

REPRESENTAÇÕES DA MULHER DO SUL DOS ESTADOS UNIDOS: *GONE WITH THE WIND*, de MARGARET MITCHELL MARSH, E *A ROSE FOR EMILY*, DE WILLIAM FAULKNER

Isabel Cristina Alvares de Souza¹²

Uma grande literatura deverá surgir desta era de quatro anos.
Walt Whitman, referindo-se à Guerra Civil Americana

Resumo: Este artigo resulta de uma breve pesquisa e reflexão sobre o lugar destinado à mulher na sociedade sulista dos EUA na segunda metade do século XIX, profundamente marcada pela Guerra Civil (1861-1865). São contrastadas duas representações literárias da inserção social da mulher – a personagem Emily, do conto *A rose for Emily* (William Faulkner, 1897-1962) e a personagem Scarlett, do romance *Gone with the wind* (Margareth Mitchell Marsh, 1900-1949) –, buscando-se identificar diferentes movimentos de submissão e reação a padrões de conduta preestabelecidos e esperados.

Palavras-chave: Sociedade patriarcal. Inserção social da mulher. Sujeição. Reação.

Abstract: This article results from a brief survey and reflection on the place assigned to women in the southern society of the U.S.A. in the second half of the nineteenth century, deeply marked by the Civil War (1861-1865). Two literary representations of social inclusion of women have been contrasted - the character Emily, from the short story *A rose for Emily* (William Faulkner, 1897-1962) and the character Scarlett, from the novel *Gone with the wind* (Margaret Mitchell Marsh, 1900-1949) -, in order to identify different movements of submission and response to pre-established and expected patterns of behavior .

Keywords: Patriarchal society. Social status of women. Subjection. Reaction.

I. Introdução

Conforme a narração encontrada na Bíblia, os Dez Mandamentos da Lei de Deus foram transmitidos a Moisés no monte Sinai (Êxodo 19 - 20). O texto bíblico do décimo mandamento apresenta a mulher/esposa como propriedade do marido, alinhando-a aos escravos, aos animais e aos demais bens materiais: “Não cobiçarás *a casa do teu próximo*: não cobiçarás a mulher do teu próximo, nem seu escravo, nem sua escrava, nem seu boi, nem seu jumento, *nem nada do que lhe pertence*.” (Êxodo 20, 17; grifos nossos). Embora a ideia da mulher como propriedade do marido seja inequívoca, sendo ela contada entre os elementos que compõem a sua ‘casa’, é preciso reconhecer que há uma hierarquização de valores de acordo com a qual a esposa está acima dos escravos, estes acima das escravas, que por sua vez

estão acima dos animais, e assim por diante. Ainda que no topo da hierarquia, a mulher/esposa nada mais é do que uma propriedade; assim como os escravos, tem estatuto de ‘coisa’. Está claro que os Dez Mandamentos foram engendrados de acordo com o imaginário masculino, e no texto bíblico não há empenho em camuflar essa filiação, uma vez que foram ‘transmitidos’ a um homem por um Deus totalmente identificado com esse gênero (Aquele que é, o Senhor, Pai etc.). Paralelamente à versão bíblica, há uma versão ligeiramente modificada do texto dos Dez Mandamentos, constante do Catecismo da Igreja Católica Apostólica Romana. De acordo com essa versão, o nono mandamento é “não desejar a mulher do próximo” e o décimo é “não cobiçar as coisas alheias”. Nessa redação, aboliu-se a referência a escravos e a palavra ‘coisas’ é o termo generalizante para indicar bens e propriedades. Apesar de a mulher/esposa ter sido destacada das demais propriedades num mandamento exclusivo, o que pode revelar o esforço no sentido de se distinguir pessoa de coisa, a expressão ‘mulher do próximo’ conserva a idéia de posse, além de situá-la como objeto de cobiça, de desejo, colocando o homem na posição de sujeito desse desejo, não havendo a contrapartida ‘não desejar o homem/marido da próxima’, em que a mulher seria o sujeito e o homem o objeto de propriedade e desejo. A versão ‘atualizada’ dos Dez Mandamentos, portanto, embora tenha elevado a mulher à categoria de pessoa, confere-lhe um estatuto de pessoa-objeto.

No mundo organizado pelo pensamento masculino, no modelo de sociedade patriarcal, historicamente a mulher tem sido inferiorizada, submetida, vencida. O estatuto de pessoa-objeto, apontado no texto dos Dez Mandamentos, se repete ao longo da história e pode ser observado mesmo nos dias atuais, a despeito dos movimentos que reivindicam alterações nessa ordem e dos novos padrões de comportamento que se observam. Na luta pela igualdade de direitos, por exemplo, as mulheres reivindicaram e conquistaram o ingresso no mundo do trabalho fora de casa, sem que os homens tenham assumido o compartilhamento dos deveres do lar. O resultado são jornadas de trabalho duplas ou triplas para as mulheres, e o modelo de estrutura familiar patriarcal em que a mãe é responsável pelos cuidados da casa e dos filhos permanece praticamente inalterado. Tomando a imagem de uma guerra, diríamos que as mulheres lutam no campo do inimigo, o que as coloca em franca desvantagem. O sexo

¹² Graduada em Letras, e Pós-Graduada em Língua Inglesa (Lato Sensu) pelo Centro Universitário Padre Anchieta, onde atualmente é professora de Língua Portuguesa, Leitura e Produção de Textos, Português e Comunicação Empresarial e Metodologia do Trabalho Científico.

feminino se esforça por encontrar seu lugar e construir sua identidade num mundo dominado pela lógica masculina. Entendendo que postular a superioridade do sexo feminino e pretender impor essa ordem seria cair no extremo oposto da perversidade, pois “um matriarcado que seja o oposto do patriarcado terá suas próprias vítimas e carrascos” (NYE, trad. por CAIXEIRO, 1995, p. 177), e que empunhar a bandeira da igualdade dos sexos seria querer dar tratamento indistinto a elementos significativamente diferentes, em nossa análise de duas personagens femininas da literatura norte-americana tomaremos por base o pensamento de Julia Kristeva, comentado por Andrea Nye: “As mulheres devem conseguir respeitabilidade ingressando no pensamento patriarcal e dominando-o, porque não há outro, mas ao mesmo tempo devem constantemente exibir esse pensamento.” (Ibidem, p. 178). Talvez essa não seja a melhor alternativa, certamente não é a mais moderna, mas a princípio nos parece ter estado na base do comportamento das personagens em estudo.

Na breve análise que nos propomos a fazer, pretendemos mostrar como duas mulheres – Scarlett O’Hara (*Gone with the wind*) e Emily Grierson (*A rose for Emily*) – transitaram pela sociedade patriarcal norte-americana da segunda metade do século XIX (mais precisamente durante a Guerra de Secessão (1861-1865) e o período de reconstrução que a ela se seguiu, no caso de Scarlett) e também pelo início do século XX (Emily). Na trajetória dessas duas personagens, procuraremos apontar a submissão e os movimentos de reação a esse modelo e a apropriação do pensamento patriarcal, bem como até que ponto e a que preço Scarlett e Emily conseguiram se impor como identidades femininas.

Na análise da personagem de Margaret Mitchell nos basearemos principalmente na versão filmada da obra, da qual extrairemos parte das citações. Entendemos que uma análise mais profunda e completa deve necessariamente se basear no romance, tarefa que tencionamos empreender em nosso trabalho de conclusão de curso. Para este trabalho, realizado em tempo limitado, relemos apenas a primeira parte do romance (capítulos I ao VII, que correspondem a um sétimo do total), na edição brasileira de 1986 com tradução de Francisca de Basto Cordeiro. As citações extraídas desse volume serão referidas pelo número da página. Essa releitura de pequena parte da obra foi de extrema utilidade, pois trouxe à luz a postura francamente feminista da autora, para a qual não havíamos atentado quando da primeira leitura, há quase vinte anos. Quanto à personagem de Faulkner, basearemos nossa análise no texto original em inglês, do qual extrairemos as citações, embora não disponhamos da referência da obra da qual o conto é parte, exceto pelos números de páginas, que

informaremos. Como apoio à leitura, lançaremos mão da tradução constante do volume *Maravilhas do Conto Norte-Americano*, relacionado nas referências. Antes de darmos início à análise, apontaremos na próxima seção alguns aspectos comuns às duas obras, que são a razão de termos escolhido as respectivas protagonistas para este trabalho.

