

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDO DE LINGUAGENS  
DOUTORADO INTERINSTITUCIONAL (DINTER)

MENINAS, JOVENS E VELHAS  
PERSONAGENS TECIDAS NA NARRATIVA DE HELENA PARENTE CUNHA

LÍLIAN ALMEIDA DE OLIVEIRA LIMA

PORTO ALEGRE  
2014

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS  
DOUTORADO INTERINSTITUCIONAL (DINTER)

LÍLIAN ALMEIDA DE OLIVEIRA LIMA

MENINAS, JOVENS E VELHAS:  
PERSONAGENS TECIDAS NA NARRATIVA DE HELENA PARENTE CUNHA

PORTO ALEGRE (RS)

2014

FICHA CATALOGRÁFICA  
Sistema de Bibliotecas da UNEB

Lima, Lilian Almeida de Oliveira

Meninas, jovens e velhas: personagens, tecidas na narrativa de Helena Parente Cunha. / Lilian Almeida de Oliveira Lima . – Porto Alegre: PUC, 2014.

215p.

Orientador: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Noelci Fagundes da Rocha (SISSA JACOBY)

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul em Convênio com a Universidade do Estado da Bahia. Doutorado Interinstitucional (DINTER).

LÍLIAN ALMEIDA DE OLIVEIRA LIMA

MENINAS, JOVENS E VELHAS:  
PERSONAGENS TECIDAS NA NARRATIVA DE HELENA PARENTE CUNHA

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul em Convênio com a Universidade do Estado da Bahia – Doutorado Interinstitucional (DINTER).

Orientador (a): PROF<sup>a</sup>. DR<sup>a</sup>. NOELCI FAGUNDES DA ROCHA (SISSA JACOBY)

Porto Alegre (RS)

2014

LÍLIAN ALMEIDA DE OLIVEIRA LIMA

MENINAS, JOVENS E VELHAS:  
PERSONAGENS TECIDAS NA NARRATIVA DE HELENA PARENTE CUNHA

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul em Convênio com a Universidade do Estado da Bahia – Doutorado Interinstitucional (DINTER).

Aprovada em 22 de agosto de 2014

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr<sup>a</sup> Noelci Fagundes da Rocha - PUCRS

Prof. Dr. Ricardo Araújo Barberena - PUCRS

Prof. Dr<sup>a</sup>. Rita Terezinha Schmidt – UFRGS

Prof. Dr<sup>a</sup>. Cecil Jeanine Albert Zinani - UCS

Prof. Dr<sup>a</sup>. Eurídice Figueiredo – UFF

Para Helena,  
amiga nas distintas cores de horas,  
estes tecidos e fios que desvendam mulheres.

## AGRADECIMENTOS

À Universidade do Estado da Bahia, pelo incentivo e apoio, por meio do Doutorado Interinstitucional, e pela concessão de bolsa de estudos.

À Professora Doutora Sissa Jacoby, pelas orientações na construção deste trabalho.

À Professora Doutora Vera Teixeira de Aguiar, pelo acolhimento e pela atenção na ausência dos primeiros momentos.

À Professora Doutora Márcia Rios, pela coordenação e parceria nas demandas dinterianas.

Aos professores, pela oportunidade de aprendizagens teóricas e humanas.

Aos meus pais, Adelia e Damião, aos meus irmãos, Lázaro e Luciana, e ao meu sobrinho, Enzo Kauã, pelo incentivo e pela compreensão diante das minhas ausências, em decorrência do exílio que a minha produção acadêmica exigiu.

Aos colegas amigos dinterianos, pela oportunidade de caminharmos de mãos dadas, especialmente, quando estivemos distantes de nossos lares.

Às amigas do meu coração, que respeitaram os meus silêncios e os meus afastamentos, sobretudo, nos momentos de celebração, devido à minha necessidade de estar concentrada na tese.

À escritora Helena Parente Cunha, por sua narrativa que me fascina e me inquieta.

A Deus Pai-Mãe e à Mãe do Mundo, pela oportunidade de fiar delicados fios no tear da minha existência e de todas as mulheres.

Ao meu mestre amado, Saint Germain, e a todos os meus amigos especiais, pela certeza do abrigo.

Assim passo meus dias;  
fazendo e desfazendo  
o nó dos nomes,  
o fio da meada e  
– mapa estranho –  
os riscos do bordado.  
Myriam Fraga (1991, p. 4)

## RESUMO

A tese *Meninas, jovens e velhas: personagens tecidas na narrativa de Helena Parente Cunha* assenta-se sobre os estudos acerca das relações entre literatura, mulher e relações de gênero. Na tese, propõe-se a analisar as personagens femininas presentes na obra ficcional da escritora brasileira Helena Parente Cunha, composta pelos seguintes títulos: *Os provisórios* (1980), *Mulher no espelho* (1983), *Cem mentiras de verdade* (1985), *As doze cores do vermelho* (1989), *A casa e as casas* (1996), *Vento, ventania, vendaval* (1998), *Claras manhãs de Barra Clara* (2002), *Falas e falares* (2011). Para responder quem são as personagens femininas parenteanas e quais os seus padrões comportamentais em meio às formatações de gênero e às ingerências das estruturas de dominação masculina, estabelece-se o diálogo com estudiosos de diferentes áreas do saber, tais como: Teresa de Lauretis e sua concepção de “tecnologia de gênero”; Elaine Showalter e o seu “modelo cultural de escrita das mulheres”, o qual revela um duplo discurso, da voz dominante e da voz silenciada; Pierre Bourdieu e as discussões sobre a dominação masculina; entre outros. Para a análise, as personagens são agrupadas em faixas etárias que vão da infância, passando pela juventude e maturidade, atingindo a velhice, visto que os enquadramentos de gênero são disseminados desde a mais tenra idade e repercutem ao longo de toda uma vida. Para cada agrupamento etário, tem-se um capítulo, investigando as estruturas de dominação e violência simbólicas a que meninas, mulheres jovens e maduras e velhas estão submetidas, revelando não só o discurso duplo, mas também o consentimento ao poder dominante.

**Palavras-chave:** Literatura brasileira, Helena Parente Cunha, gênero, dominação masculina, violência simbólica.

## ABSTRACT

The thesis *Girls, young and old: characters woven into the narrative of Helena Parente Cunha* is based on studies about the relationship between literature, women and gender relations. We examine the female characters present in the fictional work of Brazilian writer Helena Parente Cunha, comprising of the following titles: *Os provisórios* (1980), *Mulher no espelho* (1983), *Cem mentiras de verdade* (1985), *As doze cores do vermelho* (1989), *A casa e as casas* (1996), *Vento, ventania, vendaval* (1998), *Claras manhãs de Barra Clara* (2002), *Falas e falares* (2011). To describe these female characters and their behavioral patterns under the influence of gender formats and the structures of male domination, we dialogue with theoreticians from different areas, such as Teresa de Lauretis and her concept of the "technology of gender"; Elaine Showalter and her "cultural model of female writing", which reveals a double-bladed discourse, of the dominant and of the silenced voices. We also refer to Pierre Bourdieu's ideas and other theoretical discussions about male domination. For our analysis, the characters are grouped into age groups ranging from childhood through their youth to maturity, reaching old age, owing to the fact that gender frameworks are disseminated from an early age and reverberate throughout a lifetime. For each age group, we present a chapter investigating the structures of domination and symbolic violence that girls and young, mature and old women are submitted to, revealing not only the double discourse mentioned above, but also the consent of the women to the dominant power.

**Keywords:** Brazilian Literature, Helena Parente Cunha, gender, male domination, symbolic violence.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

TABELA 01	QUANTITATIVO DE PERSONAGENS POR LIVRO, CONSIDERANDO GÊNERO E FAIXA ETÁRIA.....	46
-----------	---	----

## LISTA DE ABREVIATURAS

ACAC	<i>A casa e as casas</i> (1998)
ADCV	<i>As doze cores do vermelho</i> (1998)
CMV	<i>Cem mentiras de verdade</i> (1990)
CMBC	<i>Claras manhãs de Barra Clara</i> (2002)
FF	<i>Falas e falares</i> (2011)
ME	<i>Mulher no espelho</i> (1985)
OP	<i>Os provisórios</i> (1990)
VVV	<i>Vento, ventania, vendaval</i> (1998)

## LISTA DE SIGLAS

ABL	Academia Brasileira de Letras
ANPOLL	Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisas em Letras e Linguística
CNPq	Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
COFEN	Conselho Federal de Enfermagem
ECA	Estatuto da Criança e do Adolescente
GTML	Grupo de Trabalho Mulher e Literatura
IES	Instituições de Ensino Superior
SEPM	Secretaria Especial de Política para Mulheres
STF	Supremo Tribunal Federal
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro

## SUMÁRIO

<b>1 ANTES DE TECER: A GEOMETRIA DO TECIDO</b> .....	12
<b>2 PREPARANDO O TEAR, DISCERNINDO OS FIOS</b> .....	18
2.1 FEMINISMO NO BRASIL: FIO DE HISTÓRIA .....	19
2.2 FAZENDO GÊNERO NO BRASIL: FIO DE RESISTÊNCIA .....	27
2.3 AUTORIA FEMININA: FIO DE ALTERIDADE .....	35
2.4 PERSONAGENS FEMININAS PARENTEANAS: FIO NARRATIVO .....	45
<b>3 TECIDO EM FLOR: MENINAS</b> .....	50
3.1 ABUSO E OPRESSÃO: FIBRAS DO MESMO FIO .....	52
3.2 FIO E NÓ: DOLORES .....	58
3.3 DESFIOS: ESGARÇAMENTO E TRANSGRESSÃO .....	65
3.4 AMARRAS: O MEDO E A “FORMAÇÃO” .....	74
3.5 LINHAS DIFERENTES TECEM CONTRASTES SOCIAIS .....	81
3.6 FIOS DE GÊNERO EM QUADRADO .....	86
<b>4 TECIDO EM FEITURA: MULHERES</b> .....	95
4.1 LINHAS DE DESONRA, NÓS DE REPRESSÃO .....	99
4.2 CASAMENTO: LAÇO, DESLINDE, PONTO .....	110
4.3 DESFIADURA: ABNEGAÇÃO, CONSENTIMENTO, RESIGNAÇÃO .....	120
4.4 DESAMARRAS: AUTONOMIA, LIBERAÇÃO, ALTIVEZ.....	141
4.5 TRAMA: INTEGRAÇÃO E COOPERAÇÃO.....	157
<b>5 TECIDO URDIDO: VELHAS</b> .....	173
5.1 IMPLACÁVEIS FIOS DE IDADE .....	175
5.2 ELOS FAMILIARES: TUTELA E SUBJUGAÇÃO .....	178
5.3 LAÇO E NÓ: ENQUADRAMENTO E SUJEIÇÃO .....	186
5.4 FIOS SOLTOS: RUPTURAS E PLENIFICAÇÕES .....	193
<b>6 ARREIMATE: CONSIDERAÇÕES PROVISÓRIAS</b> .....	205
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	215

## 1 ANTES DE TECER: A GEOMETRIA DO TECIDO

... jogando a lançadeira de um lado para outro e batendo os grandes pentes do tear para frente e para trás, a moça passava os seus dias.

Marina Colasanti (2006, p.10)

Nascida com o sexo feminino e me compreendendo como mulher, desde muito cedo, as ingerências e os condicionamentos que cerceiam os gêneros também me cercearam e se enredaram nos fios da minha história de vida. As diferenciações sexuais e as outras daí decorrentes eram amplamente ensinadas, inculcadas. Por meio das muitas linhas que tecem a minha história, chegaram ao meu tear: as inquietações sobre as diferenças sexuais entre homens e mulheres; os enquadramentos a que eram submetidos uns e outros. Talvez eu mesma tenha ido até os novelos dessas discussões, algum tempo atrás. O fato é que elas me envolveram, e eu me permiti enrodilhar-me nelas.

Uma a uma, as mulheres, as escritoras, foram chegando com seus poemas e narrativas, entre elas, Helena Parente Cunha. A pujança da linguagem e a poeticidade casadas aos enredos inquietantes e desestabilizadores dos paradigmas, os quais também eu não aceitava, foram suficientes para estabelecer a primeira relação entre o objeto de pesquisa e a pesquisadora iniciante. Aos poucos, o calor da emotividade literária que me ligava à narrativa parenteana cedeu aos rigores da pesquisa, e fez-se ainda mais forte a justificativa do trabalho com essa autora e sua obra: trata-se de uma escritora de reconhecido valor literário, cujas obras têm relevante valor estético, e o seu projeto literário é focado na quebra de paradigmas, na ruptura com os padrões hegemônicos, na desestabilização da lógica falocêntrica, em convergência com as discussões pós-estruturalistas e pós-modernas. Vislumbrar as personagens femininas presentes em seus textos, quem são elas, quais as suas inquietações, o que as limita, o que anseiam, é compreender não apenas o universo feminino presente nas narrativas parenteanas, mas também compreender a mulher brasileira, de algum modo presente ali, por meio da alquimia que a literatura realiza ao se fazer de verdade, quando verdade não é, ao transformar em arte a matéria banal do cotidiano.

Fiandeira dos meus próprios fios, ao empreender a leitura da obra ficcional de Helena Parente Cunha, afirmo-me criatura e criadora de mim mesma, recomponho os meus tecidos, vejo-me no decalque das personagens femininas aí presentes. Ora me estranhando, ora me reconhecendo, vou tecendo a mulher que fui, sou e serei, à medida que componho a tecedura da tese *Meninas, jovens e velhas: personagens tecidas na narrativa de Helena*

*Parente Cunha*. Evocando a metáfora do fio, impossível não lembrar o fio de Ariadne, a conduzir Teseu no enfrentamento labiríntico do Minotauro. Aqui, no espaço de entrelaçar as linhas que me compõem e que engendram o texto acadêmico, acerco-me do mito grego para urdir o encontro entre o meu texto e eu. Penso, então, que Ariadne e o seu fio de lã, a guiar Teseu no labirinto, apontam-me Helena Parente Cunha e sua narrativa. Elas conduzem-me pelas inquietantes ingerências de gênero, colocam-me diante do desafio de existir enquanto mulher, diante do grande Minotauro, que é conscientizar-me de mim e de outras tantas mulheres atreladas a contingenciamentos e aberturas de ser mulher. Investigando as mulheres parenteanas, perscrutando nelas um Minotauro que também é meu, refaço as fazendas que me constituem à medida que teço o pano da minha tese, em entrelaçamento com os tecidos da ficção de Helena Parente Cunha.

Tecelã desses lugares, deixo agora os fios mais aquecidos, como os de lã, com que a emotividade costuma envolver aquilo que toca, e tomo linhas frias, como os fios de seda, exigidas pelo apuro acadêmico, mas aquecidas pelo entusiasmo, e passo a discernir os fios e suas consistências, expondo os caminhos de construção dessa tese-tecido. Ela assenta-se sobre os estudos acerca das relações entre literatura, mulher e relações de gênero, propondo-se a analisar as personagens femininas parenteanas à luz da “tecnologia de gênero”, noção desenvolvida por Teresa de Lauretis, a partir da compreensão de gênero como “representação e auto-representação, [...] produto de diferentes tecnologias sociais, [...] e discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana” (1994, p. 208).

Nesta tese, analiso as personagens femininas ao longo de oito livros de ficção da escritora brasileira Helena Parente Cunha, entre contos e romances, a saber: *Os provisórios* (1980), *Mulher no espelho* (1983), *Cem mentiras de verdade* (1985), *As doze cores do vermelho* (1989), *A casa e as casas* (1996), *Vento, ventania, vendaval* (1998), *Claras manhãs de Barra Clara* (2002), *Falas e falares* (2011). O texto literário da autora é lido a partir de uma profícua interlocução entre literatura e realidade, de modo que o escritor (a), após captá-la, refrata-a, distende-a, a contrai, segmenta-a e contorce-a, criando o texto literário. Tem-se em vista, também, o diálogo entre o texto e o contexto de época em que ele está inserido, uma vez que a obra é “sintoma” do seu tempo (BOURDIEU, 1996).

A presença marcante de personagens femininas na obra narrativa de Parente Cunha leva-me a analisá-las desde a infância até a velhice, visto que os enquadramentos de gênero são disseminados desde a mais tenra idade e repercutem ao longo de toda uma vida. Para a análise, são consideradas as personagens femininas implicadas em qualquer situação de

aquiescência, instabilização ou ruptura com os paradigmas androcêntricos. Refletir sobre elas levou-me a estabelecer perguntas que me auxiliam no objetivo de verificar como essas mulheres se situam frente às ingerências a que estão submetidas.

Quem são as personagens femininas parenteanas? Quais os seus padrões comportamentais? Eles alteram-se ao longo das obras? Como a representação de cada uma das distintas faixas etárias acontece no tocante aos modelos estabelecidos para as mulheres? A resposta a todas essas perguntas se construiu a partir da leitura e análise, em constante diálogo com diferentes estudiosos de distintas áreas do saber, de um *corpus* de cinquenta e sete contos, duas narrativas em textos de prosa poética agrupados em *Viagem ao redor do divã* e *O colar de coral* e três romances.

Com o propósito de empreender a tarefa a que me dispus, estabeleço diálogos com a Literatura, as Ciências Humanas e Sociais, especialmente a Sociologia e a Filosofia, que me auxiliam a vislumbrar as construções socioculturais acerca da mulher, especialmente a mulher brasileira, que conversem ou estejam refletidas nas narrativas parenteanas. Como já mencionei, as ideias de Teresa de Lauretis, presentes no artigo *Tecnologia de gênero*, contribuem sobremaneira para a investigação do texto parenteano. A compreensão de que os bens culturais – e, portanto, a literatura – são tecnologias sociais que, ao problematizar os paradigmas falocêntricos, constituem-se em uma tecnologia de gênero, capaz de criar, alterar e gerar novas construções acerca do gênero é o viés aqui adotado.

Importante também para o percurso de análise utilizado são as ideias de Elaine Showalter e o seu “modelo cultural da escrita de mulheres” presentes no artigo *A crítica feminista no território selvagem*. Para ela, “a escrita das mulheres é um ‘discurso de duas vozes’ que personifica sempre as heranças social, literária e cultural tanto do silenciado quanto do dominante” (1994, p. 50). Na investigação dos enredos e das personagens, são considerados esses dois discursos que, de algum modo, revelam um pouco de uma estrutura de dominação.

Para perscrutar as engrenagens da dominação simbólica subjacentes às relações entre homens e mulheres, recorro a Pierre Bourdieu e às ideias presentes no livro *A dominação masculina*. A lógica de aquiescência aos esquemas de dominação apontada por Bourdieu é amplamente visualizada nas narrativas, de modo a revelar estratégias de manutenção da dominação e da violência simbólicas.

Ao longo das análises, ademais os nomes mencionados, busco o diálogo com diferentes estudiosos, no intuito de compreender as construções de gênero nas diferentes situações narrativas, evocando, entre outras, discussões sociológicas, como as apontadas por

Maria Lúcia Rocha-Coutinho (1994), e discussões literárias realizadas por estudiosas, como Angélica Soares (2003, 2012) ou Elódia Xavier (1991, 2007, 2012).

Também contribuem para as discussões traçadas nesta tese as ideias de Neil Postman (1999) acerca da morte da infância, bem como as de Philippe Ariès (1981) sobre a infância e a família, ao me direcionar para as meninas parenteanas, afora artigos que discutam a infância em diálogo com os construtos sociais. Na abordagem das personagens velhas, recorro a Ecléa Bosi em o seu livro *Memória e sociedade: lembranças de velhos* (2010), bem como a distintos artigos que problematizam as condições do velho e do envelhecer na sociedade brasileira, além de outros que o fazem em diálogo com a Literatura.

Para responder às perguntas que me faço, dividi a tese em quatro capítulos, os quais passo agora a apresentar. O primeiro capítulo, *Preparando o tear, discernindo os fios*, é composto por quatro subcapítulos e, no primeiro deles, *Feminismo no Brasil: fio de história*, proponho-me a traçar um breve percurso das lutas feministas no Brasil, indo do século XIX aos dias de hoje, com mulheres assumindo distintos postos na sociedade brasileira, assinalando, inclusive, a expansão da Literatura de autoria feminina, resultante também daquelas batalhas. No subcapítulo *Fazendo gênero no Brasil: fio de resistência*, tem destaque a chegada às universidades brasileiras dos estudos sobre mulher e relações de gênero, as transformações pelas quais o conceito de gênero passou, bem como a importância do GT Mulher e Literatura no incentivo às discussões e pesquisas sobre as relações entre mulher e Literatura. No terceiro subcapítulo, *Autoria feminina: fio de alteridade*, evoco os lugares de alteridade que o texto de autoria feminina – particularmente, a ficção de Helena Parente Cunha – assume. Também situo a autora e sua obra em meio a elementos de um campo literário que resiste ao reconhecimento de autores e obras que proponham o descentramento do olhar. No último subcapítulo, *Personagens femininas parenteanas: fio narrativo*, apresento um quadro quantitativo da relação entre as personagens femininas de Helena Parente Cunha e os seus livros, sinalizando a forte presença feminina, bem como estabeleço os critérios de classificação etária das personagens, e finalizo apresentando, em linhas gerais, os livros que compõem o *corpus* de pesquisa.

Estabelecidos os fios condutores da pesquisa, começo a traçar as análises das narrativas e construo tecidos para cada uma das faixas etárias aqui demarcadas: infância, maturidade, velhice, cada uma em um capítulo. As experiências da infância compõem o capítulo dois, *Tecido em flor: meninas*, que abarca seis subcapítulos. Aqui, analiso as personagens meninas, observando as formatações e os enquadramentos a que são submetidas, sob a chancela da boa formação ou educação, para se adequarem aos padrões estabelecidos

para o feminino. No primeiro subcapítulo, *Abuso e repressão: fibras do mesmo fio*, abordo situações de vulnerabilidade física e emocional que expõem as personagens a abusos e opressões empreendidos por familiares ou por estranhos. No subcapítulo *Fio e nó: dores*, destaco vivências marcadas por dores e sofrimentos, contrariando a ideia de que a infância é o paraíso perdido. As personagens evidenciadas nesse item conhecem, desde cedo, os preconceitos sociais e as armadilhas emocionais que não as poupam dos desafios de existir por serem crianças. No subcapítulo seguinte, *Desfios: esgarçamento e transgressão*, apresento movimentos transgressivos praticados pelas garotas, contra a submissão aos modelos que desejam enquadrá-las nas prescrições decorrentes da divisão sexual. Por razões didático-metodológicas, a partir do quarto subcapítulo, *Amarras: o medo e a “formação”*, as análises concentram-se nos romances. Aqui, problematizo a preocupação com a educação das meninas, tomando o medo como elemento auxiliar nessa jornada. A repressão e a disseminação do medo são os principais mecanismos reguladores utilizados no projeto de adequá-las às formatações de gênero. No item *Linhas diferentes tecem contrastes sociais*, apresento as diferenças sociais ensinadas, desde muito cedo, pelos adultos, que acendem os tons da segregação e do preconceito. No último subcapítulo da seção dois, *Fios de gênero em quadrado*, as crianças se veem envoltas em dinâmicas de enquadramento de gênero decorrentes da diferença sexual entre meninos e meninas, que as marcarão para o resto de suas vidas.

No terceiro capítulo, intitulado *Tecido em feitura: jovens*, ganham destaque as narrativas cujas protagonistas são as personagens jovens e maduras, agrupadas em cinco subcapítulos. No primeiro deles, *Linhas de desonra, nós de repressão*, reúno personagens marcadas pela repressão sexual, em nome da honra familiar, evidenciando o quanto os reframentos e as inculcações, promovidos pela Igreja e pela família, dispõem-se a preservar os princípios cristãos que vinculam a mulher à condição de ser decaído. No segundo subcapítulo, *Casamento: laço, deslinde, ponto*, mostro personagens que tomam o casamento como um propósito importante para suas vidas, embora isso não signifique felicidade. No item três, *Desfiadura: abnegação, consentimento, resignação*, elenco personagens que vivem abnegadas em favor de pais, mães, companheiros, filhos, enfim, da família. Abrindo mão de si mesmas, elas estão paralisadas, encurraladas em padrões oriundos da lógica androcêntrica. No quarto subcapítulo, *Desamarras: autonomia, liberação, altivez*, aponto mulheres que construíram uma consciência de si enquanto sujeito no jogo da vida, liberaram-se das amarras da dominação simbólica e conquistaram autonomia, não sem se deparar com as sanções impostas a quem ultrapassa os modelos. No último subcapítulo, *Trama: integração e*

cooperação, ganham destaque as partes *Viagem ao redor do divã* e *O colar de coral*, do livro *A casa e as casas*. Nesse item, a personagem de *Viagem ao redor do divã*, em um percurso psicanalítico, aponta para o autoconhecimento e a integração consigo mesma. Em *O colar de coral*, a vivência amorosa entre homem e mulher é concebida a partir da cooperação mútua. Juntas, as duas partes sinalizam o movimento interno de conhecimento de si, levando à vivência amorosa a partir da sabedoria de saber quem se é.

O último capítulo, *Tecido urdido: velhas*, é dedicado às personagens cujo envelhecimento lhes impõe o peso das sujeições sociais, mas, também, eleva-as a uma sabedoria acima das regras e desmedidas da vida em sociedade. No primeiro subcapítulo que o compõe, *Implacáveis fios de idade*, evidencio as marcas da passagem do tempo expressas no corpo e o autocuidado como resistência à noção de envelhecimento como degradação. No item *Elos familiares: tutela e subjugação*, apresento narrativas cujas protagonistas estão sob o jugo familiar ou de pessoas próximas, vinculadas a algum tipo de dependência que promove a violência e a desumanização. No terceiro subcapítulo, *Laço e nó: enquadramento e sujeição*, avultam mulheres interdidas pelas estruturas de dominação e violência simbólicas, resignadas e alheias a si mesmas. No último subcapítulo, *Fios soltos: rupturas e plenificações*, as personagens exibem a leveza de quem já pagou os ônus de uma sociedade segregadora, bem como a integridade de quem respeita seus desejos, suas verdades e preza pela sua condição de ser humano.

Em *Arremate: considerações provisórias*, dando remate a todos os fios e tecidos construídos, sintetizo o pano onde as personagens parenteanas figuram, respondendo à pergunta: quem são as personagens parenteanas? Também aponto, aí, o trajeto delas ao longo dos livros de Helena Parente Cunha, em sintonia com as mudanças que ocorreram na vida das mulheres na segunda metade do século passado e no começo do século XXI.

Estabelecidas as linhas mestras e desnudada a geometria têxtil, agora, resta ao tecido – a tese – ser lido, rasurado, desfiado, entretecido ou retecido pelos olhares de leitores também tecelões.

## 2 PREPARANDO O TEAR, DISCERNINDO OS FIOS

Se nos recusamos a assumir a responsabilidade por nossa própria liberdade, preferindo aquiescer à vontade de outras pessoas e optando por desistir de ser os autores de nossas próprias vidas, condenamo-nos ao *status* de coisa. Agimos como se não tivéssemos outra escolha que não a de ser o que nos tornamos.

Tina Chanter (2011, p. 17)

Ao longo da história da humanidade, inúmeras transformações têm marcado as mais diversas sociedades. Acontecimentos como a revolução industrial e o desenvolvimento do capitalismo, a revolução francesa e os seus ideais libertários, o marxismo e as relações de trabalho, as guerras e a dizimação humana, entre outros, promoveram mudanças profundas pelas quais passaram os indivíduos, suas relações e modos de vida. Acompanhando toda essa gama de transformações, a mulher e as construções acerca do que é ser mulher e do que é feminino também sofreram relevantes alterações, as quais contribuíram para a quebra de paradigmas calcados numa lógica burguesa, a serviço da mentalidade patriarcal.

Especialmente a partir do século XIX, as mulheres empreenderam rupturas que foram desde a tomada de consciência de seu papel enquanto sujeito social, à luta pela igualdade de direitos, à conquista e à ocupação de importantes espaços dentro da sociedade e fora do ambiente doméstico, a que se encontravam restritas. Muitas e significativas contribuições femininas, quer seja em pequenas ações do cotidiano, quer seja em manifestos de grande visibilidade, compuseram o percurso e as lutas do sujeito mulher, objeto de constantes transformações e de estudos.

A presença das mulheres nas sociedades, suas condições de vida, as representações sobre elas, as lutas travadas e as vitórias alcançadas constituem objeto de interesse dos estudos feministas. Ainda no século XIX, teve início, sobretudo, o despertar de uma consciência feminista ou de gênero promovido por mulheres, ora por meio de manifestos, mobilizações, declarações reivindicativas, ora por representações e análises artísticas ou sociológicas, ousadamente publicadas nos poucos veículos que lhes abriam as portas. Essas mulheres representaram o começo de um percurso traçado pelos estudos feministas, contribuindo para que estes alcançassem o patamar em que se encontram hoje.

Na Grã-Bretanha e na França, entre os séculos XVIII e XIX, são dados os primeiros passos em direção à luta feminista, por nomes como o da francesa Olympe de Gouges, por meio da sua *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*, de 1791, exaltando o uso

da razão e da filosofia para o êxito da mulher no período da Revolução Francesa, evocando, assim, o papel político da mulher na revolução. Outro nome é o da inglesa Mary Wollstonecraft, autora da *Vindication of the rights of woman*, publicada em 1792. Aqui, o destaque é para o ser social da mulher frente à noção do homem como o único representante do ser humano. Entre os séculos XIX e XX, o engajamento feminino desenvolveu-se de modo mais intenso com contribuições da russa Alexandra Kollontai e da alemã Clara Zetkin, numa perspectiva socialista, ou de nomes como Virgínia Woolf, Simone de Beauvoir e Elaine Showalter. É importante destacar a inglesa Virginia Woolf e a contribuição, além da sua produção ficcional, dos seus ensaios, com destaque para *A room of one's own* (1929) e *Three guineas* (1932). Nessas publicações, Woolf defende, respectivamente, a importância de um espaço da mulher para a sua criação literária, evidenciando “las desventajas materiales de las mujeres en comparación con los hombres” e “el contexto social y la historia de la producción literaria fememina; y el segundo, en las relaciones entre el poder masculino y las profesiones” (SELDEN *et al.*, 2001, p. 155).

## 2.1 FEMINISMO NO BRASIL: FIO DE HISTÓRIA

Não há dúvidas quanto à importância do movimento feminista, desenvolvido sobretudo na França e na Inglaterra, para as conquistas empreendidas pelas mulheres, mas não apenas nesses países. São inegáveis a influência e a contribuição daquelas mobilizações nas primeiras batalhas travadas pelas mulheres brasileiras em direção à conquista de direitos. O livro *Direito das mulheres e injustiça dos homens* (1832), de Nísia Floresta Brasileira Augusta, é um exemplo desse diálogo. Trata-se de obra fortemente influenciada pela *Vindications of the rights of woman* (1792), de Mary Wollstonecraft, com veemente defesa da instrução feminina. Alguns estudos apontam este livro de Nísia Floresta como tradução do texto de Wollstonecraft, todavia Constância Lima Duarte o compreende como o resultado de uma “antropofagia libertária”, na qual a autora “assimila as concepções estrangeiras e devolve um produto pessoal, em que cada palavra é vivida e os conceitos surgem extraídos da própria experiência” (2003, p. 154). Ainda segundo Duarte, o livro de Nísia Floresta é o primeiro no Brasil a abordar “o direito das mulheres à instrução e ao trabalho, e a exigir que elas fossem consideradas inteligentes e merecedoras de respeito” (*ibidem*, p. 153), o que lhe dá plenas condições de ser considerado o “*texto fundante* do feminismo brasileiro” (*ibidem*, p. 153).

Durante o século XIX, será marcante a defesa da instrução feminina veiculada por jornais direcionados às mulheres que começaram a surgir na segunda metade do século XIX

em várias partes do país, como o *Jornal das senhoras* e *O sexo feminino*, na cidade do Rio de Janeiro, as revistas *A mensageira* em São Paulo e a *Revista do Partenon Literário*, em Porto Alegre. Aos poucos, eles passaram a divulgar as ideias feministas. O mundo do trabalho é ocupado inicialmente pelas mulheres pobres, por meio de atividades domésticas ou nas fábricas, enquanto as de classe média ou de classe alta mantinham a resistência à profissionalização, reservando-se aos cuidados com o lar e com os filhos. É também nesse século que as mulheres brasileiras que obtiveram acesso às letras começaram a se lançar à pena, publicando seus escritos, seja em jornais ou livros, com caráter reivindicativo de melhores condições de vida, como mencionado anteriormente, seja por meio da publicação de seus romances e poemas. Entretanto, para atingir esse estágio era preciso escapar das amarras que as excluía da educação formal e as relegava ao silenciamento. Fazia-se necessário começar alfabetizando-se e despertando uma consciência transgressora que a impulsionasse a expor suas ideias frente a uma cultura calcada em valores construídos por e para homens. Norma Telles, escrevendo sobre a presença das escritoras na *História das mulheres no Brasil*, assinala as etapas desse percurso:

Tiveram primeiro de aceder à palavra escrita, difícil numa época em que se valorizava a erudição, mas lhes era negada a educação superior, ou mesmo qualquer educação a não ser a das prendas domésticas; tiveram de ler o que sobre elas se escreveu, tanto nos romances quanto nos livros de moral e etiqueta ou catecismo. A seguir, de um modo ou de outro, tiveram de rever o que se dizia e rever a própria socialização. Tudo isso tornava difícil a formulação do eu, necessária e anterior à expressão ficcional (2011, p. 403).

A partir de investidas tímidas as mulheres alfabetizadas acercaram-se do mundo das letras registrando e expressando ideias, pensamentos e sentimentos junto às receitas ou listas de compras que as cercavam no ambiente doméstico. Eram os “cadernos-goiabada” mencionados por Lygia Fagundes Telles ao vislumbrar o “nascido da literatura feminina”: “não esquecer que as nossas primeiras poetisas encontraram naqueles diários e álbuns de capa acetinada o recurso ideal para assim registrarem suas inspirações, era naquelas páginas secretas que iam se desembrulhando em prosa e verso” (TELLES, 2011, p. 671).

Em meio às batalhas e conquistas das mulheres brasileiras, surgiu aquele que é considerado, segundo Norma Telles (2011), o primeiro romance brasileiro de autoria feminina: *Úrsula* (1859), da escritora maranhense Maria Firmina dos Reis. Seu primeiro livro narra a história de amor entre Úrsula e um bacharel em Direito, entrecruzada pela história de

vida dos escravizados Túlio, Antero e Susana. Conforme Luiz Carlos Moreira Rocha, em análise da mencionada obra,

*Úrsula* traz ingredientes peculiares à estética da época, embora seja importante ressaltar que este romance traz uma marca de originalidade extraordinária no enfoque dado aos afro-brasileiros, sua origem, sua história, a expressão de sua voz e sua luta contra a opressão, o que representa uma grande ousadia, talvez, sem precedentes para uma escritora da época (ROCHA, 2001, p. 45-46).

Maria Firmina dos Reis foi professora, musicista, compositora e abolicionista, com ampla participação na vida intelectual maranhense, sobretudo por meio de publicações em jornais locais.

Outro nome de destaque é o de Narcisa Amália de Campos, também com grande colaboração em jornais, com artigos e crônicas. Nascida em São João da Barra, Rio de Janeiro, data de 1872 a publicação de seu livro de poemas, *Nebulosas*. Com ideias progressistas e influenciada pelo pensamento liberal europeu, “Narcisa Amália de Campos, como ela própria declara, consagrou-se à independência e ao feminino, à liberdade educacional e artística da mulher” (TELLES, 2011, p. 421). A repercussão de seu livro evidencia o diferenciado peso utilizado pela crítica ao comentar obras escritas por homens e obras escritas por mulheres. As ideias liberais de Narcisa Amália são criticadas e consideradas “fora de lugar”, tanto que lhe é recomendado voltar para o seu devido lugar, como se vê no comentário de C. Ferreira:

[...] mas, perante a política, cantando as revoluções, apostrofando os reis, endeusando as turbas, acho-a simplesmente fora de lugar [...]. Em primeiro lugar, o talento da ilustre dama não tem a virilidade precisa para as audácias de empresa [cultivar o gênero épico], não tem, e o melhor é deixá-lo na sua esfera perfumada de sentimento e singeleza; em segundo lugar, porque há o que quer que seja de desconsolador, quando se escuta a voz delicada de uma senhora aconselhando as revoluções (FERREIRA *apud* RAMALHO, 2001, p. 422).

Fica evidente o desejo de manter a mulher bem afastada da esfera pública, envolta nos afazeres domésticos e cativa da ideia de naturalização de atributos considerados femininos, tais como delicadeza, doçura, sensibilidade, emotividade.

Envoltas num ambiente que cerceava o acesso à educação e aos bens culturais em geral, as mulheres mais ousadas eram convidadas a recuar à esfera delimitada pelo

pensamento patriarcal burguês para elas e a calar a sua expressão poética, como expõe Norma Telles:

A poesia lírica que não a mera exposição de sentimentos adequados exigia um eu confessional forte, difícil para as mulheres sujeitas às definições culturais da época. Não podiam se expressar quando lhes era dito que deveriam se autossacrificar pelos outros, que não deveriam fazer afirmações, deveriam se restringir a sugestões alheias, deixando ao interlocutor a possibilidade de recusa. Entonações femininas deviam expressar surpresa, submissão, incerteza, busca de informações ou entusiasmo ingênuo. Uma mulher que falasse agressivamente ou afirmativamente, o que nos homens era sinal de personalidade, era considerada mal-educada, tresloucada e até histérica. A não afirmação social da mulher se repetia na sua não afirmação pela palavra (TELLES, 2011, p. 423).

Nascida em Porto Alegre, Maria Benedicta Câmara Bormann é também um significativo nome dentro do percurso feito pelas primeiras mulheres que tomaram a pena e alçaram o voo promovido pela publicação de seus escritos. Autora de vários romances, entre eles *Aurélia* (1883), *Lésbia* (1890) e *Celeste* (1893), Maria Benedicta Bormann também escrevia para jornais, e alguns de seus romances foram publicados inicialmente sob o formato de folhetim. Em sintonia com as ideias oriundas da Europa, ela utiliza um expediente usado pelas escritoras do início do século: o pseudônimo. Com o intuito de esconder a sua identidade e ter a aceitação do público, várias escritoras usaram falsos nomes. A escritora porto-alegrense adota o pseudônimo Délia, todavia, conforme as indicações de Norma Telles, não com o propósito adotado pelas escritoras do início do século, mas com o caráter de “palavra de poder, marca de um batismo privado para o nascimento de um segundo eu, um nascimento para a primazia da linguagem que assinala o surgimento da escritora. Até como um ícone do domínio da sensibilidade, da habilidade e talento” (TELLES, 2011, p. 431). O nome Délia alude à amada do poeta Tíbulo na Roma antiga e juntamente com os nomes Lésbia e Catulo, de personagens seus, remetem a uma “ancestralidade imaginária” (*ibidem*, p. 431).

Em fins do século XIX, estavam em voga ideias que promoviam o surgimento da nova mulher, as quais intentavam deixar para trás a imagem da mulher solteirona, sexualmente reprimida, agregada de algum parente com melhor condição econômica. “A Nova Mulher pretendia ser sexualmente independente, criticava a insistência da sociedade no casamento como única opção de vida. Tendo tido maiores oportunidades de estudo e desenvolvimento fora do casamento, privilegiava as carreiras profissionais” (*ibidem*, p. 432). Tais ideias eram endossadas por várias escritoras, entre elas, Andradina de Oliveira, cujos

livros e textos publicados em seu jornal *Escrínio* defendiam uma educação ampla para as mulheres, voltada para a vida. Como afirma Julian Bohr (2013, p.734), “é precisamente a luta pelos direitos da mulher o cerne da produção intelectual de Andradina de Oliveira, sempre abordando temas polêmicos como o casamento, o divórcio e o sufrágio feminino”. Autora de vários livros, entre eles *O sacrifício de Laura* (1891), *Preludiando* (1897), *Almanaque literário e estatístico* (1899) e *Você me conhece?* (1899), Andradina de Oliveira apresenta em seus livros uma consciência de gênero, arrolando personagens, como as do livro *O perdão* (1910), que possibilitam

“percorrer um panorama de época, em que as mulheres estavam fadadas a um comportamento circunscrito em uma sociedade, primordialmente, patriarcal. As experiências dessas personagens foram marcadas pelo poder androcêntrico, disseminado em variadas instâncias da vida social, política e cultural do país, determinando a anulação da subjetividade feminina e destinando à mulher uma vivência de submissão e desprestígio” (SANTOS, 2011, p.05).

Além das escritoras mencionadas, muitas outras empunharam a bandeira da ousadia e escreveram e publicaram suas produções literárias, como Júlia Lopes de Almeida, Amália dos Passos Figueiroa, Adelaide de Castro Alves, Amélia Rodrigues, Emília Freitas, Anna Ribeiro, Francisca Clotilde, Alexandrina da Silva Couto dos Santos, Ignez de Almeida Pessoa, entre tantas outras.

No século XX, além de clamar pelo curso superior e pelo acesso e ampliação do campo de trabalho, a grande busca feminina era pelo direito ao voto. Embora a conquista do voto só tenha acontecido em 1932, no governo de Getúlio Vargas, em 1927, o estado do Rio Grande do Norte antecipou-se e permitiu às mulheres votarem, situação efetivada em 25 de novembro de 1928, quando quinze mulheres votaram pela primeira vez. Apesar da anulação dos seus votos no ano seguinte, a situação fortaleceu a conquista do voto, além de eleger, no município de Lajes – RN, a primeira prefeita da história do Brasil e da América Latina, Alzira Soriano de Souza.

Na trilha da produção literária e da escrita de artigos com vistas à ampliação de direitos e acesso aos bens simbólicos abarcados pela educação, cultura e inserção social, outras mulheres, já no século XX, acrescentaram novas perspectivas à luta e à produção literária feminina, como é o caso da poeta Gilka Machado, nascida no final do século anterior (1893), cujos livros provocaram intenso rebuliço e foram alvo do preconceito e do poder

repressor das estruturas burguesas, abaladas pela explicitação da existência do desejo feminino.

A partir do título de suas obras, pode-se inferir o quanto há de afronta aos modelos estabelecidos em decorrência de um pensamento patriarcal e cristão: *Meu glorioso pecado* (1918), *Mulher nua* (1922), *Carne e alma* (1931). Seus versos expõem uma sexualidade feminina quer voltada para a ascese ou integração com o cosmos, quer voltada para o prazer erótico. Estabelecendo pontos de contato entre a poeta portuguesa Florbela Espanca e a brasileira Gilka Machado, Ruth Silviano Brandão destaca tal ambivalência: “ambas transitam entre a sexualidade frenética e a sublimação beatífica que as dirigem ao êxtase erótico-místico. Nestes dois extremos, detecta-se claramente a expressão de uma sensualidade torturada, carregada de culpas e desculpas, de arrojados e recolhimentos” (BRANDÃO, 2004, p. 112). Além de promover a ruptura dos paradigmas masculinos vigentes, colaborando para a emancipação sexual feminina tão presente nas discussões que difundiram o surgimento da Nova Mulher, Gilka Machado, segundo Constância Lima Duarte (2003), em 1910, ao lado de Leolinda Daltro, criou o utópico Partido Republicano Feminista, quando o voto feminino ainda era uma reivindicação, demonstrando uma ampla consciência acerca da luta pelos direitos das mulheres e da condição feminina, como os versos adiante sinalizam: “Ser mulher, e oh! atroz, tantállica tristeza!/ ficar na vida igual uma águia inerte, presa/ nos pesados grilhões dos preceitos sociais” (MACHADO, 1918, p. 112).

A partir do século XX, tornou-se crescente o número de escritoras que publicaram seus textos e adquiriram algum reconhecimento da crítica da época, mesmo com todos os ranços e preconceitos que, por vezes, imperaram. Na esteira das escritoras da primeira metade do século XX, destacam-se nomes como Cecília Meireles, Rachel de Queiroz e Adalzir Bittencourt. É na segunda metade que uma verdadeira explosão ocorre. Discussões sobre sexualidade, direito ao prazer, controle sobre o corpo e a natalidade foram intensas, sobretudo com o surgimento do anticoncepcional. As ideias feministas espalharam-se pelo país, e jornais declaradamente feministas problematizaram as principais questões: trabalho feminino e a dupla jornada, aborto, mulher na política, sexualidade, desvinculação entre sexo, maternidade e amor, preconceito racial, e a mulher nas diversas esferas artísticas.

Paulatinamente, as mulheres foram galgando espaço nas distintas esferas da sociedade brasileira: Rachel de Queiroz foi a primeira mulher a se tornar “imortal”, embora não admitisse “a legitimidade do movimento feminista” (DUARTE, 2003, p. 164); Esther de Figueiredo Ferraz foi a primeira Ministra de Estado (1982), ocupando a pasta da Educação e Cultura; Iolanda Fleming foi a primeira mulher a governar um estado brasileiro (1986); em

1994, Benedita Souza da Silva Sampaio tornou-se a primeira mulher negra a ocupar uma vaga no Senado brasileiro; Nélida Piñon foi a primeira mulher a presidir a Academia Brasileira de Letras (1996); em 2003, foi criada pelo Presidente da República a Secretaria Especial de Política para Mulheres – SEPM, com o objetivo de contemplar as especificidades das mulheres junto às políticas públicas, tendo à sua frente Nilcéa Freire; em 2006, Ellen Gracie Northfleet tornou-se a primeira mulher a presidir o Supremo Tribunal Federal – STF, a alta corte da Justiça brasileira; em 2010, Dilma Vana Rousseff foi a primeira mulher eleita à presidência do Brasil; em 2011, Luislinda Valois tornou-se a primeira juíza negra do Brasil. Ao longo de fins do século passado e primeira década do atual, vê-se o quanto cresceu a inserção feminina e o reconhecimento da mulher nos espaços de poder dentro da sociedade brasileira. Semelhante crescimento também pode ser observado quanto à presença da mulher no cenário literário.

Ao longo da segunda metade do século XX, houve um aumento no número de mulheres que chegaram ao mercado editorial, bem como uma intensa problematização da condição feminina via texto literário. A partir da década de 1960, as vozes femininas que surgiram na poesia abarcavam, em seus textos, a preocupação experimentalista com a linguagem e a inquietação acerca do ser da poesia e do ser do poeta, conforme assinala Nelly Novaes Coelho (1993). Podem ilustrar esse momento as poetas Helena Parente Cunha, Hilda Hilst, Yeda Schmaltz, Cora Coralina, Myriam Fraga. Nas décadas de 1960 e 1970, a fala feminina presente na ficção e na poesia assume uma consciência crítica em relação a si e ao seu estar na sociedade, pois “em busca de uma nova imagem ou identidade, as mulheres rompem audaciosamente com a *antiga* imagem e, sem encontrar a nova, assumem uma paradoxal multiplicidade de identidades conflitantes” (COELHO, 1993, p. 19; grifo da autora). Além de Hilda Hilst, Myriam Fraga e Yeda Schmaltz, Adélia Prado, Neide Archanjo, Heloísa Maranhão, Marly de Oliveira são nomes que podem servir de exemplo para essa característica. De acordo com Elódia Xavier, Clarice Lispector é o nome-marco na trajetória da narrativa de autoria feminina. Segundo a pesquisadora, “é, grosso modo, somente a partir de Clarice Lispector que não só a mulher começa a ocupar um espaço significativo na cena literária brasileira como, também, começa a produzir uma obra que se peculiariza...” (XAVIER, 1991, p. 15). Após Clarice Lispector, a consciência da situação social da mulher avulta nos textos literários de mulheres, a condição feminina passa a ser questionada ostensivamente, abalando a ideologia dominante. O período de ditadura militar provocou o surgimento de uma produção literária marcada por forte irreverência e combate aos pilares sociais, como afirma Nelly Novaes Coelho:

[...] a linguagem disciplinada e culta explode em irreverências e vulgaridade linguísticas que agridem abertamente o sistema ou os poderes vigentes. O palavrão, a promiscuidade, a vulgaridade, a liberação sexual vulgar, a grosseria e a falência da autoridade em todos os níveis são assumidos como armas de combate (1993, p. 21).

A título de exemplo dessa literatura, não podem ser esquecidas Ana Cristina Cesar, Glória Perez, Leila Miccolis, e ainda Márcia Denser, com seus contos e antologias, explorando a sexualidade e o erotismo.

A passagem dos anos 1960 até os anos 1980 promoveu, na ficção, a mudança de domínio do conto para o romance, à medida que também deixou de lado a temática do amor e passou a promover o questionamento existencial, bem como o uso apurado da linguagem na invenção literária e das imagens do corpo numa profusão de busca de prazer, desejo e erotismo, constituindo-se numa literatura que “se empenha visceralmente na busca da identidade do ser-mulher” (COELHO, 1993, p. 22). Algumas escritoras cujas obras podem sinalizar esse momento são: Clarice Lispector, Nérida Piñon, Hilda Hilst, Lygia Fagundes Telles, Márcia Denser, Myriam Campello, Sônia Coutinho, Lya Luft, Helena Parente Cunha, Patricia Bins.

Além das poetisas e ficcionistas mencionadas, muitas outras têm relevante produção literária. As obras das muitas mulheres que fazem a literatura de autoria feminina ratificam o caminho percorrido desde os idílios amorosos e seus empecilhos até as concretudes de uma existência marcada por muitos outros impedimentos, letra a letra superados pela consciência crítica, que reverbera nos textos das escritoras mais recentes e adquire novas formas e percepções.

Entre os nomes mais recentes, podem-se citar: Elvira Vigna, Cíntia Moscovich, Clara Averbuck, Adélice Souza, Álex Leilla, Adriana Falcão, entre tantas outras. As antologias organizadas por Luiz Ruffato – *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* (2004) e *Mais 30 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* (2005) – dimensionam o volume e a diversidade da produção de autoria feminina na ficção. Nelas, escritoras de várias partes do país são elencadas, possibilitando a visualização de um panorama da literatura feita por mulheres que começam a publicar a partir de 1990. Os nomes citados anteriormente, alguns mencionados nas antologias de Ruffato, permitem notar que a literatura feita por mulheres atualmente tem alguns aspectos em comum, a saber: as ingerências do ambiente citadino, onde as narrativas se desenvolvem; a incorporação de

elementos da cultura *pop* como as músicas, os *outdoors*, a internet; a decepção amorosa, levando à solidão; o tema da morte como expiação e da fragilidade da vida; entre muitos outros. Por fim, há uma ampla produção de textos de autoria feminina circulando no sistema literário, incentivando a contínua produção de mulheres, bem como o debruçar-se sobre as publicações e sobre a história da literatura brasileira já existente e por fazer.

