seu arrependimento, até que alguns a digam santa.

Encravado no *Grande sertão: veredas*, tal caso é tecido por uma rica cadeia de modelos simbólicos que entrelaçam arquétipos femininos da religiosidade judaico-cristã com os paradigmas

históricos do sertão brasileiro, ambos comungando de uma ideologia patriarcal, onde fé e violência são fortes características. Trata-se do que se encontra forjado na identidade de Maria Mutema, ao evocar um leque de modelos femininos da tradição androcêntrica e ocidental: na sua socialização como mulher sertaneja; nos modelos bipartidos de mulher (santa e demônio) expressos no seu embate com o missionário estrangeiro, nos seus crimes e atos; até a tessitura da linguagem, reforçada pelo alto sensorialismo, pela força vocabular das metáforas que descrevem o seu corpo. Acionam-se símbolos dessa ordem cultural que vão se consubstanciando paulatinamente no discurso de Riobaldo.

Desde as primeiras linhas do episódio, há certa desconfiança no lugarejo quanto à conservação da moral alheia, em especial, da conduta feminina. Por isso, cabe ao narrador escrutinar o comportamento de Mutema. As informações narradas vão ao enalço de reforçar que há uma rígida moral, oferecendo claras localizações de que papel o homem e a mulher devem ocupar. Do feminino, espera-se o perigo iminente de pecado, quando incognoscível à perspectiva de um narrador autoritário e/ou de uma sociedade que sempre vigia a mulher com o olhar disciplinador.

Riobaldo, repassando o discurso de Jõe Bexiguento, mostra-se inquieto ao contar que Maria Mutema não agia de maneira diferente das outras mulheres a princípio. Como menciona, era “mulher em preceito sertanejo” (ROSA, 1984, p. 171) e nada havia nas aparências que denunciassem o perigo rondante: “[...] se sofreu muito não disse, guardou a dor sem demonstração. Mas isso lá é regra [...] Ela sempre de preto, conforme os costumes, mulher que não ria – lenho seco” (ROSA, 1984, p. 171). Se desconfiavam que o padre ralhava e sofria dando a ela o seu “pai-ouvido” na confissão, por outro lado, a personagem conservava o “habitus” social feminino em seu corpo submisso, o que a deixava acima de quaisquer suspeitas.

Na perspectiva do narrador e do arraial, o modelo de mulher sertaneja é o que se conforma com a resignação da santidade. Nesse sentido, a bíblia é um precioso documento acerca da cultura ocidental, já que suas referências femininas serviram como arquétipos às mais diferentes representações e ideários. Eva, por exemplo, assume uma posição de inferioridade, como extensão da costela de Adão, que é filho de um Deus homem. Ela ainda carrega a culpa de ter induzido Adão a comer o fruto proibido e a cometer o pecado original, o que acarretou a expulsão do paraíso, tendo o homem de trabalhar para garantir a subsistência e a condenação divina à mulher: “Multiplicarei grandemente a tua dor, e a tua concepção; com dor darás à luz filhos; e o teu desejo será para o teu marido, e ele te dominará” (GÊNESIS 3,16).

Simbolicamente, o temor instaurou-se em relação ao feminino, enquanto instrumento do diabo e catalisador da perdição, impondo uma dualidade de normas que vão da santidade ao

pecado. Os vínculos desses discursos com a medicina mostram, pela iconografia, a fonte de tabus e conceitos misóginos que se vincam ao corpo feminino, um lugar de confronto entre Deus e o diabo. O que os valores desse sertão fazem, então, é dialogar com as “predisposições hierárquicas” alastradas na cultura.

A onomástica presta uma válida análise, uma vez que pelo nome de Maria Mutema, pelo efeito das aliteraões, faz-se um paralelismo com Maria Madalena, personagem bíblica e controversa na cultura judaico-cristã. Qualls-Corbett (1990) mostra que a Virgem Maria e Maria Madalena formam uma dupla fundamental na arquitetura do conceito de mulher para o patriarcado cristão. Maria mãe de Jesus torna-se a idealização da feminilidade, enquanto “absoluta pureza sobre a qual não há sombra de pecado” (QUALLS-COBERTT, 1990, p. 201). É vinculada exclusivamente ao aspecto maternal feminino, estático e protetor, como um arquétipo de uma grande mãe.

Maria Madalena, entretanto, está atrelada ao lado sexual, por lhe ser atribuído o arrependimento dos pecados carnis. A teórica explica que, como Eva, associa-se às mulheres simbolizadas enquanto perigo de degradação, em uma manipulação misógina empreendida pela cristandade. Penitente e renunciando a sua sexualidade, passa a ser considerada santa, oferecendo “esperança aos mortais que não conseguiam atingir o estado de perfeição da Virgem e que procuravam perdão para os seus pecados” (QUALLS-COBERTT, 1990, p. 194).