II. *Gone with the wind* e *A rose for Emily* – pontos de contato

O conto *A rose for Emily*, de William Faulkner (1897-1962), foi publicado pela primeira vez em 1930 e está entre as obras do autor que mais frequentemente aparecem em antologias, além de ter sido, entre outras, adaptada para o cinema (Chubbuck Cinema Company. Santa Monica, CA: Pyramid Film & Video, 1983). A maior parte do romance de Margaret Mitchell Marsh (1900-1949), *Gone with the wind*, foi escrita entre 1926 e 1929, enquanto ela se recuperava de um acidente. A obra só foi completada em 1936, quando a autora foi convencida a publicá-la. Três anos depois, em dezembro de 1939, foi lançada a versão cinematográfica da história de Scarlett O'Hara, interpretada por Vivien Leigh, com direção creditada exclusivamente a Victor Fleming (George Cukor, Sam Wood, William Cameron Menzies e Sidney Franklin, embora não creditados, dirigiram partes do filme). Sidney Howard é o roteirista creditado, mas sabe-se que os escritores F. Scott Fitzgerald (1896-1940) e William Faulkner também trabalharam no roteiro filmado.

A rose for Emily e *Gone with the wind* vieram a público na mesma década, o conto e o romance escritos por autores sulistas ocupados em retratar a decadência do Velho Sul aristocrático e o advento de uma nova era, cujo marco foi a Guerra Civil Americana, que os sulistas acreditavam vencer em um mês e da qual saíram derrotados após quatro anos. William Faulkner nasceu em New Albany, Mississippi, e passou a maior parte da vida em Oxford; Margaret Mitchell Marsh nasceu e viveu em Atlanta, Georgia. William Faulkner é reputado como um dos maiores escritores norte-americanos, dono de um estilo narrativo original e de enredos e personagens carregados de simbolismo e de humanidade. Analisando e retratando a vida no Sul dos Estados Unidos em diversos contos e romances, “o escritor *regional* entraria a fundo no coração humano.” (BRASIL, 1992, p. 121; grifo do autor). O escritor trabalhou em roteiros de cinema, apenas por dinheiro, e recebeu o Prêmio Nobel de Literatura em 1949. Margaret Mitchell Marsh trabalhou como jornalista no Atlanta Journal entre 1922 e 1926 e escreveu uma única obra, que se tornou rapidamente um *best seller*. Sua

narrativa é linear, e até onde pudemos observar, dado não ser esse o objetivo deste trabalho, não apresenta grande invenção literária; trata-se de uma boa história e bem contada, nos moldes tradicionais. Talvez por isso a autora, apesar de ter recebido o Prêmio Pulitzer em 1937, não conste de obras de referência sobre a literatura norte-americana, como as de Peter High e Marisis Aranha Camargo, por exemplo, que consultamos para a realização deste estudo. Muitos críticos e historiadores consideram a obra de Margaret Mitchell Marsh um retrato romantizado do Sul, carregada de compromisso ideológico com a causa dos Confederados. De qualquer forma, encontramos em Faulkner e Marsh algumas coincidências que importam ao nosso trabalho¹³.

Faulkner e Marsh nasceram e cresceram no Sul do país, profundamente alterado pela Guerra Civil, ambos envolvidos pela história singular da região. Ambos lançaram um olhar ao passado, escrevendo já no século XX (marcado pela Primeira Guerra, de 1914-1918) histórias passadas no final do século XIX ou pelo menos nele enraizadas. Nesse caso, o ponto de observação e de criação dos autores foi privilegiado, pois eles dispuseram de um relativo distanciamento no tempo que possibilitou o conhecimento dos eventos e de suas conseqüências menos imediatas e o traçado de perfis individuais inseridos num contexto histórico e social bem definido. Mas, se houve distanciamento no tempo, por um lado, não houve distanciamento afetivo, por outro. Faulkner e Marsh situaram suas histórias num tempo passado bem conhecido, numa região familiar, onde seus antepassados viveram antes deles próprios. Um exemplo desse componente afetivo pode ser o tratamento dado pelos autores ao tema da guerra. Além do conhecimento da Guerra Civil e de suas conseqüências, William Faulkner serviu na Força Aérea do Canadá durante a Primeira Guerra Mundial e em suas obras aparecem o tema da inutilidade e desumanidade das guerras e o tema do mundo em mutação, em que tradições e valores são arruinados. O ‘romântico’ Ashley Wilkes de Marsh, o único dos personagens masculinos que reconhece a insensatez da guerra, faz um eloqüente protesto contra essa instituição: “Evitemos a guerra. A maior parte das desgraças da humanidade são originadas das guerras. Uma vez terminadas, é raro que se saiba, ao certo, a razão que as provocou.” (p. 91). Os roteiristas do filme conservaram essa fala do personagem, que é particularmente demonstrativa de sua sensibilidade. Na seqüência da narrativa a Guerra Civil estoura, por ser ‘inevitável’ de acordo com a lógica masculina, e arrasa toda uma

¹³ No caso de William Faulkner, cuja obra é extensa e complexa, concentraremos nossa atenção e nos

civilização, com suas tradições e valores, igualmente. Mas essa não é a coincidência na qual nos deteremos especialmente. As protagonistas das obras em questão é que serão o foco de nossa atenção.

Emily Grierson e Scarlett O'Hara, representantes da aristocracia patriarcal do Sul, vêm seu mundo se arruinar – devido à Guerra Civil diretamente ou pela nova ordem que a partir dela se instaura – e precisam manter ou recuperar seu lugar na sociedade. Mas esse lugar, a despeito de pertencerem à 'nobreza' local, é de sujeição, resignação e silêncio, como compete às mulheres. Emily e Scarlett transitam entre a submissão e a reação, sob o olhar 'afetivo' de seus criadores, e aqui é importante que se destaque que Emily é criação de um homem e Scarlett de uma mulher. Postas lado a lado, certamente Emily e Scarlett inspirarão emoções diferentes, principalmente nas mulheres. Aceitas ou rejeitadas como modelos, elas têm muito a revelar da condição feminina num determinado lugar e época, mas também, de modo geral, da condição feminina num mundo masculino.

III. Emily Grierson e Scarlett O'Hara – submissão e reação

Marisis Aranha Camargo afirma que os melhores romances de Faulkner são aqueles em que o autor lida com o Sul dos Estados Unidos. Essas histórias são situadas no ambiente mítico por ele criado: "Faulkner invented a 'mythical kingdom' which consists of Yoknapatawpha County and the city of Jefferson. In these novels, Faulkner focuses his attention on the economical and social decay of the South after the Civil War." (1986, p. 75). É nessa cidade mítica de Jefferson que vive a família Grierson. O narrador da história é um dos membros da sociedade local, que não se identifica explicitamente, nem tampouco participa de todos os eventos diretamente, como participa da entrada na casa de Emily após sua morte, por exemplo: "For a long while *we* just stood there..."¹⁴ (p. 137). Esse narrador, entretanto, compartilha sentimentos e impressões que a população nutre a respeito dos Griersons: "*People in our town* (...) believed that the Griersons held themselves a little too high for what they really were (...) *We* had long thought of them as a tableau..." (p. 132); "*We* did not say she was crazy then." (p. 132); "At first *we* were glad that Miss Emily would have an interest..." (p. 133). Há uma pista de que esse narrador seja um homem, nesse caso

referiremos unicamente ao conto em estudo.