A produção literária de autoria feminina encorajou mais mulheres a se lançar nas malhas literárias, bem como proporcionou às escritoras posteriores a existência de uma linhagem ou tradição de textos escritos por mulheres brasileiras, inexistente à época das primeiras brasileiras que se aventuraram na seara da literatura. A presença dessa linhagem proporciona à mulher escritora um diálogo e um referencial do percurso da escrita de autoria feminina e de imagens de mulher. Isso lhe possibilita conhecer as características de suas antecessoras, bem como consolidar novos modos de escrita, como assinala Lélia Almeida<sup>1</sup>, ao pontuar o caráter genealógico da literatura de autoria feminina:

[...] a possibilidade de compartilhar experiências semelhantes, que se repetem, tanto nas situações de dificuldades, como nas situações de ousadias entre elas [leitoras e escritoras], cria o vínculo, o traço identitário, laço fundamental para a criação de uma linhagem, de uma ancestralidade, onde as mulheres poderão ser modelos afirmativos e importantes para outras mulheres (ALMEIDA, 2004).

Surge, desse modo, um outro diálogo possível, diferente daquele estabelecido pela tradição literária calcada em obras escritas por homens e que, conseqüentemente, levará a outros modos de leitura do texto literário de autoria feminina, também diferentes daquele preconizados pelos críticos consagrados, via de regra homens, que “mediam” o texto escrito por mulheres com a fita métrica do tamanho da medida masculina. Em decorrência da crescente produção literária de autoria feminina e do surgimento de um novo olhar voltado para essa demanda, os estudos sobre a mulher e seus textos literários começaram a ganhar fôlego nas IES – Instituições de Ensino Superior – brasileiras.

## 2.2 FAZENDO GÊNERO NO BRASIL: FIO DE RESISTÊNCIA

---

<sup>1</sup> ALMEIDA, Lélia. Linhagens e ancestralidade na literatura de autoria feminina. In: **Espéculo**: Revista de estudios literários. Madrid: Universidad Complutense. nº 26, mar-jun 2004. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/espetaculo/numero26/linhages.html>> Acesso em: 08, nov.2012, às 23h27min.

A intensificação da produção literária de mulheres, somada à divulgação dos estudos feministas desenvolvidos na França, Inglaterra e Estados Unidos, gerou nas universidades brasileiras o crescente interesse pela análise das produções femininas sob os olhares das teorias feministas. Na década de 1980, os centros acadêmicos brasileiros adotaram os Estudos de Gênero, originalmente nascido nos Estados Unidos, e passaram a desenvolver seus trabalhos amparados nas discussões daí provenientes, criando núcleos de estudos que problematizavam as condições que envolvem a mulher em diálogo com uma diversidade de áreas do saber: Antropologia, Política, Literatura, Psicanálise, Saúde, Sociologia. Joan Scott (1995), em seu artigo *Gênero como categoria útil de análise histórica*, pontua as várias concepções pelas quais o termo gênero passou, como, por exemplo, a de que o vocábulo prestava-se a substituir a palavra “mulher” ou marca a rejeição ao determinismo biológico implícito nos termos “sexo” e “diferença sexual”, além de assumir um caráter legitimador de pesquisas dedicadas aos estudos sobre mulher, como ela acrescenta:

o ‘gênero’ era um termo proposto por aquelas que defendiam que a pesquisa sobre as mulheres transformaria fundamentalmente os paradigmas disciplinares. As pesquisadoras feministas assinalaram desde o início que o estudo das mulheres não acrescentaria somente novos temas, mas que iria igualmente impor um reexame crítico das premissas e dos critérios do trabalho científico existente (SCOTT, 1995).

No Brasil, os núcleos dedicados aos estudos sobre mulher passaram a ser denominados núcleos de estudos de gênero, uma vez que o uso da categoria parecia conferir maior neutralidade e cientificidade, características pouco associadas, àquele momento, aos termos “feminismo”, “feminino”, “mulher”. Além disso, a incorporação da categoria gênero proporcionava uma abertura para legitimar pesquisas dedicadas a temas considerados marginais. Segundo explica Maria Consuelo Cunha Campos, gênero é compreendido

[...] enquanto constituição simbólica sócio-histórica, modo essencial, através do qual uma realidade social se organiza, divide-se e é vivenciada simbolicamente, a partir da interpretação das diferenças entre os sexos, prisma através do qual se lê uma identidade incorporada, *modo de ser no e de vivenciar o corpo* (CAMPOS, 1992, p.111; grifo da autora).

O foco estava nas diferenças sexuais e nas incorporações culturais que os sujeitos faziam em decorrência das formatações culturais para o sexo masculino e para o feminino. A diferença sexual era concebida com um caráter universal e fixo, biologicamente, ou se era homem ou se era mulher. O amoldamento cultural é que preservaria as assimetrias em relação

aos papéis de gênero, que gerariam diferenciadas concepções acerca dos sexos, constituindo, portanto, uma experiência no âmbito tanto pessoal quanto social. Conforme as ideias de Scott, o gênero perpassa as relações sociais e as relações de poder:

o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos e o gênero é uma forma primária de dar significado às relações de poder. As mudanças na organização das relações sociais correspondem sempre a mudanças nas representações do poder, mas a mudança não é unidirecional (SCOTT, 1995).

Na esteira das discussões propostas por pesquisadoras feministas, Judith Butler assinala a desestabilização de uma identidade de mulher, problematizando a identidade estável de gênero. De acordo com Butler, o gênero faz parte de uma identidade que, supostamente, é uma identidade “performativamente” construída, como ela assinala abaixo:

O gênero não é um substantivo, mas tampouco é um conjunto de atributos flutuantes, pois vimos que seu efeito substantivo é *performativamente* produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência de gênero. [...] não há identidade de gênero por trás das expressões de gênero; essa identidade é *performativamente* constituída, pelas próprias “expressões” tidas como seus resultados (BUTLER, 2003, p.48; grifos da autora).

Para Butler, não há uma identidade prévia de gênero, é o comportamento de gênero que estabelece a identidade. Conforme pontuam Selden, Widdowson e Brooker, concebido como prática significativa, o gênero

[...] es algo que “hacemos” y, como todas las prácticas significativas, depende de la repetición – la repetición de palabras y actos que hacen al sujeto culturalmente inteligible –. El resultado es que no sólo son categorías de identidad como la feminidad reconocidas como diversas y contestadas (más que fijadas), sino que también se hace posible una subversión de la identidad (SELDEN *et al.*, 2001, p.261).

A partir das relações dos indivíduos com os entendimentos culturais acerca de masculinidade e feminilidade, bem como da vivência com seus corpos e da interação entre esses indivíduos, as identificações pautadas no sexo veem-se abaladas pela categoria dos transgêneros ou transexuais. O foco desloca-se das relações homoafetivas entre *gays* e lésbicas para aqueles que, tendo nascido, por exemplo, com uma genitália masculina, identificam-se com a formatação cultural estabelecida para o sexo feminino. Eles, às vezes, submetem-se a cirurgias para trocar de sexo, ou a procedimentos que adequem seus corpos à

sua identificação sexual, como implante de seios e uso de hormônios. Por fim, os transexuais querem viver como o sexo com o qual se identificam, instabilizando, assim, um paradigma que parecia fixo e universal – o sexo –, ao mesmo tempo em que questionam o gênero como dependente da interação sociocultural. Ao problematizar a distinção entre sexo e gênero, Tina Chanter aborda o conflito instaurado pelo transgênerismo:

[...] quando propomos a distinção entre sexo e gênero, estamos comparando algo natural com algo social ou algo social com algo que também acaba sendo social? Uma vez que esteja determinado que pelo menos parte do que costumava receber o rótulo de sexo pode também ser redefinido como gênero, um espaço se abre, a partir do qual podemos argumentar que todo o domínio do sexo ou da biologia está, na verdade, sujeito à interpretação. Nossas ideias sobre a biologia emanam de certas concepções prescritivas de gênero, culturalmente determinadas e historicamente discretas, cuja força normativa deriva do discurso da biologia, que está, em si, sujeita a forças hegemônicas (CHANTER, 2011, p. 11-12).

Assim, em meio ao questionamento das identidades de gênero, fica no ar a pergunta antiga e renovada: o que é uma mulher? Traçando um breve percurso da crítica feminista, Susana Bornéo Funck (2011) se dispõe a construir uma resposta possível, ainda que transitória. Para construir sua explicação, ela toma a identidade, qualquer que seja ela, como “produto da cultura e do discurso” (FUNK, 2011, p. 67), bem como entende o sexo enquanto uma construção, a partir da “interpretação da materialidade do corpo” (*ibidem*). Evocando Simone de Beauvoir e Toril Moi, Funck vislumbra a relação entre corpo e subjetividade, a partir da aceitação de que “afirmar que o corpo é uma situação é reconhecer que o significado do corpo de uma mulher está ligado ao modo como ela usa sua liberdade” (MOI *apud* FUNCK, 2011, p. 70), para, então, chegar à sua “explicação provisória” do que é uma mulher, que parece bastante sinalizadora das discussões acerca desse sujeito do feminismo no momento atual:

[...] uma mulher é um ser humano concreto, entendido culturalmente como feminino em certo momento ou lugar, e que precisa negociar sua experiência dentro de construções discursivas que podem ou não comprometer seu completo desenvolvimento como indivíduo. Não é uma postura necessariamente política (FUNCK, 2011, p. 71).

Tina Chanter, no início de seu livro *Gênero: conceitos-chave em Filosofia* (2011), anuncia o fim do gênero, ao apresentar o abalo aos conceitos de gênero e sexo proporcionado pelas identidades transgêneras. Talvez seja precipitado afirmar o fim do gênero, todavia, por

ser um conceito que dialoga com as interações dos indivíduos, com seus corpos, e com o corpo social em que estão inseridos, é previsível que sofra alterações à medida que as sociedades e seus modos de vida mudem, como a própria Chanter sugere:

Argumentar que há “naturalmente” dois e apenas dois sexos, masculino e feminino, e que as características desses sexos são mutuamente excludentes, é espelhar as crenças heterossexistas da era do capitalismo tardio ocidental e dominante, e construir a função do sexo como algo que está teleologicamente circunscrito ao fim da reprodução (CHANTER, 2011, p. 13).

Tendo passado por várias alterações ao longo dos anos, a categoria gênero, na década de 1980, quando foi incorporada aos centros acadêmicos brasileiros, proporcionou inquestionável contribuição aos estudos sobre a mulher, particularmente, aos estudos sobre a mulher na Literatura. A inclusão da categoria gênero às análises dos textos de autoria feminina promoveu a problematização tanto das imagens misóginas presentes nas obras de autoria masculina, quanto do cânone literário, evidenciando que a inferiorização a que a mulher esteve submetida ao longo da história se reproduzia dentro do sistema literário. O abalo ao suposto ponto de vista universal revela que ele é, em verdade, masculino. É sob este prisma que é questionado o cânone ocidental e o silenciamento da produção literária que não esteja enquadrada em seus moldes, incluindo-se aí não apenas a produção de mulheres, mas também a da periferia, a de negros, homossexuais, índios. As teias do poder lançam seus fios sobre os produtos culturais que, de algum modo, legitimam os valores que lhe asseguram a hegemonia, deixando à margem tudo o que oferecer qualquer risco ao seu ponto de vista.

A leitura e análise “gendradas”<sup>2</sup> da produção literária de autoria feminina permitiram desmistificar a ideia de que o homem era o criador, e a mulher, a reprodutora. Tal construção não apenas promovia o confinamento feminino ao espaço doméstico, mas também negava à mulher a possibilidade de criar, julgando-a incapaz de, restando-lhe apenas reproduzir a partir da criação masculina ou ser criatura das letras grafadas por ele. Rita Terezinha Schmidt estabelece a relação entre homens criadores e mulheres procriadoras, a partir da tradição europeia, a qual determinou a criação artística como “dom essencialmente masculino” (SCHMIDT, 1995, p. 184), e o artista “visto em papel análogo ao papel divino, sendo, portanto, considerado progenitor de seu texto, um patriarca estético” (*ibidem*). O novo olhar, sob o qual os textos escritos por homens, especialmente as personagens femininas ali

<sup>2</sup> Em seu artigo *A tecnologia do gênero*, Teresa de Lauretis usa o termo “gendrado” para aludir a “marcado por especificidades de gênero” (LAURETIS, 1994, p. 206).

presentes, passaram a ser lidos, promoveu uma nova relação da mulher com a autoria e com as imagens femininas, como expõe Maria Consuelo Cunha Campos:

Para definir-se como autora, a mulher teria que redefinir, então, os próprios termos de sua socialização: a busca de modelo feminino, de precursoras, estaria ligada ao desejo de legitimação, quando o gênero é percebido dolorosamente como um obstáculo ou uma inadequação, pela internalização da inferioridade com que o patriarcalismo a vitimou (CAMPOS, 1992, p. 120).

Assentado no paradigma dito “universal” do valor estético, o campo literário reproduz o modelo social de exclusão e inferiorização da mulher e de suas representações, relegando-a a uma condição forjada pelo masculino, a partir da construção da “naturalização” da mulher. A concepção de criatividade associada ao homem, de valor estético intrínseco à obra, e de universalidade cunhada pelo ponto de vista masculino favoreceram o afastamento da produção das mulheres do sistema literário, como assinala Schmidt:

Na medida em que esse paradigma adquiriu um caráter de universalidade, a diferença da experiência feminina foi neutralizada, e sua representação, subtraída de importância, por não poder ser contextualizada dentro de sistemas de legibilidade que privilegiavam as chamadas “verdades humanas universais” e por não atingir o patamar de “excelência” exigido por critérios de valoração estética subentendidos na expressão (pouco clara, por sinal) “valor estético intrínseco”, vigente no discurso teórico-crítico da literatura (SCHMIDT, 1995, p. 184).

Desmistificar a construção de universalidade da experiência e ponto de vista masculino é uma dentre as várias propostas dos estudos de gênero desenvolvidos no Brasil. Aliado à criação da ANPOLL – Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisas em Letras e Linguística, em 1984, surge o GTML – Grupo de Trabalho Mulher e Literatura, fundado por dezesseis pesquisadoras. Os vários núcleos e grupos de pesquisa de distintas universidades brasileiras juntaram esforços e consolidaram uma plataforma de pesquisa que garantiu maior solidez para suas atividades, bem como para o fomento aos estudos e pesquisas sobre a mulher na literatura. O GTML consolidou-se, ao longo dos anos, como espaço para discussões, divulgação e fomento a pesquisas que envolvem as relações entre a mulher e a literatura. Conforme Ria Lemaire, uma das co-fundadoras desse GT, nos primeiros anos duas linhas de pesquisa, destacavam-se:

[...] a da denúncia da ideologia patriarcal que permeia a crítica tradicional e determina a constituição do cânone da série literária e a do desenvolvimento de uma arqueologia literária que resgate os trabalhos das mulheres que, de diversas formas, foram silenciadas ou excluídas da história da literatura (LEMAIRE, 2011, p. 54-55).

As atividades do GT têm proporcionado a visibilidade de velhas e novas autoras, o questionamento teórico, novas leituras de escritoras já reconhecidas, o abalo a estruturas dominantes do cânone e da historiografia literária, do sistema literário como um todo. Logo depois, é criado o Seminário Nacional Mulher e Literatura, caracterizado

[...] por promover uma maior divulgação de trabalhos e pesquisas nos meios acadêmicos; por seu caráter interdisciplinar; pelo deslocamento por diferentes universidades brasileiras; bem como pelo empenho em possibilitar uma atualização, na medida em que busca um intercâmbio com especialistas nacionais e estrangeiros (DUARTE, 2004)<sup>3</sup>.

Com a consolidação do Seminário Nacional Mulher e Literatura, as discussões e a rede de pesquisadores ampliaram-se, numa crescente divulgação e incentivo às pesquisas sobre a mulher e a literatura. É inegável a contribuição do GT no que diz respeito ao questionamento e à instabilização do pensamento hegemônico acerca da literatura, bem como para a inserção, divulgação e promoção dos estudos e da crítica feminista nos centros universitários, por meio de nomes de pesquisadoras como Ana Lúcia Gazola, Nádia Gotlib, Suzana Funck, Rita Terezinha Schmidt, Constância Lima Duarte, Elódia Xavier, Lúcia Helena Vianna, Izabel Brandão, Luzilá Ferreira, Zahidé Muzart, Simone Schmidt, Peonia Viana Guedes, Sandra Regina Goulart Almeida, Ívia Alves, entre muitas outras. Além das interações proporcionadas pelo Seminário, não se pode esquecer a relevância da publicação dos anais do evento, concorrendo para a divulgação e circulação dos resultados de pesquisas e das produções veiculadas durante o mesmo. Enfim, promover, divulgar, intercambiar a produção de pesquisas e teorias sobre as relações entre a mulher e a literatura tem sido uma característica do GTML, auxiliando os estudos de tantas (os) pesquisadoras (es) sobre aquelas relações.

Sem dúvida, as muitas transformações por que passaram e têm passado os estudos de gênero são reflexo das dinâmicas interações sociais dos sujeitos com o seu tempo. Em

---

<sup>3</sup> DUARTE, Constância Lima. **Estudos sobre mulher**; Literatura: história, avaliação, perspectivas. Florianópolis: 2004. Disponível em: <<http://www.amulhernaliteratura.ufsc.br/historic.htm#alto>>. Acesso em: 04, nov. 2012, às 16h:03min.

convergência com os contextos socioculturais, alguns pilares que alicerçam a crítica feminista sofreram mudanças, a exemplo do conceito de diferença sexual, ou da categoria mulher, durante algum tempo concebida numa perspectiva homogeneizante. É, pois, tendo os olhos voltados para as transformações socioculturais e para a obra literária, que me disponho a analisar a obra narrativa de Helena Parente Cunha, acreditando no diálogo profícuo existente entre o texto literário e a sua época, bem como a época vivenciada pela autora, visto que a obra também é fruto das interações sociais da última.

Tomando a literatura como um produto e bem cultural, é que relembro Roland Barthes, ao sinalizar o caráter mediador do texto literário, aparando as separações entre a vida e a ciência:

A ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa. Por outro lado, o saber que ela mobiliza nunca é inteiro nem derradeiro; a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe *de* alguma coisa; ou melhor; que ela sabe algo das coisas — que sabe muito sobre os homens (BARTHES, 1992, p. 19).

Esse saber fragmentário e inconcluso é movimentado pela literatura por meio da linguagem, cuja mutabilidade de sentidos promove um descolamento do real que o texto literário costuma representar. Assim, a perspectiva de representação tomada aqui percebe a literatura não como uma mera reprodução da realidade, antes como uma re-criação da vida pulsante na sociedade, marcada pela plurissignificação da sua matéria-prima: as palavras e os seus múltiplos sentidos. Pois, como assinala Barthes, “não haja paralelismo entre o real e a linguagem, com isso os homens não se conformam, e é essa recusa, talvez tão velha quanto a própria linguagem, que produz, numa faina incessante, a literatura” (*ibidem*, p. 22-23). Concebo-a tal como um instrumento de refração. O real é captado por uma lente chamada autor (a), que, aliando os seus fios de percepção, compreensão e ressignificação do objeto, promove a criação ficcional, elabora o texto literário, o instrumento de refração em si. Na criação do texto literário, espriam-se matizes do real, com formas e direções diferentes daquele primeiro, possibilitando o surgimento de uma outra realidade, embora possa parecer a mesma.

Ainda em diálogo com as várias instâncias sociais e os seus produtos culturais, de que fazem parte as obras parenteanas, busco a “tecnologia do gênero” desenvolvida por Teresa de Lauretis, para evidenciar que essa narrativa, que problematiza e infiltra os lugares de opressão e dominação masculinas, constitui-se numa representação de gênero construída por uma tecnologia social, no caso, a literatura. No artigo *Tecnologia do gênero* (1994),

Teresa de Lauretis problematiza a categoria gênero e, desenvolvendo quatro proposições, chega à ideia de que o gênero é uma construção que “ocorre hoje através das várias tecnologias do gênero (p. ex., o cinema) e discursos institucionais (p. ex., a teoria) com poder de controlar o campo do significado social e assim produzir, promover e ‘implantar’ representações de gênero” (LAURETIS, 1994, p. 228). Lauretis pontua ainda que uma construção de gênero diferente daquela perspectiva presa às diferenças sexuais se firma

[...] no nível da subjetividade e da auto-representação: nas práticas micropolíticas da vida diária e das resistências cotidianas que proporcionam agenciamento e fontes de poder ou investimento de poder; e nas produções culturais das mulheres, feministas, que inscrevem o movimento dentro e fora da ideologia, cruzando e re-cruzando as fronteiras – e os limites – da(s) diferença(s) sexual(ais) (*ibidem*, p. 237).

Dessa maneira, o movimento que se realiza entre o cruzar e o re-cruzar as fronteiras da ideologia reverbera na construção do gênero, como num jogo entre o representado e o não representável, entre a margem e a ausência presente no discurso androcêntrico.

### 2.3 AUTORIA FEMININA: FIO DE ALTERIDADE

Pensar a literatura requer não apenas pensar na imanência do texto, mas refletir sobre uma gama de fatores que interferem na relação entre a literatura e a sociedade. As relações entre cada um desses pilares estão envoltas em diversas relações de poder, marcadas por fatores sócio-políticos e econômicos, e sinalizam distintos modos de abordar a produção literária.

A literatura dialoga intensamente com o contexto sócio-histórico em que está inserida, recebendo e emitindo influências sobre o todo social, de modo que os posicionamentos políticos e ideológicos vigentes na sociedade, adotados ou não pelo autor, repercutem e conduzem a lugares de visibilidade ou invisibilidade literária, levam a distintos lugares de leitura da literatura e do fenômeno literário. Assim, manter o foco tão somente no texto, em sua interpretação, implica perder de vista uma grande rede de significações que dizem tanto quanto a letra do texto, como afirma Roberto Reis:

É imperioso considerar quem lê e quem escreveu e em que circunstâncias históricas e sociais se deu o ato de leitura, sem deixar de ter em conta que tipos de textos são escritos e lidos e, neste último caso, por que leitores. Sob este prisma, o texto literário deixa de ser um objeto estático (e estético) e passa a se entrançar com o autor, o leitor, com o horizonte histórico que lhe é

subjacente ou que lhe deixou pegadas, com outros textos, com o passado e o presente e o futuro, estabelecendo uma emaranhada rede de afiliações intertextuais (REIS, 1992, p.74).

Vários são os fatores que interferem nesse jogo de luz e sombra, como a que público a obra se dirige, que posicionamentos políticos e ideológicos são assumidos, qual o seu estatuto de classe, gênero e etnia. Esses mesmos fatores repercutem também quando se muda o lado, deslocando-se do autor para as instituições (a crítica, as universidades, as Academias) que promovem o reconhecimento ou não do produto literário. Perceber essa teia de relações permite olhar a literatura como um produto cultural, cujo valor estético não é o único a ser considerado dentro de um amplo campo literário e cultural, onde valores de mercado, políticos, ideológicos e sociais interferem sobremaneira na legitimação e disseminação da produção literária. Pois, como assinala Reis,

[...] todo saber é produzido a partir de determinadas condições históricas e ideológicas que constituem o solo do qual esse saber emerge. Toda interpretação é feita a partir de uma dada posição social, de classe, institucional. [...] os textos não podem ser dissociados de uma certa configuração ideológica, na proporção em que o que é dito depende de quem fala no texto e sua inscrição social e histórica (*ibidem*, p.69).

O contexto marca uma obra independente do valor estético que lhe subjaz, uma vez que ela também é um bem cultural e de consumo. Os valores emitidos pelos mais distintos sujeitos e veículos constituem peça importante no campo literário, concebido sob o ponto de vista de Pierre Bourdieu<sup>4</sup>, interferindo tanto nos caminhos de criação de uma obra, bem como nos que ela pode vir a percorrer, assinalando, por exemplo, o seu reconhecimento. A perspectiva aqui usada é a que Pierre Bourdieu estabelece ao tratar do campo literário e da obra, concebendo-a como sintoma daquele:

Procurar na lógica do campo literário ou do campo artístico, mundos paradoxais capazes de inspirar ou de impor os "interesses" mais desinteressados, o princípio da existência da obra de arte naquilo que ela tem de histórico, mas também de trans-histórico, é tratar essa obra como um signo intencional habitado e regulado por alguma outra coisa, da qual ela é também sintoma (BOURDIEU, 1996, p.15-16).

---

<sup>4</sup> Pierre Bourdieu, em *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*, apresenta uma série de elementos que interferem nas relações de produção e legitimação literária. Utilizo as palavras de Virgínia Leal, que expõe, de forma resumida e clara, a concepção de Bourdieu de campo literário: “Es el espacio en el que se definen las relaciones de legitimación y reconocimiento entre esos diversos agentes: escritores y escritoras, editoras, la crítica – académica y periodística – , instituciones, canales de venta, medios de comunicación, el sistema de enseñanza etc. (2013, p.47).

Refletir sobre o processo de reconhecimento de um texto literário implica pensar no cânone e nos mecanismos que o constituem. Fazer tal exercício me exige ampliar e descentrar o olhar em diversificadas direções, as quais me permitam compreender o multifacetado cenário de circulação de uma autora, cujas obras infiltram modelos hegemônicos há muito estabelecidos. Voltar o olhar para a narrativa de Helena Parente Cunha requer de mim um olhar ex-cêntrico, contemporizando as diferenças e as rupturas, compreendendo as estratégias e as armadilhas do processo de reconhecimento literário, aceitando que a verdade não é mais uma, a verdade são muitas, como diria o poeta Antonio Brasileiro<sup>5</sup>.

Com a rasura da noção de verdade e a história assumindo ser uma versão dos fatos<sup>6</sup> passível das mais distintas interferências, marcadas por condições políticas, sociais, econômicas etc., várias outras áreas do saber também experienciaram abalos às estruturas sobre as quais estavam assentadas. Os estudos sobre alteridade e diferença também têm imposto às esferas do saber um revisar de posicionamentos algumas vezes cristalizados, o que não tem sido diferente para os estudos literários. As “verdades” literárias têm sido crescentemente questionadas, desde a constituição da historiografia literária, da literariedade, aos autores (as) presentes ou ausentes no cenário literário de hoje ou de tempos atrás, como assinala Eduardo Coutinho (2011). Os estudos literários vivenciam os abalos a estruturas antes inalteráveis, deparam-se com a presença, cada vez mais crescente, de vozes socialmente marginalizadas, inserindo-se nos espaços de poder do campo literário.

Atualmente, as sociedades estão passando por um momento de abalos sísmicos no pensamento da humanidade como um todo. Os muros da intolerância, da discriminação, do preconceito, do abuso de poder, começam a apresentar fissuras. No mundo árabe, as ditaduras desmoronam pouco a pouco, a intolerância religiosa sofre pressão e já começa a se esfacelar também. Os centros econômicos mundiais têm sofrido crises severas, e nações menos prestigiadas, a exemplo do Brasil, ganham destaque no cenário econômico, cada vez mais mulheres assumem a chefia de nações e, para finalizar, os Estados Unidos da América, país

---

<sup>5</sup> Poeta brasileiro nascido na cidade de Antônio Cardoso, Bahia, Antonio Brasileiro tem sua produção lírica reconhecida nacionalmente, embora resista a deixar a cidade de Feira de Santana, onde reside. No poema *Roda mística*, o eu lírico afirma: “A verdade é uma só: são muitas./ E estamos todos certos. E sem rumo”.

<sup>6</sup> Conforme Hayden White, no século XX, a história e a consciência histórica começaram a ser questionadas por pensadores como Valéry, Heidegger, Lévi-Strauss, entre outros, assinalando “o caráter fictício das reconstruções históricas e contestaram as pretensões da história a um lugar entre as ciências” (WHITE, 1992, p.17). White concebe o trabalho histórico como uma narrativa, “um discurso narrativo em prosa que pretende ser um modelo, ou ícone, de estruturas e processos passados no interesse de *explicar o que eram, representando-os*. (*ibidem*, p.18). Decorrendo-se, então, o teor inventivo da obra histórica, como fica claro, através do uso de verbo, imaginar ao traçar etapas do trabalho do historiador: “a fim de imaginar ‘o que *realmente* aconteceu’ no passado, portanto, deve primeiro o historiador *pre*figurar como objeto possível de conhecimento o conjunto completo de eventos referidos nos documentos” (*ibidem*, p.45).

que vivenciou, durante longos anos, a segregação racial e social, desde 2009 é governado por um presidente negro, reeleito em 2012. É inegável a ocorrência de eventos que desestabilizam os rígidos padrões estabelecidos por uma sociedade pautada no abuso de poder e na intolerância. O mundo tem exigido uma revisão de paradigmas. No campo das manifestações culturais, são notáveis os deslocamentos e a inserção de grupos com pouco prestígio, conquistando espaço e adquirindo a legitimação dos centros definidores do que é cultura, assim como os abalos à coesão e unidade da historiografia literária e do cânone literário brasileiro.

Pensar no campo literário e no reconhecimento de uma obra é pensar nas relações de poder intrínsecas ao campo, e que são responsáveis por evidenciar ou obscurecer determinadas produções. Numa sociedade que valoriza a grafia e desprestigia aquilo que não adere a essa forma de registro, diversas produções foram e ainda são obscurecidas, negligenciadas, apagadas. Os índios que aqui habitavam quando da chegada dos portugueses não produziam nada? Os negros trazidos para o Brasil não expressavam a dizimação de seus povos e famílias e a subumana condição de vida a que foram submetidos? Aqueles que não tinham acesso ao “luxo” de aprender a ler e escrever não expressavam sua condição humana através de outro veículo que não fosse a escrita? E as mulheres alfabetizadas também não exprimiam seu estar no mundo, aumentando o coro de vozes emudecidas? De acordo com Flávio Kothe,

O cânone literário é um discurso de exclusão. A sua fala é um silêncio. É um silenciar o que não lhe é adequado. O pressuposto de que o que nele restou é o que havia de melhor na produção não se sustenta: resta o que é melhor para a dominante do sistema. [...] Esse silêncio não pode ser reduzido à incompetência daqueles que deveriam articular seu discurso. [...] O poder é o fato e o fator determinante do que pode e não pode ser dito, como é dito ou silenciado (KOTHE, 1997, p. 87).

Na ânsia de forjar uma tradição literária masculina, pautada na escrita e na manutenção de valores literários importados do continente europeu, não havia qualquer interesse de preservar aquelas produções, melhor, não havia qualquer interesse de reconhecer que tais produções existiam. Esse reconhecimento poderia ameaçar a hegemonia cultural das classes que definiam o que era literatura, texto, cultura, uma vez que a última estava associada a um saber elevado, escrito, distanciado das camadas populares. Ao conjugar o verbo estar no passado e afirmar que a cultura estava associada a um saber elevado, demarco que os estudos sobre cultura e sociedade superaram o etnocentrismo e a arrogância de pensar a cultura

através de um esquema binário, no qual havia culturas superiores ou desenvolvidas em detrimento das que eram classificadas como inferiores ou primitivas. Os distintos saberes e modos de experienciar e manifestar a vida em cada local/ época, assumem, hoje, posições equânimes dentro dos estudos sobre cultura.

Uma vez assinalado que as manifestações literárias recebem influências dos deslocamentos sociais, econômicos, políticos, e que tais mobilizações vinculam-se às esferas de poder, estabelecendo o que é ou não é cultura, texto e literatura, passo a refletir sobre os espaços de legitimação de um texto literário escrito, particularmente a obra narrativa de Helena Parente Cunha. Para tanto, sinalizo brevemente parte da trajetória literária<sup>7</sup> dessa escritora, em alguns momentos estabelecendo diálogos com outras esferas de sua vida, articulando as noções de poder e a rede de mobilizações políticas e sociais, sempre com vistas a evidenciar como eles contribuíram ou contribuem para sua ficção percorrer os caminhos das discussões de gênero.

Helena Parente Cunha nasceu em Salvador, Bahia, e, mesmo morando há muitos anos na cidade do Rio de Janeiro, faz questão de assinalar sua “baianidade” por onde quer que apresente sua literatura. É professora emérita da UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde construiu sua carreira de professora de Teoria da Literatura e pesquisadora do CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, e continua atuando. Possivelmente, a professora de Teoria da Literatura contribuiu com um arcabouço teórico que, à semelhança de alicerces, subjaz ao texto literário. Foi no Rio de Janeiro que a maioria da produção literária dela, até o momento, ganhou a materialidade do livro<sup>8</sup>. O primeiro volume de ficção (contos) é de 1980, *Os provisórios*, cujos três primeiros contos foram premiados num concurso da Secretaria da Educação e Cultura do Paraná dois anos

---

<sup>7</sup> Além dos livros de ficção apresentados ao longo do texto, Helena Parente Cunha tem uma vasta produção bibliográfica, com livros de poesia, a saber: *Corpo no cerco* (1978); *Maramar* (1980); *O outro lado do dia* (1995); *Cantos e cantares* (2005); *Caminhos de quando e além* (2007); *Impregnações na floresta: poemas amazônicos* (2013). E também ensaios: *Jeremias, a palavra poética. Leitura de Cassiano Ricardo* (1979); *O lírico e o trágico em Leopardi* (1980); *Os melhores contos de João do Rio* (1990); *Mulheres inventadas: leitura psicanalítica de textos na voz masculina* (1994); *Mulheres inventadas 2: visão psicanalítica, descompromissada e interdisciplinar de textos na voz masculina* (1997); *Desafiando o cânone: aspectos da literatura de autoria feminina na prosa e na poesia (anos 70/80)* (1999); *Desafiando o cânone 2: ecos de vozes femininas na literatura brasileira do século XIX* (2001); *Além do cânone: vozes femininas cariocas estreadas na poesia dos anos 90* (2004); *Quem conta um conto: estudos sobre contistas brasileiras estreadas no anos 90 e 2000* (2008); e *Violência simbólica e estratégias de dominação: produção poética de autoria feminina em dois tempos* (2011). Produziu, ainda, um livro de literatura infantil: *Marcelo e seus amigos invisíveis* (2003).

<sup>8</sup> Os dois livros mais recentes, *Falas e falares* e *Impregnações na floresta: poemas amazônicos*, de Helena Parente Cunha foram publicados em Florianópolis, assim como a décima edição de seu romance *Mulher no espelho*.

antes. Nesse livro, já é marcante a preocupação formal com o texto, a invenção estética, presente em toda a narrativa parenteana, assumindo “um novo nível de linguagem literária, um novo ponto de vista a partir da língua, para fruição do que Barthes chama de ‘fulgor do real’” (CUNHA, 1980, p. X), tendo-se uma “literatura ao nível da realização estética e da experiência humana” (BRASIL, 1980, p. XIII), como assinalou Assis Brasil, no prefácio à segunda edição. Chamo a atenção para o momento literário marcado pelas invenções de linguagem demarcadas por João Guimarães Rosa<sup>9</sup>, com o seu *Grande sertão: veredas*, e pela poesia concreta com suas incursões através de uma reelaboração da linguagem usada nos textos literários. Sintonizada com sua época, Parente Cunha recebeu as influências desse contexto e apresenta, ao longo de sua obra narrativa, marcas contundentes de ruptura com as normas da língua e de reelaboração da linguagem.

Em 1984, o romance *Mulher no espelho* (1983) recebe o Prêmio Cruz e Souza, portanto, um ano após a sua publicação. Embora a problematização das condições que envolvem a mulher já estivesse presente no primeiro livro de contos, é nesse romance que a discussão acerca do jugo masculino na organização familiar, da subserviência feminina aos modelos tradicionais e da transgressão da ordem estabelecida pela sociedade patriarcal ficam evidentemente marcados. O questionamento do hegemônico também se constituiu em outra marca da narrativa parenteana, presente quer nos minicontos de *Cem mentiras de verdade* (1985), quer no segundo romance *As doze cores do vermelho* (1989). Nesse livro, além da incursão pelas inquietações femininas, Parente Cunha oferece aos leitores uma estrutura narrativa inovadora, seja pela sua organização visual na folha de papel, seja pela simultaneidade de tempos na narrativa ou pela multiplicidade de pontos de vista, apresentando, assim, traços da literatura pós-moderna. Prefaciando a segunda edição de *As doze cores do vermelho*, Rita Terezinha Schmidt afirma: “alinhando-se com um posicionamento intransigente em relação a toda e qualquer estrutura coercitiva e opressora, Helena Parente Cunha constrói uma narrativa cuja força de intervenção no discurso da história reside em outro lugar, ou seja, no nível da enunciação” (SCHMIDT, 1998, p. 09). Em *As doze cores do vermelho* (1989), como em *Mulher no espelho* (1983) ou *Cem mentiras de verdade* (1985), podem-se notar rastros da professora de Teoria da Literatura, estabelecendo, por

---

<sup>9</sup> Como assinala Assis Brasil em artigo intitulado *A nova literatura brasileira*, presente em *A literatura no Brasil*, de Afrânio Coutinho (BRASIL, 1986, p. 243).

exemplo, as diferenciações entre as instâncias presentes na narrativa<sup>10</sup>, ou problematizando o diálogo entre ficção e realidade existente no título do livro de narrativas curtas.

No livro de contos *A casa e as casas* (1996), Parente Cunha mantém a desestabilização dos padrões hegemônicos, estabelecendo, porém, uma nova via, a incursão pelo universo psicanalítico, bem como por um tom apocalíptico presente na parte do livro intitulada *Hora de fogo*. Em *Vento, ventania, vendaval* (1998), tem continuidade a produção contística, permanecendo o cotidiano como matéria para a problematização das convenções hegemônicas, a linguagem em ruptura com os padrões da sintaxe e carregada de lirismo. Com o romance *Claras manhãs de Barra Clara* (2002), o perfil da narrativa parenteana se altera. A quebra gramatical e o forte abalo às convenções sociais determinadas sobretudo para o feminino dissipam-se, a atenção é dirigida para o lado assistencial, na figura da enfermeira Mãe Donana. Outra vez, aponto elementos externos ao texto: a participação na Coleção Anjos de Branco, organizada pelo COFEN (Conselho Federal de Enfermagem), com vistas a “consolidar o objetivo deste projeto a um só tempo de alto valor cultural e de homenagem a uma profissão, mais do que insuficientemente reconhecida...”<sup>11</sup> (LINHARES, 2002, p.09), parece dar indícios do reforço dos atributos assistenciais da personagem principal, embora mantenha a perspectiva progressista e transgressora de muitas personagens parenteanas. O mais recente livro de ficção de Helena Parente Cunha, *Falas e falares* (2011), estabelece: uma retomada dos contos curtos; a manutenção da elaboração cuidadosa da linguagem; e o manejo de cenas do cotidiano com vistas a desestabilizar o olhar rotineiro sobre as demandas do feminino e das questões sociais como um todo, porém com um tom bem menos incisivo.

As marcas da pesquisadora de Teoria da Literatura podem ser percebidas, também, através da ampla produção ensaística, tematizando a literatura e as incursões do feminino, seja pela perspectiva da criatura (objeto de representação), seja pela perspectiva da criadora. O trânsito pelas IES, proporcionado pela vida profissional, inegavelmente, tece pontes de acesso à literatura de Helena Parente Cunha, construindo caminhos pelos quais sua obra pode circular. Sem dúvida, a escolha temática que orienta as investigações da pesquisadora oferece

---

<sup>10</sup> Como no fragmento de *Mulher no espelho*: “Indispensável delinear as fronteiras entre personagem, narrador e autor. A personagem aqui sou eu. O narrador é ela, a mulher que me escreve. O autor não tem nada a ver com a estória. Aliás, a autora. São três entidades que, por força das circunstâncias, se uniram. Aqui, o narrador, ou seja, a mulher que me escreve, é personagem da personagem. Minha personagem. [...] Quanto à autora, não sei quem é. Não entra na estória. Ou entra? Seremos projeções dos seus fantasmas? Não importa. Uma coisa é certa. Quando o autor entra no romance, passa a ser personagem. Transforma-se em ficção” (CUNHA, 1985, p. 72-73).

<sup>11</sup> Citação extraída do prefácio à primeira edição de *Claras manhãs de Barra Clara* (2002), escrito pelo então presidente do COFEN.

contribuições à problematização dos valores hegemônicos, fortemente assinalada na narrativa parenteana, sobretudo contribui para a predominância de personagens femininas em suas tramas. É válido observar que, durante a década de 1980, Helena Parente Cunha publica quatro dos oito livros de ficção até então apresentados ao público. Como já assinali nos subcapítulos anteriores, é nesse momento que as ideias feministas se proliferam no país. Essa ambiência de quebra de paradigmas falocêntricos constitui terreno fértil para a leitura e a circulação das obras mencionadas, já nascidas no Rio de Janeiro, berço geopoliticamente privilegiado. A discussão sobre a mulher e seu estar no mundo é o ponto para onde convergem a recepção da obra parenteana e as discussões acerca dos percursos de reconhecimento literário de uma produção, a qual opta por questionar os modelos preponderantes e toma partido das minorias socialmente representadas, especificamente, a mulher.

O espaço de legitimação denominado cânone é composto por tênues fios envoltos na dinâmica social, como a produção de críticas para jornais e revistas, de pesquisas e estudos em centros acadêmicos, a localização geopolítica do escritor e das produções sobre sua obra, o laureamento com prêmios literários, as temáticas e posicionamentos encontrados em sua obra, entre outros tantos fios. Tudo isso, em contínuo diálogo com as tendências do tempo de emissão dos valores atribuídos por estas instâncias, interpenetra-se e atravessa o campo literário na composição de cenários, onde determinadas obras brilham ou são obscurecidas. Analisando o jogo entre inclusão e exclusão e os fatores que o norteiam, Roberto Reis (1992) destaca o posicionamento sociopolítico daqueles que articulam o cânone, mantenedores de fronteiras culturais e de um posicionamento monolítico calcado numa supremacia: branca, masculina, heterossexual, ocidental e registrada pela escrita. “O cânon está impregnado dos pilares básicos que sustentam o edifício do saber ocidental, tais como o patriarcalismo, o arianismo, a moral cristã” (REIS, 1992, p.72), e toda produção que vá contra os seus pilares tende a sofrer o silenciamento e o obscurecimento.

A postura adotada pela autora, nos romances e contos, de instabilização de uma ordem opressiva, de subversão gramatical, de quebra de padrões estruturais da narrativa, contribui para o distanciamento em relação àqueles moldes mencionados por Roberto Reis. No entanto, esse mesmo viés favorece a escolha de suas obras por estudiosos em sintonia com as discussões sobre alteridade e diferença, que investem contra a manutenção dessa lógica excludente, trazem as vozes desprestigiadas e começam a analisar estas produções, evidenciando um discurso outrora silenciado. São sujeitos implicados com tais posturas que contribuirão, através de resenhas, dissertações e teses, entre tantos outros veículos de

circulação e legitimação, para a visibilidade de textos que infiltrem as esferas hegemônicas, textos de minorias socialmente representadas, textos de autoria feminina, tais como os de Helena Parente Cunha.

No jogo de luz e sombra que envolve o campo literário, as vinculações ideológicas dos autores ou das obras e daqueles que estabelecem o cânone são de singular relevância para perceber a intensidade de luz que cada autor ou obra recebe ou deixa de receber e os motivos que estão subjacentes ao claro ou ao escuro. Todos os fios tecem ou destecem redes de visibilidade e reconhecimento na trama que constitui o sistema cultural, em especial, o literário. Neste, nenhum fio se perde ou fica despercebido, todos os pontos têm nó.

É notável a crescente presença, na cena literária brasileira, de segmentos sociais desprestigiados, quer assumindo a autoria, quer dominando a perspectiva narrativa ou a temática. Numa sociedade que vive o processo de assimilação das discussões sobre as diferenças e a alteridade, nota-se a movimentação de autores das periferias, homossexuais, negros e mulheres, nas várias esferas literárias, em busca de um espaço de reconhecimento.

Um dos fatores que concorrem para a criação de juízos diz respeito à posição social e ideológica que permeia a sociedade no tempo da criação destes valores. Desde a segunda metade do século XX, o sujeito e o texto literário começaram a deixar de ser pensados como algo monolítico, passando a ser vistos em sua pluralidade. Também nesse período, a disseminação das ideias do movimento feminista, bem como a conscientização das mulheres acerca de seu papel enquanto sujeito social, impulsionaram o crescimento da publicação de textos de autoria feminina. É nesse cenário que, na década de 1980, momento em que as propostas do movimento feminista repercutiam intensamente no Brasil, Helena Parente Cunha começa a publicar suas narrativas. Seus livros abordam, entre outras questões, o universo feminino e a fissura dos modelos calcados na lógica patriarcal, o que gera interesse, sobretudo, de leitoras, que se identificam com as problemáticas ali apresentadas, e de pesquisadoras que investigam as condições da mulher na sociedade e na literatura. A crítica feminista, ao lado das ideias veiculadas pelo pós-estruturalismo, questiona duramente a lógica binária, sustentáculo dos lugares de opressão pautados no *logos* e no *falo*, contribuindo para a ampliação dos estudos sobre a mulher e as relações sociais, nascendo, academicamente, os estudos de gênero (GONÇALVES, 1998), com a proposta de pensar as relações constituídas entre homens e mulheres, as funções e os papéis socioculturalmente construídos para ambos.

Atualmente, as vertentes teóricas propõem a alteridade, a valorização das diferenças, a inclusão de distintas manifestações culturais e sociais nos espaços de visibilidade e poder. Essa é a tendência presente no panorama literário brasileiro nos dias de hoje, cujos

protagonistas mais tradicionais resistem e se inquietam frente à possibilidade de ter seus confortáveis assentos deslocados dentro daquela supremacia branca e masculina. Essa perspectiva ideológica que envolve a sociedade favorece o surgimento de escritoras e a visibilidade de suas obras, bem como a crescente produção acerca de suas escritas.

Se o cenário literário estava alicerçado numa tradição construída por escritores homens, pensado pela perspectiva deles, resistente a qualquer mudança que fraturasse a verdade até então construída, as universidades com seus intelectuais não deixavam de ressoar as novas perspectivas teóricas, apesar das oposições da ala conservadora também presente ali. Os pontos de vista pós-estruturalista, da nova história e da desconstrução avultam nos estudos desenvolvidos por alguns estudiosos, e a produção literária de mulheres começa a interessar aos corajosos da linha de frente da batalha teórica. As pesquisas, em distintos níveis – com a produção de dissertações e teses, de artigos e ensaios em jornais e revistas, de resenhas de obras –, concorrem para evidenciar aquela produção até então pouco lida. Esses veículos conferem algum valor às obras a que se dedicam, proporcionando, assim, a entrada em locais pouco afeitos a novidades. Como todas essas instâncias dialogam, uma verdadeira rede se forma, colocando em destaque o autor ou obra escolhida.

É evidente que essa rede é perpassada pelo posicionamento político e ideológico que cada sujeito situado nesse tabuleiro literário assume: que interesses sociais representa; a que público se dirige; que estatuto de classe, gênero, etnia assume; que critérios norteiam suas escolhas. Cada peça movimentada estabelece novas e não lineares trajetórias para as obras e seus autores. É certo que a palavra da crítica, às vezes oriunda das universidades, contribui para evidenciar ou obscurecer uma obra, porém o fator geopolítico também colabora com o processo de reconhecimento ou não dentro do campo literário. Ao me referir ao fator geopolítico, penso na localização geográfica e nas implicações políticas e econômicas (nas esferas de poder) a que este ou aquele local está submetido, como as cidades de Rio de Janeiro e São Paulo podem exemplificar. Assumindo a posição de centros econômicos e culturais, irradiadores de modelos e legitimadores das produções culturais em âmbito nacional, os juízos de valor oriundos dessas duas cidades têm um peso diferenciado. A concentração de grandes e importantes editoras favorece a circulação das obras eleitas, os centros acadêmicos gozam de uma autoridade que confere respeito e atenção àquilo que é veiculado por eles, os jornais e outros veículos relacionados ao universo literário sinalizam tendências e vaticinam promessas literárias. Esses elementos criam uma ambiência de prestígio literário que inspira muitos escritores e artistas em geral a desejar figurar entre as linhas desse sistema, pois nos centros econômicos está toda a engrenagem que movimenta a

máquina cultural, logo não é fortuita a associação entre o poderio econômico e o cultural (LIMA, 1991).

Em tempos de abalos sísmicos nos sistemas culturais, econômicos e sociais, de mudanças no pensamento da humanidade, de proposição da valorização das diferenças, fica cada vez mais difícil manter verdades absolutizadas, hegemonias e perspectivas monolíticas. Exercitar o olhar para enxergar o olhar alheio com as cores que lhe são próprias, perscrutar os meandros das estruturas enrijecidas e olhar além e por entre os mecanismos de reconhecimento e valorização são ações que constituem um exercício de alteridade bastante válido.

#### 2.4 PERSONAGENS FEMININAS PARENTEANAS: FIO NARRATIVO

Ao longo das oito obras de ficção de Helena Parente Cunha, poucas são as personagens masculinas presentes, no entanto avultam pujantemente as figuras femininas, bem como as situações pertinentes ao universo em que a mulher está inserida. Discussões sobre as estruturas hegemônicas são uma constante em suas narrativas. Os pilares, aparentemente intransponíveis, das convenções sociais relacionadas a classe, gênero, geração, etnia são abalados pela voz narrativa de suas tramas. Porém, no amplo leque de questionamentos, destaca-se a problematização acerca da condição feminina, dos conflitos e inquietações que envolvem a mulher em meio às muitas transformações pelas quais a sociedade e as relações passam, de algum modo, refletidas na produção literária. Saliento aqui o interesse não apenas pelas mulheres presentes nas narrativas, mas também pelas meninas, uma vez que os enquadramentos de gênero ocorrem desde a mais tenra idade, demarcando, no ocidente, por exemplo, o rosa como relativo às meninas e o azul aos meninos, entre outras construções que tratam de emoldurar as convenções culturais acerca do que é feminino e do que é masculino.

As personagens femininas dominam as tramas da autora, sobrepujando a quantidade de personagens masculinas, como se pode notar, mais evidentemente, nos livros de contos. Conforme levantamento realizado, analisando obra a obra, verificou-se o seguinte panorama:

Tabela 01 – Quantitativo de personagens por livro, considerando gênero e faixa etária.

<b>Livros</b>	<b>Meninas</b>	<b>Jovens/ maduras</b>	<b>Idosas</b>	<b>Personagens femininas</b>	<b>Personagens masculinas</b>
<b>Contos</b>					
<i>Os provisórios</i>	06	27	03	36	33
<i>Cem mentiras de verdade</i>	17	53	15	85	56
<i>A casa e as casas</i>	01	09	03	13	06
<i>Vento, ventania, vendaval</i>	05	24	07	36	14
<i>Falas e falares</i>	11	53	11	75	43
Total parcial 1	40	166	39	245	152
<b>Romances</b>					
<i>Mulher no espelho</i>	01	02	01	04	11
<i>As doze cores do vermelho</i>	07	05	00	12	07
<i>Claras manhãs de Barra Clara</i>	05	12	02	19	15
Total parcial 2	13	19	03	35	33
<b>Total geral</b>	<b>53</b>	<b>185</b>	<b>42</b>	<b>280</b>	<b>185</b>

Autoria: Lílian Almeida

A partir da leitura do quadro anterior, algumas considerações são pertinentes. Antes, porém, considero válido assinalar que o item personagens masculinas aparece no quadro tão somente com o propósito de confirmar a preferência da autora pela problematização do universo feminino. Tal item abrange distintas faixas etárias de sujeitos do sexo masculino (meninos, homens e velhos) presentes na narrativa parenteana.