De fato, a ambiguidade e a polêmica mesclam-se na identidade de Maria Madalena, pecadora, santa reabilitada, prostituta, apóstola ou esposa de Cristo: paira a imprecisão sobre essa que é uma das mulheres mais enigmáticas e complexas do *Novo testamento*, onde aparece dezessete vezes, sem se mencionar ainda os “Evangelhos Canônicos, Evangelhos Apócrifos e Gnósticos, lendas medievais, erros exegéticos, pinturas, teses e mais teses” (FERRAZ, 2007, p. 09). Em *Lucas* 8,2, há referência a uma Maria Madalena, de cujo corpo havia saído sete demônios. Qualls-Corbett (1990) aponta que Lucas também narra a história de uma mulher pecadora, que se arrepende e lava os pés de Jesus, enxugando-os com os próprios cabelos. Tratar-se-ia de uma anônima a quem a convenção assumiu ser Maria Madalena. Não por acaso igual à Mutema moradora do Arraial de São João Leão, há uma longa passagem no *Evangelho de São João*, apóstolo que empresta o nome ao lugar, sobre aquela que teria sido a primeira a ver Cristo ressuscitado.

Como subversão, há interpretações que reivindicam uma ginocrítica (aos evangelhos canônicos e aos livros apócrifos do *Novo testamento*), além dos escritos gnósticos, forjando-a como uma líder e companheira íntima de Cristo, cujo amor e confiança eram rivalizados até com os apóstolos. Esclarece a autora que tais incongruências identitárias devem-se a interdição da moral cristã.

Destarte, há de se constatar a presença de duas Marias no episódio, já que a concubina do padre também possui esse nome e é descrita como alguém que se adéqua perfeitamente à ideologia patriarcal: “uma mulher simplória e sacudida, governava a casa e cozinhava para ele, e também acudia pelo nome de Maria, dita por aceita alcunha ‘Mulher do Padre’ (ROSA, 1984, p. 171). Uma mais sacra, com os três filhos “bem criados”, a “Maria do Padre”, que se aproxima à arquetípica Maria Mãe de Jesus, porque cumpre o papel de mãe devotada e não lhe pairam dúvidas sobre seu respeito à ordem masculina. A outra é Maria Mutema que se vincula ao modelo simbólico de Maria Madalena, misteriosa, de pecadora confessa à santa no imaginário de alguns, reafirmando à ética do perdão pelo arquétipo feminino.

Não são padrões diferentes da escolha de Riobaldo por Octacília, aquela que se encaixa nas condutas classistas, sexistas da sociedade sertaneja e de sua fé cristã, para ser a esposa. O “octo” de seu nome remete ao oito, que é considerado o número da perfeição, do equilíbrio e da completude, em quase todas as tradições religiosas e culturais (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009). Trata-se da representação do recato, da submissão e da pureza, inerentes ao que requer a oficialidade e muito próximos da santidade de Nossa Senhora, arquétipo de mãe e de castidade. Com ela Riobaldo se casará, após deixar a vida jagunça, reiterando características exemplares, em oposição ao amor proibido pela indecifrável Diadorim, sua postura arredia e insubmissa, uma outra Maria, Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins, similar à Maria Mutema e seu teor demoníaco.

Com efeito, o intercurso da representação de Maria Mutema, como “mulher em preceito sertanejo” – assassina confessa – santa perdoada, mimetiza o respeito com que cumpre as leis patriarcais em: ordem – desordem – ordem e daí ela se molda a esses limites em santa – pecadora – santa ou ainda em submissão – transgressão – submissão, nos conformes para poder receber o perdão. Textualmente, também há uma teia simbólica em tal trajeto, o que pode ser visto pelas imprecisões que o narrador estupefocado vai conferindo à Mutema, até o ápice de sua confissão: “lenho seco” (ROSA, 1984, p.171); “aquela mulher” (ROSA, 1984, p. 172); “viúva soturna” (p. 172); “torta magra de preto” (p. 173); “Ao que ela era onça monstra tinha matado o marido – e que ela era cobra bicho imundo, sobrado do podre de todos os estercos” (ROSA, 1984, p. 173); “concubina amásia” (p. 173); “prazer de cão” (p.173); “E agora implorava o perdão de Deus aos vivos, se esguedelhando (p. 174).

Diante dos crimes confessos, o incômodo e o julgamento moral do narrador mostram-se por essa linguagem visual e pejorativa, que zoomorfiza a personagem Mutema com símbolos, que se tornam “signos hierárquicos”, para citar Pierre Bourdieu (2005, p. 73), ao indicar a necessidade de descortinar os esquemas de percepção e classificação em um mundo erigido sobre uma cultura falocrática, que solidifica preconceitos, atribuindo uma “natureza” apriorística à mulher. Nesse

caso, ser uma “onça monstra”; “cobra bicho imundo” e “cão” conotam a ferocidade e o perigo dessa mulher, que assume e corporifica o mal, para um narrador perplexo diante da ameaça feminina, uma entidade demoníaca.