provavelmente um dos antigos pretendentes à mão da jovem, rejeitado pelo seu pai: “*None of the young men were quite good enough for Miss Emily and such. We had long thought of them as a tableau (...) So when she got to be thirty and was still single, we were not pleased exactly, but vindicated.*” (p. 132).¹⁵ A identificação do narrador com um dos rapazes é inevitável, ainda mais que o fato de Emily permanecer solteira funciona como uma espécie de prova de que os pretendentes estavam certos ao supor que os Griersons superestimavam seu valor, o que os absolvía da pecha de inferioridade. Suposições à parte, o narrador, quem quer que seja, atua como uma espécie de porta-voz da comunidade, mostrando a complexidade de sentimentos e impressões que os Griersons inspiram, narrando na primeira pessoa do plural ou na terceira, conforme seu próprio envolvimento nos acontecimentos: “*When we saw her again...*” (p. 132); “*So we were not surprised when Homer Barron (...) was gone.*” (p. 135); “*They called a special meeting of the Board of Aldermen.*” (p. 129); “*So the next night, after midnight, four men crossed Miss Emily’s lawn...*” (p. 131); “*At last they could pity Miss Emily.*” (p. 132). É interessante notar, ainda, que esse narrador tem sobretudo uma atitude respeitosa em relação a Emily, parece sensibilizar-se com sua tragédia, oferecendo-lhe uma rosa como se fosse um tributo, uma homenagem, a ela que teve em seu funeral apenas ‘flores compradas’: “*...with the town coming to look at Miss Emily beneath a mass of bought flowers...*” (p. 137).¹⁶

Assim como é complexa a figura do narrador, e Faulkner se utiliza amplamente do foco narrativo na construção de sentidos, o restabelecimento da cronologia dos eventos também não é tarefa simples. Mestre na utilização da técnica do fluxo de consciência, Faulkner abdica do encadeamento linear dos acontecimentos. Das pistas deixadas aqui e ali, conclui-se que Emily viveu entre a segunda metade do século XIX e as primeiras décadas do século XX: “*It was a big, squarish frame house that had once been white, decorated with cupolas and spires and scrolled balconies in the heavily lightsome style of the seventies...*” (p. 129); “*...that day*

¹⁴ Desta citação em diante todos os grifos são nossos.

¹⁵ Na tradução utilizada como apoio à leitura, o narrador é explicitamente identificado como um dos rapazes da cidade: “Assim, quando ela chegou aos trinta anos ainda solteira, não posso dizer que isso tenha causado uma verdadeira alegria, mas nós, os rapazes, nos sentimos vingados...” (Maravilhas do Conto Norte-Americano, p. 213).

¹⁶ Essa idéia que tão francamente emana do texto foi confirmada pelo autor, em 1955, quando questionado sobre a personagem; o autor assumiu ter se apiedado de Emily, a quem saudou com uma rosa, o que qualquer um faria: “[The title] was an allegorical title; the meaning was, here was a woman who had had a tragedy, an irrevocable tragedy and nothing could be done about it, and I pitied her and this was a salute... to a woman you would hand a rose.” (Cf. Faulkner at Nagano).

in 1894 when Colonel Sartoris (...) remitted her taxes...” (p. 129); “From that time on her front door remained closed, save for a period of six or seven years, when she was about forty, during which she gave lessons in china-painting. (...) Meanwhile, her taxes had been remitted.” (p. 135-136); “Up to the day of her death at seventy-four...” (p. 135). Diversas referências temporais são imprecisas, uma particularidade deste narrador: “A deputation waited upon her, knocked at the door through which no visitor had passed since she ceased giving china-painting lessons *eight or ten years before.*” (p. 129-130); “... in *the summer after her father’s death...*” (p.133); “She was *over thirty* then...” (p. 133); “From that time on her front door remained closed, save for a period of *six or seven years*, when she was *about forty...*” (p. 135). Há ainda duas referências explícitas à Guerra Civil, uma delas reveladora de que Emily não pertencia à geração dos combatentes: “And now Miss Emily had gone to join the representatives of those august names where they lay in the cedar-bemused cemetery among the ranked and anonymous graves of Union and Confederate soldiers who fell at the battle of Jefferson.” (p. 129); “... and the *very old men* – some in their brushed Confederate uniforms – on the porch and the lawn, talking of Miss Emily *as if she had been a contemporary of theirs*, believing that they had danced with her and courted her perhaps...” (p. 137).

Feitas essas considerações sobre a figura do narrador e a cronologia dos eventos, nos deteremos na ‘tragédia irrevogável’ de Emily Grierson, uma mulher nascida no seio de uma família patriarcal tradicional, cujo papel seria sempre de submissão, passando da tutela do pai para a de um marido igualmente autoritário. No espectro dessas relações, há sempre a figura do dominador e a do dominado, como nas relações senhor-escravo. Mas a Emily foi negada até mesmo a troca de senhor, pois o pai a reteve para si. Do ponto de vista da população da cidade, os Griersons se sentiam superiores, por isso nenhum rapaz estava à altura de Emily e era rejeitado pelo pai: “People in our town (...) believed that the Griersons held themselves a little too high for what they really were. None of the young men were quite good enough for Miss Emily and such. (...) We remembered all young men her father had driven away...” (p. 132). Essa retenção da filha pelo pai, no entanto, podia ter motivações menos publicáveis. Morto o pai, Emily não tardou a ser vista com um homem, um ianque assalariado, que certamente seu pai expulsaria antes que pudesse se apresentar: “The town had just let the contracts for paving the sidewalks, and in the summer after her father’s death they began the work. The construction company came with niggers and mules and machinery, and a foreman

named Homer Barron, a Yankee (...) Presently we began to see him and Miss Emily on Sunday afternoons driving in the yellow-wheeled buggy...” (p. 133). Provavelmente pela incapacidade de se firmar e estabelecer sua identidade sem a figura de um homem como referência, talvez para se vingar dessa condição que lhe fora imposta, e na iminência de perder o pretendente, Emily o reteve, repetindo o comportamento do pai, mas não pela autoridade, pela força ou pelo dinheiro, que nada disso possuía, não pelo poder feminino de sedução, que não tinha incidência sobre ele: “... Homer himself had remarked – he liked men, and it was known that he drank with the younger men in the Elks’ Club – that he was not a marrying man.” (p. 134). Emily conservou Homer consigo tirando-lhe a vida, e com ela a possibilidade de escolha, e o fez por envenenamento, um método sutil e insidioso, que dispensa o enfrentamento. Também sem enfrentamento, porque os papéis eram pré-determinados e inalteráveis, de dominador e dominado, o pai retirava a filha e frustrava-lhe a ‘vida de mulher’, impondo-lhe um sacrifício que sobreviveria até mesmo à sua morte, fato reconhecido pela comunidade espectadora de sua história: “... as if that quality of her father which had thwarted her woman’s life so many times had been too virulent and too furious to die.” (p. 135). Se Emily matou Homer num surto de loucura – e havia antecedentes na família – ou fria e calculadamente, num movimento de reação, para impedir que a deixasse, para se vingar dele ao saber de sua suposta homossexualidade, para se vingar do pai na pessoa de quem o substituiria, ou por qualquer outro motivo, o fato é que matando-o assenhoreou-se dele, submeteu-o, pôde conservá-lo junto a si. Ao que parece, teve suas núpcias, e o fio de cabelo grisalho encontrado no travesseiro ao lado do que restara de Homer quatro décadas após o envenenamento faz supor que noite após noite ela se deitara ao lado do ‘marido’, compartilhando sua morte: “The body had apparently once lain in the attitude of an embrace, but now the long sleep that outlasts love, that conquers even the grimace of love, had cuckolded him (...) Then we noticed that in the second pillow was the indentation of a head. One of us lifted something from it, and leaning forward, that faint and invisible dust dry and acrid in the nostrils, we saw a long strand of iron-gray hair.” (p.137). Um estudo psicanalítico do triângulo Mr. Grierson, Emily e Homer seria certamente muito revelador: possíveis relações incestuosas, homossexualidade, ausência da figura da mãe, morte. Sobre o tema da morte teceremos ainda algumas considerações.