Em decorrência dos distintos modos de vivenciar a experiência de ser mulher, desde a infância até a velhice, diante das determinações culturais que delineiam o feminino desde a primeira infância, optei por separar as personagens femininas por faixas etárias, com vistas a visibilizar situações que guardem similitudes, em consequência tanto de sua condição etária, quanto dos enfrentamentos de gênero daí provenientes. Para a definição das faixas etárias, tomei como referência o ECA – o Estatuto da Criança e do Adolescente (1990), o Estatuto do Idoso (2003) e o Estatuto da Juventude (2013). Nessas leis, respectivamente, define-se que a infância compreende desde 0 a 12 anos, a adolescência abrange o período que vai dos 12 aos 18, a juventude abarca o período entre 15 e 29 anos de idade, e o idoso está inserido na faixa dos que têm idade igual ou superior a 60 anos. Nota-se um intervalo de idades, entre 29 e 59 anos, que não é enquadrado em qualquer das legislações. Com vistas a contemporizar essas categorizações, estabeleci a seguinte divisão etária: meninas – do nascimento até os 18 anos; mulheres jovens e maduras – entre 19 e 59 anos de idade; idosas – acima de 60 anos. O

agrupamento das personagens deu-se pela observação do contexto vivenciado, enquanto índice da faixa etária, ou pela explicitação de suas idades, quando ocorre.

No primeiro livro de contos, *Os provisórios* (1980), as personagens são contabilizadas integralmente ao longo dos contos. Em *Cem mentiras de verdade* (1985), no entanto, isso não acontece, devido à presença de contos intitolados como *Bodas de diamante: primeira estória*, ou *Primeira estória de guardador de carros*, entre outros, que apresentam enredos distintos, embora algumas personagens se mantenham nas diferentes narrativas, como acontece, por exemplo, com as seis estórias do Coronel Titino Cravo, nas quais as personagens (o coronel, sua esposa e sua filha) se repetem em algumas delas. Em *Falas e falares* (2011), há três estórias de motorista de táxi, todavia, diferente do que ocorreu no segundo livro de contos, as personagens presentes em cada um deles não se repetem, o que se mantém é a profissão delas. Nos livros *A casa e as casas* (1996) e *Vento, ventania, vendaval* (1998), há partes cujas personagens se mantêm ao longo dos distintos textos. Nos casos em que as personagens peregrinam por enredos distintos, a contabilização delas é feita tão somente uma vez.

Em *A casa e as casas* (1996), praticamente inexistente personagem na idade infantil, à exceção da personagem Luísa, apresentada em um período da infância e em outro da velhice. Devido a isso, é feito o seu registro tanto no agrupamento personagens meninas, quanto no agrupamento personagens idosas. A etapa final da vida também está pouco presente, com apenas três personagens. A predominância, como nos demais livros, é de personagens femininas entre a juventude e a idade adulta. Esse livro é dividido em quatro partes, intituladas: *A casa é a casa*, de onde deriva a maior parte das personagens desse volume; *Viagem ao redor do divã*, em que se revisita a mesma personagem feminina ao longo de vinte e quatro textos de prosa poética; *O colar de coral*, formado por 16 composições, também em prosa poética, em que figuram um homem e uma mulher; e *Hora de fogo*, cujos sessenta minutos transbordam poesia e uma realidade apocalíptica. Como a última parte distancia-se das características do conto, não trazendo personagens, e se aproxima do poema como um grito de clamor e indignação, esses textos não integram os dados da tabela.

*Vento, ventania, vendaval* (1998), por sua vez, apresenta a seguinte divisão: os contos de *Vento, ventania, vendaval*; e os de *Aragem, brisa e ventos pequenos*. Na primeira parte, há contos com temáticas diversas, enquanto a segunda dedica-se ao universo infantil das personagens Marcelo, Davi e Júlia, inseridas no quadro anterior.

Nos romances, a situação não é muito diferente, embora o número de personagens masculinas não seja tão menor em decorrência das características estruturais do romance, que

congrega vários núcleos, girando em volta de várias situações. Saliento que, na contagem das personagens dos romances, em decorrência da passagem das mesmas personagens por distintas fases, elas são contabilizadas na categoria criança e também como mulher jovem ou madura. Na trama de *Mulher no espelho* (1983), destacam-se: a mulher bipartida (protagonista), apresentada aparentemente como duas personagens distintas; e as figuras da mãe, do pai, do irmão, da ama, do menino negro em cima do muro, do marido, dos três filhos, do amante amigo do marido, do amante escritor, do amante negro, o professor de Biologia. Em *As doze cores do vermelho* (1989), prevalecem, outra vez, as personagens femininas: a protagonista, ao longo da infância, juventude e maturidade; suas amigas (a dos cabelos cor de fogo, a dos olhos verdes, a negra, a de cabelo loiro); e suas filhas (a menina maior e a menina menor); o namorado da pasta preta e depois marido; o namorado de olhos cor de mel; o professor de Desenho; o arquiteto, marido da amiga loura; o *marchand*; e o pintor boliviano. Em *Claras manhãs de Barra Clara* (2002), não há um grande distanciamento quanto ao número de personagens femininas e masculinas. Fazem parte da trama: a narradora nos tempos da infância e adultidade, sua mãe e seu pai, Maritinha, Irmã Isabel, Mãe Donana, Dona Lélia, Lulu, Zezé, Dona Zefinha, Genézia, Dona Isaura, Juca, João Pitanga, Benvindo, Dr. Felisberto, Seu Joca da Garoupa, Seu Juvenal, Padre Santoro, D. Severina, Dr. Frederico, D. Tonha, Dr. Macário, Alexandre, Janjão, Gildete, Damiana, Zé Açougueiro, Mateus, Seu Bené, Rosa, Vovó Pombinha e Giovanna. Embora não haja muito afastamento entre o número de personagens femininas e masculinas nos romances, é válido pontuar o papel de destaque das primeiras. Nos três romances, as personagens femininas conduzem a trama, que se movimenta em torno delas próprias ou, como em *Claras manhãs de Barra Clara*, é narrada por Heloísa, mas se move em volta da enfermeira Donana.

É válido salientar que, no amplo universo das personagens femininas parenteas, atendo-me àquelas envolvidas em situações que problematizem o universo feminino, que sugerem ou provocam inquietações perante as demarcações de gênero. Para empreender as análises dos textos ficcionais, na diversidade de categorias de personagem que defini para estudar, fez-se indispensável estabelecer diálogos com distintos referenciais teóricos, passando por discussões que abarcaram: as construções acerca da infância; as ingerências que envolvem as mulheres jovens, maduras e idosas; e os debates sobre as relações de gênero. Para investigar como todas essas mulheres são representadas, torna-se imperativo o diálogo com estudiosos de distintas áreas, sobretudo das Ciências Sociais e da História, que emergem ao longo das análises. No entanto, é subjacente a todo trabalho a consciência da literatura de autoria feminina como uma “tecnologia de gênero” (LAURETIS, 1994) e o estabelecimento

de relações com as esferas de cultura sinalizadas pelas narrativas, revelando um discurso em duplicidade de vozes (a dominante e a dominada), em convergência com o “modelo cultural da escrita das mulheres” proposto por Elaine Showalter (1994).

O breve mapeamento indica uma marcante preocupação com o universo em que a mulher se encontra inserida, as construções culturais que a formatam, bem como toda a sorte de sujeições e dilemas a que está submetida, como poderá ser observado ao longo das análises, evidenciando o posicionamento político da autora acerca das lutas e conquistas empreendidas pelas mulheres.

### 3 TECIDO EM FLOR: MENINAS

Eu tenho a minha infância e um eco surdo de  
tambores no escuro.

Myriam Fraga (2008, p. 323)

Entre as personagens femininas presentes na ficção de Helena Parente Cunha, destaco, nesta seção, as meninas. Em toda a narrativa parenteana, elas estão presentes, como em *Vento, ventania, vendaval* (1998), que dedica uma parte – *Aragem, brisa e ventos pequenos* – a histórias e percepções da infância, ou nos demais livros de contos cuja presença se dá desde a mais tenra idade, entremeando-se com os apelos televisivos, os descuidos sociais e as exigências frente às mudanças da vida em sociedade. Porém é nos romances que elas assumem maior destaque, uma vez que a infância tem uma contribuição marcante para o desenvolvimento das narrativas. É na infância que as vozes cerceadoras são mais altamente ouvidas pelas protagonistas de *Mulher no espelho* (1983) e *As doze cores do vermelho* (1989), gerando a culpa, o remorso e o medo, os quais elas precisarão enfrentar para alcançar um lugar de maior estabilidade emocional. Em *Claras manhãs de Barra Clara* (2002), o medo também é disseminado na infância, todavia seu poder de ação é diminuído pela presença da personagem Mãe Donana. A infância, aqui, sobreleva-se, pois é este o lugar que a narradora escolhe para se posicionar e contar as histórias da enfermeira Ana, do bairro Barra Clara e dela própria.

Na infância, acontecem as repressões assegurando a manutenção de modelos relacionados às delimitações e definições do e para o feminino, atavicamente transmitidos. Tendo em vista a presença de imagens recorrentes nos romances – como o muro e a dúvida entre o lado de lá ou o lado de cá, a cisterna e o seu fundo assustador – e temáticas como a repressão impingida pelos ensinamentos cristãos, optei por agrupá-los, analisando as construções de gênero empreendidas na infância, a partir de pontos de convergência para onde confluem as personagens meninas dos romances.

No romance *Mulher no espelho*, a narrativa desenvolve-se pelas falas da personagem bipartida entre a mulher escrita e a mulher que escreve, identificadas, mais uma vez, pelo uso do itálico presente nos posicionamentos da mulher que escreve. As alusões à infância decorrem de lembranças surgidas no desenrolar do processo de reconhecimento de si pelo qual a personagem passa. Fazem parte dessa fase o pai, a mãe, o irmão, a ama e o menino preto, filho da cozinheira, promovendo situações de formação e enformação da protagonista

menina, as quais contribuirão sobejamente para as amarras da vida adulta. As cenas evocadas da infância refletem um mundo patriarcal tributário de um passado escravocrata, haja vista a babá da personagem ser referenciada através do vocábulo “ama” e o patrão através do termo “iozinho” e haver, não apenas na meninice, a expressa segregação racial e social. O trânsito da personagem criança ocorre preponderantemente dentro de casa, sob os cuidados da família.

Em *As doze cores do vermelho*, mais uma vez, a infância é trazida via ato mnemônico, localizada no ângulo 1 da narrativa tripartida, cujo tempo é o passado narrado por um eu, a protagonista. Relacionam-se com a personagem principal: as amigas definidas por uma característica (a dos olhos verdes, a dos cabelos cor de fogo, a de cabelos loiros, a amiga negra); o namorado que queria ser arquiteto; o namorado de cabelos cor de mel; e algum representante passageiro da escola (a diretora, a professora, o professor). As experiências circulam entre o espaço da casa, da escola e em alguns espaços externos a esses ambientes, quando as vivências da adolescência se fazem prementes e fora dos ambientes cerceadores representados pelo lar e pela escola.

Em *Claras manhãs de Barra Clara*, a narrativa desenvolve-se pela voz da narradora Heloísa, lembrando a infância vivida em Barra Clara, sob forte influência da enfermeira Mãe Donana. As percepções infantis, trazidas pela narradora em diálogos à janela com sua vizinha Maritinha, algumas vezes, são interceptadas pela Heloísa adulta, que relê as situações do passado, com o entendimento que a maturidade lhe oferece. É válido salientar a recorrência das meninas comentando o mundo que lhes chega através das janelas, presente no conto *Dois meninas na janela*, do livro *Vento, ventania, vendaval*. Destacam-se as meninas Heloísa, Maritinha (companheira de janela), Lulu, Gildete e Ana Damiana, além dos pais, do primo Juca, da enfermeira Donana e um amplo leque de pessoas que transitam pelo bairro de Barra Clara, compondo as engrenagens que se manifestam no processo formativo das meninas.

No século XVIII, com o surgimento da filosofia das Luzes, como pontua Maria Lúcia Rocha-Coutinho (1994), e da noção de infância, uma revolução sentimental ocorre a partir das ideias de igualdade e felicidade, proporcionando o desenvolvimento da amorosidade. Como assinala Philippe Ariès, “a família tornou-se o lugar de uma afeição necessária entre os cônjuges e entre pais e filhos, algo que ela não era antes. Essa afeição se exprimiu, sobretudo, através da importância que se passou a atribuir à educação” (ARIÈS, 1981, p.11). A criança passa a assumir uma posição diferente no contexto familiar, ela adquire valor e importância, e os adultos passam a se ocupar com a sua instrução:

Os adultos passam a se preocupar com sua (das crianças) educação, carreira e futuro. Tornou-se conveniente manter as crianças em casa durante o máximo de tempo possível e ‘amarrá-las psicológica, financeira e emocionalmente à unidade familiar até o tempo em que estivessem prontas para criar uma nova unidade familiar’. Foi criada, assim, a Era da Infância [...] (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 29).

Por conta do reconhecimento de que a criança não é um adulto em miniatura, ela torna-se alvo das atenções adultas, que visam a educá-la, moldá-la segundo os padrões socioculturalmente aceitos. Ao se dispor a “formá-la”, os adultos estabelecem as bases de crescimento e desenvolvimento dos pequenos seres que, mais tarde, serão adultos também, confirmando a concepção de criança comumente aceita e exposta por Manuel Jacinto Sarmento: “a criança é considerada como não-adulto, e este olhar adultocêntrico sobre a infância registra especialmente a ausência, a incompletude ou a negação das características de um ser humano ‘completo’” (SARMENTO, 2007, p. 33). A proposta de formação costuma vir sobrecarregada de formatos e modelos que a criança deve aprender e se adequar. É nesse momento que os enquadramentos de gênero são disseminados, e que as vozes castradoras se impregnam na menina, contribuindo sobremaneira para a manutenção dos paradigmas hegemônicos a que as personagens femininas adultas se veem enredadas.

### 3.1 ABUSO E OPRESSÃO: FIBRAS DO MESMO FIO

A meninice não é só o momento de aprendizagem de conhecimentos e comportamentos distintos, de formação. É também um momento de grande vulnerabilidade. Ingênuas, as meninas costumam ser alvo de descuidos e psicopatias, sobretudo quando se aproximam da puberdade ou já estão na adolescência. Nessa fase, costumam ser bastante fortes as delimitações e programações estabelecidas pela família, gerando inculcações que as mantêm presas ao temor de contrariar as formatações definidas. Presas ou não aos limites e ensinamentos familiares, as meninas parenteas desfiam o abuso e a opressão como fibras do mesmo fio de violação, a que são submetidas fora ou dentro de casa.

No conto *A dívida*, o que se tem é o sentimento de vergonha, que parece ser reforçado pela linguagem acelerada, desprovida de vírgulas, resultante de uma dívida de dois anos. A infância da personagem é alijada das descobertas e alegrias da meninice em decorrência do abuso insinuado por um adulto, seu Antônio. Na companhia de uma amiga que desejava comer uma cocada da confeitaria de seu Antônio, a protagonista se vê convencida a

lhe pedir para vender o doce e pagar depois. O doce é vendido, todavia o pagamento não era exatamente a quantia em dinheiro que representasse o valor da guloseima:

[...] seu Antônio por favor será que o senhor poderia fazer um favor para nós para mim sim senhor seu Antônio muito obrigada amanhã quando nós sairmos da escola sem falta nós pagamos eu pago está bem seu Antônio o senhor vai nos vender fiado sim a mim obrigada está bem mas só se eu me sentar no seu colo e lhe der um beijo? Amanhã sem falta (OP, p. 38)<sup>12</sup>.

A personagem não volta para pagar a dívida e se vê consumida pela vergonha e medo daquele homem durante dois anos. A transferência do pai para outra cidade era a possibilidade de se livrar do pânico e da sujeição aos desejos de seu Antônio. Dois anos da infância dessa menina são aterrorizados pelo peso da dívida, sobretudo, ainda que sub-repticiamente, pelo constrangimento do ato abusivo deflagrado pelo comerciante, o que a levou a não voltar para pagar o valor da cocada em dinheiro, nem para atender à proposta. A cabeça infantil teme a cobrança da dívida, do valor do produto consumido, teme a exposição da situação ao pai. As perguntas “por que não voltou lá para pagar?” e “como explicar tal situação?” envolvem-na em uma teia de horror ante a possibilidade de encontrar, a qualquer momento e em qualquer lugar, o dono da confeitaria, como se vê a seguir:

[...] envergonhada foi adiando o pagamento encabulada sem coragem de enfrentar o homem sempre deixando para o dia seguinte até compreender que não teria mais cara para voltar lá [...] o pior se tornara o medo de encontrar o homem nas ruas ou na praça ou na igreja pois ela o via em todos os lugares atrás dela sempre por mais que se escondesse e fugisse (OP, p. 37).

O medo paralisa-lhe a infância. O que mobiliza o temor é menos a cobrança moral em relação ao valor monetário não pago, do que a aversão à invasão e violação perpetradas pelo ato mesmo de propor o aliciamento, a prática pedófila. A menina, no entanto, em sua ingenuidade de criança e pudor moral, não percebe o avesso da teia em que se enreda: possivelmente, seu Antônio temia que a situação viesse à tona, revelando seus desejos pedófilos, sua mente doentia. Nesse caso, o descontentamento com a falta moral dela seria minimizado pela proposta libidinosa do comerciante. O alívio somente ia acontecer com a mudança de cidade.

---

<sup>12</sup> As citações de cada conto ou romance serão acompanhadas pelas iniciais do título do livro, seguidas pelo número da página, conforme consta na Lista de Abreviaturas desta tese.

Semelhante situação de abuso sugestionado é vista no conto *Os botões*, do livro *Cem mentiras de verdade*. A conversa entre duas meninas revela os desejos também pedófilos de seu Anselmo:

Por que você não gosta de seu Anselmo? Seu Anselmo gosta de se aproximar dela, olhar ardente, sôfregas mãos. Por que você não gosta de seu Anselmo? Seu Anselmo, sôfregas mãos, gosta de apalpar os peitinhos dela. Outro dia quis meter a mãozona por debaixo da blusa. E o que foi que você fez? Ela saiu correndo, bichinho assustado, passarinho arfante (CMV, p. 06).

Em ambos os contos, a meninice é violada pelas propostas de abuso sugestionado. O momento de transição para a vida adulta, a adolescência, é alvo de interesse doentio de ambas as personagens masculinas, seu Antônio e seu Anselmo. O disparatado desejo masculino viola a inocência e a ingenuidade das garotas, ao mesmo tempo em que, lido atravessadamente, impele outra personagem, cujos seios ainda não nasceram, a experimentar o despertar do corpo e da sexualidade por uma via adoecida: “A outra menina ouviu no encoberto. Enigma, a vida. Desabotoou o último botão da blusa e foi procurar seu Anselmo. Seus dois botões que ainda vão abrir” (CMV, p. 06).

Destaco a imagem do botão, que intitula o conto, recorrente na narrativa e sinalizadora do lugar etário em que as meninas se encontram. O botão, enquanto algo que ainda viria a se desenvolver completamente, evoca inicialmente a adolescência, fase da vida que antecede a ampliação da abertura para a vida proporcionada pela fase adulta: “As duas meninhas, dois botões que ainda vão abrir” (CMV, p. 06). Ao final, tem-se o botão significando item de costura, usado para fechar roupas (“Desabotoou o último botão da blusa...), mas também “a flor antes de desabrochar”, segundo acepção indicativa do sentido figurado para o verbete “botão” no *Dicionário Aurélio* (“Seus dois botões que ainda vão abrir”). Os “dois botões que ainda vão abrir” são os seios a nascer, mais um indicativo da adolescência e da descoberta precoce da sexualidade. O revelar da sexualidade desperta o desejo ardente das mentes adoecidas das personagens masculinas, ao passo que coloca as personagens meninas em vulnerabilidade física e emocional.

Se, nesse conto, o desejo sexual é externado pela violação do corpo vestido mediante apalpamento, em *Terceira estória do Coronel Titino Cravo*, o desejo ultrapassa a inocência ainda infantil, desatando-se na consumação do ato sexual. Investido de seu poder de coronel, Titino Cravo representa a opressão e a dubiedade de valores. Sua filha não pode ser namorada por seu afilhado, no entanto, a filha de um de seus trabalhadores pode ser violada pela sede do coronel. Implicados aí estão a tentativa de preservar a honra da filha e a reafirmação do pátrio

poder, ao surrar o jovem e mandá-lo para casa: “agora mesmo, pode voltar pra cidade. E pode dizer a seu pai, meu compadre governador. Minha regra, meu poder. Nas minhas terras sou eu” (CMV, p. 37-38). É a investidura do poder que parece encantar a filha de seu trabalhador, aliada à ingenuidade e à falta de posses:

O Coronel só parou na casa de um dos seus cabras. A moça filha do cabra já estava na janela. Sorrindozinha. Lenço verde na cabeça, vestido de chita verde. Veio vindo no seu vindo devagar. Coronel mandou. Ela amonta na montaria. O cavalo manga-larga leva o patrão e a mocinha na direção do paiol. Devagar e depressa (CMV, p. 38).

A pobreza parece ser a porta da permissividade para o sequestro da menina também vivido por essa personagem. Diferente das meninas anteriores, “a filha do cabra” parece contar com a anuência da família para o abuso travestido em alegria de servir ao coronel. Relacionar-se sexualmente com o patrão parece sugerir uma minimização da diferença social em que ela e sua família encontram-se em relação ao empregador. Ela própria esboça o tamanho da opressão e ignorância, “sorrindozinha” para o patrão, para um suposto poder adquirido mediante a procura para a cópula e uso de seu jovem corpo. A medida de proteção e defesa da honra é válida apenas para a filha do coronel, para a filha do empregado uma medida diferente é utilizada: servir ao patrão.

Entre as histórias de abuso e opressão já apresentadas, a da menina de oito anos que não queria ser modelo está entre as mais brutais, por ter como sujeito promotor alguém que deveria assegurar-lhe cuidado, proteção e saúde: a mãe. Em *A menina quer ser modelo?*, uma violenta rotina é imposta a uma garota desde os cinco anos de idade, porém travestida de preocupação com o futuro dela: “desde os cinco anos eu preparo minha filha para ser modelo, olhe aqui meu bem, do jeito que as coisas estão, temos que cuidar do futuro de nossos filhos, o que você está pensando?, balé, ginástica, dança de salão, dieta controlada, desde os cinco anos, *eu não vacilo*” (FF, p. 99, grifo meu).

Oprimida entre os horários dos seus compromissos e o que pode e não pode fazer ou comer, ela dá sinais de incompatibilidade com os desejos maternos, todavia a mãe se recusa a enxergar. Aquilo que parece ser amor e cuidado transparece como violação das condições da infância, como opressão psíquica. O abuso realizado aqui é diferente daquele cometido por coronel Titino Cravo, por seu Anselmo ou por seu Antonio. Enquanto eles intencionavam ou mesmo concretizavam a violação física, aqui a agressão é emocional e psíquica, cujos efeitos recaem sobre o físico da criança:

[...] de quinze em quinze dias levo minha filha à pediatra, ela tem uma febrezinha diariamente no fim da tarde, nada sério, e tem dificuldade para seguir a dieta e manter o peso, eu me preocupo com a agenda dela, terapia duas vezes na semana, desde os cinco anos ela chora muito e acorda de noite com pesadelo, coisas de criança, não é, meu bem? (FF, p. 100).

A situação da personagem remete ao desaparecimento da infância apontado por Neil Postman (1999). Segundo ele, a incorporação pelas crianças de comportamentos adultos e o acesso a informações antes próprias a eles, e vice-versa, promovem a indistinção entre essas duas fases da vida humana, e, portanto, o fim da noção de infância. O que a protagonista experiencia é a submissão a atividades adultas com propósitos válidos para os adultos, como Postman problematiza:

Por que alguém desejaria negar às crianças a liberdade, a informalidade e a alegria das brincadeiras espontâneas? Por que submeter as crianças a rigores de treinamento, concentração, tensão e publicidade na mídia à maneira de profissionais? A resposta é a mesma de antes: os pressupostos tradicionais sobre a singularidade das crianças estão desaparecendo rapidamente. O que temos aqui é o surgimento da ideia de que não se deve brincar só por brincar, mas brincar com algum propósito externo, como renome, dinheiro, condicionamento físico, ascensão social, orgulho nacional. Para adultos, brincar é coisa séria. À medida que a infância desaparece, desaparece também a concepção infantil de brincar (POSTMAN, 1994, p. 145).

É evidente que, escondido sob o véu da preocupação com o futuro da garota, existe um grande desejo materno de ter uma filha modelo, o que a torna incapaz de enxergar os indícios de insatisfação da criança em relação à rotina imposta para enquadrá-la nos requisitos das agências e campanhas. Interessam à mãe os êxitos “curriculares” obtidos pela menina, a somatória de experiências profissionais e atributos pessoais que a conduzam gradativamente à vida de modelo, aos quatorze ou quinze anos:

[...] você sabe quantos comerciais ela já fez na TV?, até fotos em capa de revista, anúncios de cosméticos infantis, ela sabe posar, você precisa ver como ela caminha, já parece uma modelo, e o olhar? [...] quero que minha filha esteja preparada, *eu converso* com ela, *esclareço*, desde os cinco anos *venho ensinando*, aos poucos ela se acostuma, perde a timidez, para isso *eu venho lutando*, meu bem, desde os cinco anos, viu?, mas ainda temos tempo, até ela completar quatorze, quinze anos (FF, p.99, grifos meus).

É pertinente destacar os vocábulos usados pela mãe para expor seu empreendimento filial. As expressões grifadas em citações anteriores mostram que ela não vacila, mas conversa, esclarece, ensina, vem lutando para transformar a filha numa modelo. As palavras,

sobretudo as expressões não vacilar e vir lutando, revelam o esforço materno gerado no intuito de ter seu objetivo realizado, ao mesmo tempo em que evidenciam a intensidade da pressão sobre a menina. A cena narrativa expõe o que Manuel Jacinto Sarmiento chama de “privatização da infância”:

A ‘privatização’ da infância corresponde a um dispositivo de protecção das crianças, tanto quanto de subordinação a um regime de autoridade paternalista. A imagem da criança com um quotidiano superpreenchido, deslocando-se da família para a escola e daqui para as inúmeras actividades de formação complementar, das aulas de língua estrangeira ao *ballet* e do clube de informática às actividades desportivas, ilustra bem actividade dependente e vigiada sob controlo adulto, numa extensão custodial do poder familiar, agora alargado às múltiplas agências de ocupação infantil (SARMENTO, 2007, p. 40).

A mãe, todavia, nega o exercício de opressão, o que pode ser lido como uma grande ironia: “e eu não forço nada, não insisto, só não quero que ela vá ao Mc Donald, com a tendência para engordar, meu bem, Mc Donald proibidíssimo, aí eu não transijo” (FF, p. 100). As orações finais contrariam toda a fala inicial, sobrepujando o carácter autoritário da mãe.

A violência cometida pela mãe compromete a integridade emocional da filha, submetida a uma rotina infantil alterada, alijada da leveza e descontração que deveriam identificar tal etapa da vida. A descaracterização é tamanha que a permissão para brincar com bonecas aos oito anos de idade constitui-se em um gesto de benevolência (“por enquanto, eu não me importo que ela brinque com bonecas, afinal as meninas de oito anos ainda gostam, não é, meu bem?” (FF, p.99), uma vez que todo o resto de suas atividades são regidas por proibições e controles, lembrando o desaparecimento do brincar postulado por Neil Postman. Diante desse cenário de opressão, ironicamente, é a mãe quem sofre ao receber a notícia de que a filha mais uma vez passou mal: “desmaiou?, a febre é alta?, eu já vou para aí, diga a ela que não chore, chego em dez minutos, você está vendo, ela ficou nervosa, tudo isso é reação, medo de desfilar para representantes das grifes de revistas de moda infantil, ah, meu bem, mãe sofre demais” (FF, p.100). A obsessão materna a impossibilita de enxergar o sofrimento que explode na criança, de ver toda a dor e opressão que gritam sob a forma de febre, pesadelo e desmaio. A cegueira da mãe só lhe permite enxergar a filha como sujeito de realização do seu desejo. As fibras do abuso e da opressão são imperceptíveis a esses olhos e continuam fiadas e torcidas no fio de violação psíquica e emocional, unindo a menina que não queria ser modelo às outras meninas, todas presas aos nós dos diferentes abusos perpetrados contra sua infância.

### 3.2 FIO E NÓ: DOLORES

Se a infância, muitas vezes, é retratada como o momento das mais plenas alegrias humanas, a narrativa de Helena Parente Cunha contraria essa lógica, apontando a carga de opressão, dor, sofrimento, vergonha e culpa que assola a vida de muitas meninas. Crianças que são, com a mobilidade muitas vezes controlada, é dentro dos lares, na escola ou nas suas proximidades que as mais distintas situações oferecem-se na cartilha da vida como contato e aprendizagem dos desafios de existir.

No conto *Amor de filha*, a opressão e a dor são marcas presentes. Não uma opressão oriunda de um sujeito externo, como na estória do coronel Titino Cravo, mas a opressão originária do zelo e amor pela mãe. A menina desdobra-se em cuidados com a mãe com medo de perdê-la durante os partos de seus irmãos, situação ocorrida com uma vizinha, que deixa o marido viúvo, sozinho, depois de parir:

[...] ela tinha muito medo que a mãe viesse a morrer de parto como dona Vivi, e então ela procurava ajudar a mãe, cheia de cuidados, pressurosa, apanhava a tesoura que havia caído no chão, a mãe pesada, a barriga muito grande, a menina olhava atenta e preocupada, ia muitas vezes buscar água e insistia para a mãe beber, não, não, ela não podia se cansar, todo o zelo se desdobrava em pequenos gestos, se redobrava numa presença obsessiva, como se a menina tivesse o dom da proteção e enquanto ficava cada vez mais apreensiva não conseguia dormir, o seu quarto pegado ao da mãe [...] (OP, p.101).

O medo da morte da mãe oprime a garota que se distende, obsessivamente, em cuidados. A relação mãe-filha é completamente invertida no tocante à função de cuidadora e ser cuidado. O papel de filha primogênita atrela a essa menina o dever de cuidar de qualquer que seja o membro da família, sobretudo, cuidar da mãe que lhe transmitiu a vida, figura envolvida numa aura sagrada pelos preceitos cristãos.

O desmedido zelo reincide na segunda gravidez da mãe, assim como o medo de ver a história de dona Vivi repetir-se e o desconforto de se manter diligente. O parto constitui o ápice do medo e o ápice da opressão impelida pela dúvida: a mãe estava morta?

[...] vamos, força, agora, a mãe gemia alto, estaria chorando? Estaria doendo muito? o que estava acontecendo? a menina assustada não dormia, [...] o barulho dos passos apressados, mais água, mais gemidos, [...] mais vozes cochichando, a menina mais sozinha no quarto ao lado, vamos, força, está quase, a menina sem respirar no canto da cama, mais água para quê? a

menina encolhida, silêncio, mamãe morreu? cochichos, meu Deus, não deixe que mamãe morra, se ela não morrer eu rezo 9 terços de joelhos, 9 sextas-feiras seguidas e acendo 9 velas no oratório de Nossa Senhora, meu Deus, por favor, não deixe mamãe morrer, silêncio, ela morreu? (OP, p. 102).

A pergunta desdobra-se na angústia de não saber o que acontecia com a mãe, de apenas ouvir os rumores do trabalho de parto, acuada em seu quarto. O apelo ao divino revela sua impotência diante da situação, à medida que também sinaliza a potência de sofrimento da personagem. A aflição da filha é enfatizada pela voz narrativa, através das seguintes construções: “atenta e preocupada” (p.101), fica “cada vez mais apreensiva” (p.101), “não dormia, um cansaço, um pavor” (p.101), “assustada não dormia” (p.102), ficava “sem respirar no canto da cama” (p.102). A tensão é suspensa pelo choro do irmãozinho ou pelo movimento de pessoas comentando a beleza do mais novo membro da família, indícios de que a mãe não morreu. Recuada no canto de algum cômodo, ela olha o rebuliço proveniente do nascimento, solitária, atenta. É válido notar a solidão da menina, várias vezes mencionada, e que contribui para a sensação de aflição. “A menina mais sozinha no quarto ao lado” (p.102) acompanha, auditivamente, o parto e, também em estado de isolamento, as visitas à puérpera e ao recém-nascido: “a menina se sentia sozinha em meio àquela gente, mais sozinha, viveu a morte da mãe duas vezes, dois irmãos, ela temia a morte da mãe” (p.103). A situação de tensão e sofrimento da protagonista parece sugerir uma inversão no tocante aos papéis de filha e de mãe. À mãe caberia assegurar o cuidado e o zelo pela vida não apenas dos filhos, mas dela própria que, todavia, são assumidos pela filha. O esmaecimento dos lugares de adulto e de criança constatados por Neil Postman (1999), mais uma vez, evidencia-se, confirmando a dissolução da infância e a alteração das tradicionais ordens e hierarquias familiares.

Em meio a todo esse desgaste emocional da personagem, é importante também assinalar as marcas que remetem à possibilidade de uma leitura psicanalítica para o conto. A morte de dona Vivi e o encadeamento da situação do viúvo, sempre mencionada ao lado das notícias sobre o medo de a mãe morrer de parto, bem como o desfecho com o viúvo casando-se novamente e a constatação de que a mãe não morreu, estabelecem uma ligação entre a morte da mulher, o homem sozinho, e a solidão da menina. Embora inexista a presença do pai da garota, pode-se ler, por analogia, o complexo de Édipo e o desejo da filha de ocupar o lugar materno junto ao pai, veementemente exposto em um diálogo estabelecido em um tempo não mais da infância: “ela esperava a morte da mãe para reinar soberana na casa, é mentira, eu sempre ameí a minha mãe, você tinha ciúmes dela, queria ficar no lugar dela, é mentira, eu sempre ameí minha mãe, eu tinha medo de que ela morresse e me deixasse

sozinha” (p.103). Adulta, a personagem ratifica: “vivo só para minha mãe. E, naturalmente, para meu pai, que não pode ficar sozinho, quando minha mãe morrer” (p.103). A declaração evidencia a devoção ao cuidado com a mãe, e com o pai, na morte daquela, confirmando a leitura edípica do comportamento da personagem, revelada na fase adulta. Todavia o destaque que interessa nesse momento diz respeito à infância, e, na meninice, as atitudes regidas pelo complexo de Édipo não estão na superfície do consciente infantil. Antes, o que impera é a tensão emocional do conflito entre temer a morte da mãe, cuidar dela para protegê-la da morte e se reconhecer impotente diante da tarefa. Tudo isso insere a menina numa órbita, onde gravitam o sofrimento, a opressão interior e a dor, elementos bastante presentes nas infâncias construídas por Helena Parente Cunha para suas personagens.

Girando em torno desses três elementos – sofrimento, opressão e dor – está a personagem de *Orgulho ofendido*. Menina pobre em escola de meninas ricas, eis o *leitmotiv* para desfiá-los. O valor da escola era abonado por uma espécie de bolsa, adquirida através de amizade, todavia isso não era o bastante, estar ali exigia o pagamento de um preço talvez alto demais para a garota:

A menina muito pobre, na escola de meninas muito ricas. Por quê? Razão que o pai dela conseguiu. Amigo de um amigo da diretora, não precisa pagar. A roupa limpa, os sapatos engraxados, a pasta ganhou da madrinha. Ela fingia que não pertencia à pobreza. As outras meninas. Umas fingiam que não sabiam. Outras mostravam que mais sabiam (CMV, p. 34).

Algumas colegas omitiam a condição social da menina, enquanto outras expunham a distância que as diferenciava na ostentação das viagens ao exterior ou nos presentes exorbitantes. Recuada na ausência de recursos, a menina se diminuía e sofria com a explicitação das suas carências, com a solidariedade cheia de pena oferecida pelas garotas ricas:

Vou passar as férias na Europa e você? Na formatura meu pai vai me dar um carro de presente e o seu? A menina muito pobre tudo ouvia, rebatia no estreitamente. Sorria raso. Ao fundo doía. [...] E a festa de formatura? Ela não ia? A madrinha deu o vestido de baile. E o álbum de formatura? As colegas decidiram. Iam dar o álbum de formatura. Ela sorria raso. Ao fundo doía. Não queria. As meninas insistiam. As meninas que mostravam que sabiam mostravam que tinham pena (CMV, p. 34).

Estar naquele ambiente de garotas muito ricas, cheias de superioridade e discriminação, mantinha a menina pobre em desconfortável enfrentamento das diferenças

sociais, tal como a menina negra de *As doze cores do vermelho*. Reduzida na escassez financeira, ela apenas se recolhe no sorriso e na dor, tentando assemelhar-se naquilo que era possível, o uniforme e o rendimento escolar: “de noite lavava a blusa da escola, de manhã ela passava. Engraxava seus sapatos. Estudava nos livros das meninas que fingiam que não sabiam. Passou de ano” (CMV, p. 34). Tanto a menina negra, para quem estava reservado o último lugar na fila para entrar em sala e pequenas tarefas como apagar o quadro após as aulas, quanto a protagonista de *Orgulho ofendido* apresentam comportamentos emaranhados na dor que “ao fundo doía” e na consciência do seu lugar social presentificado nas relações dentro do espaço escolar, evidenciando o que Maria Adelaide Rua constatou mediante um estudo de caso realizado com crianças carentes em bairros pobres da Cidade do Porto (Portugal):

[...] as crianças possuem quer uma enorme capacidade de interpretação simultânea dos diferentes mandatos e sua reelaboração em normas de conduta, atitudes, comportamentos que, tanto quanto possível, lhes permitam sentir integradas, incluídas em todas as instâncias socializadoras, quer uma clara consciência das relações que unem determinadas vivências a determinados sentimentos, isto é, conhecem bem como o seu mundo interior se encontra articulado aos mundos exteriores (RUA, 2007, p. 239).

A opressão sempre é sinalizada, apesar da solidariedade de algumas colegas, seja pelas perguntas sobre viagens ou presentes, seja através das “caridades odiosas”<sup>13</sup> promovidas pelo sentimento de pena. É esse sentimento de dó que flagela a menina pobre, uma vez que, vinculado a ele, encontra-se o estigma de coitadinha mantido pelas colegas que “mostravam que mais sabiam”. Porém, evidenciar o conhecimento sobre as diferenças que as separavam não era o suficiente, o desejo de mais segregar e rebaixar a colega pobre culmina com a humilhação:

[...] iam dar o álbum de formatura. [...] As meninas que mostravam que sabiam mostravam que tinham pena. Nem raso ela sorria. E no baile. Esta é a menina. Mais doía. Depois do baile, pegou o álbum de formatura. Em rasgado se rasgou. E os pedaços mais pedaço em se queimou (CMV, p. 34).

O odioso gesto de dar o álbum passava longe da piedade, ele tinha, por trás, mais uma vez, o desejo de discriminar a personagem. É mediante a discriminação e a humilhação que a menina pobre se vê cercada pelo sofrimento, pela opressão e pela dor. O preço que ela

---

<sup>13</sup> Expressão que intitula uma crônica de Clarice Lispector presente no livro *A descoberta do mundo* (1994).

paga por frequentar um espaço economicamente diferente daquele que seria comum a sua classe social é bastante elevado: sua integridade moral.

A dor é marca predominante também em *O noivado*. Lili, uma garota de cinco anos, acredita nas falas de Milton, um empregado do pai dela: “Olhe, Lili, você é minha noiva. Quando você crescer vai se casar comigo. Lili muito contente ouve aquele rapagão bonito que veio trabalhar na loja do papai” (OP, p. 81). A menina acredita e se divide entre as brincadeiras e brincadeiras da infância e a crença nas palavras de Milton, sempre na expectativa da presença dele, no desejo de lhe corresponder as falas: “Lili brinca com as meninas das casas vizinhas, pula corda, corre picula. Papai, Milton vem hoje aqui? Milton ia. Minha noiva, você gosta dessa boneca? Lili gostava. Minha noiva, você já aprendeu as letras? Lili pede ao pai uma cartilha. Minha noiva” (OP, p.81). É válido assinalar a aquiescência da menina às falas do rapaz, parecendo querer agradá-lo, que pode ser lida como reprodução de um modelo referente à educação feminina, o de que a esposa deve satisfazer o marido. Estando Lili noiva dele, portanto a um passo de assumir o papel de esposa, era prudente exercitar o que, mais tarde, exerceria, tornando-se esposa. Os gestos da menina dão o indício de uma educação voltada para os tradicionais papéis masculinos e femininos. Como salienta Maria Lúcia Rocha-Coutinho, as formações necessárias para reproduzir os modelos solicitados na adultidade têm início quando se é criança:

[...] os tipos de comportamento encorajados nas meninas supostamente as preparavam para desempenhar os seus futuros papéis no lar e na família. Acima de tudo, elas eram educadas no sentido de se orientarem para relacionamentos, isto é, eram orientadas para os outros e não para si mesmas (ROCHA-COUTINHO, 1994, p.58-59).

O rapaz conquista a menina com brincadeiras e passeios, a confiança está ganha quando o pai resolve mudar de cidade, interrompendo a relação estabelecida entre os dois e promovendo a tristeza da filha: “Lili, venha se despedir do Milton. Lili!! Cadê Lili? Ninguém achou Lili escondida atrás da porta” (OP, p. 82). Porém o afastamento não impede a garota de continuar nutrindo a crença de que é a noiva de Milton. Na festa de dez anos, ela se veste vaidosamente, diverte-se e adia o quanto pode os parabéns, esperançosa pelo reencontro com Milton:

Lili venha soprar as suas velas. Daqui a pouco. Lili ia muitas vezes à janela. Lili vai algumas vezes ao jardim. Lili ouve o bonde parando pertinho. Ela faz de conta que não presta atenção. Lili não quer acender as velas agora. Mais tarde. Papai, você não disse que o Milton hoje vinha aqui? Você se

lembra do Miltom, Lili? Lili não se esqueceu. Que horas o Miltom disse que vinha, papai? Papai, você disse a ele que era meu aniversário? [...] Lili, venha acender as velas, já está muito tarde. Miltom! Até que enfim você chegou (OP, p. 82).

A expectativa gerada pelo desejo do encontro com Miltom é responsável pela frustração que virá em seguida. Ele chega acompanhado pela noiva, gerando, na menina, o sentimento de decepção decorrente da “traição”. Inocentes, as crianças costumam acreditar no que lhes é dito, sem dispor de condições para avaliar o grau de veracidade das informações, elas simplesmente acreditam. Lili acreditou e confiou nas palavras de Miltom, não o esqueceu e aguardou, até o último momento, para celebrar o seu aniversário na presença dele. Todo um investimento emocional foi engendrado pelo rapaz, mantido pela garota desde os cinco aos dez anos de idade, o suposto noivado, e interrompido pela presença da futura esposa dele: “Miltom segura a mãozinha gelada de Lili. Lili foi minha primeira noiva. Você se lembra? Você era deste tamanhinho sentada no meu colo, parecia que entendia de verdade eu dizer que você era minha noiva. Lili você vai ficar uma moça linda, me dê um beijo” (OP, p. 83).

Ele, em seu ponto de vista de adulto e sua incompreensão quanto às emoções e cognições infantis, não percebia que Lili não apenas entendia o que era dito, mas acreditava e alimentava a ideia de ser noiva dele. Estabelecida a quebra da confiança, restou à menina desaparecer com sua dor da festa de aniversário. Para Miltom ficavam as lembranças de suas falas despreziosas para Lili, sua chegada à festa com a noiva não promoveu nele qualquer fissura emocional. Tudo que foi dito na infância de Lili não passava de brincadeira, para ele, e dessa brincadeira sobrou o sentimento ferido da menina, resultante do desencontro das perspectivas infantil e adulta.

No conto *Vergonha*, a infância da menina é marcada pela vergonha e pela culpa, oriundas de situação que ela desconhece: a mãe é uma prostituta. Criada pelos tios, ela acumula a vergonha diante de sua história não contada: Quem era o seu pai? Quem era a sua mãe? O constrangimento vinha mediante as colegas da escola e suas perguntas cheias de risos. Recolhendo de conversas os fragmentos dos motivos da culpa, ela compreende que houve uma desonra que levou o avô à morte. Ela própria era a vivificação da desonra e o motivo da morte do avô: “pouco a pouco entendendo que a vergonha que ela sentia não era bem dela mas era ela a vergonha registrada na família honrada onde nunca houvera nada semelhante e então entendeu sua culpa – o avô morreu por sua causa – não suportou a vergonha” (OP, p. 14). Mais uma vez, a ausência de pontuação abreviando qualquer pausa, qualquer delonga na exposição dos fatos, na exibição da própria vergonha, parece ratificar o sentimento de

humilhação e a vontade de encurtar o momento de desnudamento. O desejo de se apagar, redimindo-se da culpa que sentia, era pungente, levando-a a uma condição de resignação. Uma infância apagada pela condição de abrigada, envergonhada e culpada assegurava-lhe a condição de servilismo perante os tios, poupando-os de maiores descontentamentos:

[...] logo aprendeu que morar era um favor aprendeu que dizer muito obrigada era ficar mesmo obrigada [...] quanto mais ela entendia mais obedecia mais procurava compensar a família honrada pelo favor de lhe dar casa e comida e cada vez mais entendia que não devia chorar e não chorava sempre mais calava atrás das lágrimas que não rolavam (OP, p. 14).

A partir da resignação e da obrigação de destituir-se de si, nota-se a repressão do desejo de expor as dores e os desconfortos, ocultando-os. Marilena Chaui, em *Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida*, discutindo as acepções para o verbo reprimir, esclarece: “reprimir é assegurar ou interromper um movimento ou uma ação e que isso é feito seja pela punição e pelo castigo, seja pela proibição e pela ameaça, seja pelo sentimento do desagrado que leva a dar sumiço em alguma ideia, afeto ou ação, ocultando-os” (CHAUÍ, s/d, p. 16). O castigo ou punição imputada sobre a personagem é a vergonha, cuja personificação é ela própria. Em nome da vergonha, a menina se reprime completamente em atendimento às vontades e expectativas alheias, especialmente as de sua mãe.

A mãe a visitava, com o intuito de conferir se já era hora de tirá-la da casa dos tios. Verificava o crescimento dos seios, a cintura, as nádegas, o ventre, até o dia em que ela já estaria pronta para ir morar onde a mãe morava. O novo quarto era o alívio para o sofrimento de ter que omitir os seus desconfortos: “a menina foi morar num quarto que era dela mesma e onde afinal ela podia vomitar livremente na pia sem se preocupar em esconder dos outros que estava vomitando” (OP, p. 15). A liberdade para vomitar diante do cheiro do perfume da mãe, metonímia das repressões a que a garota se submete, representa a descompressão da protagonista que, somada à sua ingenuidade, obscurecem a invasora e violenta realidade em que ela terá que se enquadrar. A saída da casa dos tios não significará a liberdade e a leveza que costuma ou deveria envolver a meninice e a infância. No conto em questão, a mãe, figura que costuma estar associada ao cuidado e bem estar infanto-juvenil, despe-se completamente dessa função, garantindo a manutenção do seu negócio: a prostituição. Não há pudor, vergonha, nem traços de qualquer repressão, impressos no comportamento materno. A vergonha que sequestra a leveza infantil inexistente nos gestos da mãe, a manutenção do lugar de margem é o que a mobiliza.

Não apenas a personagem de *Vergonha* tem sua infância cunhada sob o signo da dor. A menina dos cabelos cor de fogo, do romance *As doze cores do vermelho*, vive semelhante situação. Ambas as personagens são a própria representação da dor, a dor da culpa e da vergonha, a dor da infância roubada pela prostituição (“a menina desfez as loiras tranças em cachos muito oxigenados passou batom muito vermelho se perfumou com o perfume da mãe e ficou de pé sem perguntar o que estava fazendo ali [...] – como é seu nome boneca?” (OP, p.15)). Para a menina que deixa a casa dos tios, o consolo é não se ver obrigada a se destituir de externar sua aflição e incômodo para não desagradar a alguém. Para a menina dos cabelos cor de fogo, inexistia alívio, resta-lhe ser expulsa da escola e viver excluída.

Dolores, esse poderia ser o nome de qualquer uma das meninas inominadas aqui expostas ou acompanhar o nome da personagem Lili. Todas vivenciaram a dor e a agonia de existir num mundo, onde a infância não tem prerrogativas ou privilégios ante a crueldade social ou os equívocos emocionais. Onde existir é estar estrangulado entre o fio e o nó das dores.

### 3.3 DESFIOS: ESGARÇAMENTO E TRANSGRESSÃO

Na esteira das sujeições a que as meninas parenteas estão submetidas, vê-se que, se, de um lado, a condição geracional não lhes torna imunes às mazelas sociais, de outro, o desejo de liberdade comum às crianças, às vezes, grita e promove movimentos transgressivos de ultrapassagem da submissão ou de esgarçamento dos modelos.

No conto *A menina que roía as unhas*, vê-se um cenário similar ao conto anterior. A protagonista também mora com a tia, mantém-se subserviente nas atividades domésticas e na prestação de serviços de toda ordem, inclusive sexuais. Ela também se vê presa à obrigação em retribuição ao favor, prestado pela tia, de tê-la em casa:

Menina, vá descascar batatas. Ela ia. Menina, vá tirar água do poço. Ela ia. Menina vá varrer o terreiro. Ela ia. Menina, pare de roer as unhas. Ela não parava.

As unhas desciam, os dedos subiam, crescia a compulsão à devoração. Ela catava milho, dava comida pras galinhas, moía milho no pilão. De noite, tirava da mala o retrato de sua mãe. A sina da menina era morar com a tia (VVV, p.50).

Se, em *Vergonha*, a sujeição é metonimizada nos vômitos escondidos, aqui as unhas roídas dão conta de reter a insatisfação, de estrangular a raiva contida nas garras (unhas). Mais

uma vez, a ausência materna garante a condição de subordinação a outros familiares, de sujeição às vontades e mandos da tia e de seu filho:

[...] o filho da tia alterava os pontos cardeais. Menina, antes de dormir eu quero um mingau. [...] Traga no meu quarto o prato de mingau. Por que você demorou tanto? Menina, pare de roer as unhas e tire o avental. Tire o vestido. Estou mandando tirar a roupa, quero ver você nua. Toda noite eu quero um prato de mingau. (VVV, p.50)

Diferente do conto anterior, em *A menina que roía as unhas*, a ausência materna não é provisória e intermitente, a mãe parece estar definitivamente ausente, talvez morta, o que justificaria o respeito e a reverência da filha ao retrato materno, ao mesmo tempo em que explicaria o completo acatamento à figura da tia. A condição de rebaixamento servil é tamanha que a mantém em estado de aparente complacência, inclusive diante do abuso sexual praticado pelo primo. Aparente, apenas, pois os dedos sobrando na falta de unha indicam a silenciosa revolta, a dolorida resignação.