Maria Mutema irrompe como ameaça e força destruidora da onipotência do microcosmo sagrado do patriarcado sertanejo, o Arraial, o marido, o pai e doravante o missionário. Esse arsenal de modelos dá conta de expressar o “confinamento simbólico” da condição feminina, rótulos em sua maneira de agir, como riscos demarcados ao chão, para utilizar uma analogia empreendida por Virgínia Woolf e que Bourdieu (2005, p. 08) pensa ser de extrema pertinência ao se pensar a carga pejorativa do ser social da mulher. Estereótipos e arquétipos são acionados, assim, quase que de forma inconsciente, nos múltiplos discursos institucionais e em seus paradigmas, como nessa “teia simbólica” das metáforas que envolvem a percepção de Maria Mutema.

Também as atitudes corporais da personagem vão acompanhando à ordem – desordem – ordem na via sacra da expiação de sua culpa: “mulher em preceito sertanejo” – pecadora assassina – santa perdoada. Sobre isso, Bourdieu (2005) é bastante esclarecedor ao investigar o corpo feminino como signo simbolicamente construído e determinado socialmente pelo ângulo da dominação masculina, que busca nele um “corpo passivo”, cuja postura, penteado, modo de falar, aceitação das interrupções, abaixamento do olhar e demais atributos de submissão patenteiam uma condição moral indispensável.

Quando irrompe a confissão dos crimes, deixa de ser representada na postura subserviente para aparecer “em pé, torta magra de preto”, quando “deu um gemido; berro de corpo que a faca estraçalha”, fazendo a confissão dos requintes de perversidade de seus crimes dentro da Igreja (Cf. ROSA, 1984, p. 173). Eis a instauração da subversão, ao assumir a palavra, a postura ereta, o lugar público e a virilidade de uma “onça monstra” (ROSA, 1984, p. 173), características exclusivas do primado da força do masculino.

Todavia, a ordem volta a se fazer e o corpo feminino torna-se um resíduo simbólico da punição. Isolada a espera do cumprimento das leis, a Mutema/Madalena não come, implora por castigos físicos e põe-se de volta à postura submissa de “mulher em preceito sertanejo” (ROSA, 1984, p. 171) e santa: “sempre de joelhos, clamando seu remorso, pedia perdão e castigo, e que todos viessem para cuspir na cara dela e dar bordoadas” (ROSA, 1984, p. 174). Autopunir-se, por meio de humilhações extremas, confirmaria o arrependimento e a redenção tão caros à lei patriarcal-cristã.

A renúncia da dignidade é análoga ao desprendimento dos mártires e, por isso, agora submetida novamente à ordem, pode receber o perdão do povo e da “Maria do Padre” com seus filhos, a outra espécie dócil e sacra de Maria, como a mãe de Jesus ou a Maria Madalena reabilitada.

Ao final, como certos limites civilizatórios não podem ser ultrapassados, pela destruidora força da fêmea, a lei patriarcal das autoridades policiais e judiciais trataria de levá-la “para culpa e júri, na cadeia de Araçuaí” (ROSA, 1984, p. 174). Para Passos (2000), entretanto, há um sentido de barganha baseado no perdão cristão, pois ela sofre e se humilha para consegui-lo. Haveria nisso uma resistência circunstancial, pois “vira o jogo”, ou seja, joga as regras do mundo patriarcal, de punição e sofrimento para a incorporação e o perdão. Tem de se constatar, ademais, como se analisará, que as transgressões de Mutema/Madalena acionam modelos simbólicos muito contundentes da condição histórica tradicional do subjugo da mulher, que ela simbolicamente enfrenta por meio também de sua “confissão-embate”, no qual além dos homicídios: “A fêmea ‘fraca’ sobrepuja várias figuras masculinas” (ARROJO, 1993, p. 183).

A confissão de Maria Mutema como modelo simbólico de transgressão feminina

Confessar algo a uma pessoa é um ato que pressupõe um falante e um ouvinte. No entanto, é uma atitude arquetípica revestida culturalmente de uma série de modelos simbólicos. De acordo com Michel Foucault (1988), tornou-se tão fundamental dentro do regime de construção da verdade e do sujeito contemporâneo, que quando não é espontânea, é arrancada pela tortura. Paradigmaticamente à cena de um tribunal, tem a ver com a culpabilização e com o fato de se esperar extrair a verdade de um indivíduo, “submetido à humilhação do desnudamento público” (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 132).

No gesto, há uma hierarquia de poder, no sentido de que papel cada qual possa ocupar: quem confessa, o que confessa, para quem, de maneira e em que contexto o faz. No rito católico, o pecador resignado dirige-se isoladamente ao padre, o representante da autoridade de Deus, que escuta as faltas cometidas e delibera a penitência ao confessante, que, por seu arrependimento e reparação, recebe a absolvição divina.