Embora os eventos não sejam apresentados cronologicamente no texto, a primeira pista sobre a possível loucura de Emily, ou pelo menos a aparente perda do senso de realidade, é

dada quando ela recebe a visita de uma comissão que vem tratar da cobrança de impostos e ela, com uma autoridade que parece tomada de empréstimo ao pai morto, insiste que não tem impostos a pagar e pede que procurem pelo Coronel Sartoris, também morto, que confirmaria o que ela diz: “See Colonel Sartoris. (Colonel Sartoris had been dead almost ten years).” (p. 130). A morte do pai também tinha sido rejeitada por ela, pelo menos a princípio, e o narrador informa que a comunidade compreendia seu apego àquela figura que tudo lhe roubara: “The day after his death all the ladies prepared to call at the house and offer condolence and aid, as is our custom. Miss Emily met them at the door, *dressed as usual and with no trace of grief on her face. She told them that her father was not dead. She did that for three days*, with the ministers calling on her, and the doctors, trying to persuade her to let them dispose of the body. Just as they were about to resort to law and force, she broke down, and they buried her father quickly. *We did not say she was crazy then. We believed she had to do that. We remembered all the young men her father had driven away, and we knew that with nothing left, she would have to cling to that which had robbed her, as people will.*” (p. 132). Emily não reconhece ou não aceita a morte, não cumpre o ritual da morte, de luto e pesar, afirma que o pai não está morto, como dirá mais tarde que procurem pelo Coronel Sartoris como se ele também não estivesse. E num sentido nem tanto simbólico eles de fato não estão: o Coronel Sartoris representa uma organização de mundo e uma autoridade que para Emily não estão mortas, a despeito da modernidade e das novas gerações (“Perhaps he considers himself the sheriff... I have no taxes in Jefferson”, p. 130); o pai serve de figura para que ela se identifique ao fundo, reconheça seu lugar, como na cena imaginada pela comunidade; sua presença, autoridade e virulência extrapolam sua morte física, pois ele já impôs à filha um destino ao qual não pode escapar: “On a tarnished gilt easel before the fireplace stood a crayon portrait of Miss Emily’s father.” (p. 130); “We had long thought of them as a tableau, Miss Emily a slender figure in white in the background, her father a spraddled silhouette in the foreground, his back to her and clutching a horsewhip, the two of them framed by the back-flung front door.” (p. 132); “... as if that quality of her father which had thwarted her woman’s life so many times had been too virulent and too furious to die.” (p. 135); “... the town coming to look at Miss Emily beneath a mass of bought flowers, with the crayon face of her father musing profoundly above the bier and the ladies sibilant and macabre...” (p. 137). É notável como Emily, morto o pai, parece tomar para si sua autoridade, desafiando os poderes constituídos, o ministro Batista, o farmacêutico e a cidade toda, ao desfilar aos domingos com

Homer e no episódio do cheiro: “Perhaps he considers himself the sheriff... I have no taxes in Jefferson (...) So she vanquished them, horse and foot, just as she had vanquished their fathers thirty years before about the smell.” (p. 130-131); “... at last the ladies forced the Baptist minister (...) to call upon her (...) but he refused to go back again. The next Sunday they again drove about the streets...” (p. 134-135); “Miss Emily just stared at him, her head tilted back in order to look him eye for eye, until he looked away and went and got the arsenic...” (p. 134). Também é curioso como todos se retraem e, quando fazem comentários ou tomam providências, não a enfrentam diretamente: “... four men crossed Miss Emily’s lawn and *slunk* about the house *like burglars...*” (p. 131); “And as soon as the old people said, ‘Poor Emily,’ *the whispering began (...) behind jalousies closed* upon the sun of Sunday afternoon...” (p. 133); “The Negro delivery boy brought her the package; *the druggist didn’t come back.*” (p. 134). Emily rejeita a morte do pai e no entanto mata Homer; entendemos que mata para reter, compreende a existência numa determinada ordem e precisa de uma referência masculina para se situar; matando Homer tem-no sob seu controle, impedindo que lhe escape, o que, por um lado, é um exercício de autoridade, de dominação. Por outro lado, entretanto, aprisiona-se a ele, presta-lhe o culto da esposa submissa deitando-se ao seu lado, quiçá por décadas. Teria ela da mesma forma conservado o cadáver do pai, prestando-lhe o culto de filha submissa indefinidamente? Talvez, se as circunstâncias fossem outras. A morte do pai tornou-se pública e ela não pôde ocultá-lo e impedir o enterro. O desaparecimento de Homer não despertou suspeitas, todos pensaram que ele a havia abandonado, o que deu ensejo a que ela o matasse e conservasse seu cadáver, apesar do cheiro: “That was two years after her father’s death and a short time after her sweet-heart – the one we believed would marry her – *had deserted her.*” (p. 131). Emily submeteu sua existência a dois mortos, de cujo jugo aparentemente nunca se livrou, mas sua tragédia é marcada antes de tudo pela morte de sua vida de mulher.

* * *

Outras mulheres aparecem no conto de Faulkner e possibilitam a apreensão de um roteiro prévio a que estão sujeitas. Entendendo que os cuidados da casa são de responsabilidade da mulher, as senhoras da cidade queriam conhecer o interior da casa de Emily, entregue aos cuidados de um homem, e não haviam estranhado o cheiro, pois não se podia esperar outra coisa. A morte de Emily possibilitou a satisfação da curiosidade delas: “... the women mostly out of curiosity to see the inside of her house, which no one save an old man-servant – a combined gardener and cook – had seen in at least ten years.” (p. 128-129);

“Just as if a man – any man – could keep a kitchen properly, the ladies said; so they were not surprised when the smell developed.” (p. 131); “The Negro met the first of the ladies at the front door and let them in, with their hushed, sibilant voices and their quick, curious glances...” (p. 136). Uma das vizinhas reclamou do cheiro e invocou a aplicação da lei, enquanto um homem reclamou de modo hesitante: “... send her word to stop it, the woman said. Isn’t there a law? (...) The next day he received two more complains, one from a man who came in diffident deprecation.” (p. 131). Tendo notícia da morte do pai de Emily, as senhoras foram à casa dela, não por pesar, mas cumprindo uma convenção: “The day after his death, all the ladies prepared to call at the house and offer condolence and aid, as is our custom.” (p. 132). Comentando o relacionamento de Emily e Homer, as senhoras demonstraram desdém por Emily, que pertencia a uma família tradicional, aristocrática: “... the ladies all said, ‘Of course a Grierson would not think seriously of a Northener, a day laborer.’” (p. 133). Foram também as senhoras que desaprovaram o comportamento altivo e liberal de Emily, que passeava com Homer à vista de todos; elas acabaram forçando o ministro religioso a tomar uma atitude: “Then some of the ladies began to say that it was a disgrace to the town and a bad example to the young people. *The men did not want to interfere*, but at last the ladies forced the Baptist minister (...) to call upon her.” (p. 134). Uma mulher, a esposa do ministro, foi quem tomou a iniciativa de chamar os parentes de Emily: “... the minister’s wife wrote to Miss Emily’s relations in Alabama.” (p. 135). O curto período em que Emily desfrutou da companhia de Homer, em que talvez tenha se sentido mulher e feliz, foi justamente o que causou maior desgosto às mulheres da cidade, provavelmente frustradas em sua feminilidade por conta de convenções e preconceitos, do lugar de submissão que elas próprias ocupavam. Quando imaginaram que Emily se casara com Homer, todos, não apenas as mulheres, sentiram-se satisfeitos por vê-la macular sua casta: “...and we said, ‘They are married.’ We were really glad. We were glad because the two female cousins were even more Grierson than Miss Emily had ever been.” (p. 135). O conto traz ainda um aspecto da educação mecânica das meninas, para a religião e as prendas do lar, com uma referência ao conteúdo das revistas femininas: “She fitted up a studio (...) where the daughters and granddaughters of Colonel Sartoris’ contemporaries were sent to her with the same regularity and in the same spirit that they were sent to church on Sundays with a twenty-five-cent piece for the collection plate (...) and the painting pupils grew up and fell away and did not send their

children to her with boxes of color and tedious brushes and pictures cut from the ladies' magazines." (p. 136).

* * *

Enquanto na obra de Faulkner a protagonista Emily Grierson lida com a morte de um modo bastante particular, na obra de Marsh a morte desestabiliza os homens e revela fragilidades: Gerald O'Hara, pai de Scarlett, perde o senso da realidade após a morte da esposa, Elen. Até o fim de sua vida, ele insiste em se referir a ela como se ainda estivesse viva. Rhett Butler perde a razão diante da morte da filha, Bonnie, recusando-se a deixar que a enterrem. Passada essa crise, na qual a interferência de Melanie é decisiva, e após a morte de Melanie, que abre caminho para uma aproximação entre Scarlett e Ashley, decide abandonar Scarlett: "Quando ela [Bonnie] se foi levou tudo consigo." (p. 796). Enquanto Melanie agoniza, Ashley reconhece sua fraqueza: "Se me mostrei forte algum dia, é porque a sentia a apoiar-me (...) E... e... toda a energia que eu tinha vai-se com ela." (p. 783). Da mesma forma que fraquezas podem estar ocultas sob uma máscara de força, em homens ou em mulheres, a aparente fragilidade feminina pode muitas vezes ocultar uma vontade e uma determinação inquebrantáveis. Assim é Scarlett O'Hara, que passaremos a analisar.

