

O lugar social das mulheres em *Aves sin nido*

The Social Place of Women in Aves sin nido

Roseli Barros Cunha*
Universidade Federal do Ceará - UFC

261

RESUMO: Neste artigo¹, realizo uma análise crítica das personagens femininas e do lugar social que ocupam no romance *Aves sin nido* (1889), de Clorinda Matto de Turner. O objetivo foi mostrar como em sua primeira obra literária a autora construiu personagens femininas que, ainda que pareçam muito convencionais aos olhos da nossa sociedade no século XXI, permitem a discussão sobre o lugar, ou a falta dele, das mulheres na época em que ela escrevia. Parto do que Cornejo Polar ([1992] 2005) denomina “sistema narrativo” do romance, no qual sustenta que as personagens são representativas de três classes da sociedade peruana da época, mas chego a uma distinta conclusão em relação à proposta do crítico. Assim, além desse subsídio teórico, colaboro com a pesquisa outros nomes da fortuna crítica da autora: Ferreira (2005), Sales (2006) e Vargas Yábar (2013). Para o estudo sobre personagem de ficção, Candido ([1968] 1995), e sobre o romance *costumbrista*, Varela Jácome (2008) e Ayuso, García e Solano (1990). Concluo que algumas personagens femininas do romance escapam do proposto por Cornejo Polar, pois ensaiam pequenas mudanças, ou não possuem um lugar dentro da formulação do crítico. Entretanto, foram captadas pela autora no retrato que se propôs realizar da complexa sociedade peruana do século XIX.

PALAVRAS-CHAVE: Personagem Feminina. Romance. Sociedade. Clorinda Matto de Turner. Peru.

* Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo (USP).

¹ Trabalho desenvolvido durante estágio pós-doutoral no Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), no período de 2016-2017.

ABSTRACT: In this article, I make a critical analysis of the female characters and the social place they occupy in the novel *Aves sin nido* (1889), by Clorinda Matto de Turner. The objective was to show how, in her first literary work, the author constructed female characters who, although they seem very conventional of our society in the 21st century, allow the discussion about the place, or lack thereof, of the women in the time in which she he wrote. Cornejo Polar ([1992] 2005) studies what he called “narrative system” of the novel, in which he maintains that the characters are representative of three classes of Peruvian society of the time, but I come to a distinct conclusion regarding the critic’s proposal. In addition to this theoretical subsidy, other authors of the author’s critical fortune collaborate with the research: Ferreira (2005), Sales (2006) and Vargas Yábar (2013). For the study on fictional character, Candido ([1968] 1995), and on the novel *costumbrista*, Varela Jácome (2008) and Ayuso, García and Solano (1990). I conclude that some feminine characters of the novel escape the one proposed by Cornejo Polar, because they rehearse small changes, or they do not have a place within the formulation of the critic. However, they were captured by the author in the portrait she proposed to perform of the complex Peruvian society of the nineteenth century.

KEYWORDS: Female Character. Novel. Society. Clorinda Matto de Turner. Peru

Introdução

No “Proemio” à obra *Aves sin nido* (1889), Clorinda Matto de Turner (1852-1909) expõe sua proposta literária ao destacar a importância do romance que, no seu entender, como uma fotografia, estamparia os vícios e as virtudes de um povo. Para a autora, o romance de costumes, especificamente, poderia colaborar para que a sociedade refletisse sobre si mesma: “[e]s tal, por esto, la importancia de la novela de costumbres, que, en sus hojas contiene muchas veces el secreto de la reforma de algunos tipos cuando no su extinción” (MATTO DE TURNER, [1889] 2006, p. 93)².

² A pesquisadora Dora Sales explicita que na edição crítica a *Aves sin nido*, da qual é responsável, versão que utilizo neste artigo, optou por respeitar a “textura original, incluída la puntuación - evidentemente desfasada o incluso incorrecta si la leemos desde el castellano de hoy día [...]. Lo único que sí modernizamos, para facilitar la lectura, es la ortografía” (MATTO DE TURNER, [1889] 2006, p. 75). Adotei o mesmo procedimento de Sales; por esse motivo não indicarei nas citações ao romance os usos distintos do espanhol padrão atual. A partir de agora, também farei apenas referência à data da edição utilizada, 2006, e não à da primeira publicação da obra, 1889.

As questões sociais sempre estiveram na pauta dos escritos de Matto de Turner. Ao longo de sua trajetória, a autora, que também foi jornalista e educadora, demonstrou pioneirismo ao tratar em artigos jornalísticos de vários assuntos, tais como a situação de exploração e dependência em que viviam os indígenas no Peru e a participação das mulheres como agentes no processo de modernização e progresso da sociedade peruana no final do século XIX. A mesma reivindicação por maior participação e igualdade na sociedade, assim como a denúncia da exploração sofrida pelas mulheres indígenas na serra peruana (lugar onde a escritora nasceu e residiu por muitos anos), é percebida em suas obras literárias, ainda que, como alguns costumam ressaltar, de forma mais matizada.

A fortuna crítica sobre a produção de Matto de Turner registra opiniões bastante distintas desde a publicação de seu primeiro romance até hoje, século XXI (CORNEJO POLAR, [1992] 2005; FERREIRA, 2005; SALES, 2006; VARGAS YÁBAR, 2013). Entre essas opiniões podem ser citados silêncios e objeções, ambos desqualificadores; o anseio de enquadrar a obra da autora numa das várias escolas literárias vigentes na época: Romantismo, Realismo, Naturalismo, *Costumbrismo*; as polêmicas sobre sua vinculação ao *Indianismo* ou ao *Indigenismo*; a percepção de certo pioneirismo feminista em contraponto à ênfase de outros sobre uma visão mais convencional da mulher e seu papel, na época, do que a desejável atualmente.

Na concepção de Vargas Yábar (2013), Matto foi, ao longo dos anos, alvo de duras críticas porque sua produção como romancista e intelectual incomodava: “siendo mujer, en un orden jerárquico y patriarcal, asume el papel de guía política de los destinos de la nación y del continente. Y que esa mujer desempeñe esa función, en el siglo XIX, equivale a poner el mundo al revés [...]” (2013, p. 22).

Diante de concepções muitas vezes tão díspares, Sales conclui que a importância da narrativa de Clorinda Matto estaria mais na intenção do que na forma (SALES, 2006, p. 25), ou seja, mais no tema que a autora estampa no romance do que propriamente na forma que ele toma. Por esse motivo, seria mais relevante enfatizar a proposta da escritora, principalmente em *Aves sin nido*, de “plantear valientemente los problemas del indígena y la postergación de la mujer” (p. 17).

Antonio Cornejo Polar (2005, p. 139), por sua vez, atendo-se à forma na produção de Matto de Turner, entende que os romances da autora estão divididos entre dois modelos narrativos. Haveria, conforme os rumos do romance ocidental, especialmente o francês, um engajamento à escola do Realismo. Mas também seriam perceptíveis facetas da literatura *costumbrista* “con lo que se vincula no a una tradición nativa (pues el costumbrista peruano evidentemente está vinculado con el español), pero sí a una experiencia literaria larga y exhaustivamente desarrollada en el contexto más inmediato de la literatura nacional” (p. 139). Dessa maneira, enfatiza o diálogo da produção da autora tanto com a obra de seus contemporâneos quanto com os acontecimentos da época.

Não custa recordar que no romance *costumbrista*, bastante em voga em meados do século XIX na América Latina, os autores procuram mostrar “parcelas de realidad, pero sin una interrelación dependiente de la historia social; siguen apegados al color local, a las funciones efectistas, las apostillas moralizantes y las actitudes propias del romanticismo social” (VARELA JÁCOME, 2008, p. 107). Outros estudiosos estabelecem que o “romance de costumes” seria aquele no qual “la historia se paralisa por la inexistencia de sucesos problemáticos, desvinculándose de los cuadros o escenas que la constituyen” (AYUSO; GARCÍA; SOLANO, 1990, p. 84).