Se tal paradigma for projetado para história ocidental, em que a mulher foi sistematicamente vilipendiada, tanto ao ser representada, quanto ao ter o direito de “falar” por meio da cultura, a “confissão-embate” entre o missionário e Maria Mutema torna-se bastante alegórica. Desde o início, as palavras do narrador acerca dos missionários, vão forjando o ideário de força, de justiça e de poder que eles e, por consequência, a áurea do domínio do patriarcado.

A linguagem sensorial, mimetizando a intensidade sonora da pregação masculina e de sua forma de poder, vai transpassando o texto e chega a seu ápice no momento em que se dá o embate entre um dos missionários e Mutema. A confissão da mulher, o modo e a dimensão de seus crimes, promovem um “estrondoso” e subversivo golpe à “normalidade” do Arraial, a sua moral e limites

civilizatórios. Processa-se um choque de forças entre uma rede de modelos simbólicos patriarcais contra suas respectivas alegorias antagônicas, isto é, os modelos simbólicos da transgressão feminina, forte e demoníaca.

Assim que a personagem adentra a Igreja, o narrador põe-se a contar e/ou re-significar o severo tratamento que o missionário dispensa a ela e que o seu *status* de liderança o permite impor: a hierarquia dos gestos ascendentes e violentos (o soco no peitoral); a ira conotada pela linguagem imagética e metafórica (em “brasa vermelho” e “touro tigre”, ROSA, 1984, p. 172); os verbos sugerindo o estrondo sonoro das ações viris; o vocabulário associando Deus à guerra; e a exasperação da linguagem com os verbos que expressam ordem e as seguidas exclamações.

Há de se considerar que a mulher surge e interrompe a oração da *Salve-Rainha*, que, na doutrina católica, é uma das mais poderosas a ser feita em momentos de grande necessidade e cuja interpelação é considerada um desrespeito grave: “Todo mundo levou um susto: porque a salve-rainha é oração que não se pode partir em meio – em desde que de joelhos começada, tem de ter suas palavras seguidas até o tresfim” (ROSA, 1984, p. 172). A própria prece fixa o modelo de mulher central à cultura judaico-cristã, a virgem Maria reconfortante, consoladora, a arquetípica grande mãe dos que a ela recorrem “gemendo e chorando”, “os degredados filhos de Eva”. Não é à toa que Maria Mutema obstrui uma oração, cuja matriz feminina ela se posta antagônica, como se mostra nas características da prece: “Mãe de Misericórdia”; “doçura e esperança nossa”; “olhos misericordiosos”; “bendito fruto do Vosso Ventre”; “Clemente”; “Piedosa”; “Doce Sempre Virgem Maria”; e “Santa Mãe de Deus”.

O que se espera de Mutema é a submissão direta à intimidação do missionário. Ceder a tentativa estrondosa de acuá-la, como um trovão ao cair e/ou o mugido da figura do “touro-tigre”, mimetizando, na cena, a ira divina do Deus cristão. Em contrapartida, dá-se o embate simbólico entre o “touro-tigre” e a “onça-monstra”, “a cobra bicho imundo”, a Maria Mutema: que rompe o silêncio e faz uma estridente confissão em voz alta, em pé no recinto sagrado, desrespeitando a ética do mutismo milenar das mulheres, a submissão aos costumes misóginos, o rito confessional e o mandamento “do não matáras”.

O aspecto de ferocidade na demoníaca identidade ganha matizes de resistência por alavancar uma cadeia de modelos simbólicos, aptos a expressar uma subversão da condição feminina, um enfrentamento ao patriarcado cristão. Não por acaso, Chevalier e Gheerbrant (2009) mencionam a rivalidade simbólica entre o homem e a serpente, essa encarnando a mulher e seu psiquismo inferior e obscuro. A agressividade e a força da manifestação de um deus das trevas são os traços que o ofídio representaria arquetipicamente. No *Apocalipse*, personifica-se esse estrondoso

embate de forças, entre o Leão de Judá e o dragão, isto é, entre Jesus Cristo e o diabo; ou o missionário e Maria Mutema:

E disse-me um dos anciãos: Não chores; eis aqui o Leão da tribo de Judá, a raiz de Davi, que venceu, para abrir o livro e desatar os seus sete selos. (Apocalipse 5, 5)

Ele prendeu o dragão, a antiga serpente, que é o Diabo e Satanás, e amarrou-o por mil anos. (Apocalipse 20, 2)

O nome do Arraial também permite uma analogia a São João Evangelista ou Apóstolo João, que teria escrito o livro do *Apocalipse*. Trata-se do filho de Zebedeu, um pescador que no *IV Evangelho* é chamado “o discípulo que Jesus amava” e que colocou a cabeça sobre o peito de Jesus na noite da última ceia. Muito significativo torna-se o fato de que João seria o apóstolo que permanece com Cristo até o momento de sua morte. A ele o Messias entrega a responsabilidade de cuidar da Virgem Maria, como se fosse sua mãe. Simbolicamente, ao arraial de São João Leão, cabe cuidar da ordem cristã-patriarcal expressa na condição feminina da Santa Maria, como a São João foi confiada Maria. Há de se notar ainda a presença de Maria Madalena em tal episódio, como menciona o Evangelho de João.