Na abertura do romance de Margaret Mitchell, o narrador informa: "Scarlett O'Hara não era bela; os homens, porém, só o notavam quando já subjugados pelo seu encanto..." (p. 7). Se não dispunha de uma beleza especial, quais seriam as 'armas' utilizadas pela moça para encantar os rapazes? Débora Diersmann afirma que "a autora, sutilmente, coloca Scarlett na posição de mulher fatal: má, encantadora, sedutora, envolvente(...) Scarlett preestabelece suas vontades e maquina de tal forma que obtém o esperado." (Cf. ref.). Na trajetória da personagem, é fato que ela não abdica da própria vontade e consegue o que quer, exceto Ashley, e não por acaso. Interessa-nos refazer esse percurso, revelador do seu modo de operação: perspicaz, Scarlett compreende a organização da sociedade, os rígidos papéis que cabem a homens e mulheres, com desvantagem para elas, e usa essa compreensão em seu benefício, não se dispondo à submissão. Essa compreensão é útil no jogo de sedução que estabelece com os rapazes, distração frívola da mocinha, como será útil mais tarde, quando terá de enfrentar o rastro de ruína deixado pela Guerra Civil.

Scarlett é a principal, mas não a única figura feminina de destaque no romance de Margaret Mitchell. Melanie Hamilton, Elen O'Hara, a senhora Tarleton e a negra Mammy, entre outras, possibilitam uma descrição detalhada do papel desempenhado pelas mulheres

naquela sociedade. Faremos breves comentários sobre as duas primeiras. Melanie Hamilton, posteriormente senhora Ashley Wilkes, é fisicamente frágil, maternal, doce, generosa, sensível, culta: “Pequenina e frágil, parecia uma criança (...) um rostinho delicado e meigo, sem beleza e sem artifício feminino que a favorecesse. Melanie mostrava o que realmente era: simples como a própria terra; boa como o pão; transparente como a água da fonte.” (p. 85). Ashley, também culto e sensível, explica a Scarlett por que enxerga nela a esposa ideal, entendendo que as afinidades sustentam o casamento: “Não basta o amor para trazer a felicidade a um matrimônio, quando entre os dois se encontram antagonismos como entre nós (...) Odiaria todos os livros que eu leio e a música que eu amo porque me afastariam de você, ainda que por poucos momentos (...) Que palavras hei de empregar para fazer com que você compreenda que só pode haver harmonia e paz num casamento quando há afinidades entre os dois?” (p. 97). Melanie representa a esposa feliz e dedicada ao lar, incapaz de erguer a voz, e no entanto é o sustentáculo de Ashley, a quem falta senso prático. Também é ela que surpreende Scarlett ao mentir e ajudá-la a se livrar do corpo de um ianque salteador, morto por Scarlett, e ao recebê-la fraternalmente, ignorando os comentários sobre um suposto romance entre o marido e a amiga.

Outra figura feminina notável é Elen O’Hara, a mãe de Scarlett, que não se casou com Gerald por afinidade. Ela era culta e refinada, enquanto Gerald era um rude irlandês que fugira para a América após ter assassinado um homem e ganhara uma grande propriedade num jogo de cartas, a qual denominou Tara; era nada mais que um arrivista estrangeiro. Elen tinha quinze anos quando soube que o primo Felipe, que amava, fora morto numa briga, e decidiu aceitar a proposta de casamento de Gerald, vinte e oito anos mais velho do que ela. O pai de Elen concordou porque ela ameaçou ir para um convento, e ele era presbiteriano. Assim Elen tornou-se a senhora O’Hara, e manteve sempre a dignidade e a resignação, dirigindo a casa com energia, enquanto Gerald acreditava que a ordem era imposta pelo seu vozeirão: “Se alguma vez Elen teve ensejo de arrepender-se da resolução tomada a súbitas, ninguém o suspeitou sequer, e menos ainda Gerald, que sentia crescer-lhe o orgulho sempre que a fitava.” (p. 49); “Sob a aparência colérica, Gerald O’Hara possuía o mais terno dos corações (...) Ignorava que bastava conversar cinco minutos com qualquer um, para patentear-lhe a bondade do seu coração. Sua vaidade sofreria um rude choque se desconfiasse disso, pois adorava a idéia de que, quando berrava as ordens em voz tonitruante, todos ouviam e obedeciam. Nunca lhe ocorrera que a única voz obedecida na plantação era a voz melíflua de

Elen. Segredo esse que não descobriria jamais, porque todos, desde Elen até o peão mais rude, conspiravam tacitamente, para deixá-lo na doce ilusão de que sua palavra era a lei.” (p. 29). Elen tipifica a mulher, esposa e mãe, que abdica da felicidade, resigna-se, aceita o ordenamento do mundo segundo a lógica masculina, sem reagir: “A vida de Elen não era nem fácil, nem agradável, porém ela jamais esperara que a vida fosse fácil. E sabia que a felicidade não era o lote reservado à mulher, na vida. O mundo fora feito para os homens e como tal o aceitava. O homem possuía a propriedade, a mulher a dirigia. Se o homem crescia de importância, a mulher louvava a sua inteligência (...) Elen recebera a educação tradicionalmente fina das grandes damas, o que a preparara para suportar a sua carga com elegância e dignidade. Resolvera que suas três filhas seguiriam a sua orientação e seriam também damas finíssimas. Com as duas mais moças, conseguiu o que desejava (...) Scarlett, em tudo semelhante ao pai, achava a estrada espinhosa.” (p. 51-52). Scarlett apenas preferia trilhar seu próprio caminho.

* * *

Scarlett O’Hara era a mais velha das três filhas de Elen e Gerald (sobreviventes de um total de seis); era mimada, caprichosa, voluntariosa. Sob o verniz do recato imposto pela educação, havia uma personalidade indomável: “Mas, a despeito da modéstia das saias esticadas, da afetada gravidade com que os cabelos, alisados, estavam seguros no chignon e da quietude das pequeninas mãos brancas, cruzadas sobre o colo, sua verdadeira personalidade se traía. Aqueles olhos verdes, a despeito da meiguice que o rosto aparentava, eram travessos, voluntariosos e petulantes. Em completo desacordo com a atitude ingênua. Suas recatadas atitudes lhe haviam sido impostas pelas suaves repreensões maternas e a severa disciplina a que sua mãe preta a submetia; seus olhos, porém, lhe pertenciam. Eram só seus.” (p. 7). Chegando à idade dos namoros, sua única preocupação era ser o centro das atenções dos rapazes: “... nesse dia, Scarlett se resolvera a impressioná-los. Visceralmente incapaz de suportar que um rapaz se apaixonasse por alguém que não fosse ela, a vista do namoro de India Wilkes e Stuart, na reunião, havia exasperado a sua natureza de ave de rapina. Não contente em seduzir Stuart aproveitou o ensejo para fascinar também a Brent, de tal modo que ambos se sentiram desnorteados.” (p. 16). Calculadamente, aproveitava todas as oportunidades para se fazer irresistível; era perspicaz o bastante para perceber que bastavam aparências, e se tornou perita na arte de dissimular: “Porém sorria ao falar, acentuando propositadamente as covinhas do rosto e batendo as pálpebras de pestanas negras e arqueadas,