Entretanto, Clorinda Matto não se restringe aos procedimentos convencionalmente associados ao romance de costume ou ao *Costumbrismo*. A autora vai além de apresentar quadros ou cenas estáticas pintados com uma cor local, sem vínculo com a história social. Ainda que se notem deficiências em relação à estrutura narrativa - conforme apontam alguns críticos, com razão (FERREIRA, 2005, p. 84), ou de modo pejorativo e desqualificador, como García Calderón (1910, p. 283), apelidando-a de “costureira literária” -, em *Aves sin nido* o leitor pode acompanhar a história de personagens que são da serra peruana, ou lá estão, vivendo ilusões e desilusões, sejam amorosas ou políticas, com elementos da realidade histórica e social de Kíllac, povoado simbólico de outros tantos no Peru daquela época, e conhecer as opiniões do narrador sobre tais acontecimentos.

Diante disso, a imagem criada por Sales ilustra bem o que a autora realiza no romance de 1889:

En la encrucijada entre costumbrismo, romanticismo, naturalismo y realismo, Matto de Turner opta por la suma de elementos, tomando de cada uno de estos estilos aquéllos que le son necesarios para transmitir su propósito. Así, del costumbrismo conserva el tono lingüístico que aparecía en las *Tradiciones Cuzqueñas*, del romanticismo nos queda la descripción detallada y el tratamiento de personajes y espacios, el naturalismo se atisba en la “observación fisiológico-moral” como actitud narrativa, y el realismo está presente en su decidida intención protestataria, en su silencio roto (SALES, 2006, p. 52-53).

Retomando a argumentação de Sales (2006) em relação a uma maior importância do tema na obra de Matto e lembrando que, no “Proêmio” de *Aves sin nido*, a autora declara seu intuito de explorar quadros de costumes e personagens tipificados, é perceptível a importância de um estudo que se volte para as personagens da obra.

Conforme enfatiza Antonio Candido ([1968] 1995), a personagem de ficção no romance não está separada da realidade que encarna e na qual vive, e sim “é

o elemento mais atuante, mais comunicativo da arte novelística moderna, como se configurou nos séculos XVII, XIX e começo do XX; mas só adquire pleno significado no contexto” (p. 52). E, conforme o crítico brasileiro, a partir da visão de Samuel Johnson (1709-1784), “pode-se dizer que o romancista ‘de costume’ vê o homem pelo seu comportamento em sociedade, pelo tecido de suas relações e pela visão normal que temos do próximo” (CANDIDO, 1995, p. 58). Como era a tendência na época, e recurso muito explorado por Clorinda Matto em *Aves sin nido*, a autora cria tipos que poderiam ser identificados pelos leitores da época com indivíduos de uma determinada classe social, incluindo-se muitas vezes alguns traços estereotipados ou mesmo caricaturescos.

Cornejo Polar (2005), ao analisar o que denomina “sistema narrativo” do romance, subdivide as personagens em três tipificações que refletiriam grupos sociais vigentes na época, a saber: índios, *notables* e forasteiros. Entretanto, percebo que em *Aves sin nido*, ainda que as personagens não sejam complexas, há uma maior profundidade no que realiza a autora em relação às personagens femininas do que o crítico peruano percebe.

Se Matto de Turner em sua produção jornalística, como educadora e nos romances se preocupava com questões relativas à participação das mulheres na sociedade da época, é importante ver como se estabelecem essas personagens dentro do romance. Neste trabalho, a intenção é responder aos questionamentos sobre como as personagens femininas funcionam dentro do “quadro de costume” apresentado pela autora. Como elas interagem e como são vistas pelas outras personagens? E, ainda, como são descritas pelo narrador? Enfim, o objetivo deste artigo é verificar em *Aves sin nido*, como a autora constrói as personagens femininas ao longo da obra e, segundo sua concepção, “fotografa” ou não a complexidade da sociedade da época.

Personagens femininas em *Aves sin nido*: quem e como são retratadas

O narrador de *Aves sin nido*, ao comentar o amor de Manuel pela jovem Margarita, profere as seguintes palavras:

Manuel era el esclavo de una mujer.
De una mujer, que sólo es, en suma:
Para un médico, aparato de reproducción.
Para un botánico, planta ligera.
Para un gordo, buena cocinera.
Para el Vicio, placer, sensación.
Para la Virtud, una madre.
Para un corazón noble y amante, ¡alma del alma!
(MATTO DE TURNER, 2006, p. 210).

Nesse jogo narrativo, que envolve as duas personagens enamoradas, o narrador, de modo metafórico, esboça uma crítica em relação a um olhar generalizante sobre a mulher. É possível perceber um anseio por escapar dos estereótipos, de uma definição única do que representava ser “mulher”. Tanto que ao final do comentário equipara a mulher ao homem: ela não seria nem escrava nem escravizada, mas sim uma “alma da alma” ou uma alma gêmea. Deste modo, ainda que tentando fugir de um estereótipo o narrador caía em outro, aponta para uma distinta visão das relações entre homem e mulher na sociedade do século XIX. É sobre isso que tratei ao longo deste tópico.

267

Conforme assinala Candido (1995), em relação ao plano que não é o da ficção, nos relacionamentos pessoais, por meio de conversas, atos, sequências de atos, afirmações ou informações, obtemos um conhecimento fragmentário dos seres humanos, mesmo que se considere uma sequência desses fragmentos. Isto “permite um conhecimento mais ou menos adequado ao estabelecimento da nossa conduta, com base num juízo sobre o outro ser; permite, mesmo, uma noção conjunta e coerente deste ser; mas essa noção é oscilante, aproximativa, descontínua” (CANDIDO, 1995, p. 53).

Tais considerações são válidas para o plano narrativo, mas Antonio Candido salienta uma importante diferença entre os planos da ficção e da vida. Nesta a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas à qual nos submetemos. No romance, ela é criada, estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita na estrutura da obra o conhecimento do outro. Disso advém “uma necessária simplificação, que pode consistir numa escolha de gestos, de frases, de objetos significativos, marcando a personagem para a identificação do leitor, sem com isso diminuir a impressão de complexidade e riqueza” (CANDIDO, 1995, p. 54-55).

Ao longo do romance de Clorinda Matto, várias personagens femininas são retratadas, algumas com grande riqueza de detalhes na descrição física e de vestimentas, tais como numa fotografia; outras, apresentadas em poucas palavras e sem pormenores, às vezes, inclusive sem uma descrição física, delineadas apenas por rápidos traços, quase esboços. São poucas as personagens apresentadas com maior profundidade ou que sofram uma grande alteração psicológica ao longo do romance.

Os leitores do romance conhecem fragmentos de personagens por meio da visão e intermediação das outras personagens, do narrador onisciente e da autora, que, de modo consciente ou não, deseja mostrar aos leitores sua visão sobre a sociedade da época. Uma vez que entre as propostas de Matto de Turner estava a de tratar a questão das mulheres na sociedade, vejamos quem são e como se apresentam as personagens femininas de seu primeiro romance.

Margarita e Rosalía Yupanqui, em um primeiro momento, poderiam ser entendidas como protagonistas do romance. Na primeira parte, são elas as “aves sem ninho”, conforme declara Lucía: “yo voy a preparar el albergue prestado para las dos AVES SIN NIDO” (MATTO DE TURNER, 2006, p. 172). Mas o tratamento que lhes é dado, tanto pela apresentação e descrição do narrador quanto pelo modo como as outras personagens as veem e se relacionam com

elas é bastante distinto. Ao longo da obra, o leitor terá pequenos indicativos sobre a origem diferente das irmãs. Tal dado é intuído por Lucía e Fernando, mas eles, as demais personagens e os leitores só terão certeza disso ao final da obra. Além das irmãs, outras personagens femininas presentes em *Aves sin nido* são: Lucía Marín, Marcela Yupanqui, Petronila Hinojosa, Martina Champí, Teodora e Melitona.

Proponho uma nova forma de agrupar essas personagens, levando em consideração minha leitura sobre o modo como são apresentadas a nós, leitores, pela visão do narrador, tanto por uma descrição física - e, em alguns casos, psicológica -, quanto no modo como outras personagens as enxergam e se relacionam com elas. A análise terá como ponto de partida a tipificação sustentada por Cornejo Polar (2005) em relação às personagens do romance. Por meio da comparação dessa proposta com o que apurei em meu estudo crítico-analítico, podemos chegar à conclusão de que algumas das personagens ocupam lugares distintos (e outras até escapam) da leitura do crítico peruano, demonstrando que, no romance, a autora atentava para a efetiva complexidade da sociedade da época.