A cadeia simbólica não se fecha aí, pois o livro do *Apocalipse* traria o que foi revelado a João por Jesus, como forma de desnudar ao povo o plano da salvação. A palavra apocalipse é de origem grega e quer dizer revelação, o que para a história de Maria Mutema equivale à “confissão-embate” de seus crimes, assim como é revelado o enfrentamento entre Jesus e o Diabo, entre o Leão e Serpente, entre o missionário e Mutema, entre o “touro-tigre” (ROSA, 1984, p. 172) e a “onça-monstra” (ROSA, 1984, p. 173), entre bem e o mal, enfim, entre a ordem patriarcal e a sanha assassina da transgressão feminina.

Entretanto, ela não está acuada no espaço doméstico, como convencionalmente é representada, tal qual um objeto dócil. Em frente ao missionário, não está o estereótipo da mãe devotada e da esposa submissa. Está uma homicida, que confessará abertamente o assassinato do marido e do Padre Ponte, com resquícios de crueldade e sem saber nem por que os matou. A “presa” não se entrega ao “touro-tigre” de imediato. No simbólico espaço público que foi tão negado à uma histórica condição, Mutema permanece ereta e o corpo alegoriza também um vestígio de resistência. As metáforas, que a zoomorfizam como uma “onça monstra”, tornam-se símbolos de seu enfrentamento ao “touro tigre”.

Por isso, amalgama-se a um dos principais paradigmas de subversão feminina da tradição judaica, que é o de Lilith, um referencial da primeira demonstração de rebeldia em relação ao domínio do macho. Segundo o mito hebraico, teria sido a primeira mulher de Adão no paraíso

antes de Eva e fora criada não da costela dele, mas da mesma terra. Desejou inverter a posição abaixo durante o coito, de maneira a refletir a igualdade em que foram originados. Não acatando a proibição do Criador, cria asas e estabelece uma dinastia de demônios e crimes. Será a demoníaca inimiga de Eva, que atrapalhará os partos ao comer os recém-nascidos, ao seduzir os homens para a perturbação sexual e instigando práticas ilegítimas “com seu sangue e saliva” (SICUTERI, 1985, p. 27).

Surgem, assim, as correspondências aos mesmos elementos utilizados na transgressão da personagem rosiana em estudo: as mortes e sua confissão (sangue e saliva). Invertendo os papéis, “roubando” a simbólica palavra, “fere” os ouvidos do narrador e as relações usuais de poder, nesse interstício de resistência. Textualmente, o rugido simbólico da “onça-Mutema” invade a linguagem a exprimir a estarrecedora confissão: “gemido”; “berro de corpo que faca estraçalha” e “rompeu fala”. Não parece pedir o perdão, mas exige-lo, clamando-o pela força, inclusive gestual “torcendo as mãos, depois as mãos no alto, ela levantava” (ROSA, 1984, p. 174). As exclamações, as sinestesias, as imagens (“Perdão de fogo”) e as metáforas (“raio em pesadelo”) reforçam a violência da cena, que não é física, mas uma agressão moral e espiritual aos princípios civilizatórios do patriarcalismo:

E rompeu fala [...] Confissão edital, consoantemente, para tremer exemplo, raio em pesadelo de quem ouvia público, que rasgava gastura, como porque avessava a ordem das coisas e o quieto comum do viver transtornava. Ao que ela, onça monstra, tinha matado o marido, aquela noite sem motivo nenhum[...] Matou enquanto ele estava dormindo – assim despejou no buraquinho do ouvido dele, por um funil, um terrível escorrer de chumbo derretido. (ROSA, 1984, p. 173)

Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 661) lembram que o ouvido, a orelha ou canal auditivo podem simbolizar a analogia entre a palavra e o esperma, como semelhança à entrada do líquido seminal no canal vaginal: “A palavra maiúscula desce pela orelha, assim como o esperma entra na vagina, para se enrolar em espiral ao redor do útero”. Como os órgãos sexuais são “revestidos” simbolicamente pela ideologia de gênero, que ratifica as oposições binárias hierarquizadas, masculino/feminino e ativo/passivo, pode-se perscrutar que a ação de Mutema, em relação ao marido, ao padre, ao narrador, a Jõe Bexiguento e ao Arraial, invertem a superioridade de tais pólos.

A mulher incorpora, assim, a força, a violência e a virilidade que eram exclusivas do masculino, o que significa uma forma de resistência, mas não de completa subjetividade, já que elas têm de usar a “máscara” social do masculino, a violência e agressividade, em uma analogia à travestida Diadorim e sua forma de sobrevivência. Por isso, fecha-se a cadeia de modelos simbólicos com a bola de chumbo, uma representação da contenção da radiatividade e/ou da força patriarcal.