como asas frementes de borboleta. Os rapazes enfeitados, como pretendia que ficassem, apressaram-se em pedir desculpas de havê-la aborrecido.” (p. 9); “Ela sabia intuitivamente como sorrir para que as covinhas do rosto se acentuassem; como pisar, para que as saias, rodadíssimas, ondulassem provocantemente; como fixar um homem, bem nos olhos e baixar os seus, batendo as pálpebras rapidamente, dando a impressão de palpitem, frementes duma suave emoção. Mais que tudo, aprendeu a dissimular aos homens a agudeza da sua inteligência, sob uma face meiga e infantil (...) As duas porfiavam em ensinar-lhe todos os requisitos exigidos duma moça de fina educação, porém ela só assimilava as demonstrações externas da feminilidade. A graça interior, donde deviam originar-se, não só não a aprendeu, como nunca viu motivo algum para cultivá-la. Bastavam-lhe as aparências, uma vez que as aparências de grande dama lhe davam a popularidade, tudo quanto almejava.” (p. 52). Sentia prazer em tripudiar dos rapazes que ficavam a seus pés: “De costume ela os obrigava a pedir e a suplicar, sem lhes conceder um ‘sim’ ou um ‘não’. Rindo-se de ambos, quando demonstravam mau humor. Mostrando-se fria, se se zangavam.” (p. 13). Em abril de 1861, às vésperas do estouro da guerra, aos dezesseis anos, sua única preocupação era deixar fascinados todos os rapazes, embora estivesse apaixonada por Ashley Wilkes, filho do fazendeiro vizinho. A notícia de que o rapaz iria ficar noivo da prima, Melanie Hamilton, pareceu-lhe a princípio uma brincadeira, tão convicta estava de que era a ela que ele amava, de que Melanie não tinha atrativos: “Oh, não podia ser verdade! (...) Ashley, não era possível, positivamente não podia amá-la. Ninguém podia enamorar-se de uma coisinha insignificante, como Melanie (...) A ela, Scarlett, ele amava – não tinha a menor dúvida.” (p. 22). Foi por intermédio do pai que ela soube que a notícia era verdadeira; nessa conversa, Gerald lhe falou sobre homens e casamento, ressaltando a importância da afinidade, o mesmo argumento que ela ouviria posteriormente de Ashley: “O casamento só traz felicidade quando existem afinidades.” (p. 32); “Então você não conhece absolutamente os homens! Deixe Ashley em paz. Não há mulher que tenha mudado um homem na mínima coisa; nunca se esqueça disso.” (p.33); “Agora, mocinha, nada de fazer beicinhos! Case com quem quiser, desde que seja alguém que pense como você, seja um cavalheiro, e um Sulista orgulhoso. Para a mulher, é depois do casamento que o amor vem.” (p. 34). À idéia de as mulheres se casarem primeiro e depois vir o amor, Scarlett retrucou: “Oh, Pa, isto é uma noção passadista, da sua terra!” (p. 34). Essa fala sinaliza como a jovem não estaria disposta a se submeter a convenções e a um papel predeterminado, contrariando sua vontade e seus sentimentos.

Esse é apenas o começo da trajetória de Scarlett O'Hara. No dia seguinte ao da conversa com o pai, haveria um churrasco e um baile na fazenda de Ashley, durante o qual o noivado do rapaz com Melanie seria anunciado. Nesse evento, estando decidida a declarar-se a Ashley e a fugir com ele (comportamento nada convencional, absolutamente impróprio a uma moça de família), Scarlett planejadamente lançou mão de todo o verniz de feminilidade que aticava os rapazes para provocar a atenção de Ashley. Sem obter resultado, declarou-se, mas foi repelida. Rhett Butler, um homem de reputação duvidosa, involuntariamente ouvira a conversa. Porque era como ela, Rhett compreendeu Scarlett imediatamente; ele a enxergou por baixo do verniz, sob a máscara social que era forçada a usar e da qual aprendera a tirar proveito. Rhett amou Scarlett desde então. Nessa mesma tarde, a guerra estourou e os acontecimentos se precipitaram. Ashley e Melanie decidiram se casar antes que ele fosse se juntar aos soldados. Num impulso de orgulho ferido, Scarlett aceitou casar-se com o irmão de Melanie, Charles, que estava de namoro com Dulce, irmã de Ashley. Os homens partiram para a guerra e Charles morreu pouco tempo depois. Em Atlanta, Scarlett viu de perto os horrores da guerra: centenas de feridos, amputações realizadas a sangue frio, agonias, mortes. De volta a Tara, viu o rastro de destruição deixado por ela. A propriedade tinha sido saqueada, a mãe estava morta e o pai alucinado. Scarlett assumiu a responsabilidade de recuperar a fazenda, e obrigou as irmãs ao trabalho no campo, como ela mesma passou a fazer. Pouco tempo depois, o pai morreu numa queda de cavalo. Sem dinheiro para pagar os impostos, Scarlett enganou e seduziu Kennedy, pretendente de sua irmã, que tinha estabelecido um comércio de madeira em Atlanta, e casou-se com ele. Logo passou a dirigir o negócio do marido e empregou Ashley. Quando ficou viúva pela segunda vez, recebeu proposta de casamento de Rhett, que lhe acenou com viagens, uma vida de diversões. Casou-se e teve uma filha, Bonnie, mas continuava com a idéia fixa em Ashley. Disse a Rhett que não queria outros filhos e que passariam a dormir separados. Uma noite, embriagado, Rhett a carregou para o quarto. Na manhã seguinte ela tinha um sorriso de satisfação que ele sequer percebeu quando lhe comunicou que iria embora e levaria Bonnie, reconhecendo que aquele casamento tinha sido um erro. Em Londres, Bonnie teve pesadelos e pediu pela mãe. O reencontro de Scarlett e Rhett foi marcado por uma discussão horrível, acusações mútuas e a notícia de que aquela noite tinha resultado numa gravidez. Em meio à discussão, Scarlett rolou pela escada, acidente que levou à perda do bebê. Rhett acompanhou a recuperação de Scarlett, culpado e aflito; ela ainda estava convalescendo quando Bonnie, que o pai orgulhoso ensinara a montar,

sofreu uma queda e morreu. Como se essa perda não fosse suficiente para decretar o fim da linha para Rhett, Melanie, que enfrentava uma gravidez de risco, também morreu. Só então Scarlett entendeu que Ashley amava a esposa, e que ela estivera presa a uma fantasia. Ela o quisera por capricho, porque ele não caíra a seus pés como todos os outros rapazes. Só então entendeu que amava Rhett, e correu para lhe dizer, mas o encontrou de partida e não conseguiu fazê-lo reconsiderar a decisão. Scarlett se recordou de Tara, sua casa, para onde iria e onde conseguiria pensar com clareza e encontrar um meio de trazê-lo de volta.

* * *

A trajetória de Scarlett, que resumimos, compreende um período de doze anos. Nós a encontramos aos dezesseis anos, mimada, egocêntrica, e a vemos atravessar uma guerra, enfrentar a ruína e a miséria, casar-se sem amor três vezes, recuperar o que parecia perdido e ainda multiplicar a riqueza, perder filhos, ver morrerem os pais, debater-se no sofrimento de um amor frustrado, encontrar e não reconhecer um amor maduro, finalmente reconhecê-lo e dispor-se a recuperá-lo. Nesse percurso, chama-nos a atenção a forma como Scarlett busca o domínio do próprio destino. Desde juvenzinha, procurava dominar os rapazes, compreendendo o jogo social e manipulando suas regras: “Mas Scarlett resolvera casar – e com Ashley – e, até conseguir o que pretendia, estava resolvida a mostrar-se dócil, fútil e leviana, se eram esses os predicados que atraíam os homens. Todavia, não compreendia por que razão eles as queriam assim! Sabia apenas que eram os meios eficazes de dominá-los (...) Sabia apenas que, se agisse de acordo com determinadas regras, os homens, inevitavelmente, responderiam com tais e tais outras, complementares, e infalíveis. Verdadeira fórmula matemática (...) sendo justa, leal, terna e generosa, perderia, não só todas as alegrias da vida, como a maior parte dos namorados.” (p. 53-54). Scarlett coloca a máscara da feminilidade porque percebe que é o único papel permitido às mulheres, sem que percam o respeito da sociedade; muito sagaz, entende o funcionamento do jogo social e o quanto há de hipocrisia nele: não é preciso ser, basta parecer. Então dissimula sua verdadeira natureza e entra no jogo; sabe que o padrão imposto às mulheres é de submissão e implica a privação dos prazeres da vida, então esconde sob o verniz da feminilidade os valores ‘masculinos’ que prefere e adota: coragem, força, determinação, autoconfiança, astúcia, cálculo, dominação.