Personagens à sombra

Rosalía é uma das “aves sem ninho” na primeira parte do romance e a personagem para quem mais caberia a caracterização de orfandade por sua pouca idade. Esse mesmo pormenor talvez justificasse a falta de uma descrição psicológica da personagem no romance. Entretanto, comparativamente às outras, ela é também pouco descrita em suas características físicas. A despeito disso, a personagem tem sua relevância para o desenvolvimento do enredo em pelo menos dois momentos. O primeiro, na aproximação entre Marcela, mãe da menina, e dona Lucía, quando é nominalmente citada: “me quedé llorando cerca de *Rosacha* que duerme junto al fogón de la choza” (MATTO DE TURNER,

2006, p. 100). O outro, quando é sequestrada pelo comerciante de lã e cobrador do empréstimo forçado deixado para a família um ano antes (MATTO DE TURNER, 2006, p. 119). Esse acontecimento fará com que a família Marín se empenhe ainda mais em ajudar os Yupanqui. Assim, a personagem funciona como elemento de aproximação entre as personagens de Lucía e Marcela, das famílias, e colabora no aprofundamento do conflito que ocorrerá em Kíllac.

Na maioria das situações narradas, as irmãs Yupanqui estão juntas e são tratadas conjuntamente, tanto pelas demais personagens quanto pelo narrador, sobretudo no início do romance. Tal tratamento dado a elas reforça a caracterização das irmãs como “meninas indígenas” à mercê da proteção dos Marín. Em outros momentos, e, principalmente, à medida que a história do romance avança, evidenciam-se indícios da origem diferente das personagens e de um futuro ainda mais distinto. Quando Juan e Marcela retornam à choça, fazem-no “con Margarita y Rosalía, esas dos estrellas rientes de la choza cuyo destino estaban señalados con la marca que Dios pone en cada predestinado en el mapa de las evoluciones sociales” (MATTO DE TURNER, 2006, p. 141). O fragmento adianta o que acontecerá progressivamente no romance, e em especial depois que são adotadas pelos Marín, na segunda parte da obra: Margarita distancia-se do tratamento de “menina indígena” que compartilhava com a irmã, ganha novas cores e traços mais definidos.

Ambas as personagens estão associadas ao que seria genuinamente peruano “- Cierta que son angelitos americanos, con toda la sangre peruana que colora sus mejillas” (MATTO DE TURNER, 2006, p. 258). A diferença de tratamento e de perspectivas acentua-se e as separa: “- Los progresos de Margarita, la docilidad de Rosalía que promete ser una buena muchachita” (p. 194). Enquanto Margarita faz progressos, aprende a ler e se prepara para ser uma senhora, a personagem de Rosalía continua associada à irmã e tem como perspectiva apenas ser uma “boa menina”.

A caçula dos Yupanqui tem somente uma pequena fala, no capítulo XXX, ao final da segunda parte: “Rosalía fue a abrazar las rodillas del señor Marín, diciendo: - Dame, pues, otra galleta” (MATTO DE TURNER, 2006, p. 267). Tais palavras de certo modo reforçam a visão e o estereótipo protecionistas da época, segundo os quais os indígenas geralmente sem voz na sociedade peruana tinham seus direitos reivindicados e defendidos pelos *criollos*.

Outra personagem à margem no romance é Melitona. O narrador faz alusão a uma mulher recebida pelo padre Pascual, com quem ele dialoga sem que saibamos de imediato seu nome ou que a personagem seja descrita. Enfatiza-se o fato de esse encontro ser noturno e descreve-se, detalhadamente, o cenário - um quarto e a cama - no qual, quase como um adereço, se encontra “sentada en una banca de madera, y un tanto reclinada hacia las almohadas, una mujer clandestinamente recibida, y a quien anunció el pongo desde las primeras horas de la noche cuando el cura estaba en el conciliábulo” (MATTO DE TURNER, 2006, p. 144).

Nesse capítulo, o padre usa apenas epítetos ao dialogar com a personagem: “calla, mujer de mis pecados” ou “calla, demonio” (MATTO DE TURNER, 2006, p. 144). Somente dois capítulos mais tarde o leitor saberá, pelo narrador, o nome dela: “hizo [o padre] prodigios de inventiva para allanar explicaciones con doña Melitona, que así se llamaba la mujer que fue a acompañarlo en esa noche siniestra” (p. 148). A personagem é encarregada pelo padre de ir à casa dos Marín para ter notícias do ataque planejado por ele e outros do povoado (p. 149).

Ao contrário do que acontece com a menina Rosalía, Melitona tem voz, ainda que limitada a poucas falas. A descrição física da mulher também é bastante sucinta, mas mesmo assim deixa perceptível alguns traços psicológicos estereotipados atribuídos à mulher na época (e, muitas vezes, atualmente): ela é associada à curiosidade e à fofoca. Além desses traços negativos, sem dizer

de modo explícito, o narrador dá indicativos de que Melitona é uma prostituta, pelo nível de proximidade e informalidade com que ela e o padre se tratam. No capítulo XXV, não resta dúvida dessa relação, quando no leito de morte de Marcela o padre começa a delirar: “la sobreexcitación cerebral producida por el licor y los placeres que apuró en los brazos de Melitona” (MATTO DE TURNER, 2006, p. 170).

Os traços também são rápidos e esboçados ao descrever Melitona, mas suficientes para que o leitor note sua função no enredo do romance, além de a personagem ser enviada pelo padre para saber das notícias sobre o desfecho do ataque à casa dos Marín, ela colabora na caracterização do sacerdote como descumpridor das obrigações e abstinências previstas por seu cargo na igreja.

Refletindo sobre a análise do sistema narrativo de *Aves sin nido* realizada por Cornejo Polar (2005), é perceptível que, mesmo apenas esboçada, Rosalía estaria no estamento designado por ele como o ocupado pelos indígenas. Talvez se possa dizer que ela estaria à sombra nesse grupo, já à margem da sociedade, por sua dupla condição de criança e ser do sexo feminino. A personagem Melitona também estaria à sombra no romance. Não pertence a nenhum dos grupos sociais e, por ser uma prostituta, estaria à margem da sociedade do século XIX.

As mulheres indígenas

No capítulo VI da segunda parte, aparece a mulher de Isidro Champí. Ainda não sabemos seu nome, ela é denominada pelo lugar que ocupa no âmbito familiar. Os filhos chamam-na “mamá”; o narrador e outros personagens referem-se a ela como “la mujer del capanero” (MATTO DE TURNER, 2006, p. 205), já por Escobedo, é chamada de “comadre” (p. 204-205). Somente no início do capítulo

XVII da segunda parte, o leitor saberá o nome da personagem “Martina, la mujer de Isidro Champí” (p. 224).

Martina, em vários momentos, aparece sob o estereótipo, bastante comum na época, do indígena choroso, reforçado talvez ainda mais por ser ela uma personagem feminina. Martina lamenta e suplica pela proteção dos céus: “Paciencia, *Martica*, guarda tus lágrimas y pide a la Virgen [...]” (MATTO DE TURNER, 2006, p. 225) e dos influentes do povoado. Pedirá ajuda ao compadre Escobedo e ao *criollo* rico e forasteiro, Fernando, para que livrem o marido da prisão injusta.

Ela sofre a com a injustiça que vive o marido e sua família e ainda é ridicularizada pelo compadre: “- ¡Qué tonta! ¿Qué estás hablando?” (MATTO DE TURNER, 2006, p. 204) e “- ¡Caray! Cómo piensas roñona. Parece que tú no quieres a tu marido [...]” (p. 205). Entretanto, apesar do choro, das solicitações e das humilhações, a indígena não será totalmente passiva; ela negociará com Escobedo o pagamento de propina aos poderosos de Kíllac.

A personagem, de certa forma, escapa do estereótipo de fragilidade que recai sobre as mulheres em geral, e não apenas sobre os indígenas na obra. Mas não se liberta de outro prejulgamento, o que percebe os indígenas quase como uma coletividade monolítica, sem individualidade. Lucía tem praticamente uma crise nervosa ao ver Martina entrar em sua casa e confundi-la com a falecida Marcela - o que ratifica o desconhecimento e a pouca atenção dada pelos *criollos* aos indígenas, desprezando diferenças étnicas e pessoais: “- Esta es Martina... mujer de *Tapara* - repuso doña Petronila, cuando Lucía se tapaba los ojos con ambas manos, murmurando para sí: - ¡Marcela! ¡Marcela! ¡Parece su hermana!” (MATTO DE TURNER, 2006, p. 230). Aliás, o fragmento citado expressa bem mais sobre Lucía do que propriamente sobre a semelhança entre Marcela e Martina.