Grávida, ela é impelida a se casar com seu Libório. O casamento não a libertava, antes, mantinha-a atada não apenas ao marido, mas também à tia e seus imperativos:

Menina, esconda a barriga debaixo das flores, quando entrar na igreja com seu Libório. [...] Menina, tome conta direitinho dos filhinhos de seu Libório. [...] Menina, vá trocar a roupa das crianças, vá preparar a sopa das crianças, vá lavar a roupa das crianças. Por que você não disse a seu Libório que já estava na hora de você parir e que seu filho nasceu morto? A ferida sangrava nos dedos da menina. (VVV, p.51)

É válido assinalar a completa inexistência de vínculo afetivo, apesar de as relações serem balizadas pela consanguinidade, pela fria ligação familiar entre tia e sobrinha, ou pela conveniente solução para a gravidez e para os cuidados com os filhos de seu Libório. Dessa forma, a protagonista assume totalmente o papel de serviçal, seja da tia, seja do marido, ainda que sob a autoridade da primeira. Aqui, a ficção incorpora, em seus fios, a realidade de meninas, sobretudo interioranas e pobres, que vão morar de favor em casa de familiares e são tratadas como empregadas domésticas, sem qualquer remuneração ou reconhecimento, uma vez que, na visão dos parentes, eles já estão fazendo muito ao dar casa, comida e roupa. Esse costume de famílias mais abonadas remonta ao século XIX, quando “o labor era a sina das meninas que nasciam pobres, fossem elas escravas, libertas, “ingênuas” ou livres. A partir dos 4 ou 5 anos de idade, começavam a auxiliar nas lides domésticas, com os animais [...] e no cuidado com outras crianças” (AREND, 2012, p.68). No século XX, como assinala Arend,

com um novo conceito acerca da infância e do que seria ser criança, essas meninas começavam a trabalhar entre os 9 ou 10 anos como babás e empregadas domésticas. Por habitar a casa das famílias, onde prestavam tal serviço, eram chamadas de “filhas de criação”. A submissão à condição de empregada doméstica e, posteriormente, de babá dos filhos de seu Libório é favorecida pela ausência de qualquer recurso de empoderamento, seja a linguagem, seja o dinheiro. Completamente desprovida de fala, totalmente aquiescente aos mandos da tia, a personagem rompe o circuito de submissão após se desvincular da relação afetiva materna que a ligava à tia: rasga a fotografia da mãe, envenena seu Libório e vai embora, como se pode ver no fragmento a seguir:

Tarde da noite, a menina abriu a mala e rasgou o retrato de sua mãe. Sina da menina? Compulsão à devoração.

Menina, o que você botou no caldo de seu Libório?

Menina, cadê o dinheiro para fazer o enterro de seu Libório?

Onde você comprou este vestido de seda? Onde você comprou este sapato de verniz? Quantas vacas e quantas crias seu Libório deixou no pasto pra você?

Menina, venha visitar sua tia, venha morar de novo com sua tia, chame sua tia para morar com você. Ela não ia, ela não ia, ela [ ].

Dona moça, que unhas bonitas a senhora tem, o que a senhora faz pra deixar suas unhas tão compridas? (VVV, p. 51)

A ruptura com a resignação em que se encontrava somente acontece após cortar, literalmente, o vínculo com a mãe e, por conseguinte, com a tia, como o hiato promovido pelos colchetes sinaliza. Diante da inexistência do invisível fio de alguma consideração pela relação de parentesco, resta beneficiar-se da situação a que lhe fora imposta. O saldo da libertação é visível não apenas nas roupas e sapatos, mas, sobretudo, nas unhas bonitas e compridas, unhas que, à semelhança de garras, tornaram-se prontas para qualquer eventual ataque. Após uma intensa aquiescência e resignação, a personagem rompe com as estruturas domésticas que a encarceravam, assumindo o extremo da transgressão ao matar o marido e cortar relações com a tia.

A personagem Luísa, do conto *Irinéia e Dona Luísa*, por sua vez, desde sempre, não se submete às determinações formativas impostas pela autoridade dos mais velhos, particularmente, da professora e do pai. Estruturada sob a forma de diálogo, a narrativa expõe as conversas entre Dona Irinéia e Luísa e entre a menina e seu pai. Luísa incorpora a própria violação das normas de bom comportamento que lhe são determinadas e não se deixa inibir pelas queixas e sanções:

– Bom-dia, Irinéia.

– Diga *Dona* Irinéia. Você já é uma menina de oito anos e sabe que deve tratar as pessoas mais velhas com educação e muito respeito.

As borboletas amarelas se originavam de leve. A menina Luísa conhecia seu *livre ir e vir*. Levezas novas se anunciavam em brilhos dourados. Impulsos e lampejos e rumores. Prenúncios desconhecidos na *indócil contingência de estar*. [...]

– Bom-dia, Irinéia.

– Quero que você saiba que eu já mandei chamar seu pai e fiz queixa do seu péssimo comportamento. Ele me garantiu que vai obrigar você a ter educação. [...]

– Boa-tarde, Antônio.

– Minha filha, trate seu pai com respeito. Venha aqui imediatamente. Você vai aprender a ter educação de qualquer maneira. Vou lhe dar uma surra de cinturão e nunca mais quero ouvir queixas da escola. [...]

– Bom-dia, Irinéia.

– Eu já falei com a diretora. Fique sabendo que você vai ser expulsa da escola.

Raios, rios, rumores, rugidos, *impetuoso faiscar de altos sons*. Os *insurgentes pés* da menina beirando acima das passagens (ACAC, p. 47-48, grifos meus).

A menina insiste no ato de chamar as “autoridades” pelo nome, sem o desejado pronome de tratamento, o que, de acordo com as normas de educação comuns na segunda metade do século XX, não era adequado. A noção de boa educação e de respeito às pessoas de mais idade era depreendida, entre outras coisas, pelo pronome de tratamento utilizado. Sempre era solicitado o uso de expressões como senhor, senhora, seu e dona.

Rebelde, Luísa, mantém a atitude de afrontamento sinalizada pela voz narrativa em alta densidade poética, através das imagens e da musicalidade sugerida pelas aliterações. Ela não se deixa inibir, recolher, reduzir, não se deixa ser contida pelos moldes culturais, como os trechos grifados confirmam. Ela é indócil, impetuosa e insurgente, afirma-se e reafirma-se no exercício de se manter livre, desde os seus pequenos oito anos, como afirma Lúcia Leiro: “desde menina se colocava contra uma norma secular e hierárquica, portanto de poder, entre membros de duas instituições disciplinadoras: a família e a escola” (2010, p. 74).

Dividido em dois tempos, o tempo de Luísa menina e o tempo de Luísa idosa, o conto mantém os diálogos entre interlocutores situados em diferentes polos. No primeiro tempo, tem-se, de um lado, as vozes cerceantes do pai e da professora, e de outro, a voz insurgente de Luísa, enquanto, no segundo, surgem as falas tutelares de uma possível cuidadora de idosos e os silêncios de Luísa, envolvidos de significado pela poética condução da voz narrativa. Em ambos os tempos, impera a incontigência, a insubmissão aos modelos e convenções culturais.

Em *Inocência*, vislumbra-se uma menina de quatro anos, escolhendo uma calça *jeans*, completamente senhora de sua opção e dos requisitos para a definição da roupa, rasurando os modelos comportamentais infantis. As identificações a partir da vestimenta é um elemento pontuado por Philippe Ariès como marca de diferenciação entre adultos e crianças: “no século XVII, entretanto, a criança, ou ao menos a criança de boa família, quer fosse nobre ou burguesa, não era mais vestida como os adultos. Ela agora tinha um traje reservado à sua idade, que a distinguia dos adultos” (1981, p.70). O desejo de usar uma calça com detalhes vinculados ao universo adulto parece ser o índice do esmaecimento das fronteiras entre adultos e crianças. As interações para além da convivência familiar, sobretudo a influência televisiva, moldam a escolha dessa garota:

Porque ela tem quatro anos. Vai à escola, dança e vê TV. Tem uma boneca de cabelos de verdade que ela pode lavar e pentear. Brincandinho. Saiu para comprar uma calça *jeans* com plaquinha de couro e metal, muito na moda. Porque ela tem quatro anos e meio. Explicou à tia. Como ela queria. Bem apertadinha na bundinha. E apertadinha bem aqui, para aparecer a marquinha. Discernindo com o dedinho o pequeno triângulo do pequenino sexo. Por que o ano que vem ela vai fazer cinco anos (CMV, p.33).

As influências da convivência escolar e da televisão constroem identificações que são facilmente desejadas pelo público infantil. A boneca que tem cabelos de verdade e a calça apertada com detalhes em couro e metal são as marcas de um consumo impulsionado e moldado não apenas pelo mercado capitalista, mas também pelas construções culturais. A vontade de ter uma calça bem apertada, evidenciando o bumbum e o sexo, sinaliza tais engendramentos. Em algum momento de sua convivência social, a menina assimilou que era bonito e desejável identificar-se com aquele modelo de vestimenta. Também transparecem aí as marcas de uma sensualização do corpo feminino, desde a mais tenra idade, mediante o destaque e a valorização do bumbum e da genitália, elementos amplamente valorizados por uma cultura que fomenta a imagem da mulher como objeto de desejo masculino, como também enfatiza Lúcia Leiro, ao sinalizar

[...] a presença da mídia e a da família na veiculação e manutenção dos papéis sociais, incentivando as mulheres, desde meninas, a chamarem a atenção para o ‘seu’ corpo, fetichizado pelo olhar do homem, marcando-o com o erotismo, e transformando meninas em pequenas mulheres. [...] A infância é diluída no mundo do adulto que, para a mulher, tem sido construir uma imagem-fetice para deleite do homem (LEIRO, 2010, p. 74).

Chama a atenção a demarcação da idade de quatro anos, reiterada diversas vezes, em crescente sinalização para os cinco anos. A presença da conjunção explicativa “porque” atrelada à idade soa como justificativa para as ações da garotinha. Os quatro primeiros anos de vida justificam a ida à escola, a dança e a televisão. O acréscimo de seis meses justifica a preferência por um modelo específico de calça ditado pela moda, certamente veiculada pela mídia televisiva. A definição quanto ao modo como a roupa deve ficar em seu corpo, evidenciando o bumbum e o sexo, é justificada pela alusão à próxima idade: “porque no ano que vem ela vai fazer cinco anos” (p. 33). O crescente etário deseja tornar legítimas as escolhas da menina, além de assegurar o exercício da individualidade dela. Esse jogo de justificativas com o propósito de tornar convincente o avanço das escolhas e da idade remete às ideias de Neil Postman (1999) acerca do esmaecimento das fronteiras entre adulto e criança e o consequente desaparecimento da infância com a significativa contribuição da televisão. Aqui, é válido lembrar a afirmação de Postman: “a TV tenta refletir os valores e estilos dominantes. E, em nossa situação atual, os valores e estilos da criança e os dos adultos tendem a se fundir. [...] À medida que o conceito de infância diminui, os indicadores simbólicos da infância diminuem com ele” (1999, p. 142). E como o consumismo, assim como a sensualização e fetichização do corpo são assuntos do universo adulto, vemos que também essa protagonista distancia-se da infância, assimilando os valores e comportamentos adultos.

Ainda sem condições de avaliar as ofertas do mundo do consumo e as estratégias que delineiam os papéis e funções de gênero, a protagonista é colocada como reprodutora de um discurso, no caso o da moda e do consumo e, sub-repticiamente, o de gênero, ou melhor, um contradiscurso de gênero. Desvela-se, aí, a lógica androcêntrica, impregnada nos modos e estruturas sociais que, conforme Pierre Bourdieu (2011), conduzem à naturalização de um sistema de diferenças e construções que mantém as relações de dominação e exploração entre homens e mulheres. É através da naturalização das diferenças e divisões da ordem social, sobretudo, a diferença entre os sexos e as divisões decorrentes dela, que a ordem androcêntrica constrói, como assinala Bourdieu, a incorporação da dominação e da violência simbólica, através de hábitos, práticas, representações. Ou seja, através de ritos de instituição que

[...] se inscrevem na série de operações de *diferenciação*, visando a destacar em cada agente, homem ou mulher, os signos exteriores mais imediatamente conformes à definição social de sua *distinção* sexual, ou estimular as práticas que convém a seu sexo, proibindo ou desencorajando as condutas impróprias, sobretudo na relação com o outro sexo (BOURDIEU, 2011, p. 35; grifos do autor).

Assim, a atitude da garotinha de quatro anos acentua a afirmação de uma feminilidade definida socialmente e marcada pela diferença sexual, aquiescendo, imperceptivelmente, à dominação masculina e à violência simbólica.

Em *Duas meninas na janela*, os discursos e contradiscursos de gênero estão muito presentes nas conversas partilhadas através da janela de cada uma das garotas. O mundo é visto por elas a partir da janela, as impressões do ambiente externo, bem como as do interior de suas casas são expostas e questionadas nesse lugar limítrofe que é a janela. Inominadas, como é comum à narrativa parenteana, as personagens têm suas falas diferenciadas pela marcação tipográfica, através da presença e da ausência do itálico. Suas falas apresentam as coleções do álbum de figurinha, as obrigações escolares, as proibições, as curiosidades e as aspirações, bem como assinalam seus posicionamentos divergentes e as diferentes perspectivas formativas a que estão submetidas, como pode-se notar a seguir:

Dona Bernardina disse que não se deve brincar com o terço porque ele vira cobra e morde, mas acho que é mentira dela. Adoro caramelo de chocolate, se eu pudesse comia a caixa inteira. [...]

*Não vi a procissão do enterro de Marta porque minha mãe não deixou. Quando eu estiver maior, vou para a Escola Normal, quero ser professora.*

Me escondi no meu quarto e vi quando passou o enterro de Marta, não sei porque ela se matou. Quando estiver maior, quero estudar no ginásio, depois vou ser médica (VVV, p. 58).

A menina, cuja fala é marcada pela ausência do itálico, revela-se, desde já, transgressora das determinações adultas, quer por considerar mentira a fala de Dona Bernardina, quer por, estrategicamente, refugiar-se no quarto para ver o enterro, provavelmente proibido para ela tanto quanto era para a colega. A colega, cuja fala é apresentada em itálico, assume-se obediente às falas maternas. O par aquiescência e transgressão acompanhará as garotas até o final da narrativa, desvelando os enquadramentos em que cada uma está envolta.

Entretecidas por esse binômio, as construções acerca de religiosidade e moralidade são bastante pontuadas, inclusive porque a última é a chave para responder a duas perguntas (por que Marta se matou?, por que a colega de falas em itálico não gosta de Valdete?) que percorrem o texto até o desfecho. Desses dois elementos, um terceiro origina-se, o preconceito. Mais uma vez, estabelece-se a polarização das falas no tocante à aceitação e à

reprodução dos pré-conceitos sobre religiosidade e moralidade. De um lado, a menina que fala em itálico, condescendente com as orientações que ouve, sobretudo as de Dona Bernardina; de outro, a menina cuja fala não é transcrita em itálico, desejante e encantada com o mundo proibido pelos interditos assinalados pela vizinha da janela:

Hoje é festa da Mãe D'Água e só pode ir à praia quem levar presente para botar nos barcos, você viu? Os barcos estão todos enfeitados de flores.

*Dona Bernardina disse que quem acredita na Mãe D'Água vai para o inferno. Vou me vestir de anjo e sair na procissão da Senhora Santana.*

Seu Anacleto leiteiro está outra vez conversando com a moça que trabalha na farmácia. Eles estão namorando.

*Seu Anacleto é casado e não pode namorar. Dona Bernardina me deu um santinho e falou com minha mãe para eu fazer a Primeira Comunhão (VVV, p. 59).*

Eu não fui ver o filme de Shirley porque minhas cópias estão com letra feia. Eu acho bonito as mulheres indo para a festa da Mãe D'Água com as saias bordadas, e os colares coloridos.

*Meu pai disse que quem vai à festa da Mãe D'Água é gente do candomblé e que nós não devemos nos misturar porque eles não acreditam em Deus.*

Pois eu não tenho medo e no dia 2 de fevereiro do ano que vem vou levar uma flor para colocar no barco dos presentes (VVV, p. 60-61).

Dona Bernardina é a voz disseminadora das “verdades” católicas, ameaçadoras e punitivas, reproduzidas pela menina que tem sua fala transcrita em itálico. O comportamento da garota é de consentimento a tudo que lhe é dito, seja pela mãe, seja por Dona Bernardina, ou pelo pai, todos eles, figuras de autoridade sobre ela. É válido assinalar o papel da instituição família, difusora de valores e centro de referência e autoridade sobre as crianças, cujos ensinamentos podem endereçar seus filhos para leituras de mundo libertadoras e abrangentes, ou lhes cercear os horizontes, restringindo-lhes o olhar para pontos de vista preconceituosos e limitantes. No conto, além da família, a igreja é também componente importante na disseminação de padrões comumente aceitos pela sociedade, e tem por representante a personagem Dona Bernardina. O enquadramento aos dogmas do catolicismo é reproduzido nas falas em itálico e replicado pelas falas da colega de janela, representante da ruptura de um padrão de modelos convencionados. O que é beleza e encantamento para uma, é rejeição e preconceito para outra. O mesmo vale para a perspectiva moralista, não apenas

referente a seu Anacleto e suas relações extraconjugais, mas para Marta e quaisquer outras pessoas que não atendam aos princípios disseminados por Dona Bernardina:

*Dona Bernardina diz que namorar é pecado, por isso a mãe de Marta não queria que ela namorasse.*

*Dona Bernardina diz que as mulheres não devem estudar medicina e que a irmã de Valdete é muito sapeca, quando eu crescer, não vou namorar no portão porque é pecado (VVV, p. 60).*

Valdete disse que Marta se matou porque estava namorando um homem casado e separado da mulher e a mãe dela não queria.

Minha mãe não quer que eu aceite caramelos de chocolate de seu Filinto da venda. Vou estudar medicina, como a irmã de Valdete, ela namora todos os dias no portão, o pai dela deixa. Por que você não gosta de Valdete?

Quando eu crescer, vou namorar com Carlinhos no portão, ele é tão bonitinho, não é? (VVV, p.61).

*Dona Bernardina disse que eu não devia falar com Valdete porque na casa dela ninguém vai à missa (VVVV, p. 63).*

As impregnações cerceadoras, difundidas pela moral cristã, levam a personagem Marta ao suicídio, assim como conduzem sua mãe à morte após a grande vergonha: sua filha, Marta, relacionar-se com um homem casado e separado. A infiltração dos modelos e dogmas conduz as transgressoras à extrema punição, a morte. A filha, ré diante dos olhares defensores da moralidade, mata-se. A mãe, responsabilizada pela suposta má educação da filha, também morre diante dos julgamentos da comunidade. É marcante a disseminação de valores, lastreados por ensinamentos cristãos, que envolvem as personagens e as colocam em posição de rebaixamento social.

Além de Marta e sua mãe, Valdete também é considerada fora dos padrões determinados: *Dona Bernardina disse que eu não devia falar com Valdete porque na casa dela ninguém vai à missa* (p. 63). Essa parece ser a principal resposta para a pergunta “por que você não gosta da Valdete?”, embora a personagem, ao final da narrativa, afirme: “*Não gosto da Valdete porque quando ela passa por aqui, balança a cabeça cheia de cachinhos, só para me pirraçar por causa de meu cabelo liso*” (p.63). Diante da grande aceitação e reprodução do discurso veiculado por Dona Bernardina, é de se esperar que a real motivação da zanga com Valdete decorra das restrições oriundas daquela, que condenam quem não estiver em sintonia com suas crenças no isolamento social.

É curioso notar que os imperativos de Dona Bernardina resultam de um possível recalque decorrente de um “mau passo” dado por ela na adolescência: “Valdete disse que a irmã dela disse que *dona* Bernardina virou beata porque namorava escondido e o namorado foi embora da cidade, com medo do pai dela que queria matar, se ele não casasse” (p. 63, grifo meu). As sanções impostas a quem se desvia dos princípios cristãos por ela difundidos revelam, psiquicamente, o quanto essas restrições dizem do lugar que ela mesma ocupou na adolescência. Destaco, aqui, uma marca tipográfica que sinaliza o lugar de declínio de autoridade que a personagem Bernardina alcança ao final da narrativa, com a revelação de um fragmento de seu passado. Em todas as referências anteriores, a personagem é mencionada como Dona Bernardina, com o pronome dona em maiúsculo. No entanto, quando a menina que “fala” sem a marcação do itálico apresenta a adolescência dela (de Bernardina), o faz com o pronome de tratamento dona em minúsculo, como se sinalizasse a pouca ou nenhuma autoridade da beata, diante do passado revelado.

As construções de gênero estão por toda parte e se apresentam às meninas e aos meninos desde os primeiros anos de vida. A família, a igreja e a escola são instituições que assumem o papel de lhes inculcar padrões e modelos que devem ser seguidos, a fim de que eles tenham condições de se enquadrar nas fôrmas estabelecidas pela divisão sexual. Como evidencia Bourdieu (2011), os hábitos, as representações de gênero, os ritos de passagem conferem às diferenciações entre meninos e meninas e às divisões daí decorrentes, uma naturalização com vistas a parecer que os enquadramentos de gênero simplesmente são o que são, negando o caráter de construção social inerente a eles.

### 3.4 AMARRAS: O MEDO E A “FORMAÇÃO”

Sem dúvida, as crianças vivem sob as determinações adultas, as quais estabelecem o que lhes deve ser ensinado, como elas devem se portar, de que devem alimentar-se, enfim, que regulam suas vidas, educando-as. A família é uma instituição que tem papel importante na educação infantil, estabelecendo os pilares que constituirão o futuro adulto de acordo com os modelos e as crenças sociais, através de mecanismos reguladores como o medo. A repressão, velha conhecida das personagens jovens e maduras de Helena Parente Cunha, impõe limites e comportamentos, favorecendo os enquadramentos de gênero estabelecidos desde cedo. Em *Claras manhãs de Barra Clara*, a educação das meninas Heloísa e Maritinha caminha ao lado da disseminação do medo como estratégia repressora, visando a formá-las dentro dos princípios cristãos, visto que elas estudavam num colégio de freiras. Os

ensinamentos envoltos no medo diziam respeito às condições para alcançar o paraíso, derivando daí várias recomendações que deviam ser seguidas, a exemplo da caridade e da obediência, às quais eram atrelados os papéis de gênero a ser aprendidos, como se vê abaixo:

Nós, meninas que estudávamos no Colégio das Freiras, [...] aprendíamos que, para ganhar o céu, deveríamos ser boas meninas e rezar o terço todos os dias. Irmã Isabel contava que o anjo bom escrevia todas as boas ações que fazíamos, num livro de ouro, e o anjo mau anotava o que de mal cometíamos, num livro de estrume, e, depois da nossa morte, Deus iria comparar os dois livros, para decidir se iríamos para o céu ou para o inferno. O que mais nos deixava assustadas era quando Irmã Isabel se referia aos horrores do fogo infernal e do espeto com que os diabos fustigavam os pecadores nos caldeirões ardentes (CMBC, p.27-28).

Vinculada à ideia de ser boa menina para ir para o céu, havia, de modo subjacente, também a noção de ser boa menina para vir a ser boa moça, boa mulher e, na esteira dos princípios do cristianismo, ser boa esposa: “Mas, afinal, o que era ser uma boa menina? Para Irmã Isabel, as boas meninas não faltavam à missa, rezavam o terço todos os dias e obedeciam aos pais e às professoras” (CMBC, p. 34). As meninas eram vinculadas à religiosidade e às ditas boas ações. Qualquer ação que subvertesse o código de boas condutas era motivo de pânico e medo dos horrores do inferno, veementemente propalado pela Irmã Isabel. É válido lembrar as palavras de Philippe Ariès acerca do surgimento do colégio, e sua preocupação para além do ensino: “o estabelecimento de uma regra de disciplina completou a evolução que conduziu da escola medieval, simples sala de aula, ao colégio moderno, instituição complexa, não apenas de ensino, mas de vigilância e enquadramento da juventude” (ARIÈS, 1981, p. 170). O colégio de freiras do romance reproduz esse modelo, instituindo o medo como instrumento coibente. Sob o rigor do medo, era construída a submissão aos valores cristãos e burgueses, inculcando nas meninas a subserviência, amplamente espelhada nos comportamentos de suas mães e das mulheres do bairro. A lista de recomendações para ser uma boa menina não era pequena:

Ela [Irmã Isabel] também achava que não devíamos brincar com meninos, embora nunca ficasse suficientemente claro por quê. [...] Havia também uma espécie de código implícito que nos proibia de fazer muitas perguntas (CMBC, p. 34).

Nem por isso, Maritinha e eu esquecíamos de contar nossas boas ações para oferecer [...] a Nossa Senhora. E, de vez em quando, fazíamos um balanço de nosso desempenho diário.

– Hoje, eu tomei o mingau de aveia sem reclamar com Genésia.

– Hoje, eu deixei minha irmã Aninha trocar o sapato de minha boneca.

- Hoje, eu deixei minha mãe escolher a cor da fita do meu cabelo.
- Hoje, eu me levantei assim que minha mãe me chamou.
- Hoje, eu tirei nota dez na caligrafia.
- Hoje, eu tirei nota dez na tabuada.
- Hoje, eu dei aquele jogo de armar que eu não quero mais para Dona Isaura levar para a neta dela, Gildete, no Cantão do Xaréu (CMBC, p.85).

Essas narrativas [da vida dos santos] me encantavam e me deixavam cheia de boas intenções para me tornar obediente aos mais velhos, rezar o terço diariamente e agradecer a todos, dizendo Deus lhe pague, conforme queria Irmã Isabel. Ela também ensinava que, quando pedíssemos alguma coisa a alguém, disséssemos, em vez de por favor, por caridade (CMBC p.133).

Os fragmentos acima permitem depreender os moldes aos quais as garotas estão sendo enquadradas: primeiramente, são preparadas para serem fiéis aos princípios e práticas católicas e exercerem a generosidade, a caridade e a gratidão; são incentivadas a realizar com esmero as tarefas que lhes são destinadas, no caso das estudantes, ter boas notas nas matérias escolares; são estimuladas a agir com prontidão frente às solicitações que lhes eram feitas (levantar tão logo a mãe chame) e com resignação diante de situações que lhes eram incômodas (tomar o mingau de aveia sem reclamar); são impulsionadas a se afastarem dos meninos sem motivo aparente, vivenciando a diferenciação sexual; e o elemento mais forte na empreitada de colocar as meninas dentro de fôrmas: são compelidas a calar a voz, sendo-lhes negado o questionamento acerca das condições a que estavam sendo submetidas. Todas as “boas ações” são repassadas pela escola que, como esclarece Manuel Jacinto Sarmiento, “corresponde à institucionalização histórica de processos de disciplinação da infância, que são inerentes à criação da ordem social dominante” (SARMENTO, 2007, p. 40). As orientações disseminadas pela escola concorrem para a manutenção dos modelos estabelecidos pela sociedade burguesa e cristã, a serviço de uma lógica centrada na dominação masculina que contribui para relegar a mulher à subserviência, presa aos atávicos lugares de filha, esposa e mãe, circunscritos à esfera doméstica.

Embora também seja estudante numa escola de freira, a protagonista de *Mulher no espelho* defronta-se com os cerceamentos através da figura conservadora do pai que, exercendo o pátrio poder sobre a ela e a subserviente esposa, estabelece um rol de proibições: não pode ir ao cinema, não pode dançar, não pode ir à praia, não pode usar batom:

[...] meu pai era um homem do interior, filho de coronel, dono de terras, acostumado a mandar, chicote na mão, esporas nos pés, ele também por criação e temperamento sabia fazer-se obedecer. Meu pai não mudou muito o dogmatismo de meu avô. Mulher que se pinta, é mulher da vida. Minha

mãe nunca usou um mínimo de pintura no rosto. Por que iria ser diferente comigo? (ME, p. 51).

Completamente aquiescente, a menina esmera-se em cumprir as determinações paternas, em se submeter às proibições, em seguir todas as normas, inclusive as determinações comportamentais para participar da procissão de Nossa Senhora como anjo, conforme o fragmento assinala: “Eu estudava na escola das freiras. [...] O maior castigo para as meninas pequenas da escola era não se vestir de anjo na procissão ou nas festas da capela. O meu maior medo naquele tempo, não me vestir de anjo. O maior sonho, coroar Nossa Senhora” (ME, p.81). Vestida de anjo para a procissão, restava a felicidade máxima oriunda do cumprimento rigoroso de todas as prescrições, exceto aquela que ultrapassa o controle físico:

[...] no domingo seguinte eu dava a volta no Largo da Matriz da Senhora Santana, integrando o grupo dos pequenos anjos de mãos postas, o olhar piedosamente contrito. Era proibido sorrir, era proibido virar para os lados, era proibido falar. Eu seguia à risca o regulamento que não me custava nenhum esforço e recebia em troca aquela bem-aventurança. Vestir-me de anjo. [...] Naquele dia eu tive uma perturbação gástrica. Comecei a suar frio. O estômago embrulhado. [...] Eu queria vomitar. É proibido virar para o lado. É proibido falar. Sem virar a cabeça, eu, os olhos menos piedosamente contritos, procurava a Irmã. Eu não podia vomitar. Era proibido. Um anjo não vomita. Sempre as mãos postas, o suor frio mais frio, é proibido virar a cabeça, comecei a vomitar. [...] A última vez que saí de anjo (ME, p. 82-83).

Ao traçar um percurso sobre a experiência de ser menina entre o século XIX e início do XXI, Silvia Arend salienta os processos de interação social voltados para a manutenção do modelo anteriormente mencionado:

Para além da socialização para o exercício de papéis no interior da família, as referidas brincadeiras e diversões [específicas para cada um dos sexos] contribuíram no processo de educação dos indivíduos de acordo com o que se esperava de mulheres e homens na idade adulta. Docilidade, meiguice, serenidade, e resignação eram as características consideradas femininas ao passo que as esperadas dos varões eram a coragem, o poder de decisão e a competitividade – valores e práticas que também seriam aprendidos na escola [...] (ARENDA, 2012, p. 71).

A separação entre meninos e meninas nas brincadeiras, sem explicação para a personagem Heloísa, pode ser compreendida pela preocupação com a integridade corporal delas. Durante o século XIX, as taxas de mortalidade infantil e materna eram elevadas devido à gestação em corpos ainda imaturos para tal função, haja vista as meninas casarem-se logo

após a menarca, próximo dos treze anos. Conforme Arend, para diminuir a mortalidade, passou-se a aconselhar que os matrimônios acontecessem na faixa dos vinte anos de idade. Foi essa medida que levou ao afastamento de meninas com mais de seis anos das brincadeiras com meninos. “De acordo com os manuais de educação infantil publicados na primeira metade do século XX, as brincadeiras saudáveis eram as que não colocavam em risco a integridade do corpo da menina” (AREND, 2012, p. 71).

A garota de *Mulher no espelho* ouve as separações estabelecidas não apenas entre meninos e meninas e as aceita. A ama, representante do carinho e do afeto vivenciados na infância, reproduz o discurso segregador do patrão, pai da garota, preservando o perfil formativo em que a criança deveria se enquadrar:

O menino filho da cozinheira da casa do lado também está com sarampo. Eu não brincava com ele porque ele era preto. Eu não brincava com os meninos que não eram pretos porque minha ama dizia que iozinho não queria que eu brincasse com meninos. Menina só brinca com menina. [...] Menina brinca com menina, menino brinca com menino (ME, p. 41-42).

É válido notar que, em *Mulher no espelho*, há marcas, como as palavras “ama” e “iozinho”, que remetem a uma atmosfera patriarcal e escravocrata dissonante tanto do período em que o livro é publicado (década de 1980) quanto do tempo da narrativa (final da década de 70). Porém, elas podem ser lidas enquanto referência aos anos da infância da autora (entre 1930 e 1940), sinalizando, ao lado dos ranços de uma Salvador antiga e conservadora evocada pelas lembranças da protagonista, traços autobiográficos do romance.

A mesma lógica de separação está presente em *As doze cores do vermelho*, todavia sem muita ênfase, poucas vezes presente na narrativa. Simplesmente, é definido que meninos e meninas estão em lados distintos, e assim devem permanecer: “as meninas do lado de cá e os meninos do lado de lá. Entre lá e cá o meio cheio de medo” (ADCV, p.14). As crianças deparam-se com o espaço fronteiro, demarcador dos modelos e estabelecido do medo e das sanções a quem o ultrapassa. Vale assinalar que, nos três romances, a separação entre meninos e meninas vem marcada por uma perspectiva temporal que os liga à primeira metade do século XX. Em *Claras manhãs de Barra Clara* o enredo desenvolve-se pelos anos de 1930. O período entre 1940-1950 abarca a infância da protagonista de *As doze cores do vermelho*. Do fim da década de 70, a personagem de *Mulher no espelho* evoca a infância possivelmente transcorrida também entre os anos 40 e 50. Assim, é marcante a preocupação em separar meninos e meninas, quer na escola privada, quando elas ainda não eram mistas, quer no ambiente doméstico.

A força da intimidação referente aos modelos que devem ser cumpridos é tamanha que, em *Claras manhãs de Barra Clara*, a menina Heloísa lembra-se da voz proibitiva da Irmã Isabel sempre que brinca com o primo Juca. Numa das ocasiões, o peso da transgressão é tamanho que a leva a ter pesadelo e febre, preocupando seus pais e a enfermeira Mãe Donana, a única que consegue obter a explicação para aquela situação:

– Ah minha Mãezinha Donana, eu passei uma semana sem rezar o terço e não fiz os deveres do colégio e não fui à missa no domingo, porque fiquei brincando com meu primo Juca que é um menino e as meninas não devem brincar com os meninos. Pelo amor de Deus, minha Mãezinha Donana, você que é santa, não me deixe ir pro inferno (CMBC, p. 48).

Sem dúvida, o medo é um poderoso aliado na (en)formação das personagens femininas, sobretudo as de menor idade, como Maritinha e Heloísa entre os seus sete ou oito anos, cujas alusões ao pecado e suas recompensas infernais contribuem para a disseminação do terror e o consequente enquadramento aos modelos. Além do que já foi mencionado, depreende-se a intensidade da pressão psicológica a partir de um relato que recorre ao ato de se recordar. A memória, enquanto capacidade de reter impressões, conhecimentos, informações, ocupa-se do registro daquilo que é mais importante, mais impactante para o sujeito, sendo, portanto, constituída também por lacunas.

Passando em frente à casa de sua infância, a protagonista de *Mulher no espelho* recorda os medos vinculados à figura do pai e à impossibilidade de o contrariar:

Atrás daquelas grades nasceram meus primeiros medos. Eu tinha medo de que o cachorro entrasse. Tinha medo de chegar atrasada na escola. Tinha medo de que a minha boneca de louça se quebrasse. Tinha medo de que as formigas comessem o pé de araquá. Tinha medo de meu pai brigar se eu falasse com o menino preto filho da cozinheira da casa do lado. Tinha medo de não fazer corretamente os meus deveres de aula. Meu pai não admitia nota baixa (ME, p. 80).

A personagem transita entre as proibições paternas e o medo de aborrecê-lo, levando uma vida medrosa, resignada e aquiescente, que a conduz à ausência dela mesma, ainda imperceptível na infância e adolescência: “o medo e o pânico que eu sentia intensos, provenientes da minha incapacidade em me ajustar ao temperamento de meu pai. Renunciando ao que eu quero, posso viver o que eu quero” (ME, p. 80-81). Em *As doze cores do vermelho*, tal alheamento é visível na filha menor da protagonista, não por medo ou

coação, mas por completa deserção e apatia. “Flor que se nega à luz da manhã”, ela refugia-se nos bichinhos de pelúcia e no bambi de feltro verde.

Já para a mulher que relembra a infância em Barra Clara, entre as suas lembranças mais vivas e recorrentes, estão aquelas vinculadas ao medo e à padronização frente aos modelos culturais, revelando o quanto tais interdições exerceram forte efeito sobre sua meninice e, certamente, sobre toda a sua vida, como ela mesma expõe: “o medo vivido por nós, sem nenhum dado concreto que o provocasse, estaria ligado àquele arcaico sentir tão preso às profundezas psíquicas e que, de vez em quando, vem à tona em qualquer um de nós, criança ou não” (CMBC, p.167). Sobrecarregadas com o peso do medo que as enquadra, as personagens têm claramente os registros de uma infância amedrontada, dos quais recordar-se é reviver as dores de uma meninice desrespeitada, como as metades bipartidas da protagonista de *Mulher no espelho* assinalam:

Não, eu não tenho saudades da infância. Nem saudades da alegria máxima da minha vida, sair vestida de anjo, as mãos postas, o olhar piedosamente contrito, sem rir, sem sorrir, sem virar para os lados, sem falar sob pretexto algum. E naturalmente sem vomitar. [...]

*Todas as vezes em que você passa pela casa da sua infância, você não pode sentir saudades daquele tempo. Você só pode ter muita vontade de vomitar. E sabe por quê? A revolta reprimida. O nojo de uma estrutura familiar completamente insensível aos seus pequenos anseios, os minúsculos sonhos* (ME, p. 83).

Em *As doze cores do vermelho* a implantação do medo não é o principal mecanismo de regulação presente. Antes, imperam as proibições, sempre enfrentadas pelas garotas, muito mais corajosas que as personagens dos outros dois romances. Sem dúvida, a atitude de ultrapassar os limites estabelecidos imprime a presença do medo, mas aqui ele não paralisa as personagens. Encabeçadas pela garota de olhos verdes, as desobediências acontecem, mas não ficam sem a punição empreendedora do aprendizado e da colocação de fôrmas comportamentais:

A menina dos olhos verdes tirou um maço de cigarros da pasta e nos olhou proeminente e deu sua risada de pequenas asas voando baixinho bem perto de nós. Acendeu um cigarro e começou a fumar. [...] Eu pedi um cigarro. O fósforo tremia na minha mão dissidente. Tossi mais do que tossi. Umás meninas também quiseram fumar. Outras olhavam e tinham medo. A menina negra sorria só atrás dos vidros dos óculos. A menina loura não sorriu nem rindo e saindo de perto de nós. [...] De repente vozes estreitas espremidas se espremendo. Nossos olhos grandes e baixos. Os cigarros queimando nossas mãos apagadas. Atrás dos fios de fumaça a menina dos olhos verdes não apagou o cigarro. Por que não pode? Registro na caderneta. Tantos registros

suspensão. Tais suspensões expulsão. ão e ão. Não tão. De longe a menina loura riso sorrindo indo (ADCV, p.72).

Aqui, destaco a menina loura, representante da norma e dos modelos, sempre denunciando o ultrapassar das margens, completamente enquadrada na lógica estabelecida, nos valores sociais definidos para as meninas. Ela é a reprodução das vozes adultas e limitantes.

Entre as prescrições – como “Eu não devia ficar fazendo perguntas. Não devia ficar conversando com os meninos” (ADCV, p.18) – e proibições – a exemplo de só usar fita branca no cabelo para ir à escola, não usar batom vermelho, não usar sapato de salto alto, não fumar, não engravidar, não beber etc. – estava a negação do direito à voz, a representação maior do autoritarismo das instâncias formativas, família e escola. Estas, uníssonas, ditavam a mesma orientação dada às meninas de *Claras manhãs de Barra Clara*, com o propósito de mais facilmente submetê-las às fôrmas. No entanto, na disposição para obedecer – como no trecho: “Nós éramos filhas obedientes e desobedecíamos porque queríamos obedecer” (ADCV, p. 20) –, as garotas estavam sempre rompendo os limites, questionando, insubmissas aos lugares de filhas complacentes.

### 3.5 LINHAS DIFERENTES TECEM CONTRASTES SOCIAIS

Em *Claras manhãs de Barra Clara*, o universo infantil de Heloísa e Maritinha é emoldurado pelas janelas através das quais elas conversam e compreendem o mundo que passa por sua rua. Meninas de classe média, elas têm contato com as diferentes realidades presentes em Barra Clara, mediante o espaço das janelas de suas casas, resguardadas pela proteção do lar. A vida pulsante dos moradores de mesma condição financeira e dos menos favorecidos economicamente é alvo de confabulações infantis. Através da janela e das assertivas de Mãe Donana e Irmã Isabel, as meninas vislumbram, questionam e anseiam entender um mundo cheio de valores duais. Além da polarização entre céu e inferno, transferida para situações corriqueiras da vida, associada à visão fechada de Irmã Isabel e aos ensinamentos progressistas de Mãe Donana, a vida dos pescadores e moradores do Cantão do Xaréu era objeto de grande interesse e curiosidade, sobretudo por também estar associada às percepções de mundo das suas figuras de referência. As diferenças de credo, bem como as dissimilaridades econômicas eram as que mais despontavam aos olhos das meninas:

- Irmã Isabel acha que os pescadores não têm educação e gostam de beber cachaça, por isso é perigoso ir lá.
  - Mãe Donana garante que eles e as famílias deles são gente muito boa.
  - Irmã Isabel recomenda que não devemos falar com quem acredita na Mãe d'Água, como os pescadores.
- Nossos conflitos, se é que assim podem ser chamados, se dividiam entre o estreito horizonte de Irmã Isabel e a límpida abertura de Mãe Donana (CMBC, p. 29).

Em oposição às afirmações da Irmã Isabel, a enfermeira Donana sempre sinaliza as qualidades daquela gente, prometendo levar as garotas ao Cantão do Xaréu para ver que, em meio à simplicidade em que vivem, as pessoas de lá têm dignidade e são solidárias. A proposta de Donana parece ir ao encontro de uma reorganização, por parte das meninas, do seu estar no mundo, conscientizando-se de todo o entorno delas, como esclarece Glaucineide do Nascimento Coelho ao abordar a importância do espaço nessa tomada de consciência:

A constituição do real no mundo da infância, que é percebida nas interações cotidianas com o seu meio, não toma somente a cultura como agente construtor, mas destaca também as partes físicas, ou seja, o suporte espacial de um lugar, seja a casa ou a rua. As interações da infância nesses ambientes co-constroem com a cultura o espaço vivido por ela, onde, à medida que avança com suas experiências afetivas abre espaço, agrupa valores que reorganizam seu estar no mundo (COELHO, 2007, p.177).

A ida ao Cantão do Xaréu tinha por propósito contrapor a separação social fomentada pela freira e outras pessoas do bairro, além de combater o preconceito contra os pobres daquela comunidade e promover o respeito, confrontando todo e qualquer gesto discriminatório e preconceituoso.

Os moradores do Cantão do Xaréu são formados por uma população predominantemente de afrodescendentes. Trata-se de pescadores, cujas mulheres trabalham, em sua maioria, nas casas das famílias de Barra Clara. A separação social é perceptível às meninas que veem os pescadores e seus filhos passarem por suas janelas, falam com eles, mas não alargam os contatos para além disso. As notícias do mundo de lá, do Cantão do Xaréu, chegam pontuadas de sofrimento em decorrência das precárias condições de vida: casas cobertas com palhas, chão de barro batido, mínima estrutura de higiene. Deixar as paredes protetoras das casas e subir a ladeira em direção ao bairro pobre implicava ampliar a percepção de mundo das meninas, ampliar a compreensão acerca do ser humano e sua humanidade, como se pode observar nas elucubrações abaixo:

Eu me lembro de como Maritinha e eu ficamos agitadas ante a perspectiva de visitar aquele mundo tão distante do nosso e, ao mesmo tempo, separado de nós apenas por duas ladeiras. Os pescadores passavam por nossa janela, mas nunca entravam em por nossos portões. Sem maiores explicações, havia uma frase que ouvíamos com frequência: cada macaco no seu galho.

– Por que a gente não pode chamar o filho de seu Joca da Garoupa e mais a irmã dele para brincar?

– Eu acho que é bobagem dizer que menina só brinca com menina, que branco só anda com branco e preto tem que andar com preto (CMBC, p. 91).

Heloísa e Maritinha, ainda muito novas, com seus sete ou oito anos, já percebem com clareza as diferenças sociais que compõem a teia de relações de Barra Clara. Certamente influenciadas pelas posturas humanitárias da enfermeira Donana, elas flexibilizam os rigores, quer relativos ao catolicismo (ao querer ver a Mãe d'Água, mesmo sem ter fé nessa entidade, contrariando a crença na Virgem e ultrapassando o medo opressor), quer associados à segregação social, racial e de gênero. A visita ao Cantão do Xaréu é o exercício dessa flexibilização, além da descoberta de um mundo muito diferente do delas:

Maritinha e eu olhávamos aquele estranho mundo de barro, como se fôssemos turistas, em visita a alguma cidade exótica, em algum recanto do fim do mundo. E, no entanto, não precisamos andar mais que dois quilômetros para alcançar aquela outra margem da vida (CMBC, p. 96).

A promoção de atitudes e posicionamentos flexíveis diante de verdades absolutizadas, como as da irmã Izabel, costuma ser mais eficaz na infância. Conhecer o Cantão do Xaréu proporcionou às garotas perceber que, junto à simplicidade e à pobreza daquelas pessoas, existem também a dignidade, a solidariedade, a acolhida, abrindo de vez as portas para as interações efetivas e afetivas entre as crianças daqueles dois mundos: “depois daquela nossa visita ao Cantão do Xaréu, Gildete e outras meninas foram várias vezes brincar em nossas casas, onde se estabeleceu uma amizade que se prolongou por nossa vida afora” (CMBC, p. 103). Se Mãe Donana pretendia ceifar o preconceito e a discriminação daquelas pequenas vidas, apresentando-lhes as pessoas do Cantão do Xaréu em sua mais crua realidade e humanidade, o objetivo tinha sido alcançado: a lição de humanitarismo e respeito ao próximo era aprendida pelas meninas das janelas.

As realidades sociais diferentes também fazem parte da infância das personagens de *Mulher no espelho* e de *As doze cores do vermelho*. Elas vêm marcadas pela separação e pelo preconceito racial e social. No primeiro livro, o alvo do distanciamento era o “preto filho da cozinheira da casa do lado”, no último, eram a menina dos cabelos cor de fogo e a menina negra. Em cima do muro que separava as casas, o menino negro era figura diferente que

merecia afastamento. A ordem do pai era reproduzida pela ama, “ela também pertencia àquele universo de leis invioláveis” (ME, p. 18), mais uma representante da formação que a personagem deveria receber: “minha ama dizia que menina branca não brinca com menino preto” (ME, p. 18). Na inocência da infância, as crianças interagiam, mesmo com as reservas estabelecidas pelos adultos. Em cima do muro, o menino negro chupava manga e sorria para a menina branca que, em algumas ocasiões, retribuía-lhe o sorriso, em outras, afastava-se correndo para os braços da ama, temente às determinações paternas. Porém, mesmo diante do medo que a paralisava, algumas pequenas e significativas rupturas eram vividas pela personagem:

Um dia eu subi no muro. Minha ama não disse nada a meu pai. Limpou os meus joelhos e os meus sapatos da cal do muro. Um dia eu falei com o menino preto filho da cozinheira da casa do lado. Minha ama não disse nada a meu pai. [...] Por que eu não posso apanhar mangas? Por que eu não posso falar com o menino preto filho da cozinheira da casa do lado? As medalhas retinindo debaixo do vestido branco engomado. Por quê? A mão plena de minha ama (ME, p. 105).

Pergunta sem resposta, restava a presença e o acolhimento da ama. Sem explicações e justificativas, a discriminação era determinada e experimentada, sobretudo levada para as experiências de vida, entrecruzando-as com o caldo de cultura disseminado no ambiente de uma família burguesa. A partir daí, do não poder interagir com meninos negros, a menina vai construindo seu pertencimento e sua identidade, como evidencia Glauceide do Nascimento Coelho:

[...] cultura e ambiente se entrelaçam para formar a singularidade do eu de cada criança numa relação contínua no espaço-tempo. Uma das formas encontradas por elas para desencadear o processo de constituição da identidade está no brincar, em que a criança se constitui como ser autônomo, pertencente ao que ela identifica como seu território de domínio na experiência afetiva que constitui o mundo real (COELHO, 2007, p. 177).

As construções daquela fase somente puderam ser revertidas por novos aprendizados e exercícios de alteridade desenvolvidos na adultidade, longe da tutela paterna:

Meus novos amigos são artistas e intelectuais que amam as manifestações de arte do povo e quase todos se interessam de algum modo pelas raízes africanas de nossa cultura. Somente agora passei a frequentar os ambientes populares, que no tempo de meu pai e de meu marido, eram evitados como lugar de gatinha, de preto, de canalha, de bêbado, enfim, ralé que não

presta, moça de família e senhora de respeito devem conhecer o seu lugar (ME, p. 144).

O discurso masculino, do pai e do marido, além de estabelecer a segregação social, determina o comportamento admissível para moças de família e senhoras de respeito, alheio à vida pulsante fora das redomas domésticas.

No livro *As doze cores do vermelho*, o preconceito e a discriminação acompanhavam a personagem menina nas interações sociais, em espaços como o da escola, e partiam da expulsão da menina do cabelo cor de fogo e do apagamento da menina negra:

Vozes estreitas repetiam que nós não devíamos falar nem devíamos brincar com a menina dos cabelos cor de fogo. A menina não tinha pai e a mãe não prestava. [...] A mãe da menina dos cabelos cor de fogo era desavergonhada e não sabia educar a filha. Na hora do recreio nós chegávamos perto e nós chegávamos longe. Sim e não por quê? A menina comia seu pão com doce debaixo da amendoeira e eu dava a ela o desenho de uma estrela de doze pontas e as labaredas guardavam pequenos gritos... [...] As mães fizeram um abaixo-assinado e a menina foi dispensada da escola. Por que não e ão? Eu e minha amiga dos olhos verdes fomos falar com a diretora. Dizíamos que diríamos mas nem dissemos. A voz da diretora se levantou desentupida desengolida e eu me limitei aos meus dez anos pequenos (ADCV, p. 20).

A filha da prostituta era considerada uma má companhia, distância deveria ser resguardada entre ela e as demais meninas, a fim de assegurar a adequação aos modelos burgueses: a preservação da virgindade e a contenção sexual. É importante evidenciar a postura questionadora e destemida da protagonista, em contraposição à abnegação da menina de *Mulher no espelho*.

Com a menina negra, a discriminação é velada, por meio do apagamento da personagem, decorrente de sua condição social e étnica:

No pátio antes de entrarmos para a sala de aula minha colega negra ocupava o último lugar na fila. Por que se ela não era a maior? Vozes me mandavam calar a boca. [...] A menina negra a diretora deixou que ela frequentasse a escola sem pagar. Na hora do recreio a menina apagava os quadros-negros e apanhava os papéis no chão das salas de aula. Quando ia para o pátio o recreio estava acabando. Comia depressa o seu pedaço de pão e corria para o final da fila (ADCV, p. 26).

A benevolência da diretora se despia diante dos olhos da narradora criança através das distintas formas de exclusão impostas à personagem negra, num ambiente, conforme os índices textuais, de meninas brancas e de meninas em melhor situação econômica. O preço

pago por estar ali, deslocada, fora do seu *locus*, vinha não somente dos serviços prestados, mas era o próprio desaparecimento, na fila, no recreio, na sala de aula, na vida. Importa destacar o olhar arguto da personagem principal, percebendo os meandros da vida em sociedade, as atitudes de cada sujeito, exercendo a voz, transpondo os imperativos: “quando eu fiz quinze anos tive uma festa de quinze anos. [...] A menina negra não dançava. Só e só. Então eu falei com meu namorado. E logo depois ao som do bolero eu vi a ondulação da cabeça loura e da cabeça negra” (ADCV, p. 70).