Até onde consegue, não abdica da sua liberdade de escolha. Apesar de calculista, toma algumas decisões por impulso e sofre suas conseqüências, como a de se casar com Charles, apenas para magoar Ashley, por orgulho ferido. Quando se encontra casada, percebe a

insensatez que cometeu e se arrepende, mas naquele contexto já não há volta. Nas duas primeiras noites, recusa-se terminantemente a consumir a união, mas acaba por submeter-se, não à pessoa de Charles, que era um fraco e definitivamente não a compreenderia, mas ao lugar que ocupava, o de marido, com seus direitos legitimamente constituídos. Charles morreu sem ter conhecido o filho nascido dessa união.¹⁷ Em relação à maternidade, Scarlett não parece tocada por ela. Não aceita o papel de mãe abnegada que coloca a família em primeiro lugar e esquece de si mesma, põe sempre seus próprios interesses no primeiro plano de sua vida e faz tudo o que pode para concretizar seus objetivos. Quando fica viúva, veste-se de preto a contragosto, sabendo que precisa conservar a reputação para ser respeitada. Não está de luto, mas precisa manter as aparências. Na primeira oportunidade, entrega-se à dança e desfaz-se de sua aliança de casamento, com a desculpa de estar contribuindo com a causa dos Confederados. Assim, esconde atrás de um gesto nobre uma motivação inconfessável. As mulheres mais rígidas, mais aferradas àquele roteiro do qual não podem se desviar, olham Scarlett com desconfiança e desaprovam suas atitudes.

De volta a Tara, que está arruinada pela guerra, Scarlett assume a direção da família e da propriedade. A mãe, que exercia a autoridade de fato, está morta. O pai, sobre quem a autoridade repousava por direito, nunca tinha sabido exercê-la, e nem poderia fazê-lo agora, tendo perdido o contato com a realidade. Para conservar a propriedade, Scarlett precisa de dinheiro, e não hesita em colocar em prática as estratégias de sedução tão conhecidas com as quais submetia os homens anos antes. Artificiosamente feminina, procura Rhett, que percebe seu ardil. Prisioneiro de guerra, ele não pode dispor de seus bens para ajudá-la, mas espera que ela aceite uma proposta infame antes de informá-la disso. Ele quer testá-la, saber até onde é capaz de chegar para conquistar seus interesses, e percebe que são realmente iguais: ela se entregaria a ele pelo dinheiro, mesmo sabendo que não se casaria com ela; não está disposta a ser uma dama, nunca esteve, e menos agora que sua propriedade está ameaçada. Para Scarlett, os fins justificam os meios; se manter as aparências é o bastante para satisfazer a sociedade, ela não fará qualquer sacrifício além deste.

Deixando a prisão onde visitara Rhett, encontra Frank Kennedy, bem mais velho do que ela, pretendente de sua irmã, e fica sabendo que ele está estabelecendo um negócio próspero. Não hesita em mentir, dizendo que sua irmã ficara noiva de outro, seduz Kennedy e casa-se

¹⁷ A versão filmada suprimiu da história de Scarlett o nascimento desse filho, bem como da filha que

com ele, o que garante o dinheiro necessário para manter a propriedade de Tara. Não se sensibiliza com o sofrimento da irmã traída, põe sempre seus objetivos antes e acima de tudo. Dominadora, passa a dirigir o negócio do marido com mão forte e amor do lucro. As senhoras conservadoras reprovam suas atitudes, comentam assombradas que ela até “dirige a própria charrete”. Definitivamente, Scarlett recusa o roteiro prévio imposto às mulheres e traça seu próprio roteiro.

Mais uma vez viúva, recebe proposta de casamento de Rhett, que lhe acena com uma vida de luxo e divertimentos. Quando ele lhe propõe casar por prazer, ela, conscientemente, retruca: “Não há o menor prazer em ser casada (...) Para os homens pode haver prazer... só Deus sabe por que. Cá por mim, nunca pude compreender. Mas para as mulheres, o mais que ganham com isso é a certeza de terem o que comer e um aumento de trabalho, de suportarem as exigências tolas dos homens... e terem um filho por ano.” (p. 645). Scarlett demonstra conhecimento exato do lugar da mulher na sociedade, no casamento, da desvantagem em relação ao homem. Casara-se com Charles por despeito e com Frank por dinheiro. Rhett acena com prazeres, mas consegue convencê-la beijando-a apaixonadamente. O casamento com Rhett tinha suas conveniências, mas o fato é que ele tocara sua feminilidade essencial.

Não descuidando da reputação, que para eles só importava à medida que lhes garantia a respeitabilidade necessária, Rhett e Scarlett se casam após o período regulamentar de luto. Quando o casamento fracassa e Rhett chega a falar em divórcio, Scarlett reage negativamente. Estavam de fato divorciados, mas admitir isso socialmente seria colocar a perder a reputação, a tanto custo construída e mantida até então. Após as mortes de Bonnie e Melanie, Rhett julga que Scarlett não se importará com a reputação diante da possibilidade de se unir a Ashley, está decidido a ir embora e propõe novamente o divórcio. Ela recusa, porque acaba de descobrir que o ama, mas ele não crê que esteja sendo sincera. Sempre tão dissimulada, movendo-se calculadamente no jogo social de acordo com os seus interesses, não devia estar sendo diferente agora: “Se bem compreendi, não quer o divórcio nem mesmo a separação? Está bem. Eu virei então aqui o bastante para fazer calar as más línguas.” (p. 798). Rhett vai embora. Scarlett não se rende, senhora de si, acredita que encontrará um meio de trazê-lo de volta.

Entendemos que Scarlett O'Hara representa muito bem a mulher que tem plena consciência do papel social a ela destinado e que resiste a se submeter a ele, em favor de seus próprios interesses e inclinações, de sua individualidade. Sua trajetória revela avanços e recuos; mesmo para protestar contra um estado de coisas, é preciso ocupar um lugar naquela ordem, de onde se fazer ouvir. Scarlett não aceita a submissão mas também não se marginaliza, mantendo, assim, seu discurso valorizado. Em *A rose for Emily*, um membro da comunidade de Jefferson é porta-voz do tributo a uma mulher vitimada pela ordem constituída, que desperta piedade. Em *Gone with the wind*, Scarlett O'Hara é porta-voz de si mesma e de todos os que acreditam, esperam e se esforçam pelo estabelecimento de uma nova ordem.

IV. Conclusão

Entendemos que, cada uma a seu modo, Scarlett O'Hara e Emily Grierson transitam num mundo organizado pelo pensamento masculino, partindo da compreensão de seu funcionamento e a partir daí posicionando-se em relação a ele. Scarlett se apega à razão e ao senso prático; Emily abdica da razão e da realidade. Scarlett rejeita o papel imposto às mulheres ao enfrentar a miséria e tornar-se empresária; Emily se abriga sob a figura do pai morto e torna-se autoritária como ele fora, mas essa autoridade não lhe assenta bem, é artificial, repousa unicamente no nome que carrega. Scarlett abre-se para o mundo em mutação; Emily rejeita o novo mundo e se retrai. Scarlett empenha-se em conservar e reconstruir sua casa, símbolo da opulência de outrora; Emily abandona a sua à ruína, à sombra e ao pó. Já tem sido dito que a casa é uma figura da própria Emily, representando sua juventude e decadência. A década de 1870, em que a casa fora branca, enfeitada e iluminada, erguendo-se orgulhosa na rua mais seleta da cidade, corresponde justamente aos anos de juventude de Emily, a potencial esposa mais seleta da cidade; a ruína, o pó e as sombras que dominam a construção refletem o abatimento da moradora, casa e Emily altivas, mas arruinadas, deslocadas num mundo em transformação: "...only Miss Emily's house was left, lifting its stubborn and coquettish decay above the cotton wagons and the gasoline pumps – an eyesore among eyesores." (p. 129); "She carried her head high enough – even when we believed that she was fallen. It was as if she demanded more than ever the recognition of her dignity as the last Grierson; as if it had wanted that touch of earthiness to reaffirm her

imperviousness.” (p. 133). Parece-nos que a imagem pode ser aplicada a Tara e Scarlett do mesmo modo: apogeu, ruína e restauração; Scarlett não desiste de Tara como não desiste de si mesma, resiste e se impõe. Scarlett casa-se três vezes, por impulso ou por interesse, enquanto acredita no amor de Ashley, para afinal perceber que se enredara numa fantasia e, como é de sua natureza, restabelecer a realidade, dispondo-se a reconquistar Rhett. Emily, ao contrário, parece renunciar à realidade, entregando-se à fantasia de um casamento, como se não pudesse existir fora dele.