Marcela Yupanqui, primeira personagem feminina mencionada no romance, aparece de forma metonímica “[e]n la tapia de piedras que se levanta al lado sur de la plaza, asomó una cabeza [...]” (MATTO DE TURNER, 2006, p. 99) e comparada a um animal “con la ligereza del zorro” (p. 99). Logo em seguida, no mesmo parágrafo, é caracterizada:

la cabeza bien modelada de una mujer cuyos cabellos negros, largos y lacios; estaban separados por dos *crenchas*, sirviendo de marco al busto hermoso de tez algo cobriza, donde resaltaban las mejillas coloreadas de tinte rojo, sobresaliendo aún más en los lugares en que el tejido capilar era abundante (MATTO DE TURNER, 2006, p. 99).

No parágrafo seguinte, temos não apenas uma explanação sobre sua aparência física como também de suas roupas:

la cabeza escondida detrás de las tapias, tomó cuerpo saltando a este lado, Era una mujer rozagante por su edad, y notable por su belleza peruana. Bien contados tendría treinta años, pero, su frescura ostentaba veintiocho primaveras a lo sumo. Estaba vestida con una pollerita flotante de bayeta azul oscuro; y un corpiño de pana café adornado al cuello y botamangas con franjas de plata falsa y botones de hueso, ceñía su talle (MATTO DE TURNER, 2006, p. 99).

Nos dois parágrafos nos quais a personagem é apresentada, temos duas palavras em itálico - *crenchas* e *pollerita* -, que indicam, sem dúvida, a intenção de reforçar a caracterização da proveniência étnica e social da mulher. Chama igualmente a atenção que, mesmo após tantos detalhes, ainda não podemos saber seu nome. Ela mesma se apresenta a Lucía e aos leitores, logo se identificando como uma indígena, casada e sofredora, novamente reforçando o estereótipo sobre os indígenas: “- Soy Marcela, *señoracha*, la mujer de Juan Yupanqui, pobre y desamparada - contestó la mujer secándose los ojos [...]” (MATTO DE TURNER, 2006, p. 100).

Lucía procura ganhar a confiança da mulher, pede que lhe diga do que mais precisa e, buscando uma aproximação ainda maior, dirá: “habla Marcela como si hablastes contigo misma” (MATTO DE TURNER, 2006, p. 101).

Assim como acontece com Martina, também Marcela, a outra indígena representada no romance, sofre com injustiças, perseguições e humilhações. O padre a insulta “- [y] tú roñona ¿cuándo haces la *mita*?” (MATTO DE TURNER, 2006, p. 126) e duvida da integridade moral da índia.

Entretanto, mesmo não sendo descrita psicologicamente, Marcela sofre uma sensível mudança depois da aproximação e do encorajamento de Lucía. No capítulo VI, o narrador indica essa mudança de ânimo: “[...] Marcela volvió a su choza llevando un mundo de esperanzas en el corazón” (MATTO DE TURNER, 2006, p. 109). E, ainda que tímida e receosamente, conta ao marido sobre o encontro com Lucía: “comenzó ella a hablarle con cierta timidez que revelaba su desconfianza, acerca si Juan recibiría con agrado las noticias” (p. 110). Esse encontro lhe dá forças para resistir ao pessimismo do marido. Dirá ela: “[t]e quejas más de lo preciso, hombre” (p. 111). O narrador enfatiza a mudança e o despertar de certa autoconfiança: “Marcela estava demudada. Las esperanzas que Lucía infundió la hicieron otra; y su lógica mezclada con la voz del corazón, que es inherente al corazón de la mujer, era irresistible, y convención a Juan [...]” (p. 111). A esperança nas palavras e atitudes de Lucía proporcionaram o fortalecimento de Marcela em contraponto à debilidade do marido. Essa força potencializa-se pelo fato de a personagem ser mãe, condição tão exaltada pela autora ao longo da obra.

Mas a mudança é instável; o narrador, em certo momento, descreve-a de como selvagem e ao mesmo tempo servil: “Marcela entonces fuera de sí prorrumpió en gritos casi salvajes y se abalanzó a los pies de Lucía” (MATTO DE TURNER, 2006, p. 119). Em outro momento, a simplicidade de raciocínio de Marcela é vista com certa graça por Lucía, com a cumplicidade do narrador: “La sencilla filosofía de la índia que llevaba tintes de un desquite, hizo sonreír a Lucía [...]” (p. 121).

Mesmo assim, nota-se uma cumplicidade entre Marcela e Lucía. No leito de morte, no capítulo XXIII, a indígena confia seu grande segredo a Lucía. Depois de saber que as filhas seriam amparadas pelos Marín, de revelar o nome do verdadeiro pai de Margarita e, ainda, de se confessar com um padre, Marcela morre e é chamada de “esposa mártir”, exaltando-se deste modo sua fidelidade ao marido: ela o acompanha até na morte (MATTO DE TURNER, 2006, p. 165).

O tratamento coletivo dado aos Yupanqui e aos Champí, como as famílias indígenas do romance, enquadra-se na sistematização das personagens proposta por Cornejo Polar (2005). Entretanto, como ressaltar, a construção das personagens femininas indígenas, embora repita vários estereótipos vigentes na época, evidencia uma participação e atitudes mais ativas na sociedade do que as dos respectivos maridos. Marcela, inclusive, indica dar um passo adiante em relação à simplificação percebida nas personagens indígenas. Além de ser detalhadamente descrita fisicamente e nos seus trajes, ela ensaia uma mudança de comportamento e pensamento ao longo do romance, ainda que provocada por Lucía. Mas tal mudança não se concretiza devido à morte de Marcela.

A senhora serrana

Outra personagem feminina do romance que tem sua importância é dona Petronila, definida essencialmente como “mãe”, a mãe de Manuel, a outra ave sem ninho, juntamente com Margarita, ao final do romance.

Doña Petronila Hinojosa, casada según el ritual romano con don Sebastián Pancorbo, tocaba en los umbrales de los cuarenta años, edad en que había adquirido la propiedad de un cuerpo robusto y bien compartido, grueso sin llegar a los límites de la obesidad.

Su fisionomía revelaba, al primer examen, un alma bonachona que, en el curso de la vida y en un centro mejor que aquel en que le cupo

la suerte de nacer, podía despuntar de noble y en aspiraciones elevadas.

Su vestido es de lo más distinguido que se gasta en Killac y sus comarcas.

Lleva los dedos cuajados de sortijas de poco valor; de sus orejas penden enormes *chupetes* de oro con círculo de diamantes finos; su pollerón de merino café claro luce cinco filas de volantitos menudamente encarrujados; y su mantón de cachemira a grandes cuadros grana y negro, con fleco largo rizado, va sujeto a la derecha con un prendedor de plata en forma de águila.

Con este conjunto doña Petronila es el tipo de serrana de provincia con su corazón tan bueno como generoso, pues que obsequia a todo el mundo y derrama sus lágrimas por todo el que muere, conózcalo o no. Tipo desconocido en las costas peruanas, donde la elegancia en el vestir y el refinamiento de las costumbres, no permiten dar una idea cabal de esta clase de mujeres, que poseen corazón de oro y alma de ángel dentro de un busto de barro mal modelado.

Doña Petronila con educación esmerada, habría sido una notabilidad social, pues era una joya valiosa perdida en los peñascales de Killac (MATTO DE TURNER, 2006, p. 125).

Assim como outras, ela também é definida por sua condição de mulher casada; o nome do marido aparece na descrição que lhe faz o narrador. Entretanto, a caracterização de Petronila traz um elemento a mais, que a localiza social e etnicamente. Ela é uma “típica serrana da província”, a “filha de um notável”, embora seja um tipo “desconhecido na costa peruana”.