As diferenças, sejam elas de gênero, sociais e raciais, presentes na ficção parenteana, nos casos evidenciados, explicitam a condição de aprendizado do preconceito e da discriminação. Aprendizado empreendido pelas mentes estreitas dos adultos que acreditam estar educando, “formando” as crianças. No entanto, nota-se também uma perspectiva otimista ao apresentar, com frequência, atitudes de personagens, na maioria das vezes, as próprias crianças, que contrariam a segregação pretendida.

### 3.6 FIOS DE GÊNERO EM QUADRADO

É na infância que os enquadramentos de gênero iniciam-se e se desdobram por toda uma vida. Heloísa e Maritinha, bem como a protagonista de *As doze cores do vermelho*, envoltas nas determinações culturais estabelecidas para o feminino, questionam e investigam essas construções e papéis definidos para meninos e meninas, homens e mulheres, descortinam as assimetrias decorrentes daí, mas se veem represadas nas construções de gênero. Como afirma Rita Terezinha Schmidt, ao discutir gênero e cultura,

[...] as representações de gênero, imbricadas na organização de desigualdade social entre os sexos configura-se como instância primária de produção e reprodução da ideologia patriarcal, pois, operando na qualidade de uma tecnologia de controle em termos de limites, modelos e significados socialmente desejáveis, gerou um processo disseminado de repressão do feminino (SCHMIDT, 1995, p. 185-186).

Por meio das brincadeiras com o primo Juca, Heloísa percebe as primeiras diferenciações: “coqueiro é pra macho, não é pra mulherzinha” (CMBC, p. 44); os gafanhotos fêmeas pulam mais devagar que os machos; dentre outras. São evidentes as demarcações acerca do que é “pra macho” e do que é “pra mulherzinha”, iniciadas desde os vocábulos utilizados. Para o masculino, usa-se o termo “macho”, entranhado de masculinidade e virilidade, enquanto para o feminino, opta-se pelo diminutivo “mulherzinha”, agregado de

valor pejorativo e de inferiorização, distanciando-se da acepção “mulher pequena”. O comportamento de inferiorizar o feminino é explicitamente encampado por Juca, não se limitando às mulheres, mas abrangendo as fêmeas em geral, uma vez que até os gafanhotos são separados entre machos e fêmeas, e estas, associadas à vagarosidade. As falas do primo eram sobrecarregadas de uma superioridade masculina que rebaixava Heloísa ao lugar de impossibilidade ou de incompetência, uma vez que, na perspectiva dele, ela só ganhara a aposta para pegar mais gafanhotos porque pegou as vagarosas fêmeas. Heloísa, embora desvendasse as estratégias de superioridade do primo, não se via em condições de abalar aquela postura (“eu sabia que Juca não tinha competência para galgar o tronco, mas, por outro lado, eu não ousava desmascará-lo, tal o poder que ele tinha sobre mim, o que não sei explicar” CMBC, p. 44), já evidenciando, talvez, uma aquiescência à violência simbólica aí presente ou um condicionamento feminino: não questionar as “verdades” ou ter medo de transpor a suposta “verdade”. A situação experimentada por Heloísa remete ao que Maria Lúcia Rocha-Coutinho expõe acerca da diferenciação e desigualdade entre os sexos na infância:

A desigualdade entre os sexos começa na socialização das crianças que obedece, na maioria das sociedades ocidentais modernas, a um princípio de estereótipo nas atividades e que vai, pouco a pouco, amadurecendo diferenças psicológicas. Basicamente, a socialização nos ensina o que nossa cultura considera maneiras corretas de pensar, comporta-se, falar, sentir, relacionar-se com os semelhantes e lidar com situações (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 58).

Diferente da menina de *Mulher no espelho*, cuja diferenciação entre meninos e meninas é tão somente assinalada pela ama, sem maiores incursões pelas vivências polarizadas, para a personagem principal de *As doze cores do vermelho*, as divisões decorrentes da diferença sexual são marcantes, estabelecendo os lugares de meninos e de meninas:

Nós brincávamos de casinha comidinha de mãezinha das bonecas. Os meninos brincavam de soldados espingarda revólver de espoleta. As meninas do lado de cá e os meninos do lado de lá. Entre lá e cá o meio cheio de medo. [...] Um dia eu subi até o alto do muro. No alto do muro eu olhei o lado de lá. Um dos meninos me viu e correu devagarmente depressa para perto de mim. O vento era mais que o vento no meu cabelo castanho. O menino sorriu e disse que tinha onze anos. Eu tinha oito. Eu pulei para o lado de lá. Eu tinha medo mas não tinha. [...] Vozes me chamavam do outro lado. Uma voz estreita furou o ar da manhã. Eu tive muito medo. Por que não podia passar para o lado de lá? (ADCV, p. 14).

Os espaços de meninos e meninas são separados pelo muro, metáfora do limite entre os universos masculino e feminino e da fronteira entre as convenções sociais e os novos códigos instaurados pela ruptura com os modelos antigos. Mas não apenas o muro os localiza, antes, as brincadeiras reservadas a um e a outro definem os ambientes reservados para os meninos/ homens e as meninas/ mulheres. Para as garotas, a casa, a cozinha, a maternidade, para os garotos, o campo de batalha, a belicosidade, reproduzindo os arcaicos paradigmas binários pautados numa naturalização da diferença sexual que restringe o feminino ao emotivo, maternal, doméstico, inferior, e o masculino, ao objetivo, racional, público, superior. Assinalando o trabalho de construção social das diferenças entre homens e mulheres, Pierre Bourdieu acentua:

Tendo apenas uma existência *relacional*, cada um dos dois gêneros é produto do trabalho de construção diacrítica, ao mesmo tempo teórica e prática, que é necessário à sua produção como *corpo socialmente diferenciado* do gênero oposto (sob todos os pontos de vista culturalmente pertinentes) [...]. A ação de formação, de *Bildung*, no sentido amplo do termo, que opera esta construção social do corpo não assume senão muito parcialmente a forma de uma ação pedagógica explícita e expressa. Ela é, em sua maior parte, o efeito automático, e sem agente, de uma ordem física e social inteiramente organizada segundo o princípio de divisão androcêntrico (o que explica a enorme força de pressão que ela exerce) (BOURDIEU, 2011, p. 34).

Seguindo a lógica da dominação masculina, a personagem Juca, no jogo de superioridade estabelecido com Heloísa, faz uso de outra artimanha: fazer perguntas sobre assuntos não acessíveis ou proibidos para meninas, como: “você sabe o que é que seu pai e sua mãe fazem na cama, antes de dormir? [...] Você sabe como é que os bebês nascem?” (CMBC, p. 44-45). Se havia insistência para saber as respostas, ele sorria com desprezo e assinalava: “você é muito pequena e não está preparada para saber. Isto é coisa para homem.” (CMBC, p. 46). Demarca-se, desde então, um pólo masculino relacionado a conhecimentos vinculados ao sexo, sexualidade e afins que os homens detêm, aos quais as mulheres, ou mais especificamente as meninas, não têm acesso ou não estão em condições de saber. Essa lógica de acesso à informação é visível também no comportamento da mãe de Heloísa (que não participa das conversas do marido sobre assuntos de interesse social, a exemplo da Segunda Guerra Mundial), bem como no de outras personagens adultas.

Embora a protagonista compreendesse e desvendasse as artimanhas do primo, ela se vê impotente diante das investidas e perguntas que a mobilizavam em seu lugar de menina de

sete ou oito anos, atada ao desconhecimento de certos assuntos. O primo, apenas alguns meses mais velho, exibia um saber travestido de superioridade, não apenas por ser mais velho que ela, mas também por ser menino. As formatações de gênero, no que se refere a paradigmas para homens e mulheres, são evidentes, mediante a reprodução de que os homens estão vinculados ao racional, enquanto as mulheres ao emocional, contribuindo para a manutenção de uma lógica binária “falocêntrica”, como assinala Rita Terezinha Schmidt:

Em oposições que se desdobram em sujeito *versus* objeto, espírito *versus* corpo, cultura *versus* natureza, inteligível *versus* sensível, razão *versus* emoção, fica evidente a construção de um pólo positivo associado à autoridade do *logos*, onde o ser constitui-se como presença e de um pólo negativo, marcado pela não-presença do ser. Essas oposições, que Derrida chamou de sistema falocêntrico (centrado no *logos* e no *falo*) [...], embasam a construção de gênero na nossa sociedade, codificando a imagem da mulher como um ser “natural” e, portanto, inferior, e a imagem do homem como sujeito consciente universal. É sob a ótica dessa economia que, coercitivamente, reduz o feminino ao silêncio, que se pode explicar a constituição do discurso hegemônico de nossa cultura (SCHMIDT, 1995, p. 186; grifos do autor).

Heloísa percebe claramente os recursos utilizados por Juca, que remetem à diferenciação sexual entre meninos e meninas, seja a suposta superioridade, seja o suposto conhecimento a mais. As percepções, portanto, revelam a clareza também acerca das assimetrias geradas pela reprodução da lógica binária de diferenciação e de sujeição das mulheres aos homens.

Ao lado dos questionamentos instaurados por Juca, atrela-se a cisterna com suas águas sujas. A imagem da cisterna é um elemento de contenção na medida em que proíbe Heloísa de partilhar as conversas tidas com ele, sob pena de ser jogada e presa na cisterna. Aí, dispara-se o medo que paralisa a protagonista e mantém as condições de opressão utilizadas várias vezes pelo primo, como no episódio em que ele se mostra disposto a explicar a diferença sexual entre homem e mulher:

Daquela última vez que Juca foi à nossa casa, me perguntou se eu sabia a diferença entre um homem e uma mulher, um menino e uma menina.  
 – A menina usa vestidos e cabelos compridos.  
 – Não é nada disso, você é burra mesmo.  
 [...]  
 – Se você vier comigo atrás das bananeiras, eu lhe digo.  
 E ali, meu primo queria baixar suas calças e que eu tirasse minha calcinha. Saí correndo para junto de Genésia, que acabava de preparar nossa merenda e já ia nos chamar. [...]

– Se você contar para alguém, eu joga você na cisterna e coloco o tampão. (CMBC, p. 106)

Mais uma vez, o medo é acionado como elemento de pressão e enquadramento. Diferente das abordagens da irmã Isabel, nas situações com Juca, é a cisterna que aciona o gatilho do medo. Ela representa as proibições, quer enquanto espaço, cujo acesso é proibido para Heloísa, quer enquanto referente, o qual evoca a proibição de contar o que é conversado com o primo. Ainda mais, a cisterna representa o medo atávico a que as mulheres são submetidas, como a protagonista adulta reflete:

Até hoje, guardei o mais absoluto silêncio sobre o episódio vivenciado por mim e meu primo, atrás das bananeiras. Mas não sei explicar por quê. Não faz sentido dizer que a conservação do segredo resultaria do medo de ser atirada por ele na cisterna. Ou esta seria a explicação correta? Então eu continuo sem resposta para outra pergunta. Que medo ancestral emergia em mim das águas sujas da cisterna? (CMBC, p. 166).

O “medo ancestral”, atavicamente transmitido, paralisa as mulheres em suas trajetórias enquanto sujeitos sociais. É ele que não somente impede Heloísa de romper o segredo das bananeiras, mas também de desmascarar o primo em seu aparente conhecimento e falsa superioridade.

Em *As doze cores do vermelho*, as formatações estabelecidas socialmente para as meninas são mais acentuadas que as diferenças entre meninos e meninas, embora seja evidente, conforme Pierre Bourdieu (2011), que aquelas decorram de uma série de divisões oriundas das diferenças sexuais. As meninas se veem envolvidas em incentivos e proibições, em transgressões e punições, esquemas formativos que pretendem moldá-las aos padrões aceitos pela família burguesa:

Eu tinha doze anos e tomei um susto quando vi minha calcinha manchada de sangue. Flor vermelha entre minhas pernas. [...] Eu devia comportar-me e ter juízo e falar baixo e rir pouco e não gesticular e não mudar a roupa na vista dos outros. [...] Eu não devia ficar fazendo perguntas. Não devia ficar conversando com os meninos. Aprendia a costurar a bordar a cozinhar eu aprendia a ser uma boa dona-de-casa (ADCV, p. 18).

Os comportamentos esperados de uma moça são amplamente enfatizados. Vale lembrar que esses procedimentos, considerados referenciais para ser uma “boa” dona de casa, são também índices de encolhimento, de apagamento e submissão, apontados, sobretudo, pelo estímulo à aquiescência, ao não questionamento. Todavia esses balizadores são

completamente transpostos pela geração seguinte à da personagem acima. Sua filha maior rompe completamente com os tabus vinculados ao sexo e ao recato feminino, deixando-lhe insegura diante da segurança cheia de altivez da adolescente: “a voz da filha maior dizendo que o sexo oral descarrega a tensão e não faz engravidar. Ela ouvirá escutando e não saberá o que dizer falando” (ADCV, p. 47).

A pergunta, mecanismo de desestabilização e enfrentamento ao estabelecido, é amplamente vetada das práticas infantis. É mais cômodo para os adultos assumirem o discurso do “é assim porque é assim” ou, autoritariamente, do “é isso e pronto”, encerrando a possibilidade de diálogo, agredindo e desrespeitando as crianças. Afora isso, vislumbra-se aí também o lugar de ocultamento feminino, decorrente da dominação masculina instaurada pela força simbólica:

Como se a feminilidade se medisse pela arte de “se fazer pequena” [...] mantendo as mulheres encerradas em uma espécie de *cercos invisível* (do qual o véu não é mais que a manifestação visível), limitando o território deixado aos movimentos e aos deslocamentos de seu corpo – enquanto os homens tomam maior lugar com seu corpo, sobretudo em lugares públicos (BOURDIEU, 2011, p. 39).

O encolhimento se estende às práticas diárias, para além da contenção do corpo, promovendo um fazer-se pequena para superdimensionar o “destino de mulher”, para se manter à sombra da família, para obscurecer os projetos pessoais em favor de um suposto bem maior: casamento, marido e filhos materializando a família. Sem dúvida, um dos elementos que concorrem para tal apagamento diz respeito à desqualificação dos projetos femininos pensados para fora do âmbito doméstico, discursos rebaixadores provenientes, muitas vezes, de colegas, parceiros, companheiros cotidianos da mulher, no caso da protagonista de *As doze cores do vermelho*, o namorado:

[...] meu namorado dizia que meus desenhos eram feios porque não tinham forma de nada. Que eu não devia colorir o céu de vermelho e não devia colorir as árvores de azul e não devia desenhar os rostos sem boca. [...] Ele começou a rir porque eu era maluca e teria que jogar aquela porcaria no lixo (ADCV, p. 48).

Em nome daquele objetivo (a família), as inculcações se presentificam a partir da mais tenra infância, na brincadeira “de casinha comidinha de mãezinha das bonecas” (ADCV, p. 14), e permanecem por toda uma vida, com ênfase na adolescência e juventude, período mais propício para os enlaces matrimoniais:

Desde que eu era muito pequena sempre dizia que quando eu crescesse queria ser pintora. Vozes rangiam que a mulher tem que colocar em primeiro lugar o lar. E pintar? Família marido filhos casa eu tinha que me preparar. Eu dizia que também queria pintar. Vozes se quebravam em suadas ruminções. A esposa deve se dedicar e servir. Pintar só se meu marido consentisse? Por que consentir? Minha amiga dos olhos verdes seria escritora mesmo que o marido não quisesse (ADCV, p. 60).

Entre os estímulos e aprendizados – “aprendia a costurar a bordar a cozinhar eu aprendia a ser uma boa dona-de-casa” (p. 18) – estavam as chamadas “prendas domésticas”, conjunto de práticas destinadas a tornar a mulher uma dona-de-casa, esposa e mãe exemplar. Arelada a essa concepção, encontra-se a preocupação com o casamento como destino das futuras mulheres:

Eu tinha que teria de aprender a cozinhar. Porque quando eu me casasse. A menina deve se preparar desde cedo para ser uma boa dona-de-casa. Eu tinha que teria de aprender a costurar. Porque quando eu me casasse. Eu tinha que. Eu teria de. Bordado à mão e trabalhos manuais. Me casasse asse as. Teria. Aprendia. Ia (ADCV, p. 50).

A vinculação feminina ao homem enquanto condição de existência social é um ranço decorrente da mentalidade dos séculos XVIII e XIX, no Brasil, período em que as mulheres não tinham autonomia financeira e o matrimônio era incentivado como a carreira de suas vidas, segundo o que expõe Maria Lúcia Rocha-Coutinho:

O casamento [...] enobrecia a mulher e abria-se como a única possibilidade de ascensão social, em um tempo em que não eram permitidas às mulheres atividades (*sic*) que possibilitassem sua promoção por esforço próprio. Apenas através do casamento e da criação de uma família a mulher podia instituir uma área de atividade própria, ainda que esta área fosse carente de poder político e econômico (ROCHA-COUTINHO, 1994, p.83).

A defesa da honra familiar e da castidade feminina faz parte dos ensinamentos que costumavam nortear a educação das meninas. No romance *As doze cores do vermelho*, eles estão presentes, seja através da discriminação da menina dos cabelos cor de fogo, filha de prostituta e exemplo a não ser seguido, seja pela negação do conhecimento sobre sexualidade:

Vozes dizendo. Cuidado. Juízo. Bom comportamento. Nada de saliência. Rapaz direito só se casa com moça de recato. Muito pequena para saber. Só pode saber quando se casar. Nossas vozes perscrutavam indagáveis. Por que desonrada? Como se perde a honra? Onde é o mau passo? O que é fazer

mal? Por que mulher da vida? Por que é feio? Só pode saber quando fizer quinze anos. [...] Por que não podia ser amiga da menina dos cabelos cor de fogo? Por que um mau exemplo? [...] Vozes proibidoras gritavam silêncios concedidos (ADCV, p.36).

As “vozes proibidoras” dos adultos supunham diminuir o risco de transgressão do código moral com os silêncios que negavam o acesso às informações. No entanto, dá-se exatamente o contrário através do aumento da curiosidade. Aquilo que não é respondido pelas vozes familiares obtém resposta na partilha das experiências entre as amigas.

No aspecto sexualidade, a filha maior da protagonista e a menina dos olhos verdes estão entre as mais despertadas. É a segunda quem primeiro vive as novidades, partilha e estimula as colegas a também descobrir seus corpos. É através dela que as demais conhecem a masturbação, o primeiro beijo, as carícias entre os namorados, as reações físicas dos corpos dos garotos no namoro, a experiência da primeira relação sexual e da gravidez:

Minha amiga dos olhos verdes dizia que era bom. Não tinha nada de coisa feia e nós podíamos fazer. [...] Ela dizia mas nós sabíamos a gente põe o dedo assim. Pra lá e pra cá. Passando pulsando. [...] Nossas pernas cintilavam no quarto fechado. Nossas vozes, recolhidas em pequenos ninhos. Quatro meninas de dez anos em busca do fundo do corpo. [...] Era bom. E não tinha nada de coisa feia? [...] De repente do outro lado da porta a voz da menina loura. Se espremendo ao lado de outra voz estreita. A voz se estreitou mais no abrir simultâneo da porta. Nossas pernas se estreitaram no se apagar da estrela em nossa mão (ADCV, p.54).

Se, de um lado, a sexualidade é incentivada e conhecida com o auxílio da amiga de olhos verdes, de outro, há também a repressão empreendida pelas vozes familiares, sobretudo através das sanções impostas a quem infringe as regras, outro mecanismo de formação:

No pátio da escola eu e minhas colegas falávamos e dizíamos e afirmávamos. A menina dos olhos verdes expulsa da escola porque estava grávida. Regulamento punição expulsão ão e ão. Não. Não era justo. Era certo? Grávida e expulsa. Ia ter o filho não ia. Ia fazer aborto não ia. Rua das putas mãe solteira vergonha. Coragem de fazer aquilo. Quem vai ter coragem de fazer aquilo? Quem deixava o namorado passar aquilo na perna? Quem pegava naquilo? Aquilo duro. Podia andar com o namorado de mão dada? E beijar na boca? E abraçar? E dançar agarradinho? Não podia se esfregar. Se fizesse aquilo ficava grávida. A menina dos cabelos cor de fogo por que ela não ficava grávida? Não era justo expulsar a menina dos olhos verdes. [...] Por que era proibido frequentar a escola grávida? (ADCV, p.102).

A repressão sexual e a sanção a quem transgride o código moral estabelecido constituem mais um elemento de enquadramento de gênero presente na narrativa. São as representantes da ruptura: a menina de cabelos cor de fogo, devido ao fato de sua mãe ser prostituta, caminho posteriormente também imposto à garota; a menina de olhos verdes, personagem completamente insubmissa às normas e proibições; e, em semelhante despudor, a filha maior da pintora. As duas primeiras são punidas com a expulsão da escola, uma vez que são “maus exemplos” para as demais garotas. À primeira, ainda é acrescentada a segregação social. A filha maior não sofre, para além das falas inseguras da mãe, maiores coerções, sobretudo porque o avanço do tempo narrativo possibilita uma abertura das mentalidades e uma flexibilidade maior. Sofre, porém, as consequências das escolhas feitas e o risco de morte decorrente de um aborto. Sem dúvidas, as marcas da repressão empreendida na infância avultarão na idade adulta, quando as mulheres terão suas vidas sexuais influenciadas pelas vozes castradoras que ouviram na meninice. Depois de tamanho cerceamento e amedrontamento, “Quem vai ter coragem de fazer aquilo?” (p. 102).

A infância, palco de uma etapa da vida que deveria ser repleta de leveza e brincadeiras, nem sempre é vivida com o respeito e cuidado que seus atores merecem. As personagens apresentadas evidenciam que uma série de perigos e prescrições envolve essa etapa de desenvolvimento da vida humana. Os abusos, a opressão, a dor e a vergonha são companheiros das meninas presentes na ficção de Helena Parente Cunha, impondo-lhes, muitas vezes, a submissão, mas também, muitas vezes, sendo ultrapassados. Adultas, as personagens também vivem as mais diversas formas de enquadramento às normas sociais, às demarcações de gênero que prescrevem uma gama de comportamentos desejáveis e uma avalanche de interdições. Interpostas entre o lado de lá e o lado de cá, elas seguem, às vezes, transgredindo, às vezes, submetendo-se, mas enquadradas pela manutenção das lógicas adulta, androcêntrica e dominadora.

#### 4 TECIDO EM FEITURA: MULHERES

Viver por procuração é sempre um expediente precário.  
Simone de Beauvoir (1980, p.353)

Embora a infância seja conhecida como a fase de maior felicidade do ciclo de vida humana, as meninas representadas na narrativa parenteana não exibem experiências de plenitude e alegria. Ao contrário, elas se vêem envoltas em perigos e prescrições que interditam a idealizada leveza dos primeiros anos de existência. Essas vivências, em sua maioria de sofrimento e repressão, vão acompanhá-las ao longo de seu crescimento e desenvolvimento, gerando cicatrizes que poderão impactar suas vidas na fase adulta.

Na juventude e na maturidade, a sociedade exige posturas e atitudes convergentes com os seus padrões sociais e culturais, e as inculcações disseminadas na infância reverberam em práticas, recalques e frustrações femininas. As mulheres se veem enredadas na teia dos enquadramentos de gênero, apreendidos na meninice, que lhes oferece um espaço sólido e seguro, apesar de cerceador e misógino. Algumas, completamente complacentes, nem desconfiam do contexto paralisante em que se encontram. Ao contrário, reforçam e reproduzem os modelos em que estão enquadradas. Outras, todavia, veem-se fissuradas nas verdades autoaniquiladoras que aprenderam, e, desestabilizadas, vivem o conflito, o imperativo de precisar decidir em que verdade se posicionar. Porém, há também mulheres que exibem altivez e segurança num território diferente daquele difundido pelas instituições mantenedoras da dominação masculina, da lógica falocêntrica. É essa diversidade de mulheres que domina a cena narrativa parenteana, por meio de personagens jovens ou maduras, presentes em uma grande quantidade de narrativas curtas, ou constituindo-se o cerne do conflito que motiva o desenrolar dos enredos dos romances. As personagens trazem, na pele das palavras, inquietações de gênero produzidas num terreno sócio-histórico-cultural assentado na dominação e violência simbólicas.

Em livro que analisa as condições de permanência da dominação masculina e da violência simbólica, a que as mulheres são submetidas ao longo da história, Pierre Bourdieu põe em evidência as construções sócio-históricas e culturais que naturalizam a divisão e a diferença entre os sexos e sustentam a lógica das relações entre dominadores e dominados. Muito do comportamento presente nas personagens jovens e maduras, de Helena Parente Cunha, decorre da assimilação de construtos oriundos dessa naturalização, tornados inconscientes. A dominação masculina é decorrente da violência simbólica, uma “violência

suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento, ou, em última instância, do sentimento” (BOURDIEU, 2011, p. 7-8).

As estruturas de dominação são resultantes de um trabalho contínuo de reprodução da naturalização da dominação, cujos principais agentes são os homens e as instituições Família, Igreja, Escola e Estado. O sociólogo francês afirma que

[...] a violência simbólica se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante (e, portanto, à dominação) quando ele não dispõe, para pensá-la e para se pensar, ou melhor, para pensar sua relação com ele, mais que de instrumentos de conhecimento que ambos têm em comum e que, não sendo mais que a forma incorporada da relação de dominação, fazem esta relação ser vista como natural; ou, em outros termos, quando os esquemas que ele põe em ação para se ver e se avaliar, ou para ver e avaliar os dominantes (elevado/baixo, masculino/feminino, branco/negro etc.), resultam da incorporação de classificações, assim naturalizadas, de que seu ser social é produto (*ibidem*, p.47).

Desse modo, se a permanência da dominação depende da manutenção da lógica de naturalização da diferença e divisão sexual, promovendo a hierarquização dos gêneros, a transformação necessita de um trabalho incessante de alteração dessa construção, mediante a problematização, a conscientização, a construção e a incorporação de novas possibilidades não hierarquizadas de relações entre os sexos. Dessa maneira, a literatura, enquanto “tecnologia de gênero” (LAURETIS, 1994), pode contribuir como instrumento a favor do corte na linha de propagação da dominação na medida em que atua na produção, promoção e implantação de novas e diferentes representações de gênero, assim como a literatura feita por mulheres pode também evidenciar um jogo de duas vozes, ao ser vista sob o viés do modelo cultural da escrita das mulheres, proposto por Elaine Showalter: “uma implicação deste modelo é que a ficção das mulheres pode ser lida como um discurso de duas vozes, contendo uma estória ‘dominante’ e uma ‘silenciada’” (1994, p. 53). Essa mesma percepção de um discurso com dupla voz foi evidenciada por Sandra Gilbert e Susan Gubar, ao pontuar o caráter subversivo de textos de escritoras americanas e inglesas do século XIX e considerá-los palimpsesticos:

[...] women from Jane Austen and Mary Shelley to Emily Brontë and Emily Dickinson produced literary works that are in some sense palimpsestic, works whose surface designs conceal or obscure deeper, less accessible (and

less socially acceptable) levels of meaning. Thus these authors managed the difficult task of achieving true female literary authority by simultaneously conforming to and subverting patriarchal literary standards” (GILBERT; GUBAR, 2000, p.73).

Dentro dessa perspectiva, de tentativa de contribuição à transformação das estruturas de dominação, é que me concentro nas mulheres jovens e maduras presentes na ficção parenteana e nos fios que as prendem naquela lógica abordada por Bourdieu. Muitas delas tentam se enquadrar nos modelos impostos ou sofrem por estar fora deles, outras estão inseridas e aparentemente felizes, algumas transgridem e são punidas e ainda há aquelas que ultrapassam os esquemas e as sanções e encontram em si mesmas a razão para reconduzir suas vidas. Os estágios de contato com a dominação masculina e a violência simbólica promovem experiências de dor, paralisia, dependência, submissão, revolta, transgressão, altivez, autonomia, entre tantas outras, que são evidenciadas pelas personagens jovens e maduras de Helena Parente Cunha.

Seguindo a esteira do romance *Claras manhãs de Barra Clara*, com que finalizo o capítulo anterior, volto o olhar para as mulheres e as jovens ali presentes. Além da narração em primeira pessoa implicar uma percepção que se limita ao ângulo de visão do narrador, diferente do foco narrativo onisciente, sem dúvida, a condição de criança da narradora Heloísa proporciona uma visão muitas vezes simples e pueril das relações entre as pessoas, contribuindo para que os conflitos e as inquietações das personagens jovens e maduras tenham menor evidência. Diante disso, destaco duas personagens na narrativa, a mãe de Heloísa e Mãe Donana, em meio a outras mulheres com presença pouco marcante, inseridas nos moldes vigentes entre os anos de 1930-1940, tempo da narrativa.

A primeira, mãe da narradora, não oferece riscos à lógica androcêntrica, pois se mantém dentro dos esquemas construídos culturalmente para o feminino, especificamente, presa aos “principais papéis da mulher – esposa, dona-de-casa e mãe – [que] giravam em torno do casamento” (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 99). A exceção é a enfermeira Donana, Ana Augusta do Patrocínio, cujas ideias progressistas promovem alguns abalos aos costumes daquela comunidade. A mãe de Heloísa é vista dentro do modelo de esposa zelosa e condescendente:

Depois de terminada a ceia, meu pai se habituara a levar as cadeiras de vime dele e de minha mãe para a calçada, em frente ao nosso portão, e os dois ficavam conversando e tomando aquele fresco da brisa clara que vinha do mar. Pouco a pouco, os homens da vizinhança começavam a aparecer, para o bate papo da noite e, então, minha mãe, discretamente, se retirava porque, de

acordo com os costumes, as mulheres não participavam das conversas dos homens. Era um tempo em que os papéis estavam bem definidos, minha mãe cuidava dos afazeres domésticos e meu pai, como provedor, se ocupava com o sustento da família (CMBC, p. 39-40).

Na família de Heloísa, a manutenção dos convencionados papéis femininos e masculinos encontra-se assegurada. A exclusão da mulher de conversas e assuntos que não se referissem às demandas da casa e dos filhos – uma das normas do sistema de dominação masculina – é, todavia, questionada por Donana. A enfermeira propõe a formação de um grupo de mulheres, com o objetivo de se atualizar e tomar conhecimento das situações e decisões políticas e econômicas do país e do mundo:

Mãe Donana, movida por seu espírito reformista e muito presente no dia-a-dia de todos, achava que as mulheres deviam estar informadas e instituiu uma espécie de curso de atualização, como provavelmente se diria hoje, no qual ela mesma ministrava aulas sobre assuntos que, em princípio, cabia apenas aos homens discutir, como, por exemplo, as oscilações da bolsa de valores ou o preço do cacau (CMBC, p.40).

Ao passo em que Donana assume uma postura transgressora perante os modelos estabelecidos e as ideias que segregam homens e mulheres, brancos e negros, pobres e ricos, sendo vista pela narradora como uma espécie de heroína – “na nossa imaginação, ela [Mãe Donana] era dotada de poderes mágicos a que nada resistia, nem a morte” (CMBC, p. 38) –, vislumbra-se também um caráter sacerdotal incrustado na imagem da enfermeira, que “não era freira nem irmã” (CMBC, p. 25). Esse traço leva a personagem a abrir mão completamente de sua vida pessoal em favor da dedicação às pessoas do bairro de Barra Clara: “Mãe Donana, com sua permanente dedicação aos enfermos e rara capacidade para dissolver conflitos pessoais e coletivos, além de sua irrestrita compaixão pelos pobres, dava o magnífico exemplo e estímulo para a abertura de novos caminhos e vocações...” (CMBC, p. 176). Ela leva uma vida em dedicação e prontidão às necessidades dos que estão à sua volta. Possivelmente, esse foi o único investimento que lhe restou depois de ter que superar as sanções destinadas a quem “ousa” ultrapassar as delimitações definidas pela ordem androcêntrica:

[...] a súbita paixão, o insustentável, a mariposa ferida na chama fatal. As asas queimadas, ardeu. Irrefreavelmente, o desvario na ultrapassagem das fronteiras e dos limites. Depois? Medo na medula, susto no sinal. Gravidez, exprobração e então? O engenheiro italiano era casado e, findo o contrato, voltaria para seu país. O pai a expulsou de casa, um dos irmãos quis matar, a

cidade a condenou. Fuga, refúgio, refugio. Nasceu Giovanna, o pai, a mãe, a filha vivendo juntos, mas a fábrica era e foi. Amor com data marcada para durar. Ana adoeceu gravemente, hospital, febre, infecção, cirurgia, coma. O italiano partiu, sua esposa receberia a criança. Prometeu, jurou trazer a filha de volta. Promessa e jura descumprida, ele reteve a menina. Mas não pôde impedir que mãe e filha mantivessem contato. O engenheiro italiano fora o grande e único amor da vida de Mãe Donana (CMBC, p. 198).

A chegada da filha Giovanna, também enfermeira, parece sinalizar o início de uma vida de atenções voltadas também para ela e para a convivência entre mãe e filha. Donana sentiu na pele o corte impresso pelas convenções socioculturais, que encarceram a mulher, e assumiu uma postura em defesa dos direitos humanos e da emancipação feminina, ainda que com pequenos gestos diante da conservadora comunidade de Barra Clara. Assim também outras personagens femininas parenteas experienciaram a dor e o desafio de estar enredadas em fios de dominação simbólica, que as vê, comumente, antes de tudo, com um desqualificante sinal de menos à frente delas, levando-as a assumir distintas faces, desde o alheamento até a altivez.

#### 4.1 LINHAS DE DESONRA, NÓS DE REPRESSÃO

No amplo espectro de formação feminina, a repressão é, sem dúvida, um dos principais instrumentos utilizados na função de moldá-las aos esquemas e normas convencionados por uma sociedade que ainda carrega os ranços do patriarcalismo. Conter os modos femininos (olhar baixo, falar baixo, não questionar, etc.), selecionar os vínculos, afastando as relações entre homens e mulheres, cercear as escolhas (mulher não tem de estudar ou trabalhar, tem de se dedicar à família), fazem parte de uma agenda de restrições que mobilizava a educação feminina durante quase todo o século XX, e que estão presentes nas inquietações vividas pelas personagens parenteas.

A partir da mentalidade da família burguesa, reprodutora dos princípios cristãos, a sexualidade é um item que requer cautela na educação das moças. É um elemento “perigoso”, sobretudo, porque pode arranhar a imagem da família cumpridora dos seus deveres religiosos, pode sujeitar a honra familiar. Para não correr esse risco, o trabalho de inculcação é ostensivo e promove verdadeiras deformações nos corpos e mentes enquadrados no modelo androcêntrico, sobretudo, através da repressão sexual.

Embora as meninas e as jovens fossem maciçamente informadas sobre o casamento, seu valor social, moral e religioso, pouco ou nada lhes era dito sobre o que acontecia depois

da troca de alianças. Eram comuns as curiosidades e expectativas acerca da noite de núpcias, pois, no rol das instruções que elas recebiam, excluía-se aquelas que se referiam à prática sexual, assunto que habitualmente era vedado às mulheres, vítimas da repressão sexual. No conto *Noite de núpcias*, evidencia-se a face da educação repressora a que muitas mulheres foram e ainda são submetidas, bem como o alheamento em relação ao próprio corpo. Nos dias de hoje, o acesso à informação sobre sexo e sexualidade é livre, especialmente através da internet, porém as estruturas repressoras ainda continuam rondando as mulheres.

É por ocasião do casamento, na noite de núpcias, que a protagonista do conto se vê emparedada entre as falas e as memórias da infância, transpostas entre parênteses, e o imperativo de ser deflorada pelo marido. O momento costumeiramente recoberto de curiosidades e objeto de especulações pelas moças que se mantinham virgens na segunda metade do século passado (período em que o livro foi publicado, especificamente, 1980) torna-se um martírio tanto para a personagem feminina quanto para a masculina:

[...] abra as perninhas, vamos, meu amor, não tenha medo, não vai doer nada, eu quero você todinha pra mim, já esperei tanto, meu amor  
 amanhã, vamos deixar para amanhã  
 abra as perninhas, meu amor  
 a gente tem que fazer de qualquer maneira no dia do casamento? não pode deixar para outro dia?  
 já esperei tanto, meu amor, olhe só como é que eu estou, venha, não tenha medo  
 vamos ficar somente assim, bem juntinhos (OP, p. 39).

Diante do tabu, que era o sexo, e da profunda repressão, a que eram submetidas, as mulheres viam-se num

[...] distanciamento da vida real (que) criava um abismo entre fantasia e realidade. Obrigadas a ostentar valores ligados à castidade e à pureza, identificadas pelo comportamento recatado e passivo, as mulheres, quando confrontadas com o marido na cama, viam o clima de conto de fadas se desvanecer (DEL PRIORE, 2011, p. 118).

A esposa tenta protelar o ato sexual, tradicionalmente previsto para logo após o casamento, mantendo as pernas fechadas. Os rogos insistentes do marido tentam tranquilizá-la quanto à dor e ao medo. Ela, com ares infantis, sugere que fiquem apenas “bem juntinhos”. Ao longo da narrativa, evidencia-se o poder cerceador dos aprendizados da infância, bem como o temor decorrente daí, oriundos de falas de familiares:

(vamos ficar sempre juntos, meus filhos, uma família unida é a coisa mais bonita que tem, eu quero vocês sempre junto de mim) (OP, p.39).

[...]

[...] tire a roupa que eu quero ver como é que você é só um pouquinho? [...]

(mas onde é que estas crianças se esconderam? o que é que vocês estão fazendo aí, escondidos?

eu não posso ir ao seu aniversário, porque estou de castigo...)

[...]

(as meninas devem andar com as pernas juntas, sentar com as pernas juntas e ficar de pé com as pernas bem juntinhas. É falta de modos moça ficar de perna aberta) (OP, p. 40).

É patente o quanto as inculcações familiares impactam a personagem, sobretudo as falas que parecem ser da mãe, reproduzindo a importância da união familiar, as posturas feminilizantes, e estabelecendo punições para as rupturas com o sistema sexo-gênero. Na base da situação vivida pela protagonista, estão a família e uma visão que a sacraliza, como expõe Marilena Chauí, abordando o lugar da família na repressão sexual. Segundo Chauí, acredita-se que

[...] a família, tal como a conhecemos hoje em nossa sociedade, é eterna, natural, universal e necessária, de tal modo que, graças a esses atributos, ela está aparelhada para justificar, reforçar e reproduzir a repressão sexual. Isto é, os vícios sexuais são vícios porque destroem, corrompem, pervertem, envenenam, desviam, depravam uma instituição essencial da humanidade (CHAUÍ, s/d, p.122).

A ideia de evitar os contatos entre meninos e meninas, como assinalamos no capítulo dois, está a serviço não apenas da preservação da integridade física das garotas, mas, sobretudo, da visão cristã de manutenção da virgindade antes do matrimônio e da cópula com fins reprodutivos. Marilena Chauí (s/d) evoca os preceitos cristãos que veem o sexo como pecado associado à morte. Quanto maior for o desejo e a frequência da prática sexual, maior o decaimento do pecador. Consideradas impuras desde o pecado original, para as mulheres, o incentivo à continência era ainda mais intenso, ou melhor, a castidade era uma obrigação. Dessa lógica, decorre “toda uma pedagogia cristã que incentiva e estimula a prática da continência (moderação) e da abstinência (supressão) sexuais, graças a disciplinas corporais e espirituais, de tal modo que a elevação espiritual traz como consequência o abaixamento da intensidade do desejo [...]” (CHAUÍ, s/d, p. 87).

As falas que normatizam um comportamento feminilizante, o de manter as pernas juntas em todas e quaisquer situações, explicitam os meandros que paralisam a personagem e

as suas pernas fechadas. A primeira experiência sexual é abalada pelo peso da proibição internalizada, perpassada pelo medo e pelo desconhecimento do próprio corpo e do parceiro:

[...] abras as perninhas, meu amor  
 eu estou com tanto medo, você vai me machucar (OP, p. 39)  
 [...] eu quero ver você nuinha, meu amor, tire a camisola, assim, não se encolha não sua boba, me deixa passar a mão, bem de leve, não é bom?  
 meu amor  
 passe a mão em mim também, assim, que bom  
 meu amor [...] abra as perninhas, vamos, assim (OP, p. 40).

O marido, persistente e pacientemente, começa uma iniciação sexual, promovendo a retirada da roupa e as carícias em ambos os corpos. Afora o medo de ser ferida e o alheamento do corpo, vê-se também a vergonha que encolhe o corpo desnudo, fruto da concepção cristã sobre o sexo. Tudo isso paralisa a personagem feminina que apenas consegue repetir a expressão “meu amor”, mantendo as pernas fechadas. É evidente a eficácia da repressão enquanto força simbólica, “uma forma de poder que se exerce sobre os corpos, diretamente, e como que por magia, sem qualquer coação física” (BOURDIEU, 2011, p. 50). Similar dificuldade para a consumação do ato sexual está presente em *Indecisão*. Como o título expõe, a protagonista deseja, mas hesita frente à premente penetração:

Todas as noites. A respiração acelerada. O corpo junto do corpo. A boca dentro da boca. Os braços se infundindo nos braços. As pernas atravessando as pernas. As mãos incutindo espaços. O buscar de mais buscar. O corpo querendo entrar. O corpo pronto a acolher. O arfar. A espera. A sede, a rede. A parede. O corpo querendo entrar. Um corpo que se fechando. Não. Não. Ela se solta, ela se assalta, ela se volta. Ele revolta. Não. Desta vez ele vai para nunca mais voltar (CMV, p. 12).

Diferente do conto anterior, aqui há maior desenvoltura no contato dos corpos que se exercitam “todas as noites”, na urgência de amar. Embora os corpos não estejam mais enrijecidos como o da personagem anterior, ao contrário, eles estão prontos para o ato, algo sucede e promove o refreamento da ação. A personagem feminina se fecha, solta-se e se retém em não prosseguir. O que aconteceu?

A oscilação comportamental entre avanços e recuos na vivência da sexualidade também é a tônica de *Tesão*. Em público, a personagem exhibe uma imagem que sugere certa liberação sexual, entretanto, no recolhimento de sua privacidade, descortinam-se o nervosismo e o recato de uma vida em abstinência, como a citação evidencia:

Quando ela via um homem bonito passar, cavava um suspiro, fechava os olhos, hum, que tesão. Parecia viver em perene estado de tesão galopante. Suspiros, murmúrios, gemidos, tremores, arrepios, beliscão em quem tinha o azar de estar perto. Voracidade insaciável. O tipo glorioso. Alto, forte, moreno de olhos verdes. Com este aí eu ia pra cama direto. De tesão em tesão, organizava sua galeria de tesudos. Quando retornava para seu apartamento, se assustava se o vizinho solteirão subia com ela no elevador. Entrava nervosa no quarto e, abstida, se sentava na estrita cama de solteira, solteirona, cinquenta anos, quarto de moça velha, virgem (CMV, p. 30).

Reitero a pergunta, o que aconteceu? O que promove tais atitudes díspares, indo da exibição ao recolhimento do desejo? O que gerou o fechamento do corpo e a desistência de continuar o ato sexual? Embora ambos os minicontos não explicitem os motivos, uma possível leitura remete à repressão sexual internalizada. Em *Indecisão*, como o título evidencia, vê-se a incerteza quanto à consumação da relação sexual e as suas consequências, sobretudo aquelas de caráter psíquico. Em *Tesão*, a repressão presentifica-se por meio do recato e da abstinência sexual de toda uma vida.

Na seara das inculcações repressoras, parece que a virgindade surge enquanto “o mais alto bem desejável pela mulher” (CHAUÍ, s/d, p. 201), mesmo à época de publicação do volume de contos (1985). A virgindade foi, durante muito tempo, símbolo de elevação espiritual e de ruptura com a morte (CHAUÍ, s/d), visto que o corpo e as práticas sexuais implicavam o decaimento humano. No fim do século XX, ela era não apenas um bem simbólico exigido das moças, mas também o termômetro da confiança e do amor dedicado ao parceiro. É a partir desse viés que a protagonista de *As doze cores do vermelho*, assumindo o próprio desejo pulsando no corpo, permite-se ofertar os seios, sob a blusa aberta, ao namorado:

[...] depois do almoço você vai com ele para a varanda. Você abre a blusa e chega mais perto e se encosta no braço dele e mais se comprime e mais abre a blusa e a mão dele se atinge em devagar penetração. Você fecha os olhos. Seu corpo é um rio que se abre em fluidas fozes. [...] Surpreendida você se levanta com a blusa aberta. Você treme desestremecida. Você é obrigada a ir para o quarto. [...] É preciso casar virgem? (ADCV, p. 15).

Mas, como ela está submetida às normas, a transgressão esboçada é interdita pelo controle familiar, o que não impede o questionamento, inexistente nas personagens dos contos analisados até o momento, outra forma de abalo à rigidez das determinações. Embora, no fragmento anterior, tenha sido a personagem feminina quem toma a iniciativa do contato entre

os corpos, era comum os namorados convencerem suas namoradas a manter relações sexuais, a perder a virgindade com eles como prova de amor. A repressão sexual impingida pela via religiosa aponta para uma possível resposta à pergunta acerca da personagem virgem aos cinquenta anos. Entre o “tesão galopante” e o susto e o nervosismo diante da presença masculina no elevador, o movimento pendular parece sugerir que a primeira imagem, forjada na “voracidade insaciável”, é simplesmente uma maneira de se resguardar, de se proteger do estigma de solteirona que a marcava com o sinal da incapacidade de encontrar um companheiro, como Maria Lúcia Rocha-Coutinho evidencia: “as mulheres que permaneciam solteiras ou não tinham filhos por opção pessoal eram vistas como incompletas, infelizes ou não femininas. Presumia-se que elas não tinham sido capazes de encontrar um homem e não podiam ter filhos” (ROCHA-COUTINHO, 1994, p.116).

O impasse vivido pela protagonista de *Indecisão*, por sua vez, parece decorrer daquele valor simbólico e de troca que a virgindade assumia, remetendo ao “duplo nó”, uma possível forma de manifestação da repressão sexual em nossa cultura, como aborda Marilena Chauí: “o duplo nó consiste em afirmar e negar, proibir e consentir alguma coisa ao mesmo tempo” (s/d, p. 197). Assim, sob o signo da incerteza, a personagem retrocede às permissividades, promovendo no parceiro também a desistência, não apenas da cópula, mas do relacionamento. O jogo em duplo nó, estabelecido entre perder a virgindade ou preservá-la, resulta em punição. Perder o parceiro é estar fora da lógica que atrela a existência social feminina ao masculino, é estar fora da ordem cunhada sob as bases do patriarcalismo, e, desvincular-se dela, no contexto da década de 1980, em que as personagens vistas até aqui estão inseridas, ainda é motivo de sofrimento, é castigo.

Semelhante oscilação entre consumir ou não o ato sexual, entre perder ou não a virgindade, envolve também a personagem de *Resposta*. Mas, diferente das duas situações anteriores, a decisão tomada por ela acarreta fortes impactos psíquicos que comprometem a sua integridade mental:

As amigas perguntavam. Por que não dá de uma vez? Ela resistia. Perguntada. Trinta e cinco anos. A educação. A moça tem que se conservar pura até o casamento. Seja comportada. Por que você não trepa com ele? Seja recatada. Essas coisas feias e baixas. Por que você é tão antiquada? Careta? Quadrada? Pergunteiras. Desejo impuro? Por que não podia? Se perguntecia. Cio. Ardia. Um dia. Deu. Volúpia? Anestesia. No crescendo da vertigem, se retomou. Recobrada. Uma moça. Era tarde. Atravessada, já tinha sido transposta. Perdida. As amigas, como foi? gostou? não gostou? Pergunteirosas. Decepção. Arrependimento. Remorso. E agora? Uma puta? Como encarar a família? Perguntâncias. Não podia. Vergonha. Desespero. A

honra. Nunca mais. As amigas. Visitas constantes. O hospital psiquiátrico. Resposta (CMV, p. 23).

Vê-se que o conflito vivido pela protagonista se estabelece entre ceder às falas das amigas, instabilizadoras da lógica cristã, e se manter assentida nas aprendizagens familiares. A mente absorveu os ensinamentos sobre pureza e recato, o corpo foi dessensibilizado, anestesiado para não se comprazer com o “desejo impuro” e a fealdade e baixeza imputadas ao sexo. Mais uma vez, é evidente a potência da “força simbólica” na conformação das mentes e dos corpos. Sob o mesmo poder repressor, está a mulher escrita do romance *Mulher no espelho* (1985), que, amedrontada com o pretendente e, de tal modo, desconhecadora dos temas ligados à sexualidade, acredita ter engravidado depois de um beijo:

[...] depois ele segurou minha mão. Puxei a mão, um frio correndo na barriga. A segunda vez que ele segurou a minha mão, eu deixei. O frio livre penetrando, sensação estranha, minha mão ali, passarinho assustado entre as duas mãos do rapaz, as luzes apagadas escondendo meu rosto vermelho de vergonha e gosto. E uma culpa profunda se enterrando naquela hora inaugural. [...] Depois ele querendo absorver a minha boca, muito ansioso e ofegante. Eu desarmada, por um momento me deixando eletrizar, mas o pavor, me levantei, fui embora sozinha, correndo, o pavor, mas o que eu tinha acabado de fazer? O que é que eu era? [...] Mulher da vida, isto é o que eu era. Mas o que era mulher da vida? (ME, p. 56-57)

O que tinha acontecido? Comecei a chorar. A minha colega cada vez mais curiosa. Eu perguntei, você acha que um rapaz de dezoito anos pode fazer um filho? A minha colega abriu muito a boca pintada de batom. Os olhos muito arregalados. Onde eu tinha ido com ele? Agonizando de vergonha e pavor, eu confessei que ele me havia beijado na boca. Por mais que eu viva nunca poderei esquecer a gargalhada dela. [...] O mal-estar, a sensação de ridículo que me cobriu-descobriu (ME, p. 58).

Na conformação vivida por ambas as personagens, atuam a Família e a Igreja, aliadas ao Estado na função de vigiar e controlar os corpos, de reproduzir e perpetuar a visão androcêntrica, por meio de uma retroalimentação constante, a partir de seus dogmas, princípios civis e discursos (CHAUÍ, s/d; BOURDIEU, 2011). Como afirma Marilena Chauí, “a união sacrossanta que estabelece entre família, nação, estado, tradição e moral torna sua capacidade [da família pequeno-burguesa] sexualmente repressiva quase indestrutível” (s/d, p. 131).

Apesar das falas ajustadoras emitidas pela família, a personagem de *Resposta* cede às insistências e julgamentos das amigas, bem como aos rogos de uma sexualidade contida por trinta e cinco anos, ultrapassando as determinações, deparando-se com o seu corpo insensibilizado, e com o desencanto de uma experiência sexual já fadada ao fracasso. Devido

à sua configuração mental estar calcada na repressão sexual, ambas as protagonistas vacilam acerca da sua atual condição: moça?, mulher da vida?, após terem ultrapassado o limite imposto. Para a personagem do conto, ela era agora uma “perdida”, visto que não ter mais o hímen significava perder a honra, desonrar a “sagrada” família. O atordoamento mental diante da transposição do limite, da ruptura com a ordem, é tamanho que promove o internamento num hospital psiquiátrico.