O chumbo representaria, ademais, a matéria que está repleta de possibilidades de transmutação, como a alquimia de um a outro: “O chumbo simbolizaria a base mais modesta de onde pode partir uma evolução ascendente” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 235). Tudo o que pode ser visto na frase de Riobaldo acerca de Diadorim, na coragem de suas lutas, as batalhas dessas mulheres enigmáticas e demoníacas: “Revi que era o Reinaldo, que guerreava delicado e terrível nas batalhas. Diadorim, semelhasse maninel, mas diabrável sempre assim, como eu agora eu estava contente de ver [...] foi o único cuja coragem às vezes eu invejei. Aquilo era de chumbo e ferro” (ROSA apud RONCARI, 2004, p. 227).

Marido, padre e jagunço: modelos patriarcais transgredidos

Bourdieu (2005) propugna a hipótese de que o casamento constitui o mecanismo central de perpetuação da “dominação masculina”, concedendo ao homem a primazia nos processos sociais e na formação de políticas morais e comportamentais. Retomando a tese⁶ do antropólogo Claude Lévi-Strauss, investiga que a proibição do incesto nas sociedades primitivas incentivou a formação de uma espécie de “economia de trocas simbólicas”, na qual a mulher é barganhada, como forma de aliança entre os homens de diferentes grupos, que ocuparam a função de seu proprietário. Tal postura cultural tem ligação com a lógica da casa patriarcal, em que ela deixa de pertencer ao espaço dominado pelo pai para compor o universo de domínio do marido.

Note-se que, em termos ideológicos, nas orientações da igreja, não estão postas relações de poder diferentes. Notoriamente, são negados os direitos de domínio sobre o próprio corpo, na escolha acerca do aborto e da contracepção. Há de se ressaltar que a própria tese da igualdade entre o homem e a mulher em Cristo, não se faz realizar dentro dos cargos institucionais da Igreja católica, já que ela é impedida de exercer os principais cargos de poder. A palavra padre vem do latim e significa pai. Por isso, marido e padre, ambos consubstancia o patriarcado, esse “pai”:

Símbolo da geração, da posse, da dominação, do valor. Nesse sentido, ele é uma figura inibidora; castradora, nos termos da psicanálise. Ele é uma representação de toda forma de autoridade: chefe, patrão, professor, protetor, deus. O papel paternal é concebido com desencorajador dos esforços de emancipação, exercendo uma influência que priva, limita, esteriliza, mantém na dependência.

⁶ “O tabu do incesto, em que Lévi-Strauss vê o ato fundador da sociedade, na medida em que implica o imperativo de troca compreendido como igual comunicação entre os homens, é correlativo da instituição da violência pela qual as mulheres são negadas como sujeitos da troca e da aliança que se instauram através delas, mas reduzindo-as à condição de objetos, ou melhor, de instrumentos simbólicos da política masculina” (BOURDIEU, 2005, p. 56). Com isso, para Bourdieu, a participação feminina começou a ser subjugada, em termos da construção cultural do mundo e dos grandes contratos sociais, concedendo ao masculino um poder quase absoluto nessa espécie de “economia de trocas simbólicas”, sustentada pelo teórico. A reverência aos modelos amplamente divulgados pelo patriarcado, como o papel da esposa subserviente, passa a ser considerada parte da manutenção desse sistema.

Ele representa a consciência diante dos impulsos instintivos, dos desejos espontâneos, do inconsciente; é o mundo da autoridade tradicional. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 678)

Desde o início da narrativa, tal hierarquia encontra correspondência com a metáfora “pai-ouvido” (ROSA, 1984, p. 171), um modelo simbólico que sintetiza a quem Mutema atinge. Ressalta-se que, no final do ofício religioso do missionário, as mulheres são convidadas a se retirar enquanto os homens continuam, “ouvintes senhores homens”, “como conforme” (ROSA, 1984, p. 174). Aliás, a sociedade refratada pelo olhar masculino permite ao narrador descrever o Padre Ponte como um modelo de “sacerdote bom homem” e “bem estimado (...) vigário de mão-cheia, cumpridor e caridoso, pregando com muita virtude seu sermão”, mesmo a despeito do pároco ser amasiado com uma mulher “simplória e sacudida”, com quem tinha três filhos” (ROSA, 1984, p. 171).