O narrador enfatiza em vários momentos a bondade da mulher, o “coração de ouro”, a “alma de anjo em um busto de barro”. A simplicidade e a aparência rústica de Petronila destoariam de certo refinamento interior. O mesmo narrador explicita o que faltaria à mulher, em sua concepção: “Doña Petronila con educación esmerada, habría sido una notalidad social, pues era una joya valiosa perdida en los peñales de Killac” (MATTO DE TURNER, 2006, p. 125).

Petronila demonstra amizade por Lucía, simpatia por Margarita, pretendente de seu filho, e inspira tanta confiança que o pai de Teodora a refugia em sua casa: “de mi comadre doña Petronila, que, como sabes, es una señora a las

derechas, y a su lado estarás segura como la custodia en el altar” (MATTO DE TURNER, 2006, p. 213-214). A moça, chegando à casa da senhora, foi “recebida por doña Petronila con el cariño proverbial de la madre de Manuel” (p. 213-214).

Reiteradamente Petronila será descrita como boa mãe, a despeito de certo mistério que paira sobre sua vida. No capítulo V da primeira parte, ao caracterizar Pancorbo, o narrador dará mais informações sobre a serrana, dirá que o personagem se casara com Petronila, “hija de un notable; y en seguida le hicieron gobernador” (MATTO DE TURNER, 2006, p. 106). Depois, o leitor saberá que Pancorbo assumiu a paternidade de Manuel, mas enfatiza que ela não tinha “manchas” em sua conduta.

No capítulo XXVI da segunda parte, Petronila dá permissão a Manuel para que revele a Fernando Marín o nome do verdadeiro pai, esclarecendo ao filho: “¿Qué culpa tenemos nosotros? Fue una desgracia, y ¿por qué no he de pasar yo un bochorno por la felicidad eterna de mi hijo querido [...]” O narrador em seguida completa, também eximindo-a de culpa: “hacia en este momento el último sacrificio de una madre amante y de una mujer engañada” (MATTO DE TURNER, 2006, p. 255), pois o leitor deve entender que Petronila foi vítima de uma sedução. Ao final da história, esse mesmo leitor saberá que o sedutor foi o antigo padre de Kíllac, promovido a bispo: Pedro de Miranda y Claro. Deste modo, mostra-se a grandeza de espírito de Petronila: mesmo enganada, torna-se uma mãe dedicada ao filho, além de manifestar instinto maternal para com os que estão à sua volta.

Petronila provém de uma família de “notáveis” do lugar. Segundo Cornejo Polar (2005), esses poderosos são representados no romance pelo “abusivo ejercicio de su poder, sea para obtener beneficios directos e inmediatos, sea para conservar y defender el status social que los favorece como grupo” (p. 155) e ainda haveria entre eles uma “pertinaz inmoralidad” (CORNEJO POLAR, 2005,

p. 157). Entretanto, a mãe de Manuel está totalmente afastada dessa caracterização. O narrador e as demais personagens assinalam que o fato de ser mulher a salvaria desse comportamento. Veja-se o diálogo entre os Marín, no qual Fernando afirma: “[...] aquí todos abusan y nadie corrige el mal ni estimula el bien; notándose la circunstancia rarísima de que no hay parecido entre la conducta de los hombres y la de las mujeres...” e Lucía responde: “- Si también las mujeres fueran malas, este ya sería un infierno [...]” (MATTO DE TURNER, 2006, p. 228).

A senhora forasteira

A personagem Lucía define-se, sob alguns aspectos, em oposição à outra senhora do romance, dona Petronila, que, apesar de vir de uma família importante da região, não teria a educação e o refinamento da cidade.

[...] se encontraba una joven, graciosamente vestida con una bata de granadina color plomo, con blondas de encaje, cerrada por botonadura de concha de perla, que no era otra que la señora Lucía, esposa de don Fernando Marín; matrimonio que había ido a establecer temporalmente en el campo (MATTO DE TURNER, [1889] 2006, p. 99).

Em pouco mais de três linhas, por uma rápida, mas eficiente caracterização da personagem, ficamos sabendo que ela é jovem, casada, e passamos a conhecer seu nome - inclusive o narrador refere-se a ela como “senhora Lucía” - e o do marido. Ela é descrita em seus trajes, nos quais se destaca a sobriedade e elegância. O leitor também é informado de que Lucía não é do lugar, apesar de não ser identificada sua procedência. Portanto, de certo modo, observa-se uma caracterização social e étnica.

De alta estatura y color medianamente tostado, lo que se llama en el país color *perla*; ojos hermosos sombreados por espesas pestañas y cejas aterciopeladas; llevaba además ese grande encanto femenino de una cabellera abundante y larga que, cuando deshecha, caía sobre sus espaldas como un manto de carey ondulado y brillante. Su

existencia no marcaba todavía los veinte años, pero el matrimonio había dejado en su fisionomía ese sello de gran señora que tan bien sienta a la mujer joven, cuando sabe hermanar la amabilidad de su carácter con la seriedad de sus maneras (MATTO DE TURNER, 2006, p. 104).

A personagem Lucía é descrita psicologicamente em vários momentos ao longo do romance, mas quase sem alterações. Ela só muda de ideia ao decidir deixar Killac. Também é enfatizada sua condição de “senhora”, por ser uma mulher casada, de classe social abastada. Ela e o marido são chamados de forasteiros, embora sejam peruanos. Por não serem do povoado, acabam identificados com a cultura da cidade, mais modernizada. São os *criollos* do romance, desconhecem e desiludem-se com a realidade da serra de seu país. Segundo a designação de Cornejo Polar, os forasteiros “ocupan el punto más alto en la apreciación del narrador, con quien comparten además su actitud y perspectiva, su visión del mundo [...]” (CORNEJO POLAR, 2005, p. 166).

Lucía é a personagem que mais aparece ao longo do romance; é possível mesmo afirmar que ela assume certo protagonismo, pelo modo como causa mudanças no vilarejo, em outras personagens e por colocar em prática suas ideias. Decide ser madrinha de Margarita e, depois, adota as irmãs indígenas, as “aves sem ninho”. Lucía intercede por Marcela, chamando o padre e o governador em sua casa a fim de solicitar o perdão da dívida da família indígena. Toma essa decisão antes mesmo de conversar com o marido, manifestando, assim, atitude bastante incomum para a época, se pensarmos que o romance foi escrito no século XIX. Mas, como o narrador alerta no capítulo IV, “Lucía no era una mujer vulgar” (MATTO DE TURNER, 2006, p. 104).

Sobre sua educação, o narrador faz uma ressalva interessante: “[h]abía recibido bastante buena educación, y la perspicacia de su inteligencia alcanzaba la luz de la verdad estableciendo comparaciones” (MATTO DE TURNER, 2006, p. 104). Como se sabe, em espanhol, segundo o *Diccionario de la Lengua Española*, editado pela Real Academia Española, *bastante*, como

adjetivo, designa algo “que é suficiente, que basta”. Portanto, o narrador não afirma que a personagem tenha estudado muito, e sim, pode-se entender, o suficiente para ser uma boa esposa e senhora da sociedade. De certo modo, uma situação comum naquela época, século XIX, e pela qual a própria autora havia passado. Segundo estudos sobre sua biografia (SALES, 2006, p. 38), o desejo de Matto era ser médica. Não obteve o consentimento de seu pai, mas acabou se casando com um médico inglês e, com o apoio dele, escreveu em jornais e participou de círculos literários. Assim como Clorinda, Lucía encontra outras maneiras de adquirir conhecimentos, desenvolver sua inteligência e ser útil para a sociedade em que vivia.

A condição maternal da personagem também é enfatizada, primeiramente ao tornar-se madrinha de Margarita, depois ao adotá-la juntamente com a irmã. Faz-se também referência a um filho gerado por ela mesma, o primogênito da família. Além disso, de certa forma, Lucía assume a proteção dos Yupanqui, ao tentar convencer os poderosos de Kíllac a perdoarem a dívida da família. Essa atitude pode ser entendida, metaforicamente, como a preocupação paternalista de parte da camada mais abastada e esclarecida da sociedade peruana da época em defesa dos indígenas (VALCÁRCEL, 2013). Lucía seria uma grande mãe, assim como dona Petronila, porém com o refinamento e a educação que faltam à serrana.

