



# O EQUILÍBRIO SIMBÓLICO E O SUJEITO MODERNO PERCURSO DE MARIA AUGUSTA EM AS TRÊS MARIAS, DE RACHEL DE QUEIROZ

**Fernanda Garcia Cassiano**  
(UEM - Mestrado)

INFORMAÇÕES SOBRE OS AUTORES
<b>Fernanda Garcia Cassiano</b> é aluna do Programa de Pós-Graduação, da Universidade Estadual de Maringá (UEM), mestranda em Estudos Literários e vinculada ao projeto de pesquisa Lacanianismo, literatura e cultura e ao projeto Outras Palavras (POP). Graduada em Letras com habilitação em Língua Portuguesa e Literaturas Correspondentes, pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). E-mail: <a href="mailto:fermandagarcia.c@hotmail.com">fermandagarcia.c@hotmail.com</a>

RESUMO	ABSTRACT
O materialismo laciano é uma corrente filosófica atrelada, a princípio, ao campo da filosofia e, posteriormente, vinculada a estudos culturais. Slavoj Žižek é um dos principais pesquisadores e, a partir de seus conceitos, a análise proposta do romance <i>As três Marias</i> (1939), de Rachel de Queiroz, busca elucidar como as instâncias demonstradas por Žižek atuam na constituição da realidade. Dessa forma, a partir de estudos propostos por Candido (2011), Eco (2003) e outros pesquisadores, a respeito da teoria do romance, é possível perceber que o sujeito moderno, tal qual representado pelo romance, é ambivalente, de acordo com Fehér (1972), pois a sua estrutura comporta traços sociais e, ao mesmo tempo, individuais. Assim, o subsídio da psicanálise, para aplicação de sentidos, e os estudos de Žižek aplicados à literatura, tornam possível notar como o sujeito ambivalente do romance traça o caminho da ressimbolização em alcance de um equilíbrio simbólico, para que possa se constituir como sujeito na realidade e em sociedade.	Lacanian materialism is a philosophical current linked, at first, to the field of philosophy and, later, linked to cultural studies. Slavoj Žižek is one of the main researchers and, based on his concepts, the proposed analysis of the book <i>As Três Marias</i> , by Rachel de Queiroz, seeks to elucidate how the instances demonstrated by Žižek act in the constitution of reality. Thus, from studies proposed by Candido (2011), Eco (2003) and other researchers, regarding the romance theory, it is possible to perceive that the modern subject, as represented by the story, is ambivalent, according to Fehér (1972), because its structure includes social and, at the same time, individual traits. Thus, the subsidy of psychoanalysis, for the application of meanings, and Žižek's studies applied to literature, make it possible to notice how the ambivalent subject of the novel traces the path of re-symbolization in reaching a symbolic balance, so that it can constitute itself as a subject in reality and in society.

PALAVRAS-CHAVE	KEY-WORDS
Materialismo laciano; Rachel de Queiroz; Equilíbrio simbólico; Romance ambivalente.	Lacanian materialism; Rachel de Queiroz; Symbolic balance; Ambivalent romance.

## 1 INTRODUÇÃO

No começo do século XX, as correntes artísticas desenvolvidas na Europa (Dadaísmo, Surrealismo, Expressionismo, Futurismo) constituíram a arte moderna europeia. No Brasil, tais correntes se tornaram mais visíveis nos anos 1920, quando a *Política do café com leite* começou a mostrar indícios de decadência. É, justamente nesse período de pós-guerra em contexto mundial, quando, do ponto de vista cultural, surgiam muitas representações artísticas, juntamente com uma maior ascensão intelectual.

Segundo Nicola (1987, p. 171-242), a Semana da Arte Moderna, movimento de caráter artístico, social e político, que ocorreu em fevereiro de 1922, foi um aspecto propulsor do Modernismo no Brasil. Na literatura, as obras produzidas possuíam grande caráter ideológico e social, com críticas políticas e busca de representação regionalista, urbana e intimista. Visto que a sociedade moderna trouxe grandes rupturas sociais, o romance não faz mais parte do mundo fechado de Lukács (2000) – em relação ao herói da epopeia que já possui o seu destino predestinado. Na sociedade moderna, o homem é visto como um ser solitário e desprovido de sua totalidade espontânea. O romance, como tal criado pela burguesia, teria de se modificar para sobreviver.

Lucien Goldmann tentou dar ao novo produto uma cobertura teórica de sabor marxista e afirmou que, com a transformação da economia capitalista liberal-competitiva na economia auto-regulada dos trustes e cartéis, com o apagamento do indivíduo num todo reificado que não lhe deixa margem para qualquer iniciativa pessoal, era inevitável o desaparecimento do “herói problemático” e, com ele, o desaparecimento do romance como tal (KONDER, 1972, p. XVII-XVIII).

Desse modo, em concordância com Konder (1972), “perde-se, então, toda e qualquer simbolização épica, a forma se dissolve em uma sucessão nebulosa de estados d’alma, a fábula cede lugar a análise psicológica” (KONDER, 1972, p. XIII). É, nesse contexto, que emerge a jornalista e escritora Rachel de Queiroz, que nasceu em Fortaleza (CE), em 17 de novembro de 1910, e faleceu no Rio de Janeiro (RJ), em 4 de novembro de 2003.

De acordo com a Academia Brasileira de Letras (2017), a autora foi membro do Conselho Federal de Cultura desde a sua fundação, em 1967, até a sua extinção, em 1989. Participou da 21ª Sessão da Assembleia Geral da ONU, em 1966, onde serviu como delegada do Brasil, trabalhando, especialmente, na Comissão dos Direitos do Homem. Neste aspecto, Rachel de Queiroz é reconhecidamente uma das pioneiras do Modernismo. Ela cumpre um papel valioso no processo de discussão da educação feminina no Brasil e, ao mesmo tempo, chama a atenção para o papel importante da literatura na educação.

A estreia de Rachel de Queiroz, em concordância com Acioli (2017), se dá em fins de 1930 com a publicação do romance *O Quinze*. Heloísa Buarque de Hollanda (2004)

## afirma que a autora

foi a única escritora mulher aceita como representante do movimento modernista. Foi uma das primeiras mulheres a se propor, com sucesso, uma vida independente e livre. Foi uma mulher que escolheu e determinou seu destino afetivo, existencial, literário, profissional, político. Foi uma mulher que viveu de e para o ofício de escrever. (HOLLANDA, 2004, p. 297).

Com valorização regional e marcas de oralidade, no ano de 1939, Rachel de Queiroz publicou *As três Marias*, romance que retrata alguns traços autobiográficos, ligados à sua vivência no Colégio Imaculada Conceição. Neste romance, a autora apresenta uma escrita em primeira pessoa, com traços de uma narrativa intimista, pois faz referências diretas às suas experiências do colégio, conforme nos diz Hollanda (2005). *As três Marias* é focalizado em um conflito subjetivo e enquadra-se na segunda fase (1930-1945) do Modernismo, quando ocorreu uma revitalização da ficção com o chamado Romance do Nordeste.

A literatura intimista é apresentada para sanar – ou não – algumas lacunas na representação da realidade. Ela tem seus próprios mecanismos de produção e, por possuir um fator humanizador, tal qual Eco (2003) discorre, “a literatura permite trazer alívio” (ECO, 2003, p. 11). Ainda nessa perspectiva, Eco (2003) afirma que “estamos circundados por poderes imateriais” (ECO, 2003, p. 9), assim, transparecer a realidade em sua totalidade não é algo possível. Por isso, o romance trata-se de uma autoficção com fatos biográficos, confirmados pela própria autora que narra as suas experiências travestidas nas experiências que fundamentam o amadurecimento e a perda da inocência de Maria Augusta. “O mundo da literatura é um universo no qual é possível fazer testes para estabelecer se um leitor tem o sentido da realidade ou é presa de suas próprias alucinações”. (ECO, 2003, p. 15).