O fato de Emily ter assassinado o pretendente parece-nos um recurso para conservá-lo junto a si, submetê-lo, dominá-lo. Uma saída irracional para uma situação que seria inversa: como esposa, estaria ela submetida ao marido como estivera ao pai; inconscientemente ela pode ter associado a figura de Homer Barron ao pai, matando-o como se estivesse matando o próprio pai ou pelo menos reafirmando sua morte, atendendo a um desejo íntimo de libertação. Mas no mundo não há espaço para essa liberdade. Destituída de bens materiais e de uma figura masculina dominante, pai ou marido, não encontra lugar na sociedade. Fecha a casa, fecha-se em casa e fecha-se para o mundo, cultuando um cadáver que pode representar tanto o passado de esperanças vãs como o futuro vazio de esperanças. Assim Emily envelhece e morre. Questionado a respeito dessa personagem, Faulkner afirmou ter piedade dela, de sua tragédia. E é piedade mesmo o que inspira. Personagem trágica, não pôde escapar a seu destino, não lhe foi dada possibilidade de escolha. Qualquer que tenha sido a significação pensada pelo autor para a história de Emily, ele se mostrou sensível à condição da mulher na sociedade, lançando um olhar masculino sobre a tragédia feminina, sobre esse destino irrevogável.

Scarlett, produto de uma mente feminina, feminista ao que nos parece, não inspira piedade, não é trágica, não se submete a um destino inescapável. Nos momentos mais críticos, é ainda mais altiva e forte. Conhece o solo minado em que pisa, faz concessões até, mas nunca desiste de obter o controle de sua vida, de tomar suas próprias decisões. Ao contrário de Emily, que se apega ao passado, a “monumentos decaídos”, Scarlett tem sempre um olhar de esperança para o futuro e uma convicção íntima de que conseguirá o que quer. E o que quer, afinal de contas, o que quis desde o começo? Afirmar sua identidade feminina, ser pessoa-sujeito, amar e ser amada. Judith Fetterley¹⁸ afirmou que *The birth-mark*, de Nathaniel

¹⁸ Texto não localizado, por isso não citado literalmente nem constante das referências.

Hawthorne, é a história de como o marido assassina a esposa e se livra dela, enquanto *A rose for Emily* é a história de como a mulher mata o pretendente e se livra dele. Então nenhuma dessas histórias apresenta uma saída satisfatória e é preciso pensar em outra equação que não seja a de oprimido versus opressor, qualquer que seja o lado prejudicado pelo desequilíbrio da balança. A história de Scarlett talvez aponte essa direção alternativa. Seguindo a linha de raciocínio de Fetterley, acrescentaríamos que Scarlett ensina que é possível “trazer o marido de volta” (e conservá-lo, certamente), sem que seja preciso renunciar à própria identidade e individualidade, aos desejos e opiniões, sem sujeição, pelo estabelecimento de uma relação equilibrada. A história de Scarlett termina com um aceno de esperança. Em 1991, Alexandra Ripley escreveu o romance *Scarlett*, uma seqüência autorizada da história de Margaret Mitchell, também filmada. Qualquer que tenha sido o destino dado à personagem, que desconhecemos, preferimos ficar com a imagem final de Scarlett deixada por sua criadora, de uma mulher que tem seu ânimo, sua força e sua esperança sempre renovados, que acredita na sua capacidade de superação, mesmo enfrentando ventos desfavoráveis.

* * *

Referências

A ROSE FOR EMILY. Disponível em:

<www.mcsr.olemiss.edu/~egjbp/faulkner/faulkner.html> Acesso em: 22/02/2006.

(informações sobre a obra)

BÍBLIA SAGRADA. 45. ed. Revista por Frei João José Pedreira de Castro, O. F. M. São Paulo: Ave Maria, 1984.

BIOGRAPHY FOR MARGARET MITCHELL (I). Disponível em: <www.imdb.com/title/tt0031381>. Acesso em: 22 fev. 2006.

BRASIL, Assis. William Faulkner. In: _____. *Joyce e Faulkner, o romance da vanguarda*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 111-235.

CÁCERES, Florival. A Guerra Civil Americana. In: _____. *História da América*. São Paulo: Moderna, 1980, unidade III, cap. 3, p. 107-118.

CAMARGO, Marisis Aranha. *Basic guide to American literature*. São Paulo: Pioneira, 1986.

CARVALHO, Delgado de. *Súmulas de História Ginásial*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1949.

COWLEY, Malcolm; HUGO, Howard E. *The Sound and the Fury* (1929). In: _____. *The Lesson of the Masters*. New York: Charles Scribner's Sons, © 1971, p. 456-490.

DEZ MANDAMENTOS. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Dez_mandamentos>. Acesso em: 06 abr. 2006.

DIERSMANN, Débora. A mulher e a terra em *O tempo e o vento* e *E o vento levou*. Disponível em: <www.unoescjba.edu.br/setores/pet_letras>. Acesso em: 22 fev. 2006.

E O VENTO LEVOU. Disponível em: <adorocinema.cidadeinternet.com.br/filmes/vento-levou/vento-levou.htm#Críticas>. Acesso em: 20 mar. 2006. (curiosidades)

FAULKNER, William. A rose for Emily. (fonte não identificada)

_____. Uma rosa para Emily. In: *Maravilhas do Conto Norte-Americano*. Diaulas Riedel (Org.). São Paulo: Cultrix, 1957, p. 209-219.

FEMINIST PERSPECTIVES ON LITERATURE. Disponível em: <www.wwnorton.com/nrl/english/Lit8/theCourse/Concepts/Files/Feminist.html>. Acesso em: 30 mar. 2006.

GUERRA CIVIL AMERICANA. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Guerra_da_Secess%C3%A3o>. Acesso em: 30 mar. 2006.

HENDERSON, Greig E.; BROWN, Christopher. Feminist criticism. In: _____. *Glossary of literary theory*. Disponível em: <www.library.utoronto.ca/utel/glossary/feminist_criticism.html>. Acesso em: 30 mar. 2006.

HIGH, Peter B. *An Outline of American Literature*. New York: Longman, 2006 (Twenty sixth impression).

JELLIFFE, Robert (Editor). William Faulkner speaks on “A rose for Emily” in 1955. In: *Faulkner at Nagano*. Tokyo: Kenkyusha Ltd., 1956, p. 70-71. Disponível em: <www.wwnorton.com/litweb/workshops/fiction/faulkner5.asp>. Acesso em: 30 mar. 2006.

MARGARET MITCHELL. Disponível em: <allaboutall.info/article/Margaret%20Mitchell>. Acesso em: 20 mar. 2006.

MARSH, Margaret Mitchell. *E o vento levou*. Tradução de Francisca de Basto Cordeiro. 5. ed. São Paulo: Hemus, 1986.

NYE, Andrea. A Análise do Patriarcado. In: _____. *Teoria feminista e as filosofias do homem*. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1995, cap. 5, p. 142-203.

SWAKSIN. A Rose for Emily. Disponível em: <www.planetpapers.com/Assets/3219.php>. Acesso em: 30 mar. 2006. (ensaio)

THE STORY BEHIND GONE WITH THE WIND. Disponível em: <www.gwtw.org/gonewiththewind.html>. Acesso em: 28 mar. 2006.

WILLIAM FAULKNER. Disponível em: <www.vidaslusofonas.pt/william_faulkner.htm>. Acesso em: 27 mar. 2006.

WILLIAM FAULKNER. Disponível em: <http://virtualbooks.terra.com.br/artigos/WILLIAM_FAULKNER.htm>. Acesso em: 22 fev. 2006.

Filmografia

GONE WITH THE WIND. © 1939 Selznick International Pictures. Renovado © 1967 Metro-Goldwyn-Mayer, Inc. Versão especial dos 50 anos. Distribuição exclusiva no Brasil: Video Arte do Brasil. Duração aproximada: 230 minutos.