Essa ideologia androcêntrica descortina-se, porque infringir a lei da igreja não representa algo que possa macular a moral do Padre em seu “habitus” social, como mostra a perspectiva do Riobaldo, que sai em sua defesa complacente: “Mas não vá maldar o senhor maior escândalo nessa situação – com a ignorância dos tempos, antigamente, essas coisas podiam, todo mundo achava trivial. Os filhos, bem-criados e bonitinhos, eram ‘os meninos da Maria do Padre’” (ROSA, 2004, p. 171). O próprio nome Ponte (do Padre) agrega uma ampla simbologia ligada à autoridade de seu poder religioso e, não por acaso, patriarcal, em um movimento ascendente a Deus e às máximas hierarquias:

O simbolismo da ponte, como aquilo que permite passar ‘de uma margem à outra’, é um dos mais difundidos universalmente. Essa passagem é a passagem da terra ao céu, do estado humano aos estados supra-humanos, da contingência à imortalidade, ‘do mundo sensível ao mundo supra-sensível’ [...] É bastante notável que o título de ‘Pontiflex’, que foi o do imperador romano e permanece sendo o do ‘Papa’, significa ‘construtor de pontes’. O Pontífice é ao mesmo tempo o ‘construtor’ e a própria ponte, como mediador entre o céu e a terra. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 729)

Em uma possível leitura, evidencia-se que a ponte admite a passagem quando a hierarquia de poder a permite. Em Riobaldo, há de se configurar o monopólio da linguagem, a crença no seu poder e que faz uso dela para escrutinar a sua existência. Por isso, eis a conotação da ponte, a palavra é concedida de homem para homem, de Jõe Bexiguento para Riobaldo, e desse para o interlocutor letrado: “Mas o senhor é homem sobrevindo, sensato, fiel como papel, o senhor me ouve, pensa e repensa, e rediz, então me ajuda” (ROSA, 1984, p. 96). A palavra é a metáfora de uma ordem de mundo, de sociedade e de racionalização de seus papéis. No entanto, surge a força representacional de Maria Mutema como veículo de subversão, o que também aterroriza o

narrador, ao repassar e ao ouvir a história, que Jõe lhe contou. Evidencia-se que a inconsistência de papéis ou de identidades da personagem gera uma atordoante inquietação no Arraial, em Jõe e em Riobaldo.

Não por acaso, o seu destino na jagunçagem e aprendizado das letras surgem como destinos particulares aos homens dessa sociedade. Com a morte da mãe, Riobaldo fica sob a tutela do padrinho ou suposto pai, Selorico Mendes, que o incitará para a mitologia da vida jagunça, de suas histórias de violência. No apadrinhamento, receberá a instrução escolar e a socialização de “homem” do sertão pelas armas. Armas e letras são necessidades entrelaçadas em uma ordem sexista e classista, uma dupla herança conectada, novamente, ao rito de passagem, que a ponte agrega.

Por sua vez, o nome do protagonista carrega alegorias de força, ferocidade ou coisas temeráveis, muito representativos ao conceito de virilidade masculina. De acordo com Santos (1974, p. 53), a terminação “baldo”, do nome do narrador (Rio + baldo), advém de nomes germânicos e significa ousado. Recebe, posteriormente, alcunhas que vão conotando uma maior ferocidade e violência, ao ser “o chefe Urutu-Branco – depois de ser Tatarana e de ter sido o jagunço Riobaldo” (ROSA, 1984, p. 417). A Tatarana é uma lagarta capaz de provocar queimaduras severas e urutu trata-se de um ofídio venenosíssimo (Cf. FERREIRA, 1986, p.1952 e p. 1744). O radical “tema”, do sobrenome de Maria Mutema, indicaria o temor a essa mulher, que “rouba” a agência (violência) e a palavra, “territórios” monopolizados pelo homem. Não é à toa, que simbolicamente a personagem “aniquila” o Padre Ponte ou consegue subversivamente atravessar uma ponte alegórica, sempre interdita ao feminino.

Antes da história de Mutema, Riobaldo indica sua preocupação acerca da enigmática e perigosa mulher que parecia ser de “preceito sertanejo” (ROSA, 1984, p. 171), pois é um homem que carece “de que o bom seja bom e o ruim ruim, que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito [...] Como é que posso com este mundo?” (ROSA, 1984, p. 170). Nessa direção, Luiz Roncari (2004) investiga a ideologia corrente da época, em que o patriarcado rural brasileiro formava uma aristocracia impecável na resplandecência hipócrita do seu idealismo cristão e das suas ideias morais. Jagunços, violência, fé e marginalização: “algo de trágico aflora nessa cultura em que vinga a lei paterna, representada pela igreja, pelas regras habitualmente pontuadas na narrativa e que parecem conservar, nas entrelinhas, antigas tradições de transferência de poder do pai para o marido” (PASSOS, 2000, p. 144). Configura-se, assim, um revide feminino, mesmo que pelo caminho enviesado da violência que, muitas vezes, é a linguagem desse sertão.