Penso que a impregnação de toda essa gama de aprendizados dedicados a preservar a honra feminina é, na verdade, voltada para a defesa da reputação familiar. Definir o sexo e a sexualidade como impuros concorre para a uma experiência sexual decepcionante (quando for o tempo do matrimônio, do himeneu), devido à rigidez e frialdade com que as mentes e os corpos dessas mulheres foram moldados. Uma vivência sexual frustrante, assentada no medo, no desconhecimento do próprio corpo, na falta de prazer e nos terrores morais contribui para o distanciamento da prática sexual que, sob esse prisma, em nenhum aspecto lhes é benéfico. Ou seja, menos sexo, menos impureza, mais continência, mais elevação espiritual, mais alheamento acerca do próprio corpo, mais submissão à ordem androcêntrica.

A transgressão da norma provoca sanções inerentes à engrenagem de funcionamento não só da repressão sexual, mas de qualquer lógica que implique uma relação de dominação e de controle. No caso do conto *Resposta*, a infração à ordem é punida com o desequilíbrio mental e a consequente internação psiquiátrica.

Artífice da palavra, Helena Parente Cunha exerce um minucioso labor formal em seus textos, como se vê em *Resposta*, através de uma linguagem que rompe com a sintaxe, na medida em que ocorre a ruptura do hímen e a quebra da ordem falocêntrica. Além da precisão vocabular e da concisão narrativa marcantes nos minicontos de *Cem mentiras de verdade*, o uso de metaplasmos<sup>14</sup> é também bastante presente, a exemplo do verbo “perguntar”, que assume a função de desestabilizar a personagem, como expus em minha dissertação de mestrado, *Perfis femininos nos contos de Helena Parente Cunha*:

É válido salientar a presença do verbo “perguntar” instaurando a instabilidade na persona feminina, acentuada pelo uso reiterado de metaplasmos: pergunteiras — tom de desprezo pelas “besteiras” das amigas; perguntecia — inquietação das perguntas a tecer interrogações aos padrões admitidos; pergunteirosas — aborrecimento com as amigas curiosas;

<sup>14</sup> O termo metaplasmo é utilizado de acordo com Salvatore D’Onofrio: “Usamos a terminologia proposta pelos autores da **Retórica geral** para indicar os desvios morfológicos (metaplasmos), sintáticos (metataxes) e semânticos (metassememas). [...] O que interessa, porém, para o nosso estudo, não são os metaplasmos formados pela evolução linguística e com base na eufonia, mas os desvios lexicais no plano sincrônico, criados por poetas e prosadores com intenção artística” (D’ONOFRIO, 1995, p21).

perguntâncias — a persistência das indagações e a ansiedade e insegurança quanto à sua reputação. Toda a gama de questionamentos e a preferência e ênfase no verbo perguntar desembocam na “resposta” que intitula a narrativa e desvela a força da incorporação da ordem instituída quando infiltrada (LIMA, 2006, p.67-68).

Assim, a resposta atende não apenas às perguntas das amigas, mas, sobretudo, responde-lhes o que acontece a quem transgredir as normas. A resposta por si mesma é um mecanismo de repressão a qualquer tentativa de infiltração daquele código.

No conto *O triângulo mais que perfeito*, a repressão sexual assume a face mais amena vista até então. Amena porque a personagem consegue transpô-la e realizar-se sexualmente, apontando para a possibilidade de superação do enquadramento sem sequelas tão marcantes como a loucura. Ela defronta-se com a iminência da separação, metaforizada pela imagem da areia escorrendo pelas mãos, depara-se com o marido “indo embora, ano após ano, aos poucos, cada vez um pouco mais, indo, areia escorrendo dos meus dedos, minhas mãos frágeis demais para deterem a queda” (OP, p. 5). O envolvimento amoroso dele com a fotógrafa, companheira de trabalho, põe-na em contato com a auto-desqualificação promovida pela culpa, pois “o casamento, uma vez consumado, era visto como eterno, indissolúvel, e a responsabilidade por sua manutenção era creditada principalmente à mulher” (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 108): “ele sempre morando com aquela mulher tão bonita tão solta no jeito diferente do meu calado quieto sem nenhum barulho” (OP, p. 7). Formado o triângulo amoroso que norteia o desenrolar da trama, as ausências do marido revelam o desconforto feminino presente na vivência sexual do casal:

[...] minha carne sempre teve medo de acolher o transbordamento quente do esperma – venha cá, você está fugindo de mim – eu não podia ficar na cama toda suja daquele jeito, tinha que me lavar – você tem é nojo de mim – ah, ele não entendia que o meu bom mesmo era o calor calmo do seu corpo junto ao meu, não em cima do meu, naquele encrespar ofegante, o esforço que eu fazia para fingir que morria de prazer, quantas vezes ele sem perceber, quantas vezes ele quis que eu quisesse mais e então eu queria mais, na verdade eu não queria, só queria que ele quisesse que eu quisesse, e que me visse cansada – ah você quer, mas não aguenta – ele triunfante na sua macheza, me vendo rendida, ele pensava por causa do orgasmo, era somente do esforço para fingir que eu gostava, às vezes ele percebia e me largava sozinha (OP, p. 6).

A personagem exerce o seu papel de esposa, cumpre as funções sexuais, no entanto agride a si mesma ao obedecer às normas estabelecidas para o feminino. Afora o incômodo

que é manter as relações sexuais, existe a preocupação em atender às demandas do marido, quer fingindo o orgasmo, quer aparentando desejar mais sexo.

Em *Mulher no espelho*, a situação da personagem bipartida é idêntica, a mulher escrita revela uma vida sexual de abnegações: “Quando ele me esmaga na cama, é ao peso do seu corpo obeso e suado que não me vence nem me dói. Eu simplesmente me assisto, sem espelhos, neutra e vaga, cada vez mais consentida. [...] Ele me entra e me sai como se não me entrasse nem saísse” (ME, p. 39). No entanto, depois de quebrados os espelhos que representam o estilhaçamento de cada uma das mulheres, a escrita e a que escreve, e que é iniciado o percurso de reconhecimento de que ambas são uma e mesma, a mulher escrita expõe o desejo de vivenciar uma sexualidade que lhe dê prazer: “sinto que haverá um prazer à espera dos meus seios solitários” (ME, p. 109), diferente do que ocorre com a personagem de *Noite de núpcias*, ou, provisoriamente, com a de *O triângulo mais que perfeito*, cujos corpos reprimidos querem apenas “o calor calmo do seu corpo junto ao meu”. Vale salientar que, em ambos os casos, a postura masculina é de total negligência às vontades de suas companheiras, interessa às personagens masculinas a satisfação de seus desejos e vaidades de macho, como ocorre em *As doze cores do vermelho*, cuja protagonista, no início do casamento, deseja o marido e tem vontades de carinhos e afagos, que, no entanto, são negados:

[...] você gosta que seu marido tire sua roupa devagar, peça por peça. Ele olha sorrindo e pede que você tire a roupa depressa. Você gosta de sentir as costas e as nádegas nuas nas fibras do lençol. Consistência de nervos. Você quer se deitar em cima do corpo do seu marido e roçar sua pele nos pelos do corpo dele. Ele deita em cima de você devagarmente depressa e não ouve você pedir que passe a mão no seu seio. Você escuta o arfar do gozo e o sair do corpo de dentro de você. Você fecha os olhos e vê ondas desvermelhas em volta do seu corpo desredondo (ADCV, p. 19).

Com o redimensionamento da noção de criança, a afeição e a intimidade ganharam relevância na família burguesa e a mulher tornou-se a responsável pela afetividade familiar, alterando a noção de amor, como Maria Lúcia Rocha-Coutinho afirma:

[...] a prioridade sobre os afetos nas relações familiares implicou, no que se refere à conjugabilidade, um processo de construção social de um novo conceito de amor entre homens e mulheres – o amor romântico. [...] A mulher passa a viver para o amor: amor a seus filhos, a seu esposo, a sua casa. Para tanto, ela deveria se manter pura, distante dos problemas e das tentações do mundo exterior – o mundo do trabalho –, que deveria ficar sob o encargo do homem (1994, p. 29).

A vivência sexual no amor romântico, envolto em idealizações, está longe de ser assumida como fator de realização pessoal. Para as personagens femininas que aí se enquadram, o desejo é de “ficar somente assim, bem juntinhos” (OP, p. 39), como propõe a noiva de *Noite de núpcias*, ou como a protagonista do triângulo amoroso confessa: “o meu bom mesmo era o calor calmo do seu corpo junto ao meu, não em cima do meu”.

No jogo amoroso triangular, são evidenciadas as negociações entre o ir e o ficar. A esposa se vê mobilizada a aceitar o adultério do marido, mas como aceitar, se as falas da sociedade condenavam a sua resignação? Desejava-se uma atitude de indignação:

[...] quando (ele) veio eu murmurando ou eu ou ela, a menina pregada nos seus braços, as lágrimas descendo pesadas nas rugas que marcavam o bonito do rosto dele – por que você não entende? – eu entendia que ele não podia me deixar e não podia viver sem aquela mulher tão bonita no jeito solto diferente do meu calado quieto, eu entendia mas como eu podia entender? aceitar? a humilhação, todo mundo falava e aquela conversa dos outros, eu fazendo papel de boba passada pra trás, como aceitar? mas que vontade de aceitar, humilhação ou ciúme? (OP, p. 7).

A indignação inexistente, a postura é mesmo a de quem aceita e se resigna ao lugar de esposa traída. Manter-se na expectativa de que o marido volte e a ordem falocêntrica continue mantendo as estruturas inalteradas parece ser o maior desejo da personagem. Desejo satisfeito na consumação do novo triângulo, que põe a lógica amorosa dentro do que o título designa como perfeição. Morando com a amante fotógrafa, o marido começa a procurar a esposa após a saída do trabalho. O jogo inverte-se:

[...] ele um dia telefonando para marcar um encontro comigo, eu ia? não ia? ah, ia indo pra ele que vinha vinha vindo – você hoje vai jantar comigo – eu ia, penumbra fofa na mesa do canto – domingo eu venho buscar você para passearmos de barco – eu ia sol na pele esperando calor, ele no outro dia me mandando flores (OP, p. 7-8).

A reconquista do marido, ao passo em que ela também é novamente cortejada por ele, agora no papel de amante, promove uma atitude diferenciada na prática sexual, levando-a ao prazer: “o calor encrespado do corpo dele em cima do meu corpo que se fazia o abismo sem começo nem fim do seu perder-se na minha carne ofegante morrendo de prazer, eu rendida querendo mais, o peso quente me fendia, o bom do esperma dele no meu orgasmo” (OP, p. 8).

A mulher condescendente do início da narrativa e cheia de artifícios para segurar o marido (a filha e os barbitúricos) parece desaparecer depois que ele a abandona e volta a

procurá-la, a ponto de levá-la a ter outra percepção do relacionamento e da fotografia: “ele vindo cada vez mais vindo para mim não podendo deixar a mulher tão bonita naquele jeito *desdobrado estridente* tão outro do meu atado calado” (OP, p. 8; grifos meus). A vida de amante leva a crer que é este o gatilho para o surgimento de uma mulher aparentemente ativa, desconhecida inclusive pelo marido – “você, que você há em você? (...) você mais que você” (OP, p. 8) –, acima dos preconceitos sociais, mas atada à ordem falocêntrica e aos desejos do marido ou amante: “o silencioso sorriso de superioridade, o gesto lento e digno de quem está acima e além dos mesquinhos preconceitos e dos desmesurados assomos de emancipação” (OP, p. 8).

O comportamento da personagem sugere que a medida da sua felicidade e superioridade decorre da satisfação do companheiro, de manter o triângulo amoroso como instrumento de satisfação dele. Essa ideia de felicidade conjugal a partir da satisfação do marido é exposta por Mary Del Priore no seu *Histórias íntimas*:

O bem estar do marido era a medida da felicidade conjugal e esta adviria em consequência de ele estar satisfeito. E qual a fórmula para tal bem estar? Seu primeiro componente eram as “prendas domésticas” de sua companheira. [...] Outro quesito: a reputação de boa esposa e mulher ideal. [...] Era fundamental que ela cuidasse de sua boa aparência: embelezar-se era uma obrigação [...]. Jamais discutir por questões de dinheiro; aliás, o melhor era não discutir por nada. A boa companheira integrava-se às opiniões de marido, agradando-o sempre (PRIORE, 2011, p. 167).

Estar acima dos preconceitos sociais e dos sinais de emancipação tão somente a mobiliza no lugar de superação da repressão sexual internalizada. As demarcações do jogo amoroso com o amante/marido continuam sendo definidos por ele, por meio das ligações e dos convites para sair, ela mantém-se na posição de quem concorda, aceita, permanece no mesmo lugar que a lógica falocêntrica a colocou.

#### 4.2 CASAMENTO: LAÇO, DESLINDE, PONTO

Na órbita de elementos em que gravita a vida das mulheres, o casamento é um dos mais cobrados, uma vez que a lógica falocêntrica as vinculou à presença masculina, transformando o casamento na principal maneira de elas adquirirem *status* e aceitação social, o que não significava que eram efetivamente valorizadas socialmente. Conforme Marilene Guimarães (1997), quando as tribos passaram a ser sedentárias, as mulheres assumiram o cultivo e a colheita de alimentos e o cuidado com os filhos, enquanto os homens guerreavam,

defendendo seus territórios, e caçavam. A sobra de alimentos levou ao comércio e ao acúmulo de patrimônio. O desejo de transmitir esses bens a herdeiros gerou no homem a vontade de assegurar a sua sucessão, levando-o a querer apropriar-se da mulher, depreciando-a. Como Guimarães afirma,

[...] a família patriarcal, a partir do interesse econômico, desvalorizou a mulher, confinando-a no espaço privado do lar, quase como uma propriedade do marido, levando à construção de uma identidade psicológica de submissão, atavicamente transmitida de geração em geração (GUIMARÃES, 1997, p. 31).

O casamento é o meio de a mulher adquirir um valor descaracterizado anteriormente pelo homem. Em nome desse atributo simbólico, muitas mulheres se sujeitam a rotinas humilhantes, ou sofrem por expectativas frustradas. O certo é que muitas delas querem fazer parte desse universo – qualificado pela condição civil de esposa – ou, pelo menos, ser valorizadas pela presença masculina, mesmo sem “papel passado”.

A vinculação feminina ao homem é reforçada, também, ao longo dos anos, pelas distintas legislações, evidenciando o quanto as construções socioculturais são orquestradas por um conjunto de instâncias que, silenciosamente, “naturalizam” o que é sócio-historicamente construído. O Código Civil Brasileiro de 1916, conforme Marilene Guimarães, “considerou a mulher casada relativamente incapaz, determinando a obrigatoriedade de autorização do marido para trabalhar ou gerir seus bens” (1997, p.32). Outro expediente de vinculação referia-se à incorporação do sobrenome do marido após o casamento. Ainda segundo Guimarães, essa prática passou a ser facultativa a partir de 1977, com a Lei do Divórcio, no entanto, muitas mulheres continuaram e continuam alterando seus nomes e agregando o sobrenome dos cônjuges até os dias de hoje. Recentemente, o Código Civil Brasileiro de 2002 reforçou a possibilidade de a mulher adotar o apelido do esposo, bem como possibilitou o mesmo ao marido, o que parece sinalizar uma mudança de mentalidade acerca das relações entre homens e mulheres, embora a solicitação da presença masculina junto à mulher continue existindo.

O conto *Maria das Dores* aborda essa vinculação “indispensável” ao masculino, condicionando a plenitude da existência feminina à união com um homem. Maria das Dores, a personagem principal, veio do interior para a cidade grande e deu um “mau passo na vida”, tornando-se mãe solteira. Vivendo na casa da tia, que ostenta os cuidados prestados ao filho dela, Maria das Dores sonha com o momento em que terá um companheiro, dará um nome ao seu filho e adquirirá segurança. Todos esses anseios serão solucionados através da união com

o namorado Henrique, homem de quase quarenta anos, dono de lanchonete. Ela se desdobra nos cuidados com ele e sua casa, nos agrados, à espera do reconhecimento e da valorização de si, a partir do amor dedicado a ele. Segundo Bourdieu (2011), esse comportamento provém da heteronomia, da condição de submissão em que uma pessoa ou grupo se encontra, decorrente da imposição de uma lei ou princípio ao qual tem de se subordinar. Aqui, a lei refere-se às estruturas e esquemas da dominação masculina, mantenedores da vinculação da mulher a uma posição subalterna nas relações sociais. Atrelada à noção de significação feminina a partir da presença masculina, Maria das Dores resume sua vida às atenções a Henrique e à espera pelo dia de ir morar juntos:

Henrique tinha uma boa situação, não era rico, era remediado, dono de uma lanchonete, num ponto movimentado, prometeu a Maria das Dores que lhe daria a responsabilidade da caixa, depois que estivessem vivendo juntos, enquanto isso não acontecia, antes de ir para o escritório, ela passava no apartamento dele, arrumava e limpava, cuidava das roupas e da comida... (OP, p. 29).

A união da mulher ao homem costuma ser vista como meio de adquirir segurança moral e financeira, além de prestígio social, resultante de uma mentalidade corrente no século XIX, como assinala Maria Lúcia Rocha-Coutinho: “o casamento [...] enobrecia a mulher e abria-se como a única possibilidade de ascensão social, em um tempo em que não eram permitidas às mulheres atividades que possibilitassem sua promoção por esforço próprio” (1994, p.83). Essas condições de ascensão social e segurança são desejadas por Maria das Dores: “em brevíssimo teria um companheiro, um pai para o filho, uma casa que não a da tia, teria segurança e, ainda por cima, o homem amado” (OP, p. 30). Essa lógica costuma ser repassada às mulheres através da ideia do casamento como uma necessidade, elemento praticamente obrigatório na vida delas, como pode ser visto também nas percepções da protagonista de *As doze cores do vermelho*. Na infância, a formação recebida a leva para o desejo de se casar e constituir família, logo concretizado na vida adulta: “1960. Você faz vinte anos e vai se casar. [...] Futuro. Um marido. Vozes repetindo. A mulher é a rainha do lar. [...] Você está preparada para o casamento. Alumbramento” (ADCV, p. 15).

A expectativa de ter uma vida nova ao lado do companheiro, feita de estabilidade financeira e afeto, é o que move não apenas Maria das Dores, mas também a personagem Madalena, do conto *A despedida*. Madalena também anseia o esperado dia em que deixará a loja de roupas e se casará com o homem que a fará feliz. O conto relata o último dia de Madalena no trabalho, despedindo-se das colegas para se unir a um homem de posses:

No dia seguinte bem cedo ela partiria para São Paulo, rumo à sua grande aventura de amor. Trabalhara trinta anos de sua vida em cima da máquina de costura. Só iria levar aquela aposentadoria porque dona Glória insistiu, as colegas também. Coisa tão pouca, o que ela poderia fazer com tal ninharia? Seu futuro marido, um comerciante tão rico, acharia graça (OP, p.108).

A esperança feliz, partilhada por ambas as personagens, de se unir a um homem, todavia, desdobrar-se-á de modos distintos, embora cunhada pela marca presente em seus nomes: o sofrimento. Maria das Dores o carrega explicitamente ao lado do genitivo “das”, tornando-se a Maria que tem as dores ou que pertence às dores. Consciente, ela afirma: “eu me chamo Maria das Dores não é sem motivo – apenas registrando, sem se lamentar, que tinha sofrido, suas dores grandes não eram grandiosas, tudo tão cotidiano...” (OP, p.30). Madalena, por sua vez, evoca o sofrimento a partir da figura bíblica homônima, considerada prostituta e condenada a ser apedrejada. O anseio de Maria das Dores converte-se em ilusão, possivelmente revelada com o regresso de Henrique a Belém do Pará. As colegas de trabalho leem a notícia de que ele casou-se, lá, com uma prima rica e velha. No caso de Madalena, o casamento com um homem abonado era um blefe para não assumir o incômodo com as pernas deficientes e a realização de uma nova cirurgia:

O silêncio pesava mais que as palavras de despedida. Todas gostariam de acreditar que Madalena iria se casar de verdade. Elas sabiam que nunca houve noivo nem haveria viagem de núpcias a Buenos Aires nem linda casa no Morumbi. Madalena tentaria em São Paulo mais uma operação nas suas pernas aleijadas (OP, p. 108).

Num estudo sobre o tema da espera nas personagens parenteanas, Antônio de Pádua Dias da Silva traz a “Ordem do Pai” ou “Ordem do Falo”<sup>15</sup> como uma lógica sustentada na imagem do homem, produtora de normas e discursos que sujeitam a todos, inclusive o próprio homem. Na perspectiva dele, as personagens tentam se enquadrar nos modelos decorrentes dessa lógica ou sofrem por estar fora deles. Por esse viés, o logro de Madalena seria uma estratégia para se ocultar e, posteriormente, tentar se inserir na Ordem do Falo:

---

<sup>15</sup> Conforme Antônio de Pádua Dias da Silva, “a Ordem do Falo é, assim, uma prática que traz seu esquema de funcionamento no código genético cultural e/ou psicológico dos sujeitos, tornando todos iguais no aspecto que se refere à manutenção das estruturas basilares da cultura comportamental, entre as pessoas que associam-se as (*sic*) outras, na relação homem/ mulher, por exemplo, a fim de que haja, no contexto social, uma espécie de harmonia entre os componentes da comunidade, pois esta Ordem estabelece, [...] através de seus esquemas, normas de conduta, de aceitação/ transgressão para o discurso estabelecido” (SILVA, 2004, p. 27-28).

[...] o casamento inventado soaria para as demais pessoas o pertencimento dela à estrutura básica e comum das coisas da vida, do destino de mulher. A busca por uma cirurgia, camuflada na relação por um homem, não impede de dizer que a correção física poderia ser motivo para se ter acesso à Ordem do Falo, pois o pertencimento a essa lógica exclui, dolorosamente, sujeitos portadores de deficiência física (SILVA, 2004, p.38).

As duas personagens alimentam o imaginário do casamento como elemento de redenção feminina, de elevação de sua condição de “inferioridade” em relação ao masculino, e, contrariamente às ilusões que alimentam, não conseguem convencer àqueles que estão à sua volta. As colegas de trabalho são as vozes instabilizadoras dessa lógica em que Maria das Dores está absorvida: “– você não acha que ele está fazendo você de boba? – paciente, ela sabia que não, já não tinha ilusões, aprendeu a esperar e a se contentar com as coisas na medida em que vinham, o sofrimento ensinou sua lição” (OP, p. 30). Madalena, por sua vez, resguarda-se no mistério, nas poucas falas: “o ar enigmático de quem conhece o próprio futuro, compensava a ausência de beleza e mantinha as pessoas presas numa curiosa expectativa. Madalena falava pouco, porém no que não dizia, ficava suspensa uma interrogação grávida de surpresa” (OP, p. 105). No entanto, isso não lhe assegura a total adesão das colegas, ao contrário, promove os questionamentos cheios de desconfiança das certezas dela: “depois dos quarenta, a vida de Madalena sofreria uma grande mudança? Para melhor, Madalena? [...] Quando é que vai ser, Madalena?” (OP, p. 106).

É importante ressaltar a paciência de Madalena e de Maria das Dores no aguardo pela concretização dos seus desejos. A primeira viveu na espera: “Madalena esperou aquele instante durante os quarenta e cinco anos de sua tropeçada existência” (OP, p. 107). A segunda, conforme ela mesma, aprendeu com o sofrimento “a esperar e a se contentar com as coisas na medida em que vinham” (OP, p. 30), aprendeu a se resignar diante do sonho e das dores. Esse comportamento é resultante de aprendizagens calcadas nas estruturas da dominação simbólica, como alerta Bourdieu:

[...] toda a sua educação (das mulheres) as prepara, pelo contrário, a entrar no jogo (social) *por procuração*, isto é, em uma posição ao mesmo tempo exterior e subordinada, e a dedicar ao *cuidado* do homem [...], uma espécie de terna atenção e de confiante compreensão, geradoras *também* de um profundo sentimento de segurança (2011, p. 97).

O que se vê é um imaginário de felicidade ao lado do companheiro, evidenciado quer através de um desejo real, como acontece com Maria das Dores, quer através de uma projeção para ocultar a deficiência física. Esse imaginário concebe o casamento, segundo Maria Lúcia

Rocha-Coutinho (1994), como “fonte de felicidade”, destituindo-o dos emaranhados e estratégias presentes na realidade das relações de gênero.

O casamento é visto, seja pela família, seja pela mulher, como um dos principais projetos de vida dela, sob o qual recai uma série de expectativas que, quando não são atingidas, geram frustrações, como acontece com as personagens dos contos *Espera* e *Caso antigo*, do livro *Cem mentiras de verdade*. Em *Espera*, a personagem feminina vive à espera, como o próprio título evidencia. Tudo está pronto para o casório, inclusive o enxoval, porém o noivo não. O enredo é a própria espera por esse homem que oscila entre estar presente e ausente: “o vestido de noiva está pronto, só falta marcar a data do casamento Um sábado ele telefona, no outro mês ele aparece Ela sabe que ele está muito ocupado É bom lavar novamente todo o enxoval, pôr o vestido de noiva ao sol” (CMV, p. 8). O tempo passa na espera por marcar o casamento e no aguardo de que o noivo se presentifique, o que não acontece, promovendo a frustração e a raiva da personagem feminina: “um dia não, um sábado não Um mês não, um ano não Ela vende o enxoval, rasga o vestido de noiva” (CMV, p. 8). A lógica masculina presente aí é calcada no engano e no desrespeito, atitudes oriundas dos mecanismos de dominação masculina. Excluída do domínio de sua vida, a personagem mantém-se leal ao compromisso de noivado, negligenciado pelo noivo. É ele quem mantém e quem define o término do relacionamento pela omissão, ela apenas aguarda e compreende o fim mediante a ausência incontestável. A ideia de continuidade pode ser lida também através do uso exclusivo de vírgulas na pontuação da narrativa. Inexistem pontos, sinal utilizado para demarcar início e término de períodos e parágrafos.

Em *Caso antigo*, o engano não acontece, uma vez que a personagem masculina declara não querer casar-se ou juntar-se: “ele dizia claramente, não queria se casar, não queria se juntar. Não gostava de iludir” (CMV, p. 21). A personagem feminina, no entanto, alimenta a esperança de que ele mude de opinião: “assim ele dizia. Assim ele queria. Assim ela assentia. Na esperança de esperar, assim ela esperava. Um dia, quem sabe? eles se casariam” (CMV, p. 21). Por vinte anos, ela mantém o relacionamento na expectativa de que, um dia, eles se casem. Porém, após uma viagem, ele muda o comportamento, omitindo-se do contato com ela, à semelhança da personagem masculina de *Espera*. O término é anunciado num bilhete: “palidecências. De manhã, debaixo da porta dela, um envelope com a letra dele. Um bilhete. Obscurecência. Estava tudo acabado. Ele acabava de se casar” (CMV, p. 21).

O casamento, essa “fonte de felicidade” desejada pelas personagens, é também fonte de decepções. A necessidade de legitimação da existência ou de se sentir socialmente visível é o que pode justificar a longa espera de ambas as personagens, ou, na perspectiva de Antonio

da Silva (2004), o desejo de estar inserida na Ordem do Falo, por meio da união com o masculino. As personagens masculinas, no entanto, imprimem as marcas da dominação e da violência simbólica impregnadas nas práticas da vida em sociedade. Elas não têm qualquer respeito por essas mulheres submissas à invisível ordem de dominação, abandonando-as ou trocando-as por outras mulheres. Para Silva, “a espera é uma das formas da *esperança* se manifestar” (2004, p. 25), uma tentativa de ver o desejo realizar-se. Essa maneira de acreditar na esperança é também visível em *A solteirona*.

Embora o casamento não seja um desejo explícito da personagem de quarenta anos que protagoniza o conto *A solteirona*, sua postura diante da intransigência materna e da vontade do namorado de formar família revela não só a submissão à vontade materna, mas também a expectativa de se casar com ele. Todavia a figura materna, viúva, e os seus preconceitos inserem a filha na ordem da espera: à espera de que a mãe mude de ideia ou à espera de que a mãe morra, como o fragmento a seguir mostra:

Um senhor divorciado lá um dia conheceu. Que lhe dava muita atenção. De querer até se casar. Divorciado, minha filha? Só se eu morrer. Enquanto eu viver. Ele queria casar, mais se queria um lar. Ela dizia que não podia. Era esperar. Um dia a mãe compreendia. Divorciado? Só se eu morrer. Enquanto eu viver. Ele insistia. Ela dizia que não podia. Esperasse. Ele esperou enquanto esperava. Mas conheceu uma moça. Que não se morava com a mãe. E podia se casar (CMV, p. 70).

O preconceito materno quanto ao estado civil do pretendente – as pessoas desquitadas (Código Civil de 1942) ou divorciadas (Lei do divórcio de 1977) eram consideradas más companhias – e a subserviência à mãe paralisam a personagem e o andamento de sua vida. O namorado, por sua vez, colocado sob a mesma espera, aguarda por uma das soluções para o impasse (a mudança de opinião ou a morte), evidenciando a importância do relacionamento. No entanto, a espera da filha culmina na desistência do namorado, a esperança não se manifestou com sua face exitosa, relegando-a à solteirice indicada no título. É válido sinalizar que, no contexto da década de 1980, quando o conto é publicado, uma mulher solteira aos quarenta anos era considerada ultrapassada para o casamento. O que agrava a situação da personagem, diminuindo-lhe as probabilidades de vir a se casar e figurar na Ordem do Falo. A espera, como acontece com as protagonistas de *Espera*, *Caso antigo* e *A solteirona*, resulta em frustração, e o casamento começa a figurar sob o signo da impossibilidade. Essa, entretanto, não é a realidade de Maria de Fátima, personagem do conto *Festa de casamento*. Felizes por inserir sua filha na lógica falocêntrica,

por estar casando-a, os pais dela se comprazem de ter atendido às normas sociais estabelecidas para as “famílias de bem” e de estar vendo a filha “bem casada”:

Eu estou emocionada. Graças a Deus minha filha se casou com um rapaz muito bom, de boa família, bons costumes, sem vícios, respeitador dos pais, há de respeitar a esposa. Graças a Deus, durante o noivado nunca chegou tarde em casa com Fátima, sempre no horário. Faço muito gosto neste casamento. Gustavo também. Nos tempos de hoje, é uma bênção quando a gente vê uma filha bem casada. Também, o que você quer? Ela tem o exemplo dos pais (OP, p. 94-95).

A fala da mãe de Maria de Fátima desvela os valores morais vivenciados pelos pais (exemplo para a filha) e sob os quais ela foi educada. O juízo de valor emitido pela mãe acerca da filha estar “bem casada” evidencia que tanto o noivo quanto o ato em si de se casar atendem às expectativas dela e do marido. O campo semântico da expressão “Graças a Deus”, duas vezes repetida, e da palavra “bênção”, somados os princípios que fazem do noivo “um rapaz muito bom” (ou seja, que não tem vícios, é respeitador e proveniente de “boa família”, isto é, de uma família que comungue dos mesmos valores) remetem aos valores cristãos. Depreende-se, então, que Maria de Fátima foi educada dentro dos moldes cristãos e da lógica de submissão feminina, como mais uma vez a mãe revela:

Ela vai continuar a estudar?  
Não, já deixou, você sabe, nós nunca quisemos que Fafá estudasse engenharia. O pai tanto insistiu, que ela acabou desistindo. O pai e o noivo. Nós somos da opinião de que a mulher é para o lar (OP, p. 95).

Vê-se, então, a família confirmando o seu lugar de instituição a serviço da manutenção e reprodução da ordem do pai e, por conseguinte, da dominação masculina, pois, como Pierre Bourdieu afirma, é à família “que cabe o papel principal na reprodução da dominação e da visão masculinas; é na família que se impõe a experiência precoce da divisão sexual do trabalho e da representação legítima dessa divisão, garantida pelo direito e inscrita na linguagem” (BOURDIEU, 2011, p. 103). Adepta dos valores cristãos, a família da personagem encontra-se também a serviço da disseminação do antifeminismo e de uma visão pessimista sobre as mulheres e a feminilidade que impregna a Igreja (BOURDIEU, 2011), outra instituição reprodutora das estruturas de dominação simbólica.

No fragmento do conto citado anteriormente, a mãe logo afirma que “a mulher é para o lar” e, subtende-se, não para os estudos, sobretudo os de Engenharia, evocando a velha polarização masculino/ feminino, público/ privado, razão/ emoção, *hard/ soft*. O pai e o noivo,

representantes da dominação masculina, aparecem como os promotores do afastamento de Maria de Fátima do curso de Engenharia, resguardando-a nos modelos definidos, como expõe Rocha-Coutinho acerca da mentalidade brasileira na metade do século XX, ainda presente numa narrativa publicada cerca de vinte anos depois:

[...] uma carreira era praticamente inconcebível para a mulher nos anos 50 e início dos anos 60 e sua educação, percebida como um luxo, visava principalmente a criar mães melhores, companheiras agradáveis para seus esposos e melhores companheiras para os maridos com carreiras. Embora algumas mulheres tenham ido à universidade, a carreira ou o curso universitário deveriam ser abandonados com o casamento (1994, p. 101).

A protagonista do romance *As doze cores do vermelho* ilustra bem o que Rocha-Coutinho assinala. Jovem, a personagem se vê impelida a se dedicar exclusivamente à vida doméstica: “A mulher é a rainha do lar. Você não vai mais entrar para a escola de belas artes. Você prometeu a seu noivo que não vai mais pintar” (ADCV, p. 15). Ou ainda: “ela conversará com a amiga loura sobre a possibilidade das duas entrarem para a escola de belas artes. [...] por que não poderiam? O marido dizendo não aos novos contornos que se delineando e defendendo o dever de toda mãe cuidar o mais tempo possível das filhas” (ADCV, p. 23). Se o casamento era visto como a porta de entrada para o *status* de ter ao lado um homem, era, ao mesmo tempo, a porta de saída da realização pessoal em outra esfera que não fosse a doméstica.

Sabe-se que o acesso à educação (sobretudo ensino médio e superior) é um fator que contribui para mudanças na condição feminina e na posição da mulher na divisão do trabalho. É sabido também que as mulheres eram, e ainda são, direcionadas para carreiras dentro dos campos assistenciais, estéticos e de ensino e desaconselhadas a enveredar pelos cursos e profissões das ditas ciências duras, como a Engenharia. Esse campo de atuação é considerado adequado para os homens, enquanto aquele é tido como ideal para as mulheres em decorrência da divisão sexual do trabalho, bem como dos esquemas do inconsciente sexuado que estão por trás das estruturas históricas que mantêm a dominação simbólica. Discutindo quão forte é a permanência da estrutura da relação de dominação entre homens e mulheres, Pierre Bourdieu (2011) evidencia as aprendizagens dessa relação a partir das experiências no convívio social que, de forma homóloga, reproduzem a oposição entre masculino e feminino. Ele afirma que:

[...] a inserção em diferentes campos organizados de acordo com oposições (entre forte e fraco, grande e pequeno, pesado e leve, gordo e magro, tenso e solto, *hard* e *soft* etc.), que mantêm sempre uma relação de homologia com a distinção fundamental entre o masculino e o feminino e as alternativas secundárias nas quais ela se expressa (dominante/ dominado, acima/ abaixo, ativo-penetrar/ passivo-ser penetrado) vem seguida da inscrição, nos corpos, de uma série de oposições sexuais homólogas entre elas e também com a oposição fundamental (BOURDIEU, 2011, p. 124).

Essa lógica de direcionamento para esta ou aquela área de atuação nada mais é que uma das estratégias de reprodução da oposição entre masculino e feminino e, portanto, da dominação simbólica. É válido notar o caráter transgressor presente na escolha de Maria de Fátima pelo curso de Engenharia, o que sinaliza, desde já, uma postura insubmissa da personagem, sempre monitorada pela família, seja por meio do acompanhamento dos horários de sua chegada em casa ao sair com o noivo, seja por meio da proibição ao curso superior, ou como a mãe deixa explícito ao se responsabilizar pela escolha do vestido de noiva usado por Fátima. A libertação ocorre através de uma atitude que é o ápice da ruptura com os valores patriarcais e com a família: a fuga da festa de casamento, deixando para trás a celebração da “felicidade” de ter casado. A festa é o momento em que os pais recebem as felicitações pelo dever cumprido de educar e casar a filha. Enquanto evento social, ela abrange as superficialidades e os jogos de aparência, os comentários maldosos sobre o *buffet*, a decoração e os trajes das pessoas, tornando-se o momento apropriado para fazer ruir o mundo em que a personagem encontrava-se presa:

Cadê a noiva?  
 Ninguém viu a noiva? O noivo continua ali, parado, no mesmo lugar  
 Ei, pessoal. Venham todos aqui  
 A grinalda está no chão perto do toalete?  
 O véu rasgado na cadeira?  
 O vestido jogado na privada? Dentro do vaso?  
 Os sapatos na pia?  
 O noivo não sabe onde está a noiva  
 Meu Deus. O que foi isso? Céus. Hein? O quê? O que foi que houve? Quem disse? Como? Onde? Foi embora? Sozinha? Puxa vida, ela foi embora e deixou o noivo. Por quê?  
 Que vergonha  
 Que escândalo  
 Desculpem, cavalheiros, estou desonrado (OP, p. 96).

Maria de Fátima rompe com as convenções e a ambiência de hipocrisia social, revelando a sua insatisfação não apenas com o casamento (possivelmente fruto das imposições e limitações familiares), mas, principalmente, com um modelo sociocultural que

tem “a mulher como rainha do lar”, como afirmou seu pai no discurso antes do brinde. Analisando esse conto, Antônio de Pádua Dias da Silva evidencia a condição provisória da personagem principal: “provisoriamente aceitou o discurso opressor e, quando encontrou o seu tempo e o seu motivo, na espera angustiada de quem se lança contra as grades prisioneiras, liberta-se num momento de pura transgressão” (SILVA, 2004, p. 33). É marcante a degradação a que são submetidos os trajes que representam o matrimônio, as três peças (grinalda, véu e vestido) estão vinculadas a elementos que se encontram na esfera semântica do descarte, do dejetivo, do rejeitável. O casamento, nesse conto, não foi a “fonte de felicidade” para a protagonista, menos ainda para seus pais, embora continue a vigorar entre os principais elementos a fazer parte da vida das mulheres.

#### 4.3 DESFIADURA: ABNEGAÇÃO, CONSENTIMENTO, RESIGNAÇÃO

Abnegadas em favor do pai, do companheiro, dos filhos ou da família como um todo, muitas mulheres resignam-se às condições estabelecidas e “passam a ser e a viver para os outros e não para si mesmas e sua afirmação pessoal consiste precisamente em negar-se como pessoa” (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 33). Em muitas narrativas, é forte a presença de mulheres paralisadas diante da realidade em que estão inseridas, encarceradas nos modelos e convenções sociais construídos para elas, e, assim, destituídas delas mesmas. Algumas estão insatisfeitas com a situação em que se encontram, outras nem desconfiam que exista outro modo de viver e se relacionar que não seja o que elas experienciam. Por caminhos distintos em suas relações, cada uma delas se vê ferida pelo fio da navalha empunhada pela lógica androcêntrica.

A protagonista do conto *O pai*, estagnada entre a vida e a presença cerceadora do genitor, é a primeira dessas mulheres abnegadas, paralisadas diante das vontades e determinações alheias. Ela é a primeira personagem do primeiro livro de contos de Helena Parente Cunha e, como precursora, parece sinalizar uma marca que muitas outras carregarão. A figura paterna representa todo tipo de restrição a que a personagem está subordinada, sobretudo, a limitação amorosa, impedindo-a de se relacionar com qualquer homem:

O pai parado na porta, entre o triângulo e a buzina do carro. Quem é aquele desgraçado que lhe deu carona? [...] Quem é aquele... Pelo amor de Deus, pai, eu tenho quarenta anos, até quando você vai pedir satisfações de minha vida? Desculpe, pai, papaizinho, eu rasguei meu vestido brincando no quintal, desculpe (OP, p. 2).

É evidente a culpa, originária da infância, que envolve a personagem feminina e a faz acatar as intervenções impertinentes do pai. O jogo entre a culpa feminina e a dependência emocional paterna estabelece a base de funcionamento da engrenagem do relacionamento entre pai e filha. O pai, em sua dependência emocional, preenche o lugar da esposa morta com a figura da filha. Ela, por sua vez, aceita, presa à necessidade de agradar o pai e fugir da culpa oriunda da interrupção de tal circuito, e, ao mesmo tempo, atada ao pedido da mãe: “de agora em diante, minha filha, você tem que tomar conta de seu pai, fazer companhia a ele, seja uma boa filha” (OP, p. 2). O pedido materno transforma-se numa sentença de morte em vida. Para cumpri-lo, ela estaciona seu viver para se dedicar às vontades do pai, sempre na impossibilidade de contrariá-lo, o que significa envelar-se na viscosa e estagnante destituição de si mesma:

Hoje nós vamos ao cinema juntos. Hoje nós vamos ao aniversário de sua tia. Por que você quer sair sozinha? Filha ingrata, eu faço tudo para lhe distrair e você fica aí toda emburrada. Domingo que vem nós vamos passar o dia em Itaparica na casa de seu padrinho (mas papai) você não quer ir por quê? Você tem que esporecer (OP, p. 3).

O “cuidado” exacerbado é antes chantagem emocional<sup>16</sup>. Travestidas de atenção, cuidado e preocupação, as falas paternas são imperativos, ordens dadas à filha impossibilitada de contrariá-lo, afirmando ainda mais sua autoridade paterna, semelhante ao que acontece em *Mulher no espelho*, cujo pai é um verdadeiro déspota, que proíbe tudo, e cuja ordem é inquestionável:

[...] meu pai, grande demais, anulava todos ao seu redor. Senhor e dono. Voz de minha mãe não se deixava ouvir. [...]  
Insignificantes éramos todos nós, em volta dele, todo-poderoso, mandando e antimandando, e nós, aos seus pés, submissos, submetidos, subjugados, submergidos, subtraídos (ME, p. 24).

Essa autoridade é decorrente da ordem da dominação masculina que outorga ao pai uma autoridade inquestionável (*pater familias*) desencadeadora do ódio ao pai, vivenciado pela personagem feminina de *O pai* e pela protagonista de *Mulher no espelho*. Como assinala Pierre Bourdieu, esse ódio é direcionado

<sup>16</sup> Tomo como chantagem emocional o conceito utilizado por Maria Lúcia Rocha-Coutinho ao discutir estratégias de controle feminino como resultado do papel e posição social da mulher, utilizadas por homens, filhos e pela própria mulher: “Por ‘chantagem emocional’ entendemos qualquer medo, sentimento ou sofrimento projetado por um agente social [...] sobre uma pessoa [...], com quem mantém um vínculo afetivo mais ou menos estável; ou qualquer ação feita por este agente social [...] em favor do outro [...] e que este agente social sente que deve ser reconhecido e retribuído (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 148).

[...] menos contra a necessidade que o discurso paterno pretende desvelar e mais contra a adesão arbitrária ao que o pai todo poderoso lhe exige, provando assim sua fragilidade: fragilidade da cumplicidade resignada, que concorda sem resistência; fragilidade da complacência que extrai satisfação e vaidade do prazer cruel de *desiludir*, isto é, de fazer partilhar de sua própria desilusão, de sua própria resignação, de sua própria derrota (BOURDIEU, 2011, p.89).

Ambas as protagonistas são impelidas a aceitar as intervenções paternas devido ao peso da culpa e da chantagem recorrente. O pavor de decepcionar o pai, decorrente do desejo paterno de que o primeiro filho fosse um menino e não uma menina, mobiliza a protagonista de *Mulher no espelho* em direção a todo tipo de subserviência ao pai, como a mulher que escreve revela, em itálico: “*esta foi a sua primeira sensação de culpa. Por causa dessa decepção primordial que você deu a seu pai, você procurou sempre, inútil tentativa, compensá-lo pela perda. A partir daí, você começou a traçar seu caminho de obediência e submissão*” (ME, p. 59). A culpa leva a personagem ao completo devotamento ao pai e às determinações, resguardando-lhe, inclusive, a imagem diante dos convites das amigas:

Às minhas colegas eu dizia não gosto. Da mesma forma que dizia não vou ao cinema porque não gosto. Não vou à praia porque não gosto. Não gosto, não gosto, como se não gostar justificasse tanta ausência. Como se não gostar fosse mais legítimo do que dizer meu pai não deixa. E não deixava. Por que eu não queria que as minhas colegas soubessem que ele não deixava? (ME, p. 45).

A protagonista de *Mulher no espelho* vive uma relação de dependência semelhante à da personagem feminina de *O pai*. No relacionamento entre pai e filha presentes no romance, a dependência emocional decorre da seguinte estrutura: o pai desejou um menino como primogênito, nasceu uma menina que se sente culpada por não ser menino e pelo pai (na percepção dela) dedicar mais atenção ao segundo filho, um menino. O pai, por sua vez, devota-se ao filho desejado, rejeitando ainda mais a filha, alvo das suas dominações, inclusive por ser mulher. No entanto, o que diferencia as protagonistas de *O pai* e de *Mulher no espelho* é a consciência – inexistente na primeira, e desperta na segunda, quando adulta – o que a faz compreender aquela engrenagem emocional: “eu dependia de meu pai. E meu pai dependia de mim. Ele, senhor de minha vida e do meu dia, dependia de mim. Eu, pobre criatura aos seus pés. Os que mandam dependendo dos que obedecem” (ME, p. 72). A dependência emocional é que a mantém no lugar de resignação e subserviência, pois, como ela afirma: “para viver bem com meu pai que eu amava, aprendi a viver para amá-lo. Um pai muito grande para os

meus olhos pequenos. Nunca via meu pai completamente. Não levantava a cabeça para falar com ele” (ME, p. 15).

No caso da filha do conto *O pai*, a condescendência implica a inércia em que ela se enreda, resvala na não realização de seus desejos, e é representada pelas alusões ao teorema de Pitágoras (o quadrado da hipotenusa é igual à soma do quadrado dos catetos) e à lei de Lavoisier (na natureza nada se cria, nada se perde, tudo se transforma). Ambos aludem à inexorabilidade das verdades que expõem, apontam a inabalável ausência de mudança no cenário, a permanente estagnação da personagem feminina:

Os ângulos de um triângulo somam 180°. Por quê? Nunca, mas nunca mesmo poderá mudar? Esta soma será eternamente mesma num universo onde nada se perde e tudo se transforma? Nada se perde, nem os dias nem os anos nem as horas, nada se perde, mas tudo se transforma num monturo de lembranças rançosas de tudo que não pôde ser no baile de formatura (OP, p. 3).

É válido salientar o campo semântico e as imagens de gosma e cansaço, que aludem metaforicamente à paralisia que imobiliza a personagem diante da vida. O vocábulo “gosma” parece envolvê-la completamente, acentuando o quanto ela está impregnada de imobilidade, ou seja, o quanto há de ausência de movimento diante da própria existência:

Aquele cansaço de existir, aquela gosma impregnando os ossos, os músculos, os tecidos, o sangue estagnado sob a pele desbotada, nem mesmo um gesto a se estender no ar, ela parada na porta, nem indo nem vindo, só ali, não se mexendo, há quanto tempo a última alegria? o último sorriso? Cansaço, esforço inútil de respirar, gosma grudando o ar e a parca luz do quarto fechado (OP, p.1).

Resignada ao que poderia ter sido e não foi (o baile de formatura, o namorado, as saídas sozinha), a protagonista assume a postura característica do pai: estar parado na porta:

Cansaço. Cansaço de existir. Ela parada na porta, entre ficar e não sair, o corpo colado numa gosma nem fria nem quente, um amarrado nos ossos, um grude se enfiando pelos poros [...] O quadrado do sim é igual à soma do quadrado de todos os não incendiados na medula. Cansaço de viver e não viver. Nada se perde nada se ganha. O universo inteiro transformado num atoleiro bolorento de esquecimentos do que nunca aconteceu em nenhum dia, em nenhuma hora... (OP, p.4).

Mesmo depois de ele estar morto, permanece a estagnação, já instalada na filha. A incorporação da atitude parece enfatizar a letargia em que ela se encontra, completamente

ausente da própria vida, imobilizada, como afirma Elódia Xavier, ao analisar o corpo em narrativas de autoria feminina:

[...] e, morto o pai, seu corpo está agora imobilizado, passivamente parado na porta. Este corpo que perdeu até mesmo suas funções básicas, cujos ossos, músculos, tecidos e sangue estão estagnados, é o produto da ordem social que limita o espaço da mulher, acabando por imobilizá-la (XAVIER, 2007, p. 81).

O pai é o responsável por impingir nela o torpor que a retém mesmo depois da morte dele. Ao assumir a vida paterna e abdicar da própria vida, a personagem ausenta-se de si mesma presa às determinações da infância que requerem obediência ao pai, mas também atada ao pedido materno.

Semelhante cerceamento vive a protagonista de *A filha*, vigiada pelo pai que a impede de viver a sexualidade que arde no corpo:

Em silêncio ela vivia o seu desejo. As cenas de sexo dos filmes lhe davam vertigem, sensações poderosas escavam seu corpo. Ela mordida os dedos. Desvario. Seu sexo virgem gritava. Intacta. O inflamável. Até quando? Todas as noites, a noite indormida. Todas as manhãs, de manhã muito cedo. Os dez quilômetros de corrida na praia. Todos os dias o dia do pai começava antes dela voltar. Inquisidor, ante o fiscalizável. Por que você demorou tanto? Toda a sua vida naquela pergunta. Como em toda a sua vida, ela nada dizia. Tomava sua ducha fria (CMV, p. 68).

Toda a vida da filha está impregnada pela repressão sexual e pelo controle paterno. A ardência de um sexo virgem pulsando em desejo é obrigada a ser sublimada pelas corridas na praia, pelos dedos mordidos. Toda essa negação do desejo e de si mesma é decorrente da premissa de que o poder do pai não deve ser contrariado. À semelhança do que ocorre com a personagem de *O pai*, o controle é camuflado de cuidado, mas facilmente percebe-se a fiscalização por trás da fala paterna. Do mesmo modo, surge o ódio diante da impossibilidade de contrariar o poder paterno, explícito mediante a voz narrativa – “Toda a sua vida naquela pergunta” –, e da indignante opção de aplacar a raiva e o desejo com uma ducha fria.

A abnegação é duas vezes vivida por essa filha. Sufoca a sua sexualidade, reprimida pelas convenções sociais, e nega a si, enquanto sujeito no mundo, impossibilitada de questionar o pai. Toda a negação de si mesma decorre de sua condição de filha, de quem se encontra sob o poder, sob a tutela, sob a autoridade “inquestionável” do pai.

Ainda na esfera das relações pautadas na autoridade de um dos sujeitos sobre o outro, vê-se a auto-anulação das personagens dos contos *Cândida* e *Correspondência*. No primeiro,

a sujeição à madrinha é o centro da trama e o motivo da fuga, no segundo, quem exerce a autoridade e a coação é a mãe, através da dependência emocional e do adoecimento como estratégias de controle.