Maria Augusta (Guta) é a personagem principal e narra o romance em primeira pessoa. Após a morte de sua mãe, da qual Guta tem boas memórias, lembra-se dela como uma mulher livre e feliz, o pai casou-se, novamente, com uma mulher que, apesar de ser boa com a enteada, ansiava por coisas as quais Guta não se interessava. A menina é mandada para um colégio interno com regras rígidas e severas e, lá, é muito cobrada por sua disciplina. No internato, Guta constrói uma grande amizade com duas meninas, essa amizade constituída pelas três se fundamenta na troca de experiências e, também, nas diferenças entre as garotas, visto que possuem personalidades e anseios distintos. Há, no entanto, um recorte temporal e as três personagens, após a formatura, saem do internato e seguem com as suas vidas.

Ao pensar no arquétipo feminino Ocidental, é possível pressupor que Maria é a figura representante do feminino. No entanto, Maria é representada de três formas

dissemelhantes, destacando que, na narrativa de *As três Marias*, cada uma das três personagens com destaque (Maria Augusta, Maria José e Maria da Glória) emergem enquanto representantes de diferentes trajetórias em uma realidade tangenciada com um pequeno horizonte de oportunidades destinadas às mulheres na sociedade, eminentemente, patriarcal da primeira metade do século XX.

É, justamente, por essa gama de representações que Candido (2011, p. 88) também fala de atividade ficcional e sobre os intuitos da obra literária, retirados das ideias de Tiejel, que possuem a finalidade de edificar, instruir e divertir o leitor.

Com efeito, 'edificar' significa elevar a alma segundo as normas da religião e da moral dominantes; 'instruir' significa inculcar os princípios e conhecimentos aceitos; 'divertir' significa quase sempre facilitar as operações anteriores por meio de um chamariz agradável, ou proporcionar 'honesto passatempo' (CANDIDO, 2011, p. 84).

Dessa forma, considerando o contexto de produção da obra, a análise pautar-se-á em uma reflexão a respeito das características do romance moderno e da formação do sujeito em tal sociedade industrializada e que, apesar de imbuída de uma gama de possibilidades inovadoras, onde se discute maior autonomia por parte dos sujeitos, possui também muitos reflexos sociais – e tradicionais – que condicionam esses sujeitos que constituem a sociedade, à reprodução de valores já determinados e moldados sem grandes possibilidades de transgressões, e, nesse caso, tratando-se da representação feminina, essas impossibilidades se tornam ainda mais latentes.

Daí a necessidade de propor narrativas novas, para atrair os leitores e enfrentar no próprio terreno os corruptores, que também inventam novidades ou atualizam velhas histórias. Com isto, fica justificado o uso das ficções, desde que não se afastem da verossimilhança e da possibilidade (CANDIDO, 2011, p. 90).

A proposta parte dos estudos de Slavoj Žižek<sup>2</sup>, estudioso de Lacan<sup>3</sup>, com o suporte de conceitos filosóficos e o intuito de compreender a função de alguns elementos simbólicos no romance *As Três Marias*, porque, após o sujeito moderno se estabelecer, há

---

<sup>1</sup> Arthur Jerrold Tiejel (1891-1944) foi quem, a princípio, pesquisou o que se poderia chamar de formação de uma teoria do romance através do intuito ou do propósito. Em prefácios e trechos de suas obras, o autor fala sobre como o conhecimento, a respeito do intuito do texto, significa na composição do romance e de suas características.

<sup>2</sup> Slavoj Žižek nasceu em 1949 na Eslovênia. É filósofo, psicanalista e um importante teórico da contemporaneidade, autor de diversos livros, muitos deles, fazendo uma releitura de Lacan e de seus conceitos.

<sup>3</sup> Jacques Marie Émile Lacan nasceu a 13 de abril de 1901 na cidade francesa de Paris e faleceu em 9 de setembro de 1981 na mesma cidade. Seus estudos pautam-se em uma análise do subconsciente e da posição de sujeito e são aplicados em diversas áreas de estudos.

uma série de instâncias que reverberam sobre a sua individualidade. Essas instâncias constituem-se, sempre, em uma ordem simbólica que, em âmbito social, é necessária para um estabelecimento do coletivo. O Materialismo Lacaniano trata-se de uma fundamentação analítica, em contraposto ao Materialismo Dialético, antes direcionado às questões psicológicas, passou a ser aplicado e relacionado aos estudos sociais e artísticos. Tal questão é voltada aos estudos literários, pois ao compreender que a literatura pode refratar a sociedade, compreende-se, também, que os elementos nela existentes são essenciais para a fundamentação de dada cultura. Em concordância com Silva (2009), é a partir desses estudos que o subjetivo é transferido para o social e isso facilita a busca por “um humanismo possível de defender os grupos sociais e a humanidade da lógica do Capitalismo” (SILVA, 2009, p. 212).

Para essa análise, o trabalho será dividido em quatro partes, além da introdução, a segunda parte, (2) “O espaço ficcional”, busca situar o espaço da narrativa da obra de Queiroz, tanto em sua forma física quanto em forma psicológica, a terceira parte, (3) “A ordem simbólica”, trata-se, justamente, da inserção psicanalítica/social e a relação entre forma e conteúdo, a compreender que é somente por meio da ordem simbólica instituída que a análise pode ser fundamentada frente aos diversos espaços. É, então, na quarta parte, (4) “A vida fora do internato”, que partimos para a compreensão dos possíveis desdobramentos e influências da ordem simbólica construída no âmbito espacial e, por fim, não mais importante, mas tão importante quanto, é feita uma proposta de reflexão sobre o percurso de Maria Augusta e também das outras Marias narradas, como representantes de personagens que são híbridas e em constante formação.

## 2 O ESPAÇO FICCIONAL

A análise do espaço ficcional compreendida aqui pauta-se, justamente, na compreensão dos espaços físicos e psicológicos propostos na narrativa do romance. É por meio das impermanências desses espaços, que são mutáveis, mas também que se limitam entre si, que podemos compreender os desdobramentos possíveis na formação da identidade das personagens e, principalmente, de Maria Augusta. Compreende-se assim, portanto, que a influência física e espacial interfere diretamente nos sonhos e perspectivas das personagens.

O romance *As Três Marias* se passa em diferentes espaços ficcionais e, dentre eles, destaca-se uma divisória temporal que marca a vida de Maria Augusta em um internato e a vida da mesma fora dele. É possível perceber que, mesmo no contexto de pós-guerra, os indivíduos ainda são regidos por instâncias superiores, representadas por seres imaginários e divinos, que permeiam a existência humana e, principalmente, dão

sustentação para ela, tais quais os da sociedade grega – em relação aos deuses gregos que eram atuantes de forma direta nos gêneros épicos, por exemplo. A fé compreendida no romance cria suas barreiras psicológicas, no entanto, com a também ascensão do capitalismo, há uma intervenção estatal. A subjetividade passa a ser construída em um contexto, assim como em *O Ateneu* (1888), de Raul Pompeia, e *1984* (1949), de George Orwell, em *As três Marias*, quando dentro do internato, as personagens possuíam o poder de escolha em relação a alguns recortes, mas ainda eram permeadas de regras sociais – e de regras do próprio internato – por isso, as personagens da obra *As Três Marias* possuem um gênero narrativo multifacetado, o que possibilita diferentes leituras e apesar de não possuírem um destino predeterminado, ainda não possuem independência, pois são governadas por outras instâncias (simbólicas ou não).