Apesar de Lucía aparecer na maioria dos capítulos, ela pouco é descrita pelas outras personagens; é o narrador quem nos dá muitas das informações e descrições sobre a senhora forasteira. Além disso, é dela que o narrador mais se aproxima no modo de pensar. E, efetivamente, é ela quem proporciona que a história se desenvolva. Cornejo Polar assinala que “sin la intervención de la familia Marín, sin su decidida interferencia en los códigos sociales del villorrio, la vida de Kíllac carecería de la dinámica que la convierte en materia novelable” (2005, p. 166), mas a personagem que empreende inicialmente essa mudança, ao se comover com a súplica de Marcela e procurar diálogo entre os

notáveis do povoado, é Lucía. No romance, o lugar dos Marín não é em Kíllac, como eles mesmos concluem e, conforme outras personagens corroboram, denominando-os, pejorativamente, forasteiros durante o ataque à casa daqueles. Entretanto, o lugar de Lucía como uma senhora burguesa educada que toma para si a intenção de colaborar com o desenvolvimento e progresso de seu país é evidente.

Qual é o lugar dessas moças?

Pelo pai, Teodora é chamada carinhosamente de “Teoco”; pelos soldados e pelo tenente governador, “la niña Teodora”. A personagem é descrita várias vezes, na segunda parte do romance, e observada sob diversos aspectos, tanto pelo narrador quanto pelas outras personagens. Em um desses momentos, o narrador dirá, já demonstrando um juízo moral: “Teodora nació con carácter impetuoso y varonil. Salvada la niñez, sus pasiones se manifestaron ardientes” (MATTO DE TURNER, 2006, p. 206).

282

A personagem é retratada pelo narrador de modo detalhado quanto as suas características físicas e aos seus trajes:

Teodora, entrada ya en sus veinte años, era de pequeña estatura, ojos vivos y mirar sereno. Vestía un gracioso traje de percal rosado con ramajes teñidos de color café, rodeado el cuello con un pañuelo de seda carmesí en forma de esclavina, sujeto hacia el pecho con un prendedor de oro falso con piedra imitación topacio. Sus largos cabellos esmeradamente cuidados, estaban trenzados y sujetos al extremo con cintas de listón negro (MATTO DE TURNER, 2006, p. 206).

Em outro momento, juntamente à caracterização física enfatiza-se a docilidade, bem como a sensualidade da personagem. Atentemos para o jogo narrativo construído pela autora: o narrador conta ao leitor o modo como Fernando Marín vê Teodora e, de certo modo, desculpa a atitude do subprefeito; a culpa pelo que lhe aconteceu recairia em uma conjunção de características

da personagem, tais como sua juventude, sensualidade, expansividade sensual. E até mesmo por seu trabalho na taberna do pai:

Teodora, en la plenitud de su vida, como ya la hemos descrito al llegar a su pueblo, lucía una cabellera tan abundante y larga, que a tenerla destrenzada habríale cubierto las espaldas como una ancha manta de vapor ondulado. El conjunto de su persona era tan simpático y atrayente, con esa expresión dulce que enamora, que al verla don Fernando formuló en su pensamiento una especie de disculpa al Subprefecto (MATTO DE TURNER, 2006, p. 227).

Além da disposição para trabalhar, ressalta-se na personagem a agilidade de mulher do campo, “[l]os dos varones levantaron a Teodora que con la agilidade de la campesina, se colocó en su jaco [...]” (MATTO DE TURNER, 2006, p. 214), e até mesmo sua força física, associada, na época, à masculinidade: “- ¡No estoy fatigada, qué disparate! Pero he pensado una cosa” (p. 214).

Teodora também é descrita por sua assertividade, na qual transparece o estereótipo de mulher ardilosa, segundo a fala do próprio pai, projetando nela a opinião que tem em relação às mulheres em geral: “- ¡Cataplum! Teodora, hablas como el misal de la parroquia [...] lo cierto es que las mujeres se pintan para urdir estos lances” (MATTO DE TURNER, 2006, p. 215) e “- Sí, bien dijo la Teoco. ¡Qué diantres! ¡las mujeres todas son brujas!” (p. 216).

A condição de moça solteira também parece ser problemática para a personagem, uma vez que o narrador faz questão de esclarecer que Teodora tem noivo, está próxima a se casar. Teodora é definida como boa moça, também por sua relação com um personagem apenas citado na história, seu noivo:

El corazón de Teodora no estaba desierto. Apalabrada en matrimonio, debía ir a los altares tan pronto como llegase su novio, destinado en la administración de una finca donde ahorraba parte de sus sueldos para atender a los gastos de una boda decente con padrinos notables, tres días de mantel largo y música de viento (MATTO DE TURNER, 2006, p. 206).

O casamento de Teodora não aconteceria por conveniência ou imposto pelo pai. Era um casamento esperado, que a fazia sonhar e até flertar em seus sonhos com os clientes:

Amaba a su novio, y la ausencia de éste aumentaba tal vez el calor del sol de sus ilusiones virginales, haciéndola suspirar por las cotidianas visitas, y las amorosas frases repetidas a media voz en las horas de delicioso romanticismo, que sirven de portada al alcázar conyugal (MATTO DE TURNER, 2006, p. 206).

Enfatiza-se a desenvoltura da jovem ao conversar com dom Fernando (MATTO DE TURNER, 2006, p. 228), mas também seu constrangimento com a situação, quando dona Petronila conta sobre o assédio sofrido na taberna de seu pai:

[...] los esposos Marín escuchaban cambiando la mirada de la joven a doña Petronila y de ésta a aquélla, los carrillos de Teodora eran dos cerezas, permaneciendo ella con la mirada clavada en el suelo sin atreverse a levantar los ojos. En esta actitud soportó uno de los momentos más difíciles de su vida: era recogiendo a ratos los pies bajo la silleta, ora estrujando sus manos escondidas debajo de su pañolón de cachemira (MATTO DE TURNER, 2006, p. 228).

O trecho a seguir é razoavelmente longo, mas contribui para demonstrar o procedimento do narrador, ao dar voz às personagens para que opinem sobre Teodora de um modo que não acontecera com outras:

Manuel se sonreía a veces. Lucía bastillaba la orla de su fino pañuelo, encarrujándolo y volviendo a soltarlo.
- ¿Así que esta señorita es una heroína del amor a su prometido? - dijo don Fernando.
- ¡Muy bien! ¡qué simpática! ¡así fieles deben ser todas las mujeres cuando quieren! - expuso Lucía.
- ¡Qué felicidad la de encontrar un cariño así! Envidio a Mariano - acrecentó Manuel.
- ¡Pues, me gusta la pasada corrida al Subprefecto; bien, muy bien, señorita Teodora! - dijo don Fernando levantándose de su asiento y estrechando la mano de Teodora (MATTO DE TURNER, 2006, p. 228).

O tratamento dado à personagem Teodora mostra o lugar incômodo que uma mulher ocupa na sociedade do século XIX, principalmente ao não seguir alguns padrões estabelecidos. As considerações de Maida Watson sobre a produção

teatral e as condições das mulheres da época em que Matto escreveu podem ser estendidas para as personagens femininas do romance, especialmente, para o caso da filha do taberneiro:

El papel de las mujeres como seres marginados por la sociedad, pero que luchan con su astucia para sobrevivir, es un tema constante también en el teatro de Segura. Está relacionado con la nueva sociedad republicana en la cual la igualdad se pregonaba como principio unificador, pero en el cual las antiguas estructuras sociales virreinales seguían existiendo y donde las posibilidades de progresar económica y socialmente eran limitadas. Fuera del mundo de la riqueza, controlado por el negocio del guano, para las mujeres de clase media la única solución a una vida de pobreza era un buen matrimonio. A la vez, el credo de la literatura romántica oponía a esta solución el matrimonio por amor, y como resultado vemos en las comedias la tensión entre estas dos fuerzas (WATSON, 2006, p. 51).

Teodora desfruta de alguma liberdade, pois está entre os clientes, certamente homens, e dialoga com eles na taberna de seu pai. Além disso, o narrador não deixa de enfatizar a desenvoltura e a sensualidade da personagem, chegando a insinuar certo flerte da moça com os clientes. Entretanto, Teodora ama o noivo, conforme nos informa o narrador, de onde se conclui que o escolheu. Deste modo, temos uma personagem que, apesar de não ser a principal no romance, participa de um episódio que demonstra o modo como os poderosos agiam na serra e impunham à força sua vontade sobre as mulheres.