Cândida, como o nome indica, assumia atitudes dóceis e angelicais na vida resignada, sob os cuidados da madrinha:

Ela se chamava Cândida e cândida era. Morava com a madrinha e agradecida. A madrinha gostava, era de alegria. A madrinha mais dizia, toda manifesta. A moça havia em se existir pomba, consentida. Obedecia e cedia em tal recato, a todos intacta brandura. A madrinha mais falava, toda declarada. A afilhada em seu quieto se dobrava. Angelical estar, sem malícia nem maldade. A madrinha não cabia no compreender. O inesperado gesto. Um dia, escondidamente. Cândida fugiu de casa com um motorista de caminhão (CMV, p. 19).

Vivendo sob os favores da madrinha, restava à Cândida corresponder aos desejos e expectativas dela, enquadrando-se, abrindo mão de estar no mundo em concordância com sua personalidade, como os vocábulos “agradecida”, “consentida”, “obedecia”, “cedia” enfatizam. A condição de tutelada impõe adequar-se às condições e determinações estabelecidas pelo tutor (a). Mas, para surpresa da madrinha, acostumada à condescendência da afilhada, Cândida transgride a norma e se exerce na fuga com o motorista de caminhão, rompendo o cerco de abnegação.

A personagem de *Correspondência* é emaranhada nas teias da negação de si, através da autoridade materna e da noção de respeito e submissão aos pais, amplamente difundida pelo cristianismo sob uma perspectiva moralizante:

Foi há muitos e muitos anos. A vida naquela cidade se tornava cada vez mais difícil. Era preciso partir, começar em outro lugar. Sair do precário, do desamparado. O marido toma um Ita no Norte. Vai para o Rio de Janeiro. Carta pra lá carta pra cá. Um ano depois ele manda dinheiro. A esposa podia ir. A mãe da esposa era parálitica. Quando a filha dizia vou viajar, a mãe cometia um ataque. A filha não que não ia. O marido se esperava. Carta pra lá carta pra cá. Passa um ano passa outro ano, mamãe, eu vou viajar. A mãe parálitica redundava os ataques. O marido em esperava. Passaram-se cinco anos. Carta pra lá carta pra cá. Sete anos depois a mãe parálitica morreu. Carta pra lá carta pra lá carta pra lá (CMV, p. 58).

Atada às estratégias de controle materno, a personagem vê o casamento desfazer-se mediante as correspondências sem respostas. Abrindo mão de si e de seu casamento, ela retém o reencontro com o marido devido aos rogos e ataques da mãe. As expressões “cometer um ataque” e “redundar os ataques”, usadas pela voz narrativa, evidencia o quanto há de controle

estratégico na atitude materna, conduzindo o leitor a pensar num planejamento, talvez inconsciente, da ação. Analisando as formas de controle e manipulação usadas por mulheres para influenciar aqueles que estão à sua volta, Maria Lúcia Rocha-Coutinho evidencia o elemento desigualdade como o motivador para tais condutas. Ela afirma: “[...] muitas das estratégias utilizadas por homens e mulheres para controlar as pessoas à sua volta emergem de suas posições estruturadas de desigualdade social” (1994, p. 137). Sem dúvida, a relação entre as duas personagens é pautada na diferença social que envolve mãe/ autoridade e filha/ submissão, afora a diferença demarcada pela deficiência física. A mãe sabe os meandros pelos quais pode demover a filha do desejo de reencontrar o marido – o apelo ao emocional:

[...] chorar pode ser uma maneira eficaz de despertar piedade e levar o outro a fazer o que se deseja, a fim de que a dor de quem chora seja minimizada. As mulheres, como grupo de baixo poder, provavelmente desenvolveram uma forma de pressão psicológica para influenciar o comportamento dos parceiros masculinos e dos filhos (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 138).

A protagonista de *Correspondência*, assim como as de *O pai* e *A filha* resignam-se, destituídas de si mesmas em favor de não contrariar o outro que não as vê como sujeitos, como pessoas. Antes, oprime-as sob a lógica do controle e da dominação, seja através do pátrio poder ou do poder materno, menos expansivo nos domínios sociais e econômicos, porém altamente impactante na esfera doméstica. Conforme esclarece Maria Lúcia Rocha-Coutinho, exercido pela mãe, esse tipo de poder atua “sobre os bens ‘simbólicos’ dos filhos, uma vez que ela se torna produtora de sentido, nomeadora de seus atos e sentimentos, produtora de mandos e dúvidas. E este poder, por ser simbólico, não é menos opressivo” (*ibidem*, p.34). Cândida, diferentemente dessas personagens, subverte a ordem de submissão à madrinha tutora e foge à procura de exercer o seu estar no mundo.

Tecido pelo fio da subjetividade que caracteriza o texto epistolar, e grafado pelo itálico que anuncia a voz em primeira pessoa, o conto *A carta* apresenta uma personagem dividida entre ficar com o companheiro e fazer o doutorado no exterior, também vivendo a opressão, mas, dessa vez, proveniente da dúvida:

*Eu quero voltar. Eu quero que você venha. Eu quero ficar. Eu não gosto de ultimato. Por que ter de escolher entre você e a tese? Por que só poder fazer o doutorado aí? Por que você não aceita a proposta e vem trabalhar como leitor aqui em Los Angeles? Por que nosso filho tem que nascer longe do teu pulsar? Por que a contemporização se desfez na diferença de fusos horários? (ACAC, p. 65).*

Grávida, com uma bolsa de estudos para cursar a pós-graduação, ela se vê inquieta e insegura. As perguntas apontam a insatisfação e a insubmissão dela diante do ultimato, não o aceitando prontamente, mas também revelam a postura autoritária e intransigente do parceiro, conhecedor das estratégias do falocentrismo, como o fragmento a seguir aponta:

*Fiquei. Era preciso. Eu não podia esperar mais. Você não quis considerar as minhas razões, é claro que eu poderia fazer o doutorado aí, mas não seria a mesma coisa. A língua estrangeira, você sabe mais do que eu, exige contato direto, mas você não quer levar isso em conta. E me deu o famigerado ultimato, eu teria que escolher, ou ficar com você ou seguir a carreira. Logo você, que tanto falou e escreveu sobre as artimanhas e as aberrações do falocentrismo dominador (ACAC, p. 61).*

A protagonista se digladia entre os imperativos que a levaram a ficar em Los Angeles e a incompreensão do parceiro. A permanência naquela cidade é tida como uma necessidade (“*era preciso*”) decorrente da escolha pelo doutorado no exterior. O companheiro, conhecedor das armadilhas enredadas pela Ordem do Faló, não se distancia delas nesse momento, ao contrário, utiliza-as com o intuito de demovê-la do investimento na carreira profissional, ao exigir a escolha. Dentro da lógica calcada na dominação masculina, existe a constante vinculação feminina à inferioridade, sobretudo, no mundo do trabalho fora de casa, da vida profissional, pois “qualquer que seja sua posição no espaço social, as mulheres têm em comum o fato de estarem *separadas dos homens por um coeficiente simbólico negativo* que [...] afeta negativamente tudo que elas são e fazem” (BOURDIEU, 2011, p. 111). A marca negativa que a personagem carrega por ser mulher autoriza o parceiro a desprestigiar a sua vida profissional, ao lhe propor o abandono do investimento na carreira.

Inquietação similar com a vida profissional e a vida familiar é tematizada no romance *As doze cores do vermelho*, através de sua protagonista. Dividida entre os modelos sociais e a satisfação pessoal, ela oscila entre alavancar a carreira de artista plástica e as solicitações familiares, sobretudo, do marido e da filha menor:

*Você viaja e viaja. [...] Luzes e risos em novas exposições. [...] Você pede uma ligação internacional. A voz de seu marido em recuadas margens. A menina está viajando para cantar num festival de conjuntos de rock. A menina não quer seguir a orientação do psiquiatra e recusa os medicamentos e se nega a falar. Seu marido gagueja que você deve voltar. Limitações distantemente próximas. Você está longe de seu corpo na cama. Você cancela as duas últimas exposições (ADCV, p. 91).*

É semelhante também a desqualificação da carreira profissional da artista plástica pelo seu marido, decorrente do “coeficiente simbólico negativo” apontado por Bourdieu, que permite aos homens arvorarem-se numa suposta condição de superioridade. Desde o casamento, foi instalado o impasse entre a pintura e a exaltação dos afazeres domésticos, sempre lembrados pelo marido. Diminuído em sua apatia e inércia, ele não dispensa qualquer oportunidade de rebaixar as telas e a artista ao não compreensível:

[...] seu marido esbarra no cavalete e o quadro cai. As corres escorregam. Seu marido diz que não faz mal porque ninguém iria comprar aquele quadro horrível. Ele diz que você não deve fazer a exposição na galeria da praia para não se arriscar ao ridículo e além do mais ninguém vai comprar aqueles quadros estapafúrdios (ADCV, p. 77).

Indo contra os propósitos de seus companheiros, as personagens femininas optam pela vida profissional, não deixando de lado a esfera familiar. A opção pela qualificação, por meio do doutorado ou do curso de Belas Artes, e pela promoção da vida artística, por meio das viagens, parece contrariar o “destino de mulher”, que a vincula gradualmente: ao companheiro, ao casamento, aos filhos, e à auto-realização apenas circunscrita à atuação no espaço doméstico. Todavia a manutenção dos laços de dependência em relação ao companheiro (*A carta*) e à família (*As doze cores do vermelho*) não proporciona elevados voos de autonomia e ruptura com a abnegação.

O peso da Ordem do Falo pressiona as personagens, divididas entre se submeter ou contrariá-la, entre escolher o modelo convencional, representado pelo companheiro e pela família, ou optar pelo doutorado e cuidar sozinha do filho, ou pela carreira artística, assumindo, nos últimos casos, uma postura transgressora ao negar o modelo. Elas inquietam-se ante os dois lados: “sempre vozes de um lado e vozes de outro lado. Bifurcação fragmentação. No lado de cá o elo e o nó e as cores certas. No lado de lá o repente e as migrações e o livre desdobramento dos vermelhos. Entre lá e cá o meio cheio de sustos e desejos” (ADCV, p. 81). A dúvida prolifera as perguntas da protagonista de *A carta* e denuncia as escolhas dela e do companheiro:

*Foi você que partiu ou fui eu que te deixei? A partida não é uma ida sem volta. [...] Eu sigo na tua carne. Você mora na minha ausência. Venha, meu amado. Eu não posso ir. Não gosto de me acovardar, mas tenho medo, pensando que nosso filho vai nascer longe do barulho que faz teu coração batendo na minha mão [...] Eu não posso voltar. Você não quer vir* (ACAC, p. 63).

Como se vê, é a lógica androcêntrica que as oprime através da maternidade e do companheiro: é o nascimento do filho distante do pai que pode acovardar a doutoranda na decisão de ficar em Los Angeles e cursar o doutorado; é a preocupação com a filha menor que mobiliza a artista plástica em refreamentos de sua carreira. É válido salientar a polarização entre o ir e o voltar presente no conto *A carta*. Enquanto ela não pode voltar, circunscrita ao campo semântico da impossibilidade e da impotência, ele não quer vir, num campo semântico vinculado ao querer, ao desejo. Isso reforça, mais uma vez, as condições da dominação simbólica que envolve a protagonista, e o papel de dominador relacionado ao parceiro. Assim, a partir do dualismo entre ir e voltar, a resposta à pergunta é claramente respondida pela vontade masculina de não querer vir. Porém as vias desse relacionamento não estão definitivamente interrompidas, pois “a partida não é uma ida sem volta”, bem como a relação de imbricação entre eles parece sinalizar uma dependência: “*eu sigo na tua carne. Você mora na minha ausência*”.

Para a pintora de *As doze cores do vermelho*, também existe um movimento oscilatório, entre a decisão de morar no apartamento de quatro quartos e a de voltar a morar no apartamento de dois quartos com o marido e a filha menor. As imprecações do marido, exibindo a dependência da filha menor, mobilizam na personagem a culpa e a desempodera na escolha pela realização pessoal através da arte:

[...] o lado de lá e o lado de cá em dilaceramento e ferida. As meninas serão as meninas e ela se existirá sendo aquém e além um sopro e um choro. Seu sangue nas veias das meninas. [...] Ela irá e virá de um lado para o outro. Sairá de um lado e olhará o outro lado. Idas e vindas e risos e rastos e comprimidos para dormir (ADCV, p. 87).

A culpa ancestral por ultrapassar o limite, socioculturalmente estabelecido, na suplantação do marido e na autorrealização, por reconhecer a ausência de êxito da filha menor e a decadência do casamento, associada ao medo, que envolve a escolha por um dos lados, asseguram a úlcera e as crises gástricas no ápice das tensões familiares. O medo é, como foi assinalado anteriormente, um fator paralisante, que impacta sobremaneira o processo de conhecimento de si e de satisfação pessoal, conforme evidencia Maximiliano Torres, citado por Angélica Soares:

Dividida entre a representação das normas e o espaço de liberdade, a personalidade da mulher pode ser considerada, muitas vezes, inconstante. Pois o medo, que habita o entre do lá e cá, controla suas atitudes, impedindo-a, assim, de construir sua identidade. [...] Percebemos que, em todos os

módulos, o medo prevalece limitando a personagem; o que a leva a priorizar os preceitos sociais em detrimento dos próprios desejos (TORRES *apud* SOARES, 2012, p. 56)

Envolta numa atmosfera poética evocada pela memória dos tempos iniciais do romance, a carta evoca, reiteradas vezes, a imagem do umbigo. A partir dela, a protagonista estabelece uma ligação com o parceiro e outra consigo: “*mergulho até meu umbigo e colho uma maçã do ramo previsto. Dar a maçã para quem? Você não está comigo. [...] Volto para a cama, para o umbigo, tudo estrito. [...] Onde começa o meu umbigo, se não te vejo entre os lençóis da cama?*” (ACAC, p. 62). O umbigo e sua noção de centro, de âmago do ser, parecem ser evocados para denunciar o autodistanciamento da personagem feminina. Ela volta-se para si, para dentro, em busca de algo para ofertar ao companheiro. Estando ele distante, tudo está restrito, preciso, exato, uma exatidão que evidencia a falta dela mesma através da ausência dele nos lençóis. Onde ela está se ele não está ali? Presa na falta dele. Ela percebe que o sentimento por aquele homem cresceu ali, no umbigo, em seu âmago deslocado para ele, agora que ele partiu, ela se vê vazia, sem umbigo, ausente de si mesma: “*revejo o umbigo onde você cresceu e de onde você partiu*” (ACAC, p. 62). Na abdicação de si pelo companheiro, a personagem afirma o quanto está vivendo a vida dele, mesmo à distância: “*Eu sigo na tua carne. Você mora na minha ausência* (ACAC, p. 63)”, e o quanto esse homem a preenche em sua existência esvaziada.

Embora dona de um capital intelectual e simbólico significativo, que a conduz a um elevado nível de qualificação, parece que ser uma mulher bem sucedida profissionalmente compromete a união com um homem, e que a falta do companheiro sinaliza também a falta de habilidade na empresa de mantê-lo junto a si, pois, segundo Rosiska Darcy de Oliveira,

[...] o medo do sucesso faz-se traço permanente da personalidade feminina. Se a identidade feminina depende fundamentalmente da aprovação dos homens e se os homens se sentem ameaçados em sua masculinidade por mulheres competentes, uma mulher competente corre o risco de não ser escolhida e amada (OLIVEIRA, 1992, p. 85).

Essa compreensão faz parte da lógica falocêntrica e, mais uma vez, propõe o enquadramento feminino ao espaço doméstico, sua permanência na Ordem do Falo.

Chegando ao fim, sem definir o dilema entre ir e voltar, o conto deixa explícito o quanto a personagem está destituída de si: “*Com você serei mais EU?* (ACAC, p. 66). A pergunta sugere a incerteza quanto à completude, talvez momentaneamente vivenciada pela

presença masculina. Sem dúvida, permanece o alheamento de si mesma, marca também do conto *Maria*, presente em *Cem mentiras de verdade*.

Em *Maria*, o afastamento de si é proveniente da obsessão do marido e da aceitação da protagonista:

O marido tinha oitenta anos. E tinha quarenta ela Maria. E se exigia. Ele já não saía. Nem ela tampouco ela nunca saía. Só de casa pro trabalho, do trabalho para casa. Todo dia. Ao trabalho que fosse ele já então temia. [...] A hora do remédio só ela sabia. Enfermeira não servia. Parente não cabia. Só Maria. [...] Ele não via que quando ela ria, nem mesmo rendia. Ele tinha a mania de Maria. Ele carecia. Mais ela sofria, nenhuma alegria. Chorar não podia. O que ele diria? E como agiria se chorar queria? Quando ele dormia, um pouco que fosse, à casa da tia Maria subia. E o choro fazia e depois descia. Maria de agonia (CMV, p. 97).

Possivelmente, a diferença de quarenta anos entre Maria e seu marido é o que motiva a insegurança e a obsessão dele, a “mania de Maria”. Vinculada à dúvida quanto à lealdade da esposa, está a possessividade masculina que a retém e a paralisa, transformando-a numa serva do companheiro. A saúde comprometida é o artifício para prendê-la junto a ele, exigindo-lhe completo devotamento ao cuidado e a ocultação do seu penar. Como o próprio nome sugere, Maria carrega no prenome a simbologia da resignação e do cuidado. Não apenas o cuidado e a resignação da figura bíblica diante dos desígnios divinos, mas, especialmente, presos à construção atavicamente relacionada ao dito lado maternal das mulheres. Maria está enredada no lugar de mãe, mãe do marido velho e doente, mediante a estratégia do “homem infeliz”, expressão utilizada por Pierre Bourdieu, ao analisar as estratégias de dominação masculina e aquiescência feminina no romance *Passeio ao farol* (1927), de Virginia Woolf. Segundo ele, nessa estratégia, o homem “fazendo-se de criança, consegue despertar as tendências de compaixão maternal que são, por definição, exigidas das mulheres” (BOURDIEU, 2011, p. 95). O cuidado exacerbado com o outro incorre na anulação dela própria, impedida inclusive de chorar na presença dele, possivelmente, para não o constranger em sua dignidade de macho.

Similar abnegação é vista no conto *Timidamente*, cuja personagem feminina se abstém de suas vontades e de emitir opinião em subserviência ao marido:

Ele é fiscal de tributos federais, já esteve a serviço no Norte e no Sul. E agora foi transferido para Goiás. Então, D. Filhinha? Está gostando de se mudar novamente? A senhora já estava acostumada aqui, não é? D. Filhinha, olhos baixos. Submissão e devoção. Mais timidamente. Onde meu marido estiver bem, eu também estarei. Maridão sorri. Sobranceiro, proeminente.

Olhos sempre baixos, ela serve o cafezinho, volta para a cozinha. Enxugando com a manga do vestido os insabidos olhos. Baixos. Retimidamente (CMV, 43).

Os olhos baixos, menos que timidez, indica a resignação ao “destino de mulher” traçado pela ordem falocêntrica e representada pela superioridade do marido diante da resposta condescendente da esposa aos questionamentos da voz narrativa. É válido notar o nome da personagem, Filhinha, e sua postura diante do marido. A “submissão e devoção”, lidas pelo narrador nos olhos baixos de D. Filhinha, parecem denunciar não a condição social em que ela se encontra (esposa), mas a condição efetivamente experienciada por ela: a de filha, submissa e devota do marido-pai. Os olhos, reiteradamente baixos, mais que uma “retimidez”, uma timidez acentuada demarcada pelo prefixo “-re”, indicador de repetição e intensidade, apontam para uma renúncia em favor do marido, uma negação de si, constatada pelas lágrimas enxutas pela manga do vestido. Inserida na ordem da dominação masculina, D.Filhinha submete-se ao modelo de mulher por ela definido, que espera que as mulheres

[...] “sejam ‘femininas’, isto é sorridentes, simpáticas, atenciosas, submissas, discretas, contidas e até mesmo apagadas. E a pretensa ‘feminilidade’ muitas vezes não é mais que uma forma de aquiescência em relação às expectativas masculinas, reais ou supostas, principalmente em termos de engrandecimento do ego. Em consequência, a dependência em relação aos outros (e não só aos homens) tende a se tornar constitutiva de seu ser” (BOURDIEU, 2011, p. 82).

A lógica de corresponder às expectativas alheias promove nas mulheres o alijamento de si mesmas. Elas abrem mão de serem elas mesmas, para ser aquilo que se espera que sejam, independentemente de quem seja esse outro expectante: pai, mãe, marido, filhos.

No conto *Alô querida*, é patente o desejo de corresponder aos desejos do parceiro, enquadrando-se numa lógica que violenta a mulher em prol de conquistar e segurar um homem. Outra vez, a tônica é abrir mão de si mesma para agradá-lo, cumprindo a “necessidade”, socioculturalmente engendrada, de a mulher ter um homem ao seu lado para ser reconhecida no meio social. A narrativa desenvolve-se a partir da ligação do parceiro marcando o encontro e dando as indicações do que gostaria de encontrar. Em seguida, em parágrafo recuado e grafada em itálico, tem-se a fala da personagem feminina em meio aos preparativos para o encontro amoroso e a decepção da não concretização:

*Alô, querida, acabei de chegar de Buenos Aires, estou morrendo de saudade, quero ver você hoje à noite, que tal um jantarzinho à luz de velas, com*

aquele suflê de champinhom que só você sabe preparar e um vinhozinho francês, hein, não sei como aguardar até te ver, te beijar, te, você sabe, não é, amor,

*Preciso correr, ainda bem que tenho champinhom, um jantar bem romântico, bater os ovos, falta comprar o vinho, cozinhar as batatas, água fervendo, tenho que correr, vou ao cabeleireiro, preciso estar linda, as porcelanas chinesas que foram da vovó, pena que os copos, ah estes estão ótimos, velas cor-de-rosa, sim o forno bem quente, salada verdinha, será que estou linda? Tudo pronto, acendo as velas agora ou quando ele chegar? São oito horas a campainha vai tocar; que horas são? Vou retocar a maquiagem, nove horas, deve ser o engarrafamento, será que a campainha está quebrada? O telefone está funcionando, ainda bem que não acendi as velas, dez e meia, onze horas, meia-noite? (FF, p. 135).*

No desejo de firmar um relacionamento amoroso, a personagem feminina se dispõe a cumprir os anseios do parceiro. É grande a dedicação ao encontro, desde o atendimento das vontades gastronômicas até a preparação estética dela própria e da mesa para o jantar. A disponibilidade e a disposição dela em agradá-lo remetem à noção de mulher como um “ser-percebido”, dependente da percepção e apreciação alheia, estabelecida por Bourdieu:

A dominação masculina, que constitui as mulheres como objetos simbólicos, cujo ser (*esse*) é um ser-percebido (*percipi*), tem por efeito colocá-las em permanente estado de insegurança corporal, ou melhor, de dependência simbólica: elas existem primeiro pelo, e para, o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis (BOURDIEU, 2011, p. 82).

Essa existência alicerçada no olhar do outro impõe a dependência de alguém para legitimar o que se é, e a conseqüente insegurança quanto às próprias escolhas, uma vez que se é para o outro, revelando, mais uma vez, o alheamento de si próprio. É essa abnegação que move a personagem em direção a um novo encontro e ao repetido circuito de disponibilidade, preparação e frustração. Além da postura condescendente da personagem feminina, nota-se também o total desrespeito da masculina, convicta da receptividade e disponibilidade feminina para um encontro a qualquer momento. Por certo, subjaz a essa postura a ideia de valorização masculina decorrente do suposto valor simbólico agregado às mulheres que têm um homem ao seu lado. Permanece a lógica de vinculação da mulher ao homem e de sua submissão a todo e qualquer recurso para se ligar a ele e mantê-lo junto a ela. Segundo Bourdieu, o ponto de vista feminino acerca do próprio corpo decorre da perspectiva masculina:

O corpo feminino, ao mesmo tempo oferecido e recusado, manifesta a disponibilidade simbólica que [...] convém à mulher, e que combina um poder de atração e de sedução conhecido e reconhecido por todos, homens e mulheres, e adequado a honrar os homens de quem ela depende ou aos quais está ligada (*ibidem*, p. 40).

Assim, a mulher prepara-se para atender às expectativas masculinas, para se conformar àquilo que é apreciado pelo homem, cumprindo o seu papel na lógica de captura e manutenção dele ao seu lado.

Em convergência com a lógica da dominação simbólica que assegura um lugar de superioridade ao homem, um lugar de dignidade que não deve ser maculado pela esposa, está Nazaré, empregada doméstica que protagoniza o conto *O olho roxo*: “naquele dia Nazaré chegou tarde no emprego mas que foi que houve Nazaré? o que é isso? Nazaré estava com um olho inchadíssimo e todo roxo em volta o que foi isso Nazaré? pois é eu caí em cima do bujão de gás lá em casa e machuquei meu olho está vendo?” (OP, p. 85).

Exibindo as marcas da violência doméstica cometida pelo companheiro, Nazaré esforça-se por encobrir a verdade para as pessoas da casa onde trabalha, tentando manter uma falsa imagem do companheiro, Pedro: “Pedro é muito bom Pedro gosta muito de mim Pedro disse que eu tenho idade de ser mãe dele mas não pareço [...] Pedro mora comigo mas não vive às minhas custas não senhor e assim que ele acabar de pagar as prestações dele vai pagar o aluguel do nosso quarto” (OP, p. 86).

Dessa forma, inventando uma versão para a causa do olho machucado, propagando o suposto amor e bondade do companheiro, Nazaré mostra-se completamente aquiescente ao lugar de dominada e reduplicadora da dominação, exemplificando a estrutura de dominação e violência simbólicas exposta por Bourdieu:

A violência simbólica se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante (e, portanto, à dominação) (...) quando os esquemas que ele põe em ação para se ver e se avaliar, ou para ver e avaliar os dominantes (elevado/ baixo, masculino/ feminino, branco/ negro etc.), resultam da incorporação de classificações, assim naturalizadas, de que seu ser social é produto (BOURDIEU, 2011, p. 47)

Insistentemente questionada pelo filho da patroa, ela chega a reconhecer o perigo de voltar para casa, mas logo reforça a bondade de Pedro, completamente alheia a si mesma e à condição em que se encontra: “eu não vou para casa vai ser melhor para meu olho eu dormir aqui estes dias mas que bobagem você pensar que Pedro brigou comigo ele é muito bom e gosta muito de mim” (OP, p. 87). Incapaz de enxergar a lógica que a enreda, e,

aparentemente, com sua sanidade mental comprometida, a personagem feminina não tem medidas para preservar a imagem do companheiro:

[...] não foi nada disso não seu moleque quando sua mãe chegar vou contar a ela seu excomungado sua peste seu condenado você fique sabendo que meu olho não levou soco nenhum Pedro é muito bom para mim você vai ver só uma coisa não adianta correr que eu te pego [...] mas o que é isso Nazaré? calma não fique zangada não Nazaré você não sabe como é que menino é? [...] o que foi que você fez com o menino Nazaré? você ficou maluca? Você teve coragem de jogar uma panela de água fervendo nele? (OP, p. 87).

O descompasso quanto à compreensão da contrariedade infantil leva Nazaré ao extremo da reação, queimando o menino. Vê-se o alto grau de subserviência não apenas à lógica falocêntrica, mas, sobretudo, à manutenção da imagem masculina cheia de dignidade e honra, que mantém o homem no lugar de superioridade e a mulher na condição de dependente desse constructo.

A condição de dependência e a ignorância quanto a seu estar no mundo também podem ser vistas em *O departamento feminino do clube*. A protagonista, membro do departamento feminino do clube, expõe seu cotidiano envolto em subserviência para a narradora, pontuando as atividades que ela e as demais mulheres do departamento realizam:

Eu e as esposas dos sócios, eleitas em assembleia geral para o departamento feminino, nós é que fazemos a arrumação e a limpeza do salão de festa, do restaurante e da área da piscina, entendeu? não, claro que tem um piscineiro, você acha que limpar piscina é trabalho para mulher? preste atenção, você precisa entender, o clube está passando por reformas e o departamento financeiro decidiu que todos deveriam colaborar para a contenção de despesas, (VVV, p. 42).

A ênfase dada à necessidade de entender a decisão do setor financeiro sinaliza não só a concordância com a deliberação, mas a tentativa de fazer sua interlocutora aceitar as disposições. Vê-se também a lógica da divisão de trabalho a partir da diferença sexual determinando as atividades femininas e as masculinas, em momento algum evidenciadas pela personagem consentida. É válido evidenciar que, mesmo o clube estando em reformas e precisando economizar, há um piscineiro para limpar a piscina, tarefa que poderia ser realizada por um homem membro do clube, uma vez que a personagem enfatiza não ser esta uma atividade feminina. Nota-se também que a decisão pela contenção dos gastos vem do setor financeiro, provavelmente formado por homens, considerando-se a estrutura de divisão do trabalho e de diferença sexual fortemente impregnada no cenário em que a protagonista

está inserida. Assim, os homens decidem que as mulheres devem colaborar, e elas, a partir da postura da personagem membro do clube, acatam, aderem e reproduzem a decisão e a lógica falocêntrica.

Acentuadamente poéticas são as observações da narradora em discurso indireto livre, suas falas inquietam e desestabilizam a mulher do departamento feminino. Nelas, está o questionamento aos modelos construídos socialmente:

[...] plácidas luzes se deslocando dos olhos dela para as faíscas aceleradas dos meus, mas por que as coagulações cristalizadas? Consentimento e adesão, quem determinou as formas e as fôrmas? [...] a voz se deslizando do sorriso pousado deslizava as sílabas suaves ao longo do crescente meu encrespamento (VVV, p. 42).

Aderida ao papel de dominada, conforme a estrutura de dominação simbólica, a protagonista segue expondo o dia a dia do departamento feminino do clube, evidenciando sua completa aquiescência ao modelo e promovendo as perguntas da narradora:

[...] como você vê, as mulheres precisam colaborar, não é? os homens é que são sócios, as esposas se cadastram como dependentes, [...] mas desde que seu marido se desempregou, quem paga todas as despesas é você, fazendo massagem de casa em casa e vendendo bijuterias para suas clientes, você não acha que seu marido é que é seu dependente? (VVV, p. 43).

A insistência em questões instabilizadoras por parte da personagem que narra não provoca qualquer alteração na personagem do departamento feminino, completamente colada àquela estrutura, como é evidenciado poeticamente: “o gesto macio de levar a mão ao cabelo não contrariava a direção do vento que pertencia à quietação daquele universo decifrado” (VVV, p. 43). O máximo que se consegue dela é uma fala que reforça o lugar de estranhamento diante da lógica infiltrada pelas perguntas da interlocutora: “mas o que você está pensando?” ou “que pergunta a sua” (VVV, p. 43).

O departamento feminino do clube é uma instância reprodutora da ordem doméstica, reprodutora do trabalho feminino realizado na esfera do lar, transferido para um espaço externo, o clube, sob uma perspectiva naturalizada e, portanto, tida como comum às mulheres. O serviço de limpeza e arrumação do clube é visto como uma extensão daquilo que já é corriqueiro na rotina doméstica, implicando uma desvalorização da colaboração prestada, assim como ocorre com o trabalho feito em casa. Segundo Maria Lúcia Rocha-Coutinho, “apesar destas atividades (trabalho doméstico) serem um trabalho social, na medida em que

satisfazem uma necessidade da sociedade [...], elas estão organizadas de maneira individual e privada, o que permite que se lhes atribua um caráter de não trabalho” (1994, p. 33).

Essa condição de desvalorização é, no entanto, invisível para a protagonista tamanha é a sua adesão à estrutura de dominação simbólica, de modo que tudo está, na percepção dela, dentro da mais plena perfeição e ordem:

[...] só as mulheres, mesmo as esposas que não são do departamento feminino se levantam e num instante o salão fica limpo, [...] pois é, como eu estava dizendo, para ficar mais prático, as mesas dos homens ficam do lado da sala de bilhar e as mesas das mulheres, mais perto da cozinha, [...] você já pensou como Joaquim ficaria de avental lavando a louça? [...] que pergunta a sua, depois do almoço, você não sabe o que os homens gostam de fazer? Eles conversam falam dos negócios deles, fumam, tomam café, bebem conhaque, ora essa (VVV, p. 43).

O consentimento e a assimilação da estrutura de dominação simbólica e da lógica de diferenciação sexual (BOURDIEU, 2011) mantém a mulher do departamento feminino em seu lugar de dominada, subserviente aos comandos daquela estrutura, e, ainda mais grave, a resguarda como mantenedora e reprodutora desse esquema. Os discursos hegemônicos da política e da religião, da filosofia tradicional e da ciência

[...] contribuem para conformar a subjetividade feminina, fazendo parte da cultura entendida como lugar de identificação e de criação de sentido, e, como consequência, são reproduzidos, por sua vez, pela própria mulher em seu papel de socializadora e mediadora, em sua função de reprodutora dos valores e normas que sustentam esta forma de organização social baseada na divisão de trabalho por sexo (ROCHA-COUTINHO, 1994, p.40).

A personagem é incapaz de alterar as rotas por onde caminha, os roteiros que não foram traçados por ela, como gostaria a narradora: “me diga uma coisa, criatura, os olhos das mulheres desse seu clube são todos da cor do mar sem maré? não existe olhar de tempestade em meio das ondas e dos rochedos, nenhum olhar de afundar o barco ou mudar a cor da bandeira no alto do mastro?” (VVV, p. 43). O comportamento previsível contribui para a manutenção dos esquemas de dominação. A única possibilidade de similitude com o mar decorre do verde que estampa os olhos da personagem, ademais tudo é placidez e inércia. Acomodada na fôrma estabelecida para as mulheres, ela ignora qualquer outro modo de estar em sociedade que não seja aquele calcado na subserviência e no alheamento de si mesma.

Muitas vezes, a lógica falocêntrica mantém as mulheres impotentes diante de situações de subserviência e abnegação, sobretudo, diante do marido e dos filhos, fruto da

sacralização da família (CHAUÍ, s/d). No romance *Mulher no espelho*, a protagonista vive a abnegação diante de uma família que a exaure completamente e que é motivo de sua felicidade: “meu marido acha que devo viver exclusivamente, totalmente, exaustivamente para ele. Isto me faz muito feliz. Na opinião de meus filhos, toda mãe tem obrigação de se dedicar de modo absoluto a quem pôs no mundo. Esta é a razão da minha vida” (ME, p. 16). Num jogo de faces refletidas no espelho, alternam-se na trama romanesca a protagonista, um “eu” reprimido e condescendente e a antagonista, “a mulher que me escreve”, completamente liberada, espécie de *alter ego* da primeira. Enquanto a personagem principal mantém-se presa aos enquadramentos de gênero, a mulher que escreve adverte e expõe a indignação diante de tamanha renúncia:

*[...] você não pode continuar a alimentar essa atitude absurda. É preciso ter consciência dos próprios direitos, sobretudo nos dias de hoje, final da década de 70, numa cidade como Salvador. A mulher deve reagir, não se permitir levar pelos caprichos e exorbitâncias da família. Você não pode continuar a viver assim* (ME, p. 16).

Transpassadas pelos excessos de uma e de outra, elas seguem com suas convicções até o estilhaçar dos espelhos e o encontro das faces. A mulher escrita mantém-se atada ao compromisso, incutido pela educação que teve, de se dedicar exclusivamente à família, sobretudo, se para levar a bom termo a tarefa lhe são exigidas condescendência, submissão e resignação, o que não assegura o sucesso da empresa:

*[...] a conclusão de ter vivido em vão. O esforço para manter a família unida. O fracasso fragoroso. Meu marido, desde o Carnaval, não mais retornou para casa. Meu filho mais velho está internado num sanatório, depois de haver recusado um tratamento contra tóxico. Meu filho do meio foi preso, devendo ir a julgamento, por tentativa de assassinar o amigo, numa cena de ciúmes. O caçula passa o dia e a noite no mais completo estado de embriaguez. E eu? Eu teci dia após dia o meu fracasso. Tenho culpa? Sou inocente? Fiz o que pude. Sacrifiquei a minha vida e a minha morte, ofereci os meus pés aos ratos, entreguei as duas faces ao tapa, enterrei o meu rosto atrás dos espelhos* (ME, p. 103).

O resultado do esforço empreendido são o fracasso e a sensação de que foi inútil o alheamento de si. A convivência com o autoritarismo e o desrespeito do marido e a condescendência diante do comportamento dos filhos contribuíram para a decadência familiar, sucumbindo o ideal feminino de promoção e manutenção da família feliz, a que a personagem encontra-se completamente atrelada: “assumi uma responsabilidade na vida.

Minha família, meu lar, meu infinito. Não vou falhar” (ME, p. 32). Junto com a derrocada familiar emerge a culpa, velha companheira da personagem desde os tempos da infância, simbolizada pelos ratos que lhe roem os pés. No estágio em que a personagem se encontra, inexistente a possibilidade de ruptura, tamanha é a apreensão dos modelos inculcados pela família, cujo referencial é a mãe submissa e resignada.

Outra personagem que incorpora e dissemina a lógica de devotamento irrestrito à família é a amiga louca de *As doze cores do vermelho*, presa completamente aos valores difundidos pelo cristianismo e aos rastros da mentalidade patriarcal: “a voz da mulher louca ressoando o eco de consistências antigas. Em primeiro lugar, o lar e a família, a família e o lar. Uma mulher de respeito é fiel ao marido. A mulher tem o dever de sacrificar seus interesses em benefício da família” (ADCV, p. 81). Como afirma Angélica Soares, as palavras da mulher louca constituem “a fala da opressão e do conservadorismo, aceitos sem questionamento, em decorrência da naturalização da dominação, resultante de estratégias de violência simbólica” (2012, p. 57).

Situações de abnegação e subserviência deflagradas pelos filhos podem ser vistas no conto *Geração impressada*. Nele, três personagens femininas encontram-se espremidas frente às exigências e desqualificações provenientes de seus descendentes. O deflagre da situação é feito pela primeira personagem, através de um desabafo acerca dos maus-tratos do filho:

[...] ele não colabora em nada dentro de casa e se eu peço pra ir pagar uma conta no banco ou comprar alguma coisa no supermercado, sabem o que ele diz? mãe, você tem que se acostumar a resolver suas coisas sem depender de ninguém, e se reclamo por causa de alguma grosseria mais grossa, vocês sabem o que ele diz? você tem que parar com essa mania de chantagem emocional, nem adianta você chorar porque eu não me importo mesmo,[...] ser mãe é descascar pedaço por pedaço o corpo e derramar gota por gota o sangue e depois o filho jogar fora o esqueleto (VVV, p. 54).

Impotente diante das atitudes do filho, à personagem resta partilhar a angústia com as demais professoras que esperam o sinal para entrar em sala de aula. As outras duas tentam acalmá-la, confortá-la, mas acabam solidarizando-se no desfiar dos sofrimentos maternos:

[...] eu também fico desesperada com minha filha, ela tem coragem de rir na minha cara por causa de minhas roupas, mãe, você não tem vergonha de fazer papel ridículo, pensa que é alguma garotinha para usar esta saia curta? e eu? pois a minha filha ri porque acha minha roupa antiquada demais, mãe, esta roupa de velha bolorenta, até parece que você é minha avó (VVV, p. 55).

A construção da ideia de maternidade como tarefa elevada da mulher, “a grande função feminina”, é manchada com os desafios e desgostos provenientes da autonomia física e intelectual dos filhos. Livres para pensar e agir como entendem, os filhos agridem verbal e emocionalmente suas mães. Elas, resignadas aos modelos estabelecidos, calam-se e aceitam os desrespeitos e as exigências que eles fazem para si e para os que levam para dentro de casa. Está posto o conflito geracional entre mães e filhos, marcado, como afirma Kátia Jane C. Bernardo, pelo “conflito de valores e não apenas de vivências de idade” (2005, p.76). Elas mantêm-se abnegadas à sua função materna e destituídas da consciência de serem sujeitos de suas vidas:

Lulu está dormindo lá em casa e sabem do que mais? ela só toma café na hora que acorda e acorda meio-dia e se a mesa não está posta com tudo em cima, meu filho reclama como se eu fosse escrava, ah é? e minha filha? quer que o namorado durma lá em casa, mas meu marido não consente e aí ele diz que eu não sei educar e aí minha filha diz que eu não se me impor junto a meu marido, e eu? como é que vocês acham que eu fico? imaginem que minha filha quer voltar das festas e dos programas dela de madrugada e quando eu reclamo ou me preocupo, ela diz que reajo como a velha esclerosada que sou, então escutem esta, meu filho e Lulu implicam com os meus vestidos e dão risada quando estou atrasada e corro, mãe você parece um *container* voador (VVV, p. 55).

Diante das diversas solicitações em seu papel de mãe, elas se veem emparedadas, entre os maus-tratos, as cobranças do marido, que atribui a educação da filha exclusivamente à mãe, as insatisfações da filha, exigindo-lhe uma atitude de autonomia diante do esposo, a indignação diante das situações a que se submetem, e as ancestrais heranças de obediência e submissão à lógica falocêntrica. Toda a sorte de crescentes desconfortos é metaforicamente aludida pelas lacunas que se abrem em buracos, e estes, em boqueirões, revelando o peso das imposições e os medos diante das fendas abertas pelas insatisfações:

Nós olhávamos umas para as outras em busca de uma resposta que nos aliviasse do suor e dos tantos medos, subitamente mais visíveis. Os buracos se abriam em boqueirões. O pior é que a gente já vem de outras instâncias, de urgências outras, de toda a tralha da herança de obedecer sem discutir, meu pai só me deixava ir à festa com minha mãe [...]. Nós, a geração imprensada, os pais, os filhos. E os maridos? O que fazer? O quê? O? (VVV, p. 56).

Elas estão imprensadas entre a obediência aos pais e seu pátrio poder, a submissão ao marido e a subserviência aos filhos. Estão indignadas com a situação, como a construção textual explícita através do reforço da pergunta cada vez mais interrompida, até restar apenas

o “O?”, estupefato e sem palavras. Segundo Maria Lúcia Rocha-Coutinho, se, por um lado, várias mulheres aceitavam os papéis designados pela sociedade para elas, “muitas mulheres acabavam por perceber que os papéis tradicionais de esposa e mãe não davam a elas nem a realização nem o reconhecimento que esperavam” (1994, p. 116). É essa indignação que promove o gesto de mudança empreendido por elas a partir da negação ao sistema educacional. A ruptura com o pragmatismo funcional é um índice do desejo de romper com as amarras da vida em família, com os invisíveis fios da dominação e violência simbólica:

A primeira a falar foi a colega da voz gorda e frouxa, no seu vestido cansado que o ventilador invadia, hoje nós não vamos dar aula. A que parecia avó da filha tirou os parafusos da boca, nós vamos sair da escola agora mesmo. E eu, apesar das inerências do medo e da grossura daquele vento emperrado do ventilador, tirei os sapatos, ninguém manda em nossa vontade. Descemos as escadas em ofensiva triunfal, conquistamos a rua, finalmente livres do ar enebado e do mofo do ventilador e do barulho das chaves e das pulseiras. [...]  
Completamente livres, olhando umas para as outras, e agora, o que é que nós vamos fazer? (VVV, p. 56).

Exercida a coragem de dar o passo em direção à liberação, restam as inseguranças, inerentes ao desconhecido, a exigir bravura e destemor para enfrentar os desafios impostos a quem ousa transpor os limites estabelecidos pelas estruturas de dominação. Aqui, as mulheres desvelam a teia de violência em que estão retidas, reconhecem-se subservientes e se direcionam, inseguras e hesitantes, para a mudança que desejam. O gesto, envolto no medo, de deixar a escola é o indício do ápice de insatisfação com a vida a que se curvam, cheia de desrespeito e abnegação. Embora exista o medo paralisador que costuma reter as mulheres nas esferas de submissão, as personagens de *Geração impressada*, timidamente, optam por olhar em direção a uma vida de autonomia e consciência de si como ser humano, em busca de satisfação pessoal.

#### 4.4 DESAMARRAS: AUTONOMIA, LIBERAÇÃO, ALTIVEZ

Se as personagens de *Geração impressada*, retraidamente, olham para a possibilidade de se liberar do cerco de obediências e desqualificações, outras mulheres de distintos contos romperam o círculo de abnegação e lançaram-se em esferas de autoliberação e altivez, porém ainda vivenciam os preconceitos e retaliações impostos pela lógica falocêntrica a quem subverte a ordem.

No conto *O namorado*, por exemplo, a personagem assume a altivez adquirida ao lado das conquistas de uma vida e exibe a serenidade no relacionamento com um homem mais jovem. A amiga, interlocutora, é a voz reprodutora dos valores e normas sociais:

Como é que depois de dois casamentos desfeitos, você vai se envolver com um garotão?

Atrás da fumaça do cigarro, o sorriso longo dos lábios sutis, seguros de sua consistência e das palavras sem mentiras nem desculpas. Ela não precisa abrir as pálpebras cercadas de convincentes cílios para ver as duas faces da mesma moeda. O gesto viçoso para o garçom, mais um chope geladíssimo, por favor. Sim, ela estava namorando um rapaz vinte e poucos anos mais jovem que ela.

Você não se constrange das pessoas pensarem que ele pode ser seu filho?

Ela abre a bolsa, fita a amiga remota da infância e da perdurada ausência em remotas terras e mostra a foto dos dois, sentados à mesa de uma danceteria. Não, ninguém diria que ele parecia filho. E se dissessem? O olhar intrépido conhece caminhos e atalhos. A vida era dela e os outros, que pensassem e tivessem pensado, apesar e mesmo. (VVV, p. 47)

A protagonista assume uma postura completamente diferente das personagens abnegadas do item anterior. Ela carrega consigo a consistência, a segurança e o destemor diante das perguntas capciosas da amiga representante da ordem simbólica de dominação e violência que encarcera as mulheres numa existência destinada ao outro. Sem melindres com a diferença de idade, seu comportamento é de completa autonomia e segurança, quer no pedido da cerveja, quer na consciência acerca dos julgamentos alheios sobre a sua vida. A fala acerca do novo namorado indica os caminhos já percorridos em relacionamentos marcados pela competição ou insegurança do parceiro:

A foto sobre a mesa, este aqui não compete nem se sente ameaçado. Muitos homens ainda se assustam, suas mãos eram presenças desenhadas entre rendas e babados. Como aceitar as inscrições mais recentes das mulheres em monitores e arquivos eletrônicos ou com bisturi numa das mãos e, na outra, a certeza das incertezas? (VVV, p. 48).

Seguindo a lógica, traçada por Bourdieu (2011), de que a mulher sempre carrega consigo um “coeficiente simbólico negativo” que a marca com uma inferioridade, é comum, quando ela ultrapassa o esperado, haver uma concorrência com o parceiro da vida amorosa ou com o colega de trabalho. Do alto da experiência de dois casamentos, a personagem conhece os meandros da dominação perpassados quer pela superação profissional em relação ao companheiro (motivo da separação do primeiro marido), quer pela inadequação aos modelos construídos socialmente (o segundo marido e seus familiares queriam um filho). O namorado

mais jovem parece não implicar tais riscos, dada a sua pouca bagagem profissional e a elevada experiência e consolidada carreira dela: “ela nas conferências, nos cursos, nos congressos no Exterior, programa semanal na TV, consultório cheio, [...] ela tinha compromissos com os orientandos, com os pacientes, com o chefe do departamento, com o reitor, com o ministro da saúde” (VVV, p. 48).

A altivez da protagonista remete à quebra da rigidez das fôrmas e normas. Ela se dispõe a exercer as sinuosidades e imprecisões do jogo amoroso, desprovida do rigor solicitado a quem se conforma às determinações da ordem falocêntrica e vê, no namorado, a possibilidade de um relacionamento sem as cobranças já experimentadas, pois, além de ele solicitar a ajuda dela para os projetos de sua vida profissional,

[...] ele conhece pequenos restaurantes à beira-mar e imprevistos hoteizinhos-fazenda para fins-de-semana imprevisíveis. Ele prepara mirabolantes saladas de palmito fresco e legumes, inconcebíveis sanduíches naturais exuberantes sucos de frutas exóticas. Sobretudo ele não tem mãe nem madrasta nem irmã nem avó (VVV, p. 49).

Sem dúvida, o fato de ser uma profissional bem sucedida e dispor de autonomia financeira e emocional contribui para a imagem de mulher liberada que a personagem exhibe. Tal representação decorre não apenas do envolvimento amoroso com um homem muito mais jovem, mas se vincula a uma ambiência moderna que permite às mulheres atitudes e posturas outrora violentamente recriminadas, como frequentar um bar e tomar cerveja, espaço e bebida amplamente vinculados ao homem, fumar cigarro, dirigir o próprio carro, além da assunção de altos postos em sua escalada profissional. Todos esses elementos são signos (alguns deles cunhados dos filmes norte-americanos) que, durante as últimas décadas do século XX, contribuíram para formar a imagem da mulher moderna. Mulheres, como a personagem, que assumem esse tipo de perfil distanciam-se dos moldes matrimoniais antigos, buscando relações pautadas no equilíbrio e companheirismo entre os parceiros, sem abrir mão de sua individualidade. De acordo com Carla Bassanezi Pinsky, nesse tipo de relacionamento,

[...] ambos (homem e mulher) são “cúmplices”, tanto que, para a mulher, investir na união conjugal não é mais garantir o respeito social, a segurança financeira ou mesmo o fim da solidão a qualquer custo. É, sim, dividir com o cônjuge certas dimensões de sua vida. Na “nova família”, existe uma ligação afetiva profunda, com espaço para a “realização pessoal e profissional” da mulher e para o desenvolvimento do “lado sensível” do homem. Daí em diante, não há caminhos pré-traçados: os casais “buscam sua própria verdade” sem se preocupar em “desempenhar por injunções sociais papéis que não correspondam às suas necessidades” (2011, p. 526-527).

Esse modo de se relacionar amorosamente parece nortear a afetividade entre a protagonista e seu namorado. Serena, diante dos questionamentos cerceadores que subjazem à fala da amiga, ela mantém-se impassível frente aos preconceitos e amarras sociais, tal como a imagem da esfinge evocada no conto, sabedora dos mistérios e enigmas de uma vida para além das convenções.

A superação dos preconceitos sociais e a conquista da autonomia é a tônica do conto *Mãe solteira*. O próprio título já remete a uma condição que implicava uma série de discriminações à mulher que tivesse um filho sem a assunção paterna. A história da filha, mãe solteira e vítima de preconceito é o fio introdutor das memórias da protagonista, também mãe solteira:

Minha filha é mãe solteira, sim, e daí? Minha filha é filha de mãe solteira, sim, isso mesmo, e precisava jogar areia no namoro dela? Também, que homem é esse, trinta e tantos anos e só porque o papaizinho dele achou que moça solteira que tem filha fazendo vestibular não é flor que se cheire, ora essa, ele vivia enchendo os ouvidos do filho, cuidado, rapaz, quantos amantes esta sua amiguinha já teve? [...] quando eu fiquei grávida, ah, sua depravada, eu não lhe mato para não ser preso, você manchou meu nome, cuspiu na minha honra, saia já da minha casa, suma já da minha cidade (VVV, p. 112).

Vislumbra-se, no fragmento citado, o peso das sanções impostas a quem ultrapassa as normas estabelecidas pela lógica falocêntrica, desde a geração da protagonista à geração de sua filha e da neta, mediante o preconceito e a discriminação sofridos pela filha, promovendo o fim do romance. O direito ao livre exercício da sexualidade, conquistado ao longo da segunda metade do século XX, não garantiu às mulheres o respeito dos homens acostumados ao esquema de repressão sexual que as encarcerava e que permitia a eles todo tipo de experiência sexual. “E porque encaram a liberdade da mulher como uma concessão e um pecado, muitos homens tendem a confundir esta libertação com libertinagem. Ora, a imagem da mulher emancipada não suprime a imagem da mulher essencialmente pura, basicamente, fiel” (DEL PRIORE, 2011, p. 181). O término do romance com o namorado evidencia a permanência das estruturas de violência simbólica impactando a segunda geração de mulheres daquela família. A mãe, na primeira geração, foi expulsa de casa e da cidade por conta da ideia de honra, a que estava ligada a virgindade feminina. Manter relação sexual fora do casamento e, mais sério ainda, engravidar sem estar casada eram práticas que maculavam a honra familiar, sobretudo, a paterna, vinculada ao pátrio poder e, nesses casos, à falha desse

poder. Segundo Carla B. Pinsky, “a ‘mãe solteira’ só pode minimizar seu ‘grave erro’ se passar a se dedicar totalmente ao filho, vivendo de maneira respeitável. Mesmo que duramente criticada, ela ganha pontos por sua coragem em abrir mão de uma solução ‘monstruosa do ponto de vista moral’ (o aborto)” (2011, p. 493).

No entanto, a perspectiva feminina, conforme a narrativa, altera-se de uma geração para outra. As condições que envolveram a mãe e sua gravidez são completamente pautadas na moral cristã, na castidade e no matrimônio como obrigações não apenas morais, mas também sociais. A filha, por sua vez, encontra-se num contexto que lhe possibilita optar livremente por casar ou não, desobrigando-a de viver ao lado de um homem por consequência de uma gestação: “minha filha é mãe solteira por opção, o pai da criança queria se casar, minha filha não queria, disse não, casar pra que homem? que bobagem, nós estamos bem assim, cada qual na sua casa, mas eu sou deputado, você tem que compreender, precisamos legalizar nossa relação” (VVV, p. 113).

A partir de então, ela evoca as batalhas que travou na conquista de autonomia e da independência financeira e emocional. A vida como *hippie*, o uso de maconha, as privações, os primeiros empregos, as experiências de uma juventude efervescente são pontuadas ao lado da determinação em sustentar uma vida profissional e colher os reconhecimentos advindos dela. A fala da personagem é cheia de confiança, altivez e mesmo imposição diante dos desafios superados e das lutas diárias. A cicatriz no rosto é a marca das libertações adquiridas em meio às adversidades de estar em sociedade, é troféu exibido com orgulho:

A universidade? eu queria ser arquiteta, dei muito duro, mas consegui, esta cicatriz aqui no rosto, está vendo? a marca da fivela do cinto de meu pai, nunca precisei dele nem de homem nenhum para pagar as minhas contas, eh, eu não podia viver só de paz e amor, com tantas guerras pela frente (VVV, p. 112).

As conquistas na carreira profissional também são motivo de brio enaltecido, elas contribuem para a autonomia econômica, a autovalorização e a preservação da liberdade conquistada, promovendo uma consciência de si enquanto sujeito no jogo social ou amoroso: “nunca deixei de cumprir horários e prazos, nunca atrasei meus compromissos de arquiteta premiada muitas vezes, meus projetos de construção, [...] você quer saber? eu me lixo para o que os outros pensam ou deixam de pensar, eu sou mais eu e não devo nada a ninguém” (VVV, p. 113). Ou, como o fragmento abaixo evidencia:

Queridinho, não é porque eu te amo que vou deixar de trabalhar com meu sócio, por que essa cara feia? Se os homens pensam que são donos, comigo nunca teve nada disso, escute aqui, benzinho, eu não sou obrigada a lhe pedir permissão para atender a um cliente em outra cidade, é, só me liguei aos homens que amei de verdade, [...] escravizar não, isso nunca, homem nenhum me controla, por mais que eu goste, [...] veja bem, paguei caro pela liberdade, o documento está selado para sempre, aqui, olhe (VVV, p. 114).

As falas dessa mulher revelam um lugar distanciado da conformação às normas que ditam uma fôrma rígida, à qual a mulher deve enquadrar-se, engendrando um despertencimento a favor de um total doar-se ao outro. A completa despreocupação com a opinião alheia sinaliza uma autoafirmação, uma consistência na condução da própria vida. É forte também o caráter insubmisso e transgressor presentes no tom de sua fala. Ela faz parte do rol de mulheres que romperam definitivamente o cerco das injunções postas pela dominação e violência simbólica, consciente de si e das artimanhas masculinas que enredam fios de controle e subjugação, particularmente no envolvimento afetivo-amoroso.

A interlocutora, para quem a protagonista recupera sua experiência de vida, transmite ao leitor suas impressões das batalhas empreendidas a partir de uma atmosfera de admiração e poeticidade: “resíduos e demasias, ela empunhava o estandarte, expunha os brasões e as fulminâncias. Eu, desprovida de façanhas, desguarnecida de medalhas, escutava o ribombar dos turbilhões de metais e garrafas, no meio do vendaval” (VVV, p. 113). É mediante a narradora que fica mais evidente a força, a determinação e a altivez da protagonista, bem como a leveza das noites ao lado do homem por quem, no momento, a protagonista está apaixonada: “o repouso da guerreira no abraço do amado, depois do dia bravio de batalhas e troféus” (VVV, p. 115).

Convém observar que, tanto em *Mãe solteira* quanto em *O namorado*, as protagonistas estabelecem com seus parceiros uma relação desprovida de dependências, emocionais ou econômicas. A relação pauta-se na mútua partilha e reconhecimento das afetividades, sem hierarquizações. Existe, no entanto, uma alteração no comportamento das personagens masculinas, em comparação com as vistas anteriormente. Ambos os companheiros, excedidos nas delicadezas, são portadores de uma amabilidade e de um cuidado não vistos antes, representantes de um amado talvez idealizado ou existente numa fase inicial dos relacionamentos: “de noite, quando volto para casa, ele está à minha espera, a mesa posta, flores e velas acesas, nunca pediu certidão negativa do que faço durante o dia, ele me entrega a toalha limpa e cheirosa para eu usar depois do banho” (VVV, p. 114). O preparo de comidinhas (*O namorado*), o cuidado com a mesa em ambiência romântica, o estar à

espera, a entrega da toalha para o banho, atitudes convencionadas para as mulheres, cuja finalidade era conquistar o marido e preservar o relacionamento, são agora desenvolvidas pelos homens, numa visível inversão.

Ambas as protagonistas assumem a ruptura com as tradicionais formatações socioculturais e enfrentam as repreensões por transgredir a ordem, através do preconceito e da discriminação, como assinala Maria Lúcia Rocha-Coutinho: “aqueles que escolhiam desviar-se dos papéis tradicionalmente a eles impostos, em geral, podiam esperar pena ou desaprovação por parte da sociedade” (1994, p. 116).

Esse é o preço que as personagens pagam por conduzir suas próprias vidas, convergindo, antes, para a autossatisfação do que para o cumprimento de normas sociais e vontades familiares. Percurso semelhante é feito pela protagonista de *Ela e eles*, assoberbada pelas exigências familiares, ela opta por se liberar completamente das amarras domésticas:

„mulher, me traga meu prato de comida, mulher lave minha camisa, mulher este feijão está sem sal, mulher, venha deitar na minha cama  
 „ela sorria e levava e lavava e temperava e deitava e  
 [...]
 „mãe, eu já disse que não gosto desta sobremesa, mãe eu já disse que você tem que anotar o nome das pessoas que me telefonam, mãe, eu já disse mas você não me ouve, mãe, eu não tenho que dar conta de minha vida para você, mãe, eu não quero que você me faça perguntas  
 „ela sorria, ela media o açúcar, ela anotava os nomes, ela ouvia, ela não perguntava e  
 „o passarinho entrava e saía da gaiola e dançava na palma da mão aberta para voos e caminhos (FF, p. 37).

O cenário aponta a submissão às demandas domésticas e aos papéis de esposa, mãe e também de avó. A complacente aceitação das solicitações e determinações familiares é demarcada pela frase iniciada pelo verbo sorrir, indicando o sorriso estampado na face, e pela reiteração da conjunção “e” no atendimento dos desejos do marido, do (a) filho (a), do neto. Vale notar que todos os parágrafos, o das solicitações, o da realização dos pedidos, o das imagens de natureza, são iniciados por três vírgulas, como se sinalizassem o contínuo daquela estrutura. Não é uma situação que se inicia com o parágrafo, ao contrário, já está em andamento uma dinâmica que é, simplesmente, pausada pelas vírgulas e retomada com o parágrafo. Em contraponto aos parágrafos anteriores, a última sentença do fragmento acima sugere liberdades de pássaro e de caminhos. Os elementos da natureza presentificados através dos jardins e do ato de regá-los, do pássaro na gaiola, dos barulhos de mar e seus horizontes sem fronteiras sugerem um convite à liberdade, uma vez que, na estrutura da

narrativa, aparecem sempre após o parágrafo que noticia o cumprimento das solicitações, como se pode constatar:

„,vovó, eu não quero ir para a escola hoje, vovó eu quero ir na pracinha agora, vovó eu não quero mais que você me conte estórias de fadas e palácio encantado, vovó eu quero brincar de macaquinho nas suas costas  
 „,ela sorria, ela não ia, ela ia, ela não contava, ela sentava no chão e  
 „,ao longe ela ouvia os apelos do mar, perto a voz do búzio no ouvido anunciava horizontes e abismos sem fronteiras (FF, p. 38).

É exatamente o terceiro parágrafo de cada um dos blocos de apelos familiares que dá o indício do voo a ser alçado pela protagonista, logo confirmado, quando, em overdose, as falas surgem simultaneamente, em tom de cobrança e de responsabilização pelo neto: “„,mulher, este menino quebrou a perna porque você etc, mãe, este menino está com febre porque você etc., será possível, mulher?, será possível, mãe?, é preciso dar limites às crianças „,ela não sorriu, mas” (FF, p. 38) Em meio às exigências, ela não responde de prontidão e, ainda mais, não sorri condescendente. Para enfatizar, a conjunção adversativa “mas” anuncia a mudança. Ela cede aos apelos da natureza e vai ao encontro de si mesma, atendendo ao próprio desejo de se libertar da subjugação familiar:

„,ela sorria ao dia que amanhecia e deitou suas águas na dança das pétalas e gotas do sol e abriu a gaiola para a dança dos caminhos do passarinho e não pegou a bolsa nem deixou a mesa posta, mas deixou o portão aberto e  
 „,sorria e foi pela rua, pela pracinha, e molhou suas águas no sal das águas do mar e foi além do trilho do trem e foi e  
 „,ela sorria e caminhava a dança dos caminhos e das portas abertas e (FF, p. 38).

A ruptura com a lógica de atendimento das solicitações familiares dá-se com o movimento de saída de casa. A partida é envolta numa atmosfera de leveza e liberdade, sinalizada pelo tom poético e pela reiteração do verbo sorrir, não mais aquiescente, porém indicando um sorriso de plenificação da existência. A personagem despoja-se completamente da vida que levava, abre todas as portas e deixa para trás bolsa, mesa e tudo o mais, apenas vai seguindo adiante, sem definições sobre o que será depois.

Do mesmo modo que o enquadramento ao “destino de mulher” promove aprisionamentos, como ocorre com *Ela e eles*, o oposto também pode levar ao cárcere, coibindo desejos em nome da fidelidade a um princípio: o de ser uma mulher independente. Esse parece ser o caso da protagonista de *Ela é independente*. Como o título afirma, trata-se de uma mulher independente economicamente, que se enreda nos fios da autonomia

financeira e nos discursos que esboçam uma suposta “mulher moderna”: “eu sou independente, não quero me casar, tenho meu dinheiro ganho com meu trabalho, faço o que eu quero e não permito interferências na minha vida” (FF, p. 113). Avultam a independência proporcionada pelo trabalho, e o casamento como uma possibilidade inexistente: ela diz não querer se casar. Sobre esses dois esteios, corre a narrativa, enfatizando a estabilidade econômica e a resolução afetiva:

[...] sim, ela mulher independente que escolhe seus parceiros: não me prendo a nenhum, nada de compromisso, nem cobrança nem rédea nem laço, a chave de minha porta guardo no cofre, o anel joguei no fundo do poço, o *script* eu improviso, minha fala eu gravo em vídeo clip, quando eu quiser um filho, já sei o telefone e o nome que lhe cabe  
 Não preciso de ninguém para virar as esquinas da vida e da cidade nem para apontar o terminal do meu voo nos aeroportos internacionais, nem quero anunciar na TV o endereço do meu atelier de alta costura (FF, p. 113).

As falas da mulher independente assumem um completo desapego dos vínculos amorosos. O espaço da relação amorosa é assentado no pragmatismo (não precisa de alguém para auxiliar em suas viagens) e na desconfiança (a chave da casa está no cofre, inacessível a qualquer pretendente a compromisso). Sobrepuja o discurso de independência amorosa, a ênfase no desejo de não se comprometer com qualquer parceiro, logo infiltrada pelo choro nos casamentos das clientes, denunciado pela voz narrativa: “eu invento meus modelos e os vestidos de noiva mais cobiçados da alta roda. Ela acompanha as noivas à igreja. Profissionalmente, é claro, mas durante a cerimônia, a emoção da música (talvez?), no olhar molhado que se acrescenta ao retornar à casa” (FF, p. 114). A protagonista concentra-se em evidenciar sua carreira bem sucedida e demarcar seu posicionamento acerca dos envolvimento amorosos, enquanto a narradora, sagaz, revela ao leitor meandros da vida “plena” dessa mulher. Através da ironia presente em “ela acompanha as noivas à igreja. Profissionalmente, é claro”, a narradora sinaliza a lacuna existente proveniente da negação de uma vinculação amorosa e sua dissimulação através da sobrelevação da vida profissional, logo confirmadas pelo “olhar molhado”, decorrente não da música, mas da emoção oriunda da celebração do compromisso amoroso.

O desejo de estar comprometida com um homem é indicado pela metáfora do horizonte à frente do apartamento dela e, posteriormente, questionado pela voz narrativa: “o apartamento dela tem janelas debruçadas para a linha do horizonte que começa no desenho das montanhas e se fecha na abertura franjada em ondas, espuma, areia e móveis resoluções de arcaicos desejos proibidos” (FF, p. 113). O horizonte da mulher independente, suas

perspectivas, inicia-se no alto evocado pelas montanhas e se fecha na abertura do mar e nas “móveis resoluções de arcaicos desejos proibidos”. Naquilo que representa expansão, o mar aberto, ele se fecha, cerceado também pelas resoluções sobre os arcaicos desejos, proibidos, de união entre pessoas que se amam. Proibidos por quem? Proibidos por ela mesma, presa a uma mentalidade calcada no flertar e se divertir livremente, durante muito tempo, atribuída ao masculino. A inversão dessa lógica, contribuindo para a ideia de liberação e autonomia sexual e afetiva feminina, no entanto, retém-na num discurso que não coaduna com os seus reais desejos. Ao fim da narrativa, fica a interrogação da narradora acerca dos limites e das resoluções: “e os limites do horizonte nas ondas de sua praia em móveis resoluções de arcaicos desejos proibidos?” (FF, p. 114). Atada ao discurso, ela sofre com a ostentação da imagem de mulher independente. Alterar as resoluções e os horizontes é a possibilidade de experimentar com mais verdade o sentimento de plenitude diante da vida.

No conto *Ela e o filho*, mais uma vez, surge a imagem da mulher moderna como aquela que trabalha fora de casa, que tem independência financeira e conduz a própria vida. A presença do companheiro existe e, envolta em romantismos e idealismos, rapidamente é desfeita quando uma gravidez implica um tipo de comprometimento, a assunção da paternidade:

[...] ele?, ah, ele, aquela doçura máscula, você sabe como é?, o sorriso incutido no traço móvel do rosto, e o abraço?, ah, abraço ninho fortaleza, contorno e ultrapassagem, com ele, eu me sinto protegida e além de tudo, um homem romântico, e havia acordes e arpejos na melodia da hora, imagine que me manda flores, abre a porta do carro para eu entrar, faz questão de pagar restaurante, show e qualquer programa que a gente faça, onde já se viu?, mulher dividir a conta com homem, não, ele não gosta destas modernidades e não quer que eu trabalhe, mulher minha eu quero só para mim, linda e perfumada, ah, amiga, ele é tão especial (FF, p. 89).

Apaixonada, a protagonista encanta-se com as atitudes do parceiro, supostamente românticas, enovelando-se em uma imagem masculina idealizada por muitas mulheres, a do homem gentil e provedor. A narrativa, no entanto, revela um homem cujo perfil remete ao modelo historicamente construído, aquele que provê a casa, que quer a mulher restrita ao ambiente do lar, atada à noção de propriedade dele e que conhece bem as artes da sedução. Ela, todavia, não percebe, tamanho é o seu envolvimento e paixão. Somente com a gravidez, desvelam-se as atitudes do parceiro, omitindo-se completamente na atenção à protagonista e na paternidade:

„,você está grávida,,  
 ele não te mandou flores quando seu filho nasceu?, e a conta da Clínica?,,  
 „,ah, amiga, eu estou acostumada a trabalhar, meu filho é tão especial, olhe o  
 sorriso dele, o sorriso incutido no traço móvel do rosto,,  
 „,medo?, por que medo?, eu sei cuidar do meu filho, eu sei,,  
 „,porque há o que é e o que deve ser e haver, veja, amiga,, (FF, p. 90).

Toda a gentileza converte-se em silêncio, o discurso de provedor é negado, inexistente a assunção do filho nem das despesas decorrentes de seu nascimento. A decepção feminina é acalentada pelo sentimento maternal e pela doçura infantil, e minimizada pela segurança do próprio trabalho. É no lugar de mulher condutora de sua vida que a personagem se fixa para enfrentar a condição de mãe solteira, para superar o desafio de criar, sozinha, um filho. A condição de desrespeito masculino, flagrante em contos analisados em sessões anteriores, reincide. O que difere é a reação feminina, a autonomia proporciona à personagem encarar com serenidade a chegada de um filho e não ficar paralisada diante da frustração amorosa. As condições sociais também contribuem para essa postura, uma vez que, em finais do século XX, vigoram novas concepções sobre maternidade, casamento, família, entre outros aspectos. Conforme Carla B. Pinsky, “mães solteiras nem de longe sofrem as discriminações que sofriam no passado, sendo que várias mulheres arriscam-se na ‘produção independente’ (engravidar propositadamente e criar o filho sem um pai por perto) para realizar o sonho de ser mãe” (2011, p. 531).

As condições de autonomia são, nos contos analisados, decorrentes não apenas da independência financeira, mas também de uma consciência de si, de uma desvinculação da noção de que a mulher precisa ser cuidada e sustentada por outrem, amplamente difundida pelos discursos da Igreja, da Família e do Estado. Deriva dessa conscientização e de tomar para si o papel de condutora da própria vida, a autonomia econômica e emocional que costuma estar relacionada às personagens que se desvincularam das teias invisíveis de dominação e violência. Mulheres autônomas, liberadas e ativas, que conquistaram a si mesmas diante dos êxitos e declínios de suas vidas e das relações em sociedade. Vale salientar que, embora o termo “liberada”, muito utilizado durante a segunda metade do século XX, de forma estigmatizada, para assinalar o desprendimento sexual de algumas moças da época, como assinala Carla B. Pinsky (2011), assume aqui uma denotação mais ampla. O uso que faço do termo implica o despojamento dos interditos sociais, não apenas aqueles referentes aos padrões e modelos definidos para a vivência da sexualidade, mas também relacionados à superação de amarras que insistem em marcar a mulher com um sinal de inferioridade.

Alcançar uma condição de autonomia implica mudanças interiores e promove também transformações externas, sobretudo nas relações sociais, como esclarece Maria Lúcia Rocha-Coutinho:

[...] o foco da vida da mulher, antes voltado para o outro, para a satisfação das necessidades daqueles à sua volta, desloca-se, então, para seu crescimento e desenvolvimento integral como ser humano. Esta nova ênfase no crescimento pessoal acarretou uma série de mudanças sociais que levaram à necessidade de um planejamento de vida mais individualizado. O questionamento de que o casamento traz a felicidade eterna como esposa e mãe levou as mulheres não só a buscar novas formas de realização pessoal numa profissão ou trabalho como também a formas alternativas de relacionamento afetivo e sexual (1994, p. 117).

Sair do lugar de abnegada e voltar-se para si, para sua realização pessoal, proporciona à mulher um caminho de escolhas próprias, nem sempre com garantias de pleno êxito, mas, sem dúvida, com uma ampliação das possibilidades de ser feliz, outrora reduzidas à maternidade e ao casamento.

Oscilando entre o lado de cá, da conformação aos modelos oriundos da mentalidade patriarcal e o lado de lá, da liberação das amarras e incentivo à satisfação pessoal, as personagens dos romances *Mulher no espelho* e *As doze cores do vermelho* também vivenciam momentos de ruptura e de plenitude pessoal, chegando mesmo a se estabelecer num território pessoal de completude.

A mulher bipartida do primeiro romance parenteano enfrenta os seus medos e culpas e, entre recuos e avanços diante dos reflexos nos espelhos, reconhece, na face da mulher que escreve, também o seu rosto. O reconhecimento de si na estrutura familiar castradora de qualquer realização pessoal desvinculada do projeto família é o começo da caminhada em direção ao fim da sujeição:

[...] na verdade, estou saturada de zelos e pruridos em nome dos bons costumes e da moralzinha burguesa, onde me criei, toda preocupada com as aparências, com o recato da mãe de família, com o donzelismo das filhas. Como se as mães e as filhas não tivessem sexo nem ardessem de legítimo desejo ante o macho sadio e normal. Ora, eu que durante toda a minha vida procurei agir e reagir como se não tivesse sexo, (...) eu, a mãe de família exemplar, a filha obediente e abnegada, a esposa casta e cheia de virtudes, eu, a tímida e a pura, a inocente e a ingênua, eu, eu proclamo a legitimidade do prazer praticado por livre vontade e com a pessoa escolhida, independente de vínculos matrimoniais (ME, p. 116).

Os furtivos envolvimento amorosos contribuem para o despojamento das amarras psicológicas calcadas na repressão e na ignorância sexual. Somente após o percurso de despreendimento e des-identificação da imagem forjada, é que se inicia a trajetória rumo ao reconhecimento de si, proporcionando momentos de liberação e satisfação pessoal: desde a percepção das mudanças nela mesma – “Estou segura do meu sorriso novo. Alegria de sorrir sem timidez. Meu gesto solto. O meu olho no olho. Como eu estou diferente. Eu sou a minha imagem no espelho. Eu sou a outra. Eu sou eu. [...] Sou a mesma. Apesar de outra.” (ME, p. 113) –; passando pela experiência do prazer sexual – “Descoberta do prazer. O prazer natural. O prazer do prazer. Animalidade saudável, sem reservas, sem subterfúgios. Um homem e uma mulher à beira do farfalhar da mangueira milenar, longe dos girassóis da casa paterna.” (ME, p. 114) –; apropriando-se do seu corpo – “O exercício da minha nudez me ensinando mistérios que o meu corpo ignorava. Nunca pude supor que a pele guardasse tantas sensações delicadas e violentas.” (ME, p. 117) –; alcançando o outro lado dela mesma – “olho o meu olhar no desdobrar dos espelhos. Estou aqui. Estou ali. Firme, senhora das minhas guerras, do meu corpo, da minha sorte. Eu” (ME, p. 151).

É válido notar a importância do corpo, ensinando sobre si e agregando pertencimento, elemento necessário ao processo de autoconhecimento, como Angélica Soares assinala, ao estabelecer um profícuo diálogo entre poemas e romances parenteanos: “em idas e vindas, coragem e temor, pensamento e emoção, aberturas e retenções, o corpo se torna passagem obrigatória para o conhecimento de si, unindo o sentir e o fazer de mulheres recriadas por Helena Parente Cunha, na luta por se emanciparem de ‘elos e laços e nós’” (SOARES, 2012, p. 68)

Feita a travessia por dentro de si, ultrapassando os cercos da vergonha e do despudor que retinham a mulher escrita e a mulher que escreve, respectivamente, elas finalmente encontram-se no reflexo dos espelhos: “meu rosto no espelho é o dela. Ela sou eu. Eu sou ela. Ombros envergados. Olhar arriado. O cruzamento eu-com-ela fechou-se no estreito eu-comigo. Somos apenas uma. Somos eu” (ME, p. 171). O jogo entre o eu e o ela nas imagens do espelho evoca a figura do duplo enquanto representação dos antagonismos humanos. Conforme Berenice Sica Lamas,

as representações do duplo no imaginário podem ser muitas: a sombra, a imagem no espelho, o retrato, o reflexo, a alma, os gêmeos, o sócia, o anjo da guarda, o fantasma, o animal, a máscara, o disfarce, entre outras. Constrói-se através de processos como cisão do eu, metamorfose e narcisismo, que aparecem nas diferentes representações (LAMAS, 2004, p. 47).

O fragmento assume a unidade, mesmo no estilhaço de espelho rompido pela tempestade, a imagem que se oferece é a da inteireza, incólume ao sangue, à água da chuva e ao despedaçamento:

[...] os espelhos caem estilhaçados. No chão, pedaços de espelho molhados de sangue. Molhados da água da chuva. Uma breve chama se alteia. Olho um rosto inteiro num pedaço de espelho. Um rosto só. Não identifico o cheiro que o vento traz. Meu rosto. Inteiro. Sou EU. O vento vem da tempestade muita. O vento. E se faz mais brando (ME, p. 171).

Após os enfrentamentos à ordem herdada do patriarcalismo e adquiridos os ganhos decorrentes do processo de autoconhecimento, a personagem, senhora de si, sabe que, embora as tempestades possam vir a ser intensas, o vento será brando para quem já enfrentou as próprias tormentas e, agora, conduz o seu leme.

Enquadrada em moldes semelhantes aos que a protagonista de *Mulher no espelho* estava aprisionada, a pintora de *As doze cores do vermelho* hesita entre os dois lados, entre a abnegação e a altivez. Mesmo cerceada pelas amarras do lado de cá, ela encontra oportunidades de vivenciar a liberação e a autonomia, bem como os momentos de satisfação pessoal, como acontece na experiência amorosa com o arquiteto – “Você está no carro de seu amigo arquiteto. Ele leva você em direção à ultrapassagem. [...] Círculos se abrem para escapar da forma. Você entra no quarto com seu amigo arquiteto. Ele tira sua roupa devagar e olha os espelhamentos das incidências. Desejo e marés.” (ADCV, p. 85) –, ou através do reconhecimento de seu trabalho artístico, evidenciado pelas medalhas e exposições internacionais, consumada na conquista do veículo que a levará a novos territórios – “Quando ela começar a ganhar dinheiro com a venda de seus quadros vai aprender a dirigir e comprará um carro de quatro portas. [...] Ela sorrirá veloz e responderá que não precisa de seguro de carro jamais nem nunca nem até. Ela irá percorrer o novo chão de subitaneidades e asfalto” (ADCV, p. 55) – e do apartamento de quatro quartos – “Você está no seu apartamento de quatro quartos e varandas para o mar. Cardumes e constelações capturam inefáveis núcleos. [...] Você trabalha em seu ateliê e faz seu faz sua verdade.” (ADCV, p. 93).

Oscilando entre as realidades de cada um dos lados, ela, todavia, não se esquece do desejo de ser livre, gritado nas cores vibrantes e formas informes da sua arte:

[...] ela nunca esquecerá as vozes rebatendo que a mulher deve ser dócil. Peso do pesadelo ele o elo. Laço. Nó cego nas pernas dela. Ela nunca

esquecerá as censuras do marido todas as vezes que se isolou no quarto para pintar suas estrelas e seus peixes e os vermelhos roxos. Ela nunca esquecerá a latência dos seus gritos e o ápice de seus querereres. Ela reporá por breve espaço as asas quebradas e comporá o vôo de rapidísimos sorrisos. E nunca esquecerá que se esqueceu de esquecer as doze cores do vermelho (ADCV, p. 61).

Embora o desejo de liberdade esteja latente nas atitudes da protagonista, vê-se o peso do embate entre a busca da satisfação pessoal pela arte e a conformação ao modelo familiar. Entre o padrão tradicional e o emancipatório, vigora o conflito, como esclarece Maria Lúcia Rocha-Coutinho:

[...] as mulheres têm sido levadas, nos últimos anos, assim, a buscar um novo entendimento de seu papel. Querem pensar e agir por conta própria, mas seu planejamento de vida ainda inclui a antiga identidade feminina, o que faz com que sua vida se realize no conflito de expectativas contraditórias como ter uma formação profissional e uma carreira ou adaptar-se ao ciclo familiar, ter ou não ter filhos, entre outras. A estas divisões resta sempre a posição conciliatória, a de dividir-se entre os dois interesses, solução que leva a mulher a uma sobrecarga física e emocional que muitas vezes ela quase não pode suportar (1994, p. 62).

Consciente dos elos e nós que a mantêm a serviço da família, presa às convenções estabelecidas para a mulher, no lado de cá, ela decide dar o salto, transpor a margem: “ela pensará nas vozes que diziam o marido é o chefe da família e a esposa é a companheira dócil e pudica. [...] Bifurcação não. Ela dirá não. Não voltará” (ADCV, p. 93). Mas, como o peso dos enquadramentos de gênero disseminados ao longo de toda uma vida não são tranquilamente suplantados pelo desejo de se libertar, ela volta ao lugar da bifurcação, atada ao desviver da filha menor agarrada aos bichinhos de pelúcia e às acusações do marido de negligência na criação das filhas e de egoísmo na dedicação à carreira artística. Para ela, resta ultrapassar, passar além dos dois lados, transpondo em alta velocidade o vermelho do semáforo e do sangue. Se, por um lado, o acidente e a morte da personagem remetem à ideia de punição por transgredir a lógica androcêntrica, amplamente presente na literatura, por outro lado, leva também à possibilidade redentora de não se limitar a um dos lados: “os dois lados as duas metades os dois semicírculos fundidos no círculo dissolvido. Além dos dois lados o ápice estrelado da cordilheira” (ADCV, p. 109).

Mas, se a protagonista de *As doze cores do vermelho* apenas vivenciou momentos de liberação, sua amiga dos olhos verdes é uma representante da experiência bem sucedida no lado de lá. Ela apresenta traços de um comportamento transgressor desde menina,

vivenciando, em primeira mão, as descobertas da sexualidade e partilhando-as com as colegas. Jornalista premiada, a amiga dos olhos verdes não só defende a emancipação sexual das mulheres, mas vivencia e apregoa para as amigas o discurso que propaga em suas matérias:

[...] os olhos verdes duas folhas de hortelã acesas. [...] Sua amiga fala nas experiências da vida amorosa de desquitada e nas facilidades da vida financeira. E fala de suas reportagens que questionam os mecanismos responsáveis pela opressão das mulheres e denunciam as estruturas sociais-políticas-econômicas geradoras das milhares de prostitutas das cidades grandes (ADCV, p. 23).

A amiga dos olhos verdes assume o lugar de quem tem completa autonomia e questiona os esquemas mantenedores da lógica androcêntrica, evidenciando lugares sociais de segregação ou inferiorização da mulher e dos seus direitos. Entre os temas defendidos por ela, estão as prostitutas, o direito ao aborto, o incentivo a uma ampla vivência sexual feminina, enfim, sua defesa é pela emancipação das mulheres, com forte direcionamento para a libertação sexual. Essa personagem reflete bem um perfil feminino que surgiu na segunda metade do século XX e se mantém até os dias de hoje, a da mulher independente economicamente e liberada sexualmente, fruto do acesso feminino às universidades e da disseminação da pílula anticoncepcional (PINSKY, 2012).

O domínio e a liberdade de uso do próprio corpo são marcas presentes no discurso da mulher dos olhos verdes, promovendo, muitas vezes, a inquietação da protagonista:

[...] sua amiga não quer mais compromissos amorosos. Você fica pensativa quando sua amiga diz que sai com quem quer e trepa com quem gosta. Você nada diz quando ela diz e dissesse que a mulher só se realiza no amor se conhecer muitos homens e transar muitos paus. Você começa a chorar quando ela diz dissera que você está perdendo mutações e cambiamentiamentos e cambiantes nuances (ADCV, p. 67).

A defesa do senhorio sobre o próprio corpo também está em convergência com o contexto dos anos de 1970, com a presença de grupos feministas que abalavam os costumes brasileiros herdados do patriarcalismo. Para esses grupos,

[...] fazer da mulher alguém ‘dona de seu próprio corpo’, com ‘direito ao prazer’, ao orgasmo, e a ter filhos ‘se e quando’ quisesse era bandeira de luta. [...] Eram projetos verdadeiramente revolucionários que, se não obtiveram naquele momento o sucesso desejado, ajudaram a abalar os tradicionais modelos de mulher (PINSKY, 2011, p. 520; grifos da autora).

Conhecedora dos fios invisíveis que amarram as mulheres nas esferas da dominação e violência simbólica, a amiga dos olhos verdes acredita que é preciso desvencilhar, desde cedo, as mulheres das teias da repressão sexual, que a construção da autonomia e do empoderamento feminino deve ser empreendida a partir da meninice: “sua amiga dos olhos verdes entra em seu apartamento com uma revista na mão. E lhe mostra o artigo que ela escreveu sobre meninas que não são mais virgens. [...] Você se assusta porque ela defende a emancipação da mulher desde os primeiros anos” (ADCV, p. 75). A amiga dos olhos verdes é a figura que instabiliza as bases da pintora, que infiltra os modelos e que representa uma experiência exitosa no lado de lá, o que não significa que não haja dores, ao contrário, a superação das dificuldades amplia o valor de conduzir a própria vida.

Todas essas personagens evidenciam que sair do lugar da abnegação não assegura o êxito, mas lhes proporciona a satisfação pessoal decorrente de ter escolhido o caminho por onde ir. Se nem sempre elas são ou estão plenamente felizes, sobra-lhes a consciência de que a felicidade é uma escolha delas.

#### 4.5 TRAMA: INTEGRAÇÃO E COOPERAÇÃO

No livro *A casa e as casas*, duas de suas partes – *Viagem ao redor do divã* e *O colar de coral* – põem em evidência representações femininas que assumem um aspecto diferenciado dentro do cenário das personagens femininas parenteas. Em *Viagem ao redor do divã*, a personagem perscruta a si mesma numa viagem psicanalítica, e, desvendando-se, assume a sabedoria e a leveza de saber quem é. Em *O colar de coral*, o encontro é com o outro. Inexistem a dominação e a mágoa ancestral que costumam enevoar o relacionamento homem-mulher. Em ambas as partes, há uma elevada voltagem poética, o tom é suave, mesmo quando as feridas da alma doem. Ouso afirmar que as duas seções do livro se complementam na medida em que, buscando e encontrando a si mesma, conhecendo-se profundamente, a personagem torna-se apta a vivenciar o relacionamento amoroso do alto de sua sabedoria, serenidade e altivez. Estabelecido o encontro consigo, o encontro com o outro se dá sob uma conjuntura distinta, não apenas por conta da personagem feminina, mas também porque o parceiro é outro, diferente do macho dominador. Eles figuram sob um

imaginário que tem por base a partilha e o companheirismo, atendem a um modo de se emocionar<sup>17</sup> pautado na harmonia dos seres com tudo que está ao seu entorno.

*Viagem ao redor do divã* reflete a busca interior da personagem, sintetizada nas vinte e quatro horas que intitulam cada um dos vinte e quatro textos. *A primeira hora* mostra que a partida em busca de si mesma é imprecisa e, talvez, assustada, diante da possibilidade de se desvendar a partir das palavras ditas: “estou aqui, os pés pregados no tapete, os joelhos em florações menores, a boca entreaberta, sem palavra que diga coisas totais. [...] E vagueio solta, em volta de mim. [...] Quebro os antigos nós e me penetro de águas e resíduos” (ACAC, p. 77). Descobrir os nós e as fraturas implica a coragem de olhar profundamente as feridas. A personagem segue no divã, mas reluta em olhar, escutar, em acessar as informações guardadas no tempo memorial da infância, invasoras de um estado de aparente satisfação e bem estar:

prendo os olhos, acorrento as pernas, quero impedir a entrada dos invasores. [...] Você espreita as fissuras da cidade recuada, onde ficaram as bonecas perdidas. Em intempestivo jato, sinto minha nudez e tenho medo. [...] você vem e me cobre e me protege do medo e da ferida exposta. Não estou pronta, mas vou (ACAC, p. 78).

Mesmo com o medo das dores que se avizinham com a possibilidade de olhar a ferida, ela segue em frente, acolhida por um “você” que remete ao terapeuta ou ao psicanalista. Essa figura aparece ao longo dos vinte e quatro breves textos de prosa poética, sempre evocada pela protagonista, não assumindo, para além disso, uma voz ou materialidade. A imagem do casulo, presente em *A terceira hora*, traduz bem o processo vivenciado pela personagem. O casulo é um espaço provisório destinado a resguardar a transformação de um ser. Aqui, o casulo é o consultório ou o divã. Dentro do casulo, ela procura força e coragem para se reconhecer no que foi (lagarta), no que é (crisálida), e construir o vir a ser: “encolhida dentro do casulo, me escondo mais. Você me ajuda a escavar passados substratos. [...] Minha casa

---

<sup>17</sup> As ideias do biólogo chileno Humberto Maturana sobre os fundamentos da condição humana (no livro *Amar e brincar: fundamentos esquecidos do humano*) partem da associação entre a linguagem (“linguajar”) e as emoções (“emocionar”) que envolvem os seres humanos em suas relações de convivência, ou seja, o que ele chama de “conversar”. “Por causa do contínuo entrelaçamento do linguajar e do emocionar que implica o conversar, as conversações recorrentes estabilizam o emocionar que elas implicam. Ao mesmo tempo, devido a esse mesmo entrelaçamento do linguajar com o emocionar, mudanças nas circunstâncias do viver que modificam o conversar implicam alterações no fluir do emocionar, tanto quanto no fluxo das coordenações de ações daqueles que participam dessas conversações” (MATURANA; VERDEN-ZÖLLER, 2004, p.31). Esse é o mecanismo em que se assenta a cultura, na perspectiva de Maturana, e daí decorre o fluxo histórico. O modo de emocionar é, portanto, o resultado das coordenações das redes de conversações, oriundas dos entrelaçamentos entre as ações e as emoções. Assim, exemplificando, o emocionar patriarcal em que estamos inseridos tem por base, entre outras, a rede de conversação da apropriação, que, por sua vez, vincula-se a “emocionares” pautados no poder, na exclusão, na subordinação, na hierarquia, na inimizade. A mudança nos modos de viver, influenciando as conversações, podem promover o surgimento de um novo modo de emocionar.

onde eu nasci, está no chão do remoto pó. Morada e abrigo das minhas tessituras de menina, onde a menina era e foi e já não é” (ACAC, p. 79). Embora não tenha a pretensão de enveredar pela abordagem psicanalítica, não pude deixar de associar o processo de autodescoberta e encontro consigo mesma, experienciado pela personagem, com o processo de individuação do sujeito. Segundo Carl Gustav Jung,

[...] individuação significa tornar-se um ser único, na medida em que por ‘individualidade’ entendermos nossa singularidade mais íntima, última e incomparável, significando também que *nos tornamos o nosso próprio si-mesmo*. Podemos pois traduzir ‘individuação’ como ‘tornar-se si-mesmo’ (Verselbstung) ou ‘o realizar-se do si-mesmo’ (Selbstverwirklichung) (JUNG, 2008, p. 60; grifos do autor).

Desse modo, é requerido dela a disposição para olhar para trás, para a família e a infância (p.79), e se desvincular das crenças e valores aí apreendidos, em busca de uma consciência de si enquanto indivíduo, à procura das verdades advindas de seu ser:

na cidade soterrada, minhas moedas de prata não mais de ser minhas. Moedas e bonecas e anéis, na soma de mim subtraída. Eu vinha sem não havia. Não e lâmina em cortes curtos. Fundas veias. Eu avanço, eu vinha, eu não vou. Mim. Só e si. Nem bonecas, nem anéis, nem moedas, nem colcha ornada com rendas de bilro. A minha cesta vazia. [...] Cumpro as perdas dos ganhos não havidos. Eu doía na doída ida dos pés feridos. Não vim mas eu vinha na minha cesta vazia. Os dedos caíam, a cabeça rolava do corpo ficado na cama cor-de-rosa que não havia nem nunca (ACAC, p. 84-85).

O percurso é de desprendimento, de perdas do que efetivamente não fora ganho. A “cidade soterrada”, as moedas, as bonecas e os anéis remetem ao tempo da infância e ao *locus*, onde a menina se desenvolveu, agora “soterrados” pela consciência de saber que, no tempo do agora, nada daquilo existe. Os ganhos da infância, indicados pelas bonecas, moedas e anéis, podem ser lidos como índice da bagagem de crenças e valores culturais adquiridos na vida familiar e social, que, todavia, precisam ser revistos e, se necessário, descartados em prol do apropriar-se do que realmente se é. O desaparecimento desses princípios sociais não ocorre sem angústia, uma vez que muitos deles estão vinculados a traumas e sofrimentos, remetendo a dores profundas. Nota-se também que o processo analítico não é linear, é feito de idas e vindas, de recuos e avanços pelo sinuoso e movediço espaço do eu. Tal qual o percurso em um labirinto, é necessário um guia que oriente as direções, que ilumine o caminho:

sem poder respirar, do lado de dentro do novelo, procuro a ponta do fio. Sigo por tua mão de água. Labirinto e calabouço, começo a sair dos corredores sem moldura. Fio, linha, renda de bilro, corda, arame, preciso explodir as amarras e deixar entrar o ar que ameniza a sentença. [...] Na boca se desenham as palavras que não disse, mas vou gritar. Procuro o roteiro do regresso. Ninho, colméia, casa. As abelhas vão e voltam. Útero. Você enxuga minhas lágrimas e um pequeno feto pulsa no seu ninho de água. As abelhas voam ao redor da fresta. Respiro (ACAC, p. 81).

A trajetória dessa mulher é irregular. Presa dentro do novelo, outra imagem que remete a invólucro, tal como o casulo, ela procura um norte, dado pela figura do terapeuta, para explodir as amarras e gritar, estourando, portanto, o envoltório e permitindo o regresso ao momento primordial, ao útero e ao feto, que é ela mesma, indicando, talvez, o surgimento de um ser diferente, uma nova mulher. No caminho, ela deixa para trás o que não lhe serve mais: “aos poucos, me dissipo dos pedaços de escuridão que ficaram pregados no meu rosto e nos calcanhares. Ouço o barulho do mar guardado na concha de tuas mãos e me deixo levar e lavar” (ACAC, p. 90). O grito, anunciado anteriormente pela personagem, ecoa agora estabelecendo a ruptura, a quebra do silêncio condescendente e dos encarceramentos: “ilimitadamente de repente, o grito. [...] Grito de granito escapado das muralhas do meu corpo. [...] Som extraído da grossura maciça dos silêncios obrigados pelos potentados e fermentados nas masmorras” (ACAC, p. 95). Ao longo dos fragmentos mencionados, pode-se ver o quanto de dor e sofrimento estão presentes no caminho da individuação. A agonia de se desprender das ilusões, mediante uma ampliação de consciência, põe a protagonista em contato com um corpo rígido e frio, um imenso silêncio calado na boca, a ausência de ar nos pulmões, os cortes e os pés feridos. O enfrentamento dos medos e das dores promove o encontro dela consigo mesma em *A décima sétima hora*, evocando uma cena semelhante, presente em *Mulher no espelho*, de embate entre as duas faces da personagem:

[...] dois perfis se enfrentam, se afrontam, se confrontam em débil linha. Ela e ela. Unha e calcanhares e um fio azedo perfazendo as dimensões. Perfis iguais no desigual do contorno. [...] Eu sem perfil, enterro minha assídua busca na efemeridade do rastro. Quem é ela que, em frente a ela, corrompe a reciprocidade das vísceras? Quem sou eu que, em frente a mim, excedo a minha arrogância? Ela e ela que um e uma não querem ser nem parecer. [...] Ela e ela na carne unânime e na multiplicidade das caras. De longe, eu sei um risco e um rumo. [...] Explosão de pedaços no frente a frente de ninguém com nenhuma (ACAC, p. 99).

Segundo Carl Gustav Jung, o inconsciente “implica a existência de dois ‘sujeitos’ ou (em linguagem comum) de duas personalidades dentro do mesmo indivíduo” (JUNG, 1995, p. 23). Conforme Berenice Sica Lamas, essa bipartição gera a imagem do duplo:

A imagem do duplo, portanto, deriva-se dessa duplicidade da natureza humana, desse sentir-se partido desejando a unicidade: essa voz interior que se escuta e a que se responde, esse outro eu que espia e a quem responde. O duplo constitui-se sempre em algo que provoca e incita, seja amigável ou oponente, parceiro ou contrário. Parte-se em seu encontro, embora possa ser a dor, a aniquilação ou até mesmo a morte. O desdobramento revela-se com certa tensão, para suportar o encontro com seu outro eu ou para desprender-se dele (LAMAS, 2004, p. 46-47).

À semelhança da protagonista do primeiro romance de Helena Parente Cunha, a personagem de *Viagem ao redor do divã* depara-se com duas faces de si mesma: “Ela e ela”, ausência de sentimentalismos ao corromper “a reciprocidade das vísceras” e arrogância, traços que ambas negam e que as unem na “carne unânime”. Como em *Mulher no espelho*, aqui também o resultado é o estilhaçamento: lá, a quebra dos espelhos; aqui, o despedaçamento dos rostos em negação. Tem início um fazer-se outra. Somente depois do caos e da explosão, a existência se refaz em exercícios de não ser e aprendizagens de vir a ser:

[...] o consentir ardendo atrás das portas danificadas. Era o querer andar, sem o poder sair dos condicionamentos prévios. [...] Pés que não idos, sexo que se detido. Trago no peito um punhal de duas lâminas para as aberturas simultâneas. Corto os ganchos e o feixe dos bruscos fios das cordas. Corto as vozes penduradas na armação dos nós. [...] Ir e vir do punhal dentro dos cortes mais certos. [...] Os pés começam a esperada ida de ir. O sexo aberto é uma flor inesperada que se move na direção da chuva. Soltam-se os pequenos rios que se escondiam debaixo da terra. O peixe reconhece o mergulho das asas erguidas (ACAC, p. 102-103).

O percurso de tornar-se o que se é adquire leveza mediante as imagens da natureza em perfeito fluir. Encontrando-se com os vários eus que moram dentro dela, inclusive a menina da infância – “Seguro a mão da menina e começamos a travessia” (ACAC, p. 104) –, resignificando sua relação com eles, a caminhada amplia-se para uma busca maior: “onde está meu Eu Maior? Teu dedo cheio de luz aponta para dentro do meu corpo. [...] Meu corpo se aproxima dos meus corpos rarefeitos. Onde está meu Eu Maior? [...] Uma fita de luz treme no ar recomeçado. Eu sei. Eu Sou” (ACAC, p. 105-106). Na convergência da plenitude desejada pelos seres humanos, a personagem pergunta pelo elemento transcendente que a

compõe, a resposta é a afirmação de se saber una e integrada com o cosmo, com a natureza, com o divino que se presentifica seja na experiência mística, seja nas miudezas da vida:

Imersa na lucidez da manhã, eu passava. Silêncio de pétalas se entreabrindo e de asas recolhidas antes do vôo. Silêncio das raízes reveladas nos meus pés absorvidos na terra morna. [...] As mãos estavam prontas para a liberdade do vôo. Visível sortilégio da manhã inteira. [...] Passadas as escuras curvas, meus olhos impreteríveis reconheciam as cores recomeçadas e o lilás da luz. [...] Integração na manhã absoluta de sol e sóis e vento supremo e água infinita. Além do iluminado silêncio que transcende. (ACAC, p. 107).

Transposta a mais difícil travessia, os olhos vêem a vida circundante, a atmosfera que envolve a protagonista é de união com a natureza, mulher e terra integram-se em unidade cósmica, proporcionando a liberdade dos esquemas de dualidade e separatividade. É partindo da experiência de junção com a natureza que a vivência espiritual confirma a unidade com o todo, alinhando o humano, a natureza e o divino:

[...] os olhos me olhavam de dentro da luz. [...] Eu segui pela passagem nítida. [...] Eu ia ou era ida? No alto, Ele sorria, acima do esplendor das mãos estendidas. Transcendência no chão de argila. Imanência na argila da pele. Células e neurônios do meu corpo se diluindo nas emanações lilases. Meus olhos pousados no invisível Olhar (ACAC, p. 109).

As “mãos estendidas” em sinal de receptividade, acolhimento, ofertam o lugar de conforto transcendente ao ser humano vinculado à materialidade e à imanência. Vivenciando a sensação de plenitude, a personagem reconhece o caminho percorrido e, inteira no seu tempo e na sua vida, segue o curso da existência: “chegada e acontecida para os meus ciclos, minhas marés, meu sol do meio dia, minha lua inteira, organizo as palavras e o lugar. [...] Sob a palha das abas incomensuráveis, escolho o caminho e a hora do dia. Permaneço itinerante e pronta para as permutas...” (ACAC, p. 110). A integridade conquistada possibilita-lhe deixar os temores do passado para trás e seguir adiante, com passos firmes, escolhendo quando e por onde ir.

Em *O colar de coral*, permanecem a prosa poética e a requintada artesanaria literária, através do arranjo entre a mensagem e o modo de transmiti-la, entre as palavras, seus sentidos e sonoridades, entre o tecido textual e a página em branco, por vezes, lembrando um bordado poético costurado por palavras. A continuação no uso de imagens da natureza proporciona aromas de mar, cintilações lunares, toque de seda e linho, tudo convergindo para uma apurada experiência sensorial a ser vivida pelo leitor. Nessa seção de *A casa e as casas*, há dezesseis

textos em prosa poética que sinalizam o encontro e a vivência amorosa de um casal, referenciado pelos pronomes “Ele” e “Ela”, ou pelos substantivos “o amado” e “a amada”. Em todos eles, é presente uma ambiência de integração do ser com o semelhante e com a natureza circundante, bem como uma perspectiva cíclica do reencontro para viver o que um dia foi e de novo é, sinalizando um caráter transcendente. A perspectiva assumida é a da unidade com o cosmo, remetendo ao regime noturno do imaginário, estabelecido por Gilbert Durand<sup>18</sup>, e ao emocionar matrístico, apresentado por Humberto Maturana. O cerne do emocionar matrístico reside “na aceitação mútua e no compartilhamento, na cooperação, na participação, no autorrespeito e na dignidade, numa convivência social que surge e se constitui no viver em respeito por si e pelo outro