Considerações finais

Adverte Cleuza Passos (2000) que, como quase tudo na obra rosiana é um limiar a colocar em xeque conceitos estanques de bem e mal, de certezas e incertezas, de ser e parecer, o feminino e masculino podem aparecer transgredidos. Não tendem a produzir perfis estanques de mulher, mas uma ambiguidade sintomática por carregarem uma história de segredos e violências, que povoam os narradores e leitores com enigmas, como os da travestida Diadorim, uma “neblina” (ROSA, 1984, p. 20). As mulheres são representadas utilizando estratégias informais de resistência e/ou tendo atitudes “viris”, que seriam somente atribuídas aos homens. Arrojo (1993, p. 199), por sua vez, também percebe um empoderamento por meio de Maria Mutema:

Essa fábula sobre o extraordinário poder do discurso de uma mulher reflete e sintetiza o que considero um dos mais importantes temas do ‘Grande Sertão: Veredas’: a força da palavra/bala como metáfora de uma verdade cujo fundamento é o desejo de seduzir e que, literalmente, se pode inserir na cabeça do outro. Essa é a força que compõe as relações tirânicas de Maria Mutema com seus vários interlocutores. (ARROJO, 1993, p. 180)

Tal mulher (sertaneja-pecadora-santa) arregimenta modelos simbólicos universais e significativos acerca da condição feminina na história Ocidental, do ponto de vista da cultura e da ideologia. Chama a atenção que essa Maria Madalena não beija os pés de Jesus, como contado em Mateus 28:1- 9. Essa Madalena, repaginada na ética do sertão, comete um duplo homicídio que “fere” simbolicamente os princípios morais e religiosos mais pungentes ao patriarcalismo. Tal Madalena recebe nuances de Lilith, a primeira rebelde aos papéis simbólicos. Com efeito, torna-se lícita a proposição de Geertz (2008, p. 118), ao permear a eficiência dos símbolos e das metáforas, na medida em que logram “supersimplificar” um arcabouço amplo de significações nas teias simbólicas das ideologias sociais e mais:

[...] ‘o poder através do qual, a linguagem, mesmo com um pequeno vocabulário, consegue abarcar uma multidão de coisas’ [...] Na metáfora tem-se, sem dúvida uma estratificação do significado, na qual uma incongruência de sentido num nível produz um influxo de significações em outro [...] O poder da metáfora origina-se precisamente da influência recíproca entre os significados discordantes que ela força simbolicamente, num arcabouço conceptual unitário e do grau em que essa coerção consegue em superar a resistência psíquica que a tensão semântica gera inevitavelmente em qualquer um que esteja em posição de percebê-lo. (GEERTZ, p. 119)

Por isso, as personagens femininas do autor mineiro devam ser pensadas, além da existência empírica refretada, também como resultado de uma linguagem altamente inventiva, “contagiada” de elementos míticos e de problemas relacionados à constituição da subjetividade humana. No duplo particular-universal e na experimentação, é que Rosa arregimenta modelos simbólicos muito

pungentes da “dominação masculina” lidos no sertão brasileiro e transbordados para além dele, assim como as identidades femininas, às quais se investigou.

Deve-se ressaltar que se há transgressões, por outro lado, a mulher não tem a chance de narrar e ver-se por si mesma, já que se trata de um narrador autodiegético que fala e que julga por ela. Por isso, Mutema reflete também a onomástica investigada por Cleuza Passos: Muta, ninfa do silêncio de perigosos encantamentos, que ao desrespeitar o desejo de Zeus, “representante paterno, tem sua língua arrangada e é condenada às ‘profundezas dos Infernos’ (BRANDÃO, 1993, apud PASSOS, 2000, p. 146). Ao final, também como Lilith, foi “lançada de novo ao abismo, ao fundo do oceano, onde não para de ser atormentada por uma perversão do desejo, que a impede de participar das normas” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 548).

Referências

- ARROJO, Rosemary. Maria Mutema, o poder autoral e a resistência à interpretação. In: _____ (org). *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1993.
- BAKTHIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 4º ed. São Paulo: HUCITEC, 1988.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Trad. Buongiorno e Pedro de Souza. 11º ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BÍBLIA SAGRADA. Versão Digital 5.8 freeware. *Bíblia da sociedade bíblica trinitariana do Brasil*, 1997.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kuhner. 4.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva [et al]. 24º ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio de língua portuguesa*. 2º ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade do saber*. 14º ed. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. G. Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. 1º ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- PASSOS, Cleuza R. *Guimarães Rosa: do feminino e suas histórias*. São Paulo: Hucitec; FAPESP, 2000.
- QUALLS-COBERTT, Nancy. *A prostituta sagrada: a face do eterno feminino*. Trad. Isa F. Leal Ferreira. São Paulo: Edições Paulinas, 1990.
- RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. São Paulo: Círculo do livro, 1984.
- SANTOS, Júlia C. F. *Nomes das personagens em Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1971.
- SICUTERI, Roberto. *Lilith: a lua negra*. Trad. Norma Telles e Adolfo S. Gordo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- SELIGMANN-SILVA. *Grande Sertão: veredas: como gesto testemunhal e confessional*. Alea: Estudos Neolatinos, Rio de Janeiro, v. 11, n. 1, p. 130-147, jan./jun. 2009. Disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-106X2009000100011&script=sci_arttext. Acesso em: 3 abr. 2010.

Chegou em: 21-03-2016

Aceito em: 12-05-2016