Tal episódio permite que saibamos que personagens (como o casal Marín e Manuel) que não são do povoado ou estiveram fora dele havia anos, portanto afastados daquela cultura considerada mais atrasada no romance, tentam se solidarizar com a situação de Teodora. Tratar dessa questão, no romance em pleno século XIX, é, sem dúvida, uma grande ousadia por parte da autora. Mas aos olhos de nossa sociedade, no século XXI, não pode passar despercebido que a personagem, vítima do assédio, acaba sendo constrangida e culpabilizada até mesmo pelos personagens esclarecidos.

Sabendo de alguns episódios da biografia de Clorinda Matto de Turner (FERREIRA, 2005, p. 91; SALES, 2006, p. 39; VARGAS YÁBAR, 2013, p. 20), entendo que Teodora se torna uma figura tão incômoda naquela situação, em Kíllac, quanto à autora em Lima, quando ocorrem as polêmicas que envolveram seu nome e sua produção.

Margarita é a outra personagem jovem e solteira de *Aves sin nido*. Apresentada ao leitor apenas no capítulo IX da primeira parte, ela aparece no romance depois de sua irmã Rosalía; mas toma um lugar de maior destaque ao longo da obra, conforme destaquei anteriormente.

No início do romance, é tratada como uma criança: “- Sí niñay - respondió la india -, tiene catorce años y se llama Margarita y va a ser tu ahijada.” (MATTO DE TURNER, 2006, p. 118). Tal pormenor é percebido pela maneira como o narrador se refere a ela, como descreve seu comportamento.

Entretanto, a beleza e graciosidade de Margarita não passam despercebidos pelo padre: “¿De dónde me has sacado, bribona, esta chica tan guapa y tan rolliza?” (MATTO DE TURNER, 2006, p. 126). Também ao personagem Fernando Marín a “beleza particular” da menina chamará a atenção, motivando-o a ajudá-la: “detuvo la mirada con insistencia escudriñadora sobre el rostro y el porte de la niña” e “- Esta niña debe educarse con esmero” (p. 130).

Para as outras personagens, ao longo do romance, Margarita vai mudando, passa a ser vista como uma moça: “- Su madre dice que tiene catorce, pero su talla, su belleza, el fuego de sus ojos negros, todo revela en ella los tintes que la mujer adquiere entrada ya en los linderos de la puberdade” (MATTO DE TURNER, 2006, p. 130).

A mudança da jovem não se dá apenas diante dos olhos das outras personagens ou em suas características físicas. Ao perceber que sua vida mudará

radicalmente com o apadrinhamento do casal Marín, Margarita começa a amadurecer e ganha a capacidade de se expressar: “- Mamá ¿cuándo sea mi madrina la señora Lucía me voy con ella? - preguntó Margarita.” (MATTO DE TURNER, 2006, p. 143). Como a mãe lhe responde afirmativamente, dirá: “- ¿y tú, y mi Juan y mi Rosalía? - insistió Margarita.” E continua: “- ¿Y me llevarán las frutas de la mora y los nidos de los gorriones?” (p. 143), prevendo grandes mudanças em sua vida. Marcela enfatiza tais mudanças pelas quais a filha passará e o que deverá aprender para se tornar uma senhora burguesa, como sua madrinha: “Sí, todo eso te llevaremos si aprendes a coser y tejer las labores lindas que dice saber la señora Lucía” (p. 143). A mudança no comportamento da menina chama a atenção do pai: “- Parece que se te ha soltado la lengua” (p. 143).

Apesar da fragilidade que seu nome poderia sugerir “- ¡Margarita! ¿No es verdad que lleva bien su nombre de flor? - agregó Manuel [...]” (MATTO DE TURNER, 2006, p. 229), o narrador a descreve como tendo um “temperamento vigoroso y el físico robusto” (p. 233). Depois da morte da mãe, o amadurecimento de Margarita se acentua. E Manuel percebe-se apaixonado por ela: “fijándose en Margarita, sintió agolparse a su corazón toda la sangre de sus venas” (p. 168).

Após Lucía decidir adotá-la, na segunda parte do romance, as mudanças serão mais evidentes e rápidas: “[...] Margarita, más linda que nunca, con su cabellera suelta sujeta a la parte de la frente con una cinta de listón [...]” (MATTO DE TURNER, 2006, p. 179). Ela começa a aprender a ler, ajudada, inclusive por Manuel, que cada vez mais demonstrará, para o leitor e para a jovem, seu amor. Os cuidados se evidenciam na aparência da moça, “embellecida aún más notablemente por la estimación y los cuidados” (p. 196). O casal Marín preocupa-se tanto com a educação de Margarita que decide enviá-la à Lima, para estudar, pois, segundo palavras de Lucía, “[...] allá se educa el corazón y se instruye la inteligencia; y luego, creo que Margarita, en un par de

años hallará un buen esposo. Con esa cara y esos ojos no se alarga ningún solterío [...]. (p. 184).

Faz parte da educação de Margarita o ensino religioso, que a tornaria uma boa católica, porém sem excessos, conforme a concepção de pais ilustrados como os Marín; pensam em um colégio: “más a propósito para formar esposas y madres, sin la exagerada mojigatería de un rezo inmodeado, vacío de sentimiento” (MATTO DE TURNER, 2006, p. 196). E assim Margarita poderá encontrar um bom casamento, como conviria a uma “moça de boa família”. Lucía, tal qual uma mãe dedicada, começa a conjecturar sobre isso e comenta que Manuel “es un partido ventajoso para nuestra Margarita” (MATTO DE TURNER, 2006, p. 234).

Ao contrário de Teodora, Margarita mostra ser uma moça mais recatada e tímida, correspondendo ao que se esperava na época: “Margarita tomó con ligereza el ramillete y lo escondió en el seno con la agilidad infantil que hace ocultar un juguete codiciado por otro niño [...] ¿Quién había podido decir a Margarita que era acción vedada aceptar las flores de un joven, ofrecidas con el rocío del afecto?” (MATTO DE TURNER, 2006, p. 185).

Quando Manuel se declara a ela, conhecemos, pela voz do narrador, seus sentimentos: “Margarita sabía desde este momento que era mujer. Sabía que amaba” (MATTO DE TURNER, 2006, p. 210). A personagem, no início do romance, tratada como uma criança, mas percebida pelo padre e por outras personagens como uma adolescente, é agora descrita, física e psicologicamente, como uma mulher. Não se verificam detalhes mais profundos de sua personalidade explorados ao longo da história, mas é possível observar certo amadurecimento da personagem, ainda que no intuito de enquadrá-la no estereótipo de “boa moça de família burguesa” da época.

É importante, inclusive, ressaltar que Margarita figura como uma espécie de redenção para o sofrimento e estupro sofrido por Marcela. A jovem é considerada por Lucía como o “anjo bom” da indígena: “[e]ste será, indudablemente, el ángel bueno de Marcela, en su vida; porque Dios ha puesto un brillo peculiar en los semblantes por donde respira un alma privilegiada”. (MATTO DE TURNER, 2006, p. 114). Seria a afirmação de Lucía, de forma um tanto atravessada, uma exaltação à mestiçagem?

Conclusão

Segundo Cornejo Polar (2005), na estrutura narrativa de *Aves sin nido* encontram-se grupos de personagens que representariam três grupos sociais: os indígenas; os poderosos e influentes da serra, chamados no romance de “notáveis”; e os forasteiros, personagens que não são do lugar e não compartilham da mentalidade nele predominante. Tal grupo pensa e age dentro de uma concepção considerada mais moderna e ilustrada, naquele momento do século XIX, no Peru. Sob essa visão, teríamos personagens tipificados segundo os que se encontram nos romances de costume (CORNEJO POLAR, 2005, p. 139).

Entretanto, ao longo do presente artigo demonstrei que algumas personagens femininas de *Aves sin nido* não estão contidas nesse sistema triádico, que por sua vez não contempla as diferenças sociais presentes na sociedade peruana do século XIX.