“O romance está liberado de todos os seus laços naturais ou quase naturais, adquiriu uma aparência de liberdade; e agora a questão, para ele, é criar uma autêntica liberdade” (FEHÉR, 1972, p. 37). Mas como o sujeito moderno vai criar a sua autêntica liberdade em um mundo ordenado com tantas estruturas, mesmo que implícitas e vigentes?

Apesar dessa dificuldade, Fehér (1972) afirma que “o romance não faz seu herói agir graças a “instâncias superiores”, mas segundo sua própria presunção teológica” (FEHÉR, 1972, p. 18), caracterizando o fato de que, por mais que haja uma pré-estrutura no romance, o molde social, mesmo que latente, não consegue determinar o destino das personagens. É por isso que o “modelo de virtude”, várias vezes apresentado pelas freiras, durante o período de internato das personagens, não foi seguido em sua totalidade.

Fisicamente falando, a imagem construída do internato é de limitação. Presa entre as paredes, a doutrina torna-se o único caminho proposto para as estudantes. Essa doutrinação não é vista somente no direcionamento da fé, da crença, mas na própria organização sistêmica do cotidiano: horário de comer, onde dormir, como se vestir, o que ler e o que conversar. O ambiente permeado de proibições poderia, facilmente, imbuir as digressões do próprio pensamento crítico, mas não é isso que acontece com Maria Augusta. É importante ressaltar que, por mais amplas que fossem as opções e os destinos a serem determinados, quando, dentro do internato – governado por regras –, as únicas formas de escape possíveis estavam ligadas aos poderes patriarcais, ou seja, as possíveis formas de escape eram limitadas por alguma barreira que, nesse caso, era literal.

A esfera da representação do romance se restringe à medida que a materialidade crescente degrada o orgulhoso produto de sociedade burguesa, fazendo do indivíduo livre burguês o sujeito do simulacro de liberdade que não mais dispõe de relações “normais” com o sistema de objetivação do mundo. (FEHÉR, 1972, p. 19).

Essa constatação é vista em diversas passagens da primeira parte do romance, narrada no internato, visto que a fuga do mesmo pudesse representar um rompimento com essa estrutura, a única forma de fuga possível, e representada, estava vinculada ao casamento. Sendo assim, só seria possível romper com o sistema patriarcal enlaçando-se a ele de uma forma diferente. Há, portanto, muitos conflitos que acontecem dentro do microcosmo do internato, mas a maioria deles é motivada pelo anseio de fuga ou pelo desejo de amor, e a fuga e o desejo de amor são sempre atrelados ao poder masculino. Os únicos pontos de escape de Maria Augusta, para a realidade fora das regras do internato, são a literatura e as trocas que possui com as suas amigas. Na obra, há diversas referências aos gêneros literários:

Falei em livro. É que vivíamos lendo, então. Foi justamente por esse tempo que descobri a literatura. Até essa época eu já lia, naturalmente, mas lia como criança, pelo prazer das aventuras heróicas, pela sugestão do maravilhoso: Gulliver, Robinson, o Capitão Nemo.

Nesta nova fase comecei a ler como adolescente, como a quase mulher em que me ia transformando depressa. A querer os livros onde falassem de amor, os eternos e róseos romancinhos franceses, em que homens cheios de espírito e de tédio, cansados das sereias e dos paradoxos, se apaixonam pelas ingênuas de 16 anos.

E a poesia, a grande e divina poesia! (QUEIROZ, 1973, p. 33).

Como os outros sistemas de fuga, este também era repreendido caso o cerne fugisse das possibilidades apresentadas às moças do internato, limitadas e compreendidas pelos valores sociais vigentes.

Nem foi preciso a censura das irmãs descobrir o livro e condenar. Nós mesmas o banimos; e se ele demorou algum tempo, foi nas mãos de alguma pequena mais corrompida ou curiosa, desejosa de ler as imoralidades dos soldados com as francesas, ou conhecer os palavrões sujos das trincheiras. Todas voltamos desadoradamente à *Fiancée d'Avril*, para lavar a alma (QUEIROZ, 1973, p. 34).

A literatura latente e presente; o mundo da fantasia são, provavelmente, os primeiros propulsores do desejo de liberdade de ambas.

Mas agora, digo como o velho Rousseau: é preciso não mentir. A poesia me envolveu, me sufocou, me raptou, é bem verdade. Mas na sua forma mais banal e subalterna — nos sonetinhos sentimentais, nas coisas leves e triviais do amor. Bastava qualquer verso fácil dum poeta de boudoir, que dissesse coisas gentis e românticas, para me encher os olhos de água. Ah, *Toi et Moi!* Ah, *Géraldy!* A poesia, a grande poesia, verdadeira e poderosa, essa só me possuiu lentamente, quando minha alma foi perdendo aos poucos as sucessivas capas que a cobriam.

Quantos anos levei, quantas almas gastei em emoções de segunda ordem, até ser capaz de entender e sentir sozinha a beleza da *Filha do Rei?* Mas, naquela idade curiosa, só interessa e comove o postíço, o artificial (QUEIROZ, 1973, p. 33-34).

Retomando as ideias de Candido (2012) a respeito das funções da literatura, a mesma pode se representar como finalidade ou como necessidade de espírito – no caso da autora, finalidade, no caso da personagem, necessidade de espírito – afinal, “a verdade crua e por muitas vezes dura pode ser disfarçada com os encantos da fantasia, para chegar melhor aos espíritos” (CANDIDO, 2011, p. 85). Não obstante, a literatura serve também como vínculo fundamental entre a autora da obra e a construção da personagem. É por essa razão que Candido (2001, p. 96) afirma que o romance, com os seus artifícios, serve para proporcionar prazer, pois tem a capacidade de adormecer a razão e agradar os impulsos.

O outro ponto de escape da realidade Guta é a sua relação construída com as suas amigas, que, apesar de majoritariamente progressistas, são muito diferentes. A três garotas foram conhecidas como “as três Marias” logo no início do romance.

Foi a irmã Germana, a nossa mestra, quem sugeriu o apelido, chamando-nos pela primeira vez “as três Marias”. Era num estudo da tarde, e enquanto todo o mundo lia ou escrevia seus pontos nos cadernos, Maria José, Glória e eu conversávamos segredinhos, sentadas lá para os fundos do salão. Irmã Germana entrou de repente, bateu secamente o sinal: — Maria José, Maria Augusta, Maria da Glória, por que não fazem silêncio? São as inseparáveis! Já notaram, meninas? Essas três vivem juntas, conversando, vadiando, afastadas de todas. São as três Marias! Se ao menos vivessem juntas, como as três do Evangelho, pelo amor de Nosso Senhor! Mas sou capaz de jurar que perdem o tempo em dissipação... Glória olhou para mim, eu olhei para Maria José. Sorrimos. “As três Marias!” As três Marias bíblicas? As três estrelas do céu? (QUEIROZ, 1973, p. 35).

No *Dicionário Enciclopédico de Astronomia e Astronáutica* (1995), “três Marias” representam o “Asterismo na constelação de Órion, formado por três estrelas brilhantes em linha reta e, igualmente, espaçadas; Três Irmãs, Três Reis Magos, Cajado, Cinto de Órion, Ararapari.” (p. 804). Isso é significativo, pois há a representação de que as três estrelas, apesar de estarem no mesmo lugar, lado a lado, possuem brilhos distintos e próprios, assim como as personagens principais.

Glória era a primeira, rutilante e próxima. Maria José escolheu a da outra ponta, pequenina e tremente, e a mim me coube a do meio, a melhor delas, talvez; uma estrela serena de luz azulada, que seria decerto algum tranqüilo sol aquecendo mundos distantes, mundos felizes, que eu só imaginava noturnos e lunares (QUEIROZ, 1973, p. 36).

Glória é órfã de mãe e de pai e veste seu luto como forma de superação, assim,

aceita o papel que lhe cabe de menina órfã e entristecida. Já Maria José teve a família abandonada pela figura paterna, que foi viver com outra mulher e deixou a esposa sozinha para sustentar os filhos pequenos e, também por isso, é sonhadora, mas, principalmente, temerosa. As características de infância reverberam nas personagens a todo instante, inclusive em Guta que, talvez por ter perdido a mãe tão cedo, e junto dela a imagem de alegria e de liberdade, anseia por isso em todas as suas ações e pensamentos.

### 3 A ORDEM SIMBÓLICA

Por meio de uma análise psicológica da personagem Maria Augusta frente aos seus impulsos de desejo, trabalha-se, portanto, as dualidades dessa modalidade expressiva, ou seja, o desejo pode ser impulsivo, libidinal, repressivo, mas, também, ferramenta de escape. Por essa razão, as noções de “ordem simbólica” e de “grande Outro” estão relacionadas com o fluxo de consciência transitório de Maria Augusta.

A reflexão parte, justamente, acerca do fato das personagens, apesar de inseridas no mesmo microcosmo, desejarem coisas completamente distintas, o que nos leva a pensar até que ponto o sujeito da modernidade é individualmente livre se ainda é tangenciado por estruturas do inconsciente.

De acordo com Žižek (2010)

A ordem simbólica, a constituição não escrita da sociedade, é a segunda natureza de todo ser falante: ela está aqui, dirigindo e controlando os meus atos; é o mar em que nado, mas permanece essencialmente impenetrável - nunca posso pô-la diante de mim e segurá-la. E como se nós, sujeitos de linguagem, falássemos e interagíssemos como fantoches, nossa fala e gestos ditados por algo sem nome que tudo impregna (ŽIŽEK, 2010, p. 16).

A ordem simbólica possui uma estrutura denominada grande Outro. Assim como em toda realidade ficcional, e não ficcional, em *As Três Marias*, o papel do grande Outro pode ser ocupado por diversas instâncias, inclusive pela sociedade, visto que a mesma rege a vida das personagens de formas diferenciadas. No entanto, as personagens respondem aos seus desejos de formas distintas, ou seja, as personagens, apesar de buscarem desejar aquilo que o grande Outro deseja, não desejam a mesma coisa.

O grande Outro está inserido no nível do Simbólico e faz parte de uma teoria de Lacan, chamada teoria do sujeito Interpassivo, que se divide entre interatividade e interpassividade – “outro” e “Outro” – a entender que, enquanto o “outro” é Imaginário, o “Outro” ocupa um espaço Simbólico. A interpassividade é atribuída ao fato do “eu” poder agir através do Outro. Para Žižek (2010), o grande Outro “é o mecanismo anônimo da ordem simbólica, ou um outro sujeito em sua radical alteridade, um sujeito do qual

estou separado para sempre pelo “muro da linguagem”” (ŽIŽEK, 2010, p. 53-54).

A fim de que se compreenda o nível da ordem simbólica “para Lacan, a realidade dos seres humanos é constituída por três níveis entrelaçados: o Simbólico, o Imaginário e o Real” (ŽIŽEK, 2010, p. 16). O Real trata-se do contato do sujeito com questões traumáticas, quando o sujeito passa por alguma ruptura. A partir do momento em que essas questões traumáticas são externalizadas, o Real se torna Simbólico, que trata-se de uma teia de regras já estruturadas para todos os sujeitos, inerentemente, ou seja, somos regidos por tais regras inconscientemente, enquanto o Imaginário situa-se proximamente ao Simbólico, diferenciando-se em questões sensoriais, como a visão, o tato, o paladar etc.

“Se a História representa o desejo da verdade, o romance representa o desejo da efabulação, com a sua própria verdade. Está é a sua grande, real justificativa.” (CANDIDO, 2011, p. 99). A complexidade das escolhas das personagens, em relação aos seus desejos, se dá, pois “o homem do romance não sabe mais o que fazer com as instituições de seu mundo, ele as experimenta como sempre mais transcendentais em relação à sua própria qualidade empírica” (FEHÉR, 1972, p. 29).

O grande Outro é um sujeito virtual que vive no inconsciente, atrelando-se a teoria de Lacan que diz que o inconsciente é a articulação da palavra na ordem simbólica – como meio de comunicação – Žižek (2010) diz que, para que haja uma comunicação entre sujeitos, precisamos de um terceiro como intermédio. O papel de intermediador é transferido ao grande Outro, que só se constitui como real, no Simbólico, a partir do momento em que o sujeito o instaura como real. Esse domínio do grande Outro existe por meio do campo discursivo e ele só é instaurado a partir do momento em que o sujeito age como se ele existisse, ou seja, vai além de uma ordem religiosa, destarte, pode se relacionar com essa questão, quando o sujeito o institui dessa forma, como no caso de Maria José, que possui os seus desejos atrelados à religião e às vontades de Deus.

A respeito da relação do sujeito com o grande Outro, Žižek (2010) afirma que “a questão original do desejo não é diretamente ‘Que quero eu?’, mas ‘O que querem os outros de mim? O que veem eles em mim? O que sou eu para esses outros?’” (ŽIŽEK, 2010, p. 63). No internato, Guta sempre compara os seus desejos e anseios com os das outras garotas e freiras, não conseguindo, nunca, se enquadrar em um padrão esperado.

E o da irmãzinha era um coração ingênuo de 20 anos, ignorante do mundo. Eu que errava, eu que pecava. Eu que inventava a contravenção e me escandalizava com a candura daquela menina vestida de freira. As crianças são ferozes, severas e absolutas como selvagens. Elas, menos que ninguém, compreendem e amam a inocência. Eu, que tinha 14 anos, não a compreendia; e me parece que a inocência, a simplicidade são requintes de almas já muito adiantadas nos caminhos da perfeição. (QUEIROZ, 1973, p. 31).

Compara-se, também, com a sua própria mãe, a qual perdeu muito cedo: “E não

pareço, mamãezinha, não pareço. Sou triste, cresci muito, não tenho os seus olhos risonhos, nem o seu pequeno corpo franzino. No dia do enterro dela, diziam: parece caixão de anjo. E era caixão de anjo, dum anjo.” (QUEIROZ, 1973, p. 49). Por não se identificar com nada, Guta compartilhava os seus desejos, sobre aquilo que sonha em ser, o que lê e o que vive, com todos.

A cidade, assim de repente, vista de uma vez e surpreendida de brusco, deu-me um choque no coração, comoveu-me tanto que as mãos me começaram a tremer e meus olhos se encheram de água. Estava ali o mundo, o povo, a vida de fora, tudo o que era interdito à minha vida de reclusa. Sentia medo e alegria juntos numa emoção violenta, como quem rouba e se apossa de qualquer coisa sonhada e proibida (QUEIROZ, 1973, p. 46).

Em uma realidade limitada, Guta compartilhava, com as suas amigas, até mesmo os seus amores. Quando Maria da Glória começou a namorar junto ao moço, as três amigas dividiam os seus desejos e os sentiam na mesma intensidade.

Meu coração batia, batia de amor por aquele homem, que eu nunca vira, que nunca vi depois, como talvez jamais tenha batido tão forte por nenhum outro. Minha emoção era tão grande que tive medo do ciúme de Glória. Ela, porém, não cuidava nisso, era feliz em sentir seu amor partilhado por nós, talvez tivesse necessidade de dividir conosco esse peso tão grande e tão doce que enchia o seu coração (QUEIROZ, 1973, p. 58-59).

As criações mentais e reflexões criativas são, para Guta, um resultado do consumo da literatura, que servia de ponte para sua realidade e sua imaginação. Ou seja, a literatura serve de ferramenta estimulante para a personagem, visto que, ao ouvir as histórias vividas e narradas, Guta as interpretava para si mesma e transformava-as em seus próprios desejos. O que remete a percepção de Candido (2011) a respeito dos mecanismos de identificação que as personagens criaram em seus limitados territórios imaginativos. “Depreendemos que a matéria narrada desperta em nós um mecanismo de identificação, porque vemos soltas, e sentimos como nossas, as paixões que trazemos presas e não ousamos manifestar”. (CANDIDO, 2011, p. 95).

No entanto, por ter apenas o impulso do desejo, o seu âmago nunca é alcançado e Guta busca sempre por algo que não se sabe o que é – nem ela mesma sabe – talvez liberdade, talvez inocência, talvez identificação, talvez um retorno ao conforto da presença de sua mãe que se foi. Sua forma de viver o seu desejo latente é sentindo-o pelo Outro, como uma noção de falsa atividade.

A contraparte da interação com o objeto (em vez do acompanhamento passivo do espetáculo) é a situação em que o próprio objeto tira de mim minha passividade, priva-me dela, de tal modo que é o objeto que aprecia o espetáculo em vez de

mim, poupando-me da obrigação de me divertir (ŽIŽEK, 2010, p. 34).

É por isso que o desejo de Guta se manifesta, também, em relação à morte. Porque seus anseios nem sempre são os que eram predeterminados à uma mulher que vive em um internato no início do século XX, e, apesar de Guta nunca ter sido ensinada a desejar, as estruturas que fundamentam sua realidade a ensinam a desejar tudo o que a faça se sentir viva, até mesmo a morte, enquanto representante de uma idealização de um “estado de plenitude”.

É idêntico ao amor. Por que se deseja apaixonadamente determinado homem, por que a carne da gente estremece a um toque dele, a um roçar de mãos, à simples sugestão de uma carícia? Talvez que o amor da morte seja como o amor por homem, e a gente só o satisfaça, só se console e se cure depois de possuída e extenuada. Sei que sempre me considerei uma suicida desde esse tempo. Tinha medo, medo do gesto, medo da dor (lá me volta a analogia), medo misturado de desejo (QUEIROZ, 1973, p. 72).

O desejo, enquanto resultado da castração simbólica<sup>4</sup>, vem sempre intermediado pelo prazer e pelo medo, e é por isso que todos os ímpetos de desejo de Guta são envoltos, também, por certo tipo de pavor.

O hiato entre minha identidade psicológica direta e minha identidade simbólica (a máscara ou título simbólico que uso, definindo o que sou para e dentro do grande Outro) é o que Lacan (por razões complexas que podemos ignorar aqui) chama de ‘castração simbólica’ (ŽIŽEK, 2010, p. 46).

#### 4 A VIDA FORA DO INTERNATO

Nesta seção, a análise se direciona ao desenvolvimento da vida de Guta após a saída do internato, quando não é mais permeada pelas barreiras físicas do lugar em questão. Em busca de compreensão dos dizeres sobre liberdade na obra, utiliza-se dos conceitos de “Real” e “Simbólico”.

Fora do internado, agora, tangenciadas somente pelas instâncias sociais predominantes e com uma falsa sensação de liberdade mais latente, as garotas seguiram com seus caminhos. “A qualidade ilusória, comunitária e pública da família estava fundada, em grande parte, na proteção que oferecia face ao mundo exterior hostil”. (FEHÉR, 1972, p. 33). O modelo da nova sociedade previa certos padrões a serem seguidos, visto que “no seio do capitalismo, a família era, sobretudo, uma unidade econômica de distribuição, não de produção: deste modo, nunca se tornou uma unidade

<sup>4</sup> Para Lacan, a castração simbólica refere-se a um corte fundamental, cuja função é sustentar o domínio do que está “entre” o Real e as simbolizações. Se dá, justamente, quando o sujeito compreende-se como tal na realidade.

*política*, o modelo político-microcoletivo da sociedade nova” (FEHÉR, 1972, p. 32-33). Fala-se, portanto, da variedade contida na liberdade humana, onde o romance, além do âmbito coletivo, pode, facilmente, apropriar-se e tornar-se uma história privada.

Por não ter a liberdade ansiada para galgar seu próprio caminho, Guta permeia-se de insatisfação e faz um caminho oposto, já previsto por Žižek (2010), Guta deseja, precisamente, aquilo que lhe é negado, Guta deseja ocupar, socialmente, um papel que não a pertencia.

Um dos tópicos característicos da crítica cultural conservadora é que, em nossa era permissiva, faltam às crianças limites firmes ou proibições. Essa falta as frustra, impelindo-as de um excesso para outro. Somente um limite firme fixado por alguma autoridade simbólica pode garantir estabilidade e satisfação - satisfação produzida através da violação da proibição, da transgressão do limite. Para elucidar a maneira como a negação funciona no inconsciente (ŽIŽEK, 2010, p. 127).

Ao sair do internato, Guta volta para sua antiga casa e, novamente inserida em um aprisionamento – mesmo que em menor escala –, continua a sonhar com a liberdade advinda de qualquer lugar, mesmo que por meio da morte. Eco (2003) bem elaborou que “o contos já feitos nos ensinam também a morrer” (ECO, 2003, p. 21) e que, também por isso, “esta educação ao Fado e à morte é uma das funções principais da literatura” (ECO, 2003, p. 21) tão amada e importante na vida de Guta.

Noites sem sono, noites compridas, intermináveis; olhos secos, o corpo rolando na cama, sem achar macio onde se acomode, as mãos cavando buracos fofos no travesseiro, cansaço, um tal cansaço! Preguiça do dia que vai amanhecer, das coisas eternas, imutáveis, que se irão repetir implacavelmente. E sonhar, sonhar como com uma felicidade impossível, numa morte doce e rápida, sem dores e sem miséria, uma morte feliz e sorradeira como um sono, justamente como esse sono que está faltando (QUEIROZ, 1973, p. 73).

Guta sempre almejou aquilo que, de certa forma, foi ensinada pelos livros. Sempre ansiou pela liberdade.

Meu sonho era acordar tarde, sem gritos de menino, sem barulho de vassoura pela casa, sem aquele laborioso e exasperante movimento de colmeia que amanhece. Sem a voz de Madrinha, que me abria a porta do quarto e batia palmas, dizendo sonoramente: — Maria Augusta, olhe as horas! Seu pai naturalmente não gosta de que você acorde tão tarde! Já estamos tomando o café. [...]

[...] Mas, Deus do céu, ela não via, papai não via, ninguém via, que o único desejo do meu coração era de arrancar hábitos, esquecer a escravidão do sino, das rezas, da cama feita? Para que sair do colégio, para que ser afinal uma mulher, se a vida

continuava a mesma e o crescimento não me libertara da infância? (QUEIROZ, 1973, p. 80-81).

Tal questão cria certo paradoxo a respeito do que Guta deseja verdadeiramente e o que a mesma acha que podia desejar.

Esse paradoxo de querer (escolher livremente) o que é compulsório, de fingir (mantendo as aparências) que há uma livre escolha embora efetivamente não haja, é estritamente codependente com a noção de um gesto simbólico vazio, um gesto - um oferecimento - que se destina a ser rejeitado (ŽIŽEK, 2010, p. 21).

Após algum tempo, Glória conquista um casamento feliz e vive a mesma devoção ao matrimônio que antes dedicava ao seu luto. Atingiu, portanto, um grande sucesso já augurado pela família burguesa, ao se casar com um homem bem colocado socialmente.

Glória reinava magnificamente, sempre no primeiro papel, agora que era feliz, como nos tempos escuros da tragédia. Vivia a sua hora de amor com o mesmo fervor apaixonado e incansável com que vivera o drama; e parecia que o noivo lhe tomara todo o lugar ocupado antes pela sepultura do pai (QUEIROZ, 1973, p. 89).

Maria José, que pelo seu passado trágico se apegou à religião, segue apegada a esse caminho com serias marcas da internação, levando consigo os valores do colégio ao pé da letra, como se ainda vivesse dentro dele e de suas grades e, através de um grande rigor, conduz sua vida de professora primária. Guta prefere a experimentação, quer se enveredar por caminhos transgressistas e não se sente bem no ambiente da casa paterna, pois é muito diferente da vida sonhada pela mesma. Decide aventurar-se no mundo do trabalho, por meio da carreira de datilógrafa, e passou a morar com Maria José.

Tinha eu 18 anos quando comecei a trabalhar, e seis meses depois já sentia medo de ficar velha sem saber o que era o mundo.

O mundo: - grande era a minha sede. Não de prazeres, ou melhor, não só de prazeres (QUEIROZ, 1973, p. 83).

“Comecei a trabalhar. E parecia-me que a felicidade começava. Viver sozinha, viver de mim, viver por mim, livrar-me da família, livrar-me das raízes, ser só, ser livre!” (QUEIROZ, 1973, p. 82). A personagem principal foi, naturalmente, mudando os seus anseios, as suas crenças e, por querer conhecer mais do mundo, permitiu-se envolver pela sensação de liberdade.

A falta da prática foi me mostrando a fraqueza de minha fé. Deixei de crer porque deixava de orar, deixava imediatamente de sentir o meu personagem quando não o representava mais em cena. Fui abandonando a prática — a oração da noite, a missa, a confissão — e perderam-se as convicções. Tentei segurá-las, talvez me doesse um pouco sair da trilha em que as outras andavam, perder aquele apoio

místico, que é como as muletas morais de muita gente. Mas não lutei muito, ou não lutei nada, deixei a crença me fugir do coração como um pouco de água livre me escorrendo entre os dedos (QUEIROZ, 1973, p. 87).

Guta quer ser alguém sem raízes, no entanto, na busca por esse estilo de vida, ela tem um embate com problemas da vida real, pois, apesar da alegria que a sensação de liberdade pode acarretar, a mesma também suscita tristezas. Nem sempre a vida foi boa com Maria Augusta, o que a tornou, cada vez mais, um ser individualista.

(Só o que nos faz sofrer tem realmente valor de mal para nós. Porque, na realidade, só eu tenho importância para mim mesma; só nós valemos para nós mesmos. Só compreendemos o sofrimento dos outros, só compreendemos "com a carne" quando somos feridos um pouco por ele.) — Afinal de contas, que é o mal, que é o bem, que é o amor do próximo? (QUEIROZ, 1973, p. 182).

Ainda que regida por instâncias que estruturam a realidade, visto que “nossa autopercepção como agentes livres autônomos é uma espécie de “ilusão do usuário” cegando-nos para o fato de que estamos nas mãos do grande Outro que se oculta por trás da tela e puxa os cordões” (ŽIŽEK, 2010, p. 16), durante a história narrada, Guta tem a sua vida perpassada por três homens, que deixam, nela, marcas diferentes. A todos os homens, que aparecem na narrativa do romance, falta determinação e protagonismo, alguns entraram e deixaram a vida de Guta de forma, até mesmo, trágica, no entanto, todos cooperaram para a formação da individualidade da personagem principal. Durante a narrativa, os fatores sociais não são desmerecidos em nenhum momento, no entanto, no que tangencia a forma de Guta se relacionar com esses rapazes, a principal referência é tida no desejo de experimentação e transgressão, coisas que proporcionam, em Guta, a sensação de escolha e, conseqüentemente, de liberdade.

O primeiro romance de Guta aconteceu com Raul, um pintor a quem foi apresentada e que gostaria de pintar uma tela de sua imagem.

E os olhos dele me percorriam insistentemente, como se me despissem ou me tocassem. Houve depois um momento em que ele disse: — Fique caladinha que eu vou desenhar a boca. O modo de ele falar soou-me agressivo, direto como uma carícia ousada, como um gesto de posse. Meus lábios tremiam, eu sentia neles o peso da mão atrevida, que agora desenhava devagar, amorosamente, como se roçasse pela minha boca, apossando-se dela, lentamente (QUEIROZ, 1973, p. 102).

O homem era casado e, aos poucos, ambos estabeleceram uma relação amorosa. Trocavam olhares, carícias e beijos, no entanto, Guta era uma menina nova e inocente e, ao perceber que, para Raul, ela era apenas um artifício, Guta sentiu-se intimidada e, além disso, com muito medo. Novamente os desejos e anseios de Guta caminham lado a lado, como é exemplificado no excerto:

Mas a verdade, realmente, é que eu tinha medo. Provocara tudo aquilo e estava agora de coração apavorado, de repente, enjoada e querendo fugir. O automóvel corria, a chuva parece que corria a nossa frente, o chofer não tirava a vista do leque de claridade que o limpador do vidro desenhava no pábrisa e eu me encolhia de medo, e pensava naquele outro automóvel, no dia do casamento de Glória, e nas palavras de Maria José. Raul me apertava nos braços, falando baixinho, pedindo coisas. Eu ia retirando as mãos, torcendo o rosto aos beijos, afundando-me na almofada, fugindo para o canto mais longe do assento (QUEIROZ, 1973, p. 131).

Ao notar que Raul queria apenas uma amante, Guta sofre uma grande decepção, pois, antes de qualquer outra coisa, a jovem queria ser amada. A visão de mundo idealista teve de ser deixada de lado, visto que Guta, e também as outras personagens, são colocadas diante do realismo e da crueldade dos fatos reais que acontecem fora do internato. Há, portanto, uma imersão do sentimento do vazio interior.

Foi duro para mim habituar-me à idéia de perder Raul. A gente nunca aceita o fato quando ele sucede e como sucede; não sei se alguém já pensou nisso antes, mas sempre me pareceu que um fato, para ter verdadeiramente realidade, precisa acontecer subjetivamente dentro de nós, depois de ter acontecido objetivamente, no mundo real (QUEIROZ, 1973, p. 137).

Apesar do trauma e do medo deixados por Raul, a personagem buscou seguir a sua vida de forma séria, preferindo não lidar com essa angústia e optou por tentar esquecer tal situação. Dessa forma, o movimento de aceitação da personagem, a respeito da sua realidade, é, na verdade, uma noção de falsa atividade, utilizada, justamente, como um recurso de fuga do Real com o intuito de “impedir que alguma coisa aconteça, de modo que nada venha a mudar” (ŽIŽEK, 2010, p. 36).

A segunda desilusão amorosa de Guta, ainda mais traumática, aconteceu com Aluísio, um amigo a quem Guta sempre gostou muito e com quem viveu muitas experiências. Guta desconfiava de que Aluísio nutria sentimentos por ela, porém o moço nunca se declarou e, além disso, um dia, se envenenou, deixando apenas uma carta alegando que fez tal coisa, pois não aguentava viver com o peso do amor que sentia por Guta. Maria Augusta, frustrada e cansada da vida, não aguentava mais carregar o peso da realidade sob as costas. O trauma da perda de Aluísio fez com que a garota perdesse a vontade de viver.

Deixei de olhar para o mundo, que sempre me parecera tão bonito antes — o céu, as paisagens, as flores. Tomei horror a rosas — flores de enfeitar mortos, flores de enterro, feitas para cheirar dentro de caixões e por cima de túmulos (QUEIROZ, 1973, p. 155).

O fato traumático acarretou um confronto com os traços do Real, encontrados, constantemente, nas questões sociais, pois, de acordo com Žižek (2015),

a experiência de vivermos cada vez mais num universo artificialmente construído, gera a necessidade urgente de ‘retornar ao Real’ para reencontrar terreno firme em alguma ‘realidade real’. O Real que retorna tem o status de outro semblante: exatamente por ser real, ou seja, em razão de seu caráter traumático e excessivo, não somos capazes de integrá-lo na nossa realidade (no que sentimos como tal), e, portanto, somos forçados a senti-lo como um pesadelo fantástico (ŽIŽEK, 2015, p. 36-37).

Além disso, o Real não possui fissura e precisa ser simbolizado:

na vida diária, estamos imersos na ‘realidade’ (estruturada e suportada pela fantasia) e essa imersão é perturbada por sintomas que atestam o fato de que outro nível reprimido de nossa psique resiste a ela. ‘Atravessar a fantasia’, então, significa identificar-se totalmente com a fantasia – a saber, com a fantasia que estrutura o excesso que resiste à nossa imersão na realidade diária. (ŽIŽEK, 2015, p. 34).

A compreender, portanto, que os traumas de Guta, caracterizados como um contato com o Real laciano, mesmo que em partes, visto que o Real nunca pode ser compreendido em sua totalidade, precisavam ser simbolizados, ao considerar a questão de que, em algum momento, o Real traumático precisa chegar ao nível do Simbólico, Guta sentiu a necessidade de ressimbolizar tais questões e traumas em outro lugar e viajou, com a ajuda de seu pai, para o Rio de Janeiro: “Porém, felizmente, papai compreendeu minha necessidade de mudar de horizonte e o meu desejo de ver um pouco o mundo. Chegara ao Crato a história do suicídio de Aluísio, naturalmente ampliada e escurecida” (QUEIROZ, 1973, p. 103).

Foi em sua temporada no Rio de Janeiro que Guta conheceu Isaac, com quem viveu uma história de amor em completude: se apaixonou e, depois, guardou para si as boas recordações vividas. Isaac permitiu que Guta curasse os seus medos e antigos traumas por meio da experimentação, assim, a personagem, por mais confusa e perdida que estivesse, conseguiu, de alguma maneira, ressimbolizar os seus traumas com certa autonomia.

Quando me tomou, não pediu nada, foi acompanhando gradualmente o seu desejo, levando-me a compartilhar dele, sorrindo do meu susto e dos meus recuos, obstinado, suave e inflexível. Mais que a dor física, ficou-me dessa primeira entrega uma sensação de medo e secreta humilhação; aquele gozo, que ele tirava de mim, era tão-só dele, tão separado de mim, diminuía-me tanto! Eu não ressentia nada do misterioso prazer cuja aproximação o fizera arquejar como se sofresse, e depois o deixara sonolento e quieto, atirado na areia, numa espécie

de inconsciência feliz, com o rosto encostado ao meu colo (QUEIROZ, 1973, p. 170).

Essas vivências fizeram com que Guta questionasse a vida e, principalmente, as leis que regiam a sua existência. Guta passou pelo processo de perda de pessoas e de coisas abstratas, possuiu referências, certezas e ilusões, que possibilitaram reflexões sobre o caráter da morte, da vida e, também, da natureza do mau. Guta, apesar de presa na teia de regras sociais e na teia de regras do Simbólico, possuiu, com autonomia e desejo de dominância, seu próprio destino, porque, no romance, não há limites para a inteligência humana, que “despreza a prescrição de limites certos, de tal modo é ampla a sua capacidade” (CANDIDO, 2011, p. 99). Isso tudo, visto que, ao retornar do Rio de Janeiro, Guta trouxe consigo mais do que poderia imaginar e, além de lembranças e recordações, perdeu o filho que carregava em seu ventre. Novamente, precisaria passar por um novo processo de aceitação, o que torna possível afirmar que o processo de retorno ao equilíbrio simbólico é constante e cíclico.

Isso retoma a ideia de Fehér (1972) que caracteriza o romance como duplamente problemático, visto que as estruturas e o próprio homem da época se apresentam assim. Além disso, Fehér (1972) lança a teoria de que, na verdade,

o romance não é problemático, é *ambivalente*. Entendemos por esta distinção que o conjunto de suas estruturas comporta, em parte, traços que derivam do mimetismo da construção específica de uma “sociedade social” *concreta* (o capitalismo no qual se enraíza) e, por outro lado, traços que caracterizam *todas* as sociedades desta espécie. (FEHÉR, 1972, p. 12).

A ideia de que “se Deus abandonou o romance, deu-lhe, ao mesmo tempo, sua liberdade” (FEHÉR, 1972, p. 17) faz com que reflitamos sobre a liberdade limitada de Guta e das outras personagens. Sobre o fato do romance *As Três Marias* também tratar sobre a condição das mulheres, com análises sociais e seus diversos estigmas – a respeito da mulher perdida, da divisão de castas, do preconceito socioeconômico e da fuga por meio do poder patriarcal – é visto que Glória era o protótipo de felicidade, José de virtude eterna e da mulher sofredora, enquanto Guta era livre e, conseqüentemente, desnordeada na visão enviesada de outras personagens, como exemplifica o excerto:

— É o que você pensa. Nós trazemos o mal no coração, Guta. A gente instintivamente deseja o mal. E, além disso, tudo em redor de nós é tão sujo! Nem sei o que seria de mim se não fosse a religião me contendo. Parece que me perdia, que me, atirava para o pecado, como uma louca. Tenho desejo e medo de tudo. (QUEIROZ, 1973, p. 186).

Ao passo que Glória e José seguiam os estigmas sociais e pautavam-se na imagem que achavam que seria suficiente a elas.

Isto nos leva de volta ao sujeito suposto saber, que é o Outro final do histórico, o alvo de suas constantes provocações. O que o histórico espera do sujeito suposto saber é que ele forneça a solução que resolverá o impasse do histórico, a resposta final para "Quem sou eu? O que realmente quero? (ŽIŽEK, 2010, p. 52).

Guta se desdobra para tentar entender o que realmente deseja:

Eu, de mim, não sabia mais o que seria um bom ou um mau pensamento. As recordações de Isaac por exemplo? Seriam pecado, talvez, para Maria José. A mim, enternecia-me só o lembrar a nossa felicidade tão curta. E não conseguiria nunca considerar um mau pensamento a lembrança de Isaac. [...]

[...] Estendi a mão, encontrei a pera, fechei a luz. Dormi depressa, sem achar pecados em que pensar. Acordei mais tarde, assustei-me com um vulto inclinado junto à cama de Maria José. Era ela, que ainda rezava. Punia-se, naturalmente, pelos gozos terríveis que o seu coração desejava, pelos maus desejos que teimava em alimentar. Como se eles existissem, Maria José. Como se as coisas ruins não fossem apenas ruins — sem poesia nem beleza. Mesmo o grande pecado, o de seu pai, será realmente pecado? Você o olha como a um réprobo, e chora e reza por ele. Ele vive como pode. Por que o julga? Quem sabe, neste mundo, onde estão os culpados? Quem sabe mesmo se há culpados? (QUEIROZ, 1973, p. 186-188).

Essa diferenciação de anseios se dá em razão do romance ser “por princípio, pluralista em seus valores, ele não reconhece somente alguns comportamentos estreitos, algumas virtudes que seriam fundamentais, e mesmo exclusivas” (FEHÉR, 1972, p. 47). Por isso, não representa todos os pensamentos das personagens e trabalha o tempo de maneira diferenciada, com certo imediatismo e recortes temporais.

O romance, pelo contrário, em sua forma, faz revelar a suprema tensão ética da vida humana, a “falta de tempo”, essa circunstância de que nossa existência tem um fim, que é preciso portanto explorar o processo a não perder nem a realização do instante, nem o conjunto da formação humana suprema (FEHÉR, 1972, p. 81-82).

A narrativa acontece como se acompanhássemos uma cena entrecortada, onde quase não conhecemos o começo e nem o fim, pois a história continua, assim como o movimento da vida. “Como a todo instante, aí também, estamos em posição de detectar a ambivalência do romance: a ruptura de laços familiares é, ao mesmo tempo, uma das etapas emancipatórias do homem” (FEHÉR, 1972, p. 35). No entanto, apesar de emancipada, Guta termina o romance retornando ao seu antigo lar, reforçando a ideia de que a sua liberdade é limitada. Por isso, o sujeito moderno, apesar de ambivalente, em relação as suas possibilidades, segue regido por instâncias sociais e só consegue se instaurar nelas quando há o estabelecimento de um equilíbrio simbólico, por meio das

instâncias e da teia de regras que constituem a realidade.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com essa análise, torna-se possível constatar que o papel do grande Outro, seguindo os estudos psicanalíticos de Lacan aplicados por Žižek, reflete as mudanças comportamentais da sociedade, mas, além disso, reflete a forma que a sociedade reverbera em cada sujeito, pois a forma de cada personagem desejar é diferenciada. É possível constatar a proposta de que as instâncias sociais e simbólicas influenciam diretamente na estrutura dos romances, que são um reflexo do contexto social.

Tudo isso origina a ordem simbólica adquirida no decorrer do romance, relacionando-se ao rompimento ou instabilidade da estrutura simbólica e entrada no Real, a partir dos traumas, o que nos mostra, mais uma vez, como a teia do Simbólico é essencial para a formação do sujeito. Com a apresentação de um equilíbrio simbólico, a sua desestruturação pelo Real, o qual emerge a partir de um fato que não foi bem simbolizado pela personagem (em relação aos traumas sofridos desde a perda de sua mãe), e a reestruturação do equilíbrio, após um movimento de aceitação da personagem a respeito do Real, a aceitação da personagem de sua posição no mundo pode representar o retorno ao equilíbrio simbólico.

Um deslocamento como esse de nossos sentimentos e atitudes mais íntimos para alguma figura do Outro está no próprio âmago da noção lacaniana do grande Outro; ele pode afetar não apenas sentimentos, mas também crenças e conhecimento - o Outro pode também acreditar e saber por mim. Para designar esse deslocamento do conhecimento do sujeito para outrem, Lacan cunhou a noção do sujeito suposto saber (ŽIŽEK, 2010, p. 38).

Justamente por trabalhar com tantos traços sociais e simbólicos, o romance *As Três Marias* foi, e continua sendo, aclamado pela crítica. Mário de Andrade, citado por Nery (2002), diz que “ninguém distribui certidão de obra-prima. Em todo caso, *As Três Marias* [...] me parece uma das obras mais belas e ao mesmo tempo mais intensamente vividas da nossa literatura contemporânea” (ANDRADE, *apud* NERY, 2002, p. 336).

O sujeito moderno, tal qual constituído no romance moderno, é ambivalente, pois comporta, em si, traços culturais, individuais e sociais, com uma gama de aberturas e não certezas. Cabe, portanto, ao leitor, aceitar a frustração, dita por Eco (2003), causada pelos romances.

A narrativa de *As três Marias* encerra-se com a metáfora das estrelas. Quando Guta retorna à casa paterna no interior do Nordeste, da plataforma do último carro do trem, ela observa o céu e depara-se com elas: *As Três Marias*. “E nem sei quanto tempo hei de ficar ainda, sozinha e desamparada, brilhando na escuridão, até que minha luz se apague”



(QUEIROZ, 1973, p. 199).

**REFERÊNCIAS**

- ACIOLI, S. **Rachel de Queiroz**. Fundação Demócrito Rocha, 2017.
- CANDIDO, A. **Timidez do romance**. A educação pela noite e outros ensaios, v. 2, 2011, p. 82-99.
- ECO, H. **Sobre A Literatura**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- FEHÉR, F. **O romance está morrendo**: contribuição à teoria do romance. São Paulo: Paz e Terra, 1972.
- HOLLANDA, H. B. de. **Melhores crônicas**: Rachel de Queiroz. São Paulo: Global, 2004.
- HOLLANDA, H. B. de. **Rachel de Queiroz**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- KONDER, L. Introdução: Uma Nova Teoria do Romance. FEHÉR, Ferenc. **O romance está morrendo**. São Paulo: Paz e Terra, 1972.
- LUKÁCS, G. **Teoria do Romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora. 34, 2000.
- MOURÃO, R. R. de F. **Dicionário enciclopédico de astronomia e astronáutica**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, v. 2, 1995.
- NERY, H. R. **Presença de Rachel**: conversas informais com a escritora Rachel de Queiroz. Ribeirão preto, SP: FUNPEC-Editora, 2002, p. 336.
- NICOLA, J. de. **Literatura Brasileira**: das origens aos nossos dias. São Paulo: Editora Scipione, 1987, p. 171-242.
- QUEIROZ, R. de. **As três Marias**. São Paulo: José Olympio Editora, 1973.
- RACHEL de Queiroz. Academia Brasileira de Letras. Disponível em: <http://www.academia.org.br/academicos/rachel-de-queiroz/textos-escolhidos>. Acesso em: 07 ago. 2020.
- SILVA, M. C. Materialismo Lacaniano. In: BONNICI, Thomas e ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). **Teoria Literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009, p. 211-216.
- ŽIŽEK, S. **Bem-vindo ao deserto do real!**: cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas. Trad. Paulo Cezar Castanheira. Rio de Janeiro: Boitempo Editorial, 2015.
- ŽIŽEK, S. **Como ler Lacan**. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.



Título em inglês:  
THE SYMBOLIC EQUILIBRIUM IN THE CONSTRUCTION OF  
THE MODERN SUBJECT: AN ANALYSIS IN *AS TRÊS MARIAS*,  
BY RACHEL DE QUEIROZ