Uma das personagens que mais parece se encaixar nessa tipificação de um romance de costumes é Lucía. Forasteira em Kíllac, é uma mulher da cidade, burguesa e representante de uma mentalidade moderna, que acredita na educação religiosa e familiar, mas também na escolaridade formal, por meio da qual os indivíduos, inclusive os indígenas, seriam capazes de se desenvolver plenamente e colaborar para o progresso da sociedade em que viviam.

Lucía é umas das personagens com quem o narrador mais se identifica. Inclusive, sob vários aspectos seu modo de pensar é bastante próximo ao defendido por Clorinda Matto em textos jornalísticos, na atividade docente e nos romances. É a personagem feminina que menos se altera ao longo do romance. A única exceção seria sua decisão de deixar o povoado. Se se pensar que, de certo modo, ela dá voz às ideias da autora sobre questões relativas à sociedade da época, a inalterabilidade corresponde ao que Matto queria retratar em seu romance.

Outra personagem que não se altera é dona Petronila. A serrana é caracterizada como boa mãe, pessoa de grande coração, ainda que sem o refinamento da educação. Na sistematização de Cornejo Polar (2005), a personagem está entre os notáveis do povoado, grupo que explora os indígenas, defende ferrenhamente costumes e tradições exclusivamente em benefício próprio, cujos integrantes são imorais em suas atitudes. Apesar de pertencer a esse grupo, de ser filha e esposa de um notável, Petronila não se encaixa em tal caracterização. A tipificação como boa e dedicada mãe resiste até mesmo à revelação de seu grande segredo.

Entre o grupo das personagens indígenas no romance, segundo a sistematização de Cornejo Polar (2005), estão Martina Champí e Marcela Yupanqui, bem como, inicialmente, as filhas de Marcela - Rosalía e Margarita. Entretanto, pelo que se viu sobre essas quatro personagens, é possível concluir que apresentam distintas caracterizações como personagens, o que as coloca em grupos distintos, ou ao menos não as mantém exclusivamente no dos indígenas.

Marcela e Martina, em alguns aspectos, encaixam-se nos estereótipos e preconceitos comuns sob os quais eram vistos os indígenas na época: solicitam ajuda dos poderosos do vilarejo, dos céus, suplicam e choram. Entretanto, no romance as duas personagens não são tão passivas; são elas que procuram

negociar a liberdade ou o perdão de dívidas dos respectivos maridos. A personagem Marcela, inclusive, esboça ao longo da primeira parte do romance mudanças no modo de pensar e comportar-se. Entretanto, tais mudanças, além de efêmeras, sob a influência de Lucía, não se consolidam, uma vez que a personagem morre ao final da primeira parte de *Aves sin nido*.

Conforme enfatizei, as irmãs indígenas recebem ao longo do romance um tratamento bastante diferenciado. Rosalía praticamente não tem voz; não é descrita, pode ser percebida como uma sombra no conjunto dos indígenas. O mesmo não acontece com sua irmã, Margarita. Ela tem a possibilidade de ascender socialmente, uma vez que passa a ser preparada, primeiro como afilhada e depois como filha do casal Marín, para receber uma educação formal, tornar-se uma moça católica, uma futura boa mãe, enfim, uma senhora burguesa, conforme seu modelo, Lucía.

Enfatiza-se no romance a educação que Margarita receberá. Vale a pena lembrar que ao final da obra o leitor tem a certeza de que a primogênita de Marcela é mestiça. Será por esse motivo que o narrador reforça tanto a possibilidade de sua ascensão intelectual? Além disso, todo esse preparo seria o caminho para um bom casamento, o que na época representaria uma ascensão social. Percebe-se na personagem uma modificação de comportamento e de caracterização ao longo do romance. Além de deixar de ser vista como uma criança para se tornar uma jovem mulher, Margarita progressivamente começa a aprender, a se expressar e a portar-se de modo distinto, deixando de ser uma menina indígena para se tornar uma moça burguesa.

Semelhantes oportunidades não se apresentam à personagem de Melitona em sua vida. Ela não cabe em nenhum dos grupos sociais descritos por Cornejo Polar (2005) e, apesar da pouca caracterização, pode ser percebida como uma prostituta que serve ao padre. A personagem não pertence a um grupo social,

o que reforça a sombra na qual se encontra no romance. Melitona, por sua vez, constitui um tipo à margem da sociedade da época.

Outra personagem que escapa às classificações é Teodora, vista de modo variável por tantos personagens, o que se reflete até mesmo no modo como é chamada. Esses diferentes pontos de vista pelos quais a personagem é mostrada deixam transparecer a estranheza que causa, a começar em seu pai, passando pelo militar que a assedia e, por fim, no senhor ilustrado Fernando Marín. A personagem não se encaixa em nenhum dos grupos sociais destacados por Cornejo Polar (2005), assim como seu comportamento se diferencia do de todas as outras personagens femininas do romance.

Com certa liberdade de interpretação, mas baseada na biografia da autora, é possível afirmar que a repercussão do romance e a polêmica ocorrida no jornal que Matto dirigia teriam sido tão provocadoras quanto a personagem Teodora, inserida no romance mais como um elemento de denúncia dos desmandos dos notáveis da serra e que acaba por influenciar as opiniões de várias outras personagens, inclusive dos ilustrados forasteiros.

É plausível concluir que, mesmo tendo sido o objetivo de Clorinda Matto, conforme ela mesma revela no “Proêmio”, retratar a sociedade da época, explorando ao longo do romance personagens que representavam grupos sociais, o modo como constrói algumas de suas personagens femininas foge a uma caracterização convencionalmente relacionada à que geralmente temos nos romances de costume. Para além da sistematização narrativa proposta por Cornejo Polar (2005), em *Aves sin nido* algumas personagens femininas não pertencem especificamente a nenhum dos grupos sociais representados ou arriscam um movimento para fora deles. Desse modo, Clorinda Matto estampa em seu romance algumas personagens femininas que extrapolam tipificações, ganham novos traços para além do quadro de costume que a autora desejava

pintar e, precisamente por isso, aproximam-se ainda mais daqueles indivíduos que compunham a complexa sociedade peruana do final do século XIX.

Referências:

- AYUSO DE VICENTE, María Victoria; GARCÍA GALLARÍN, Consuelo; SOLANO, Sagrario. *Diccionario Akal de términos literarios*. Madrid: Akal, 1990.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: _____ et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1995. p. 51-80.
- CORNEJO POLAR, Antonio. *Clorinda Matto de Turner, novelista. Estudios sobre Ave sin nido, Índole y Herencia*. Lima: CELACP, [1992] 2005.
- FERREIRA, Rocío. Introducción, estudio crítico y bibliografía a Clorinda Matto de Turner. In: CORNEJO POLAR, Antonio. *Clorinda Matto de Turner, novelista. Estudios sobre Ave sin nido, Índole y Herencia*. Lima: CELACP, 2005. p. 83-127.
- GARCÍA CALDERÓN, Ventura. *Del romanticismo al modernismo*. Paris: Paul Ollendorf, 1910.
- MATTO DE TURNER, Clorinda. *Aves sin nido*. Castelló de Plana: Universitat Jaume I, [1889] 2006.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la Lengua Española*. Disponível em: <<http://dle.rae.es/?w=diccionario>>. Acesso em: 1 jun. 17.
- SALES, Dora. Introducción a *Aves sin nido*. In: MATTO DE TURNER, Clorinda. *Aves sin nido*. Castelló de Plana: Universitat Jaume I, 2006. p. 17-71.
- VALCÁRCEL, Luis E. *Luis E. Valcárcel: del indigenismo cusqueño a la antropología peruana*. Lima: Copé, 2013.
- VARELA JÁCOME, Benito. Evolución de la novela Hispanoamericana en el XIX. In: MADRIGAL, Luis I. (Coord.). *Historia de la Literatura Hispanoamericana: del Neoclasicismo al Modernismo*. Madrid: Cátedra, 2008. t. II, p. 91-133.
- VARGAS YÁBAR, Miguel. *Las empresas del pensamiento. Clorinda Matto de Turner (1852-1909)*. Lima: Pakarina, 2013.
- WATSON, Maida. Arte y literatura en el costumbrismo peruano decimonónico. *Revista de la Casa Museo Ricardo Palma*, n. 6, p. 40-62, dic. 2006.

Recebido em: 10 de junho de 2017.
Aprovado em: 5 de outubro de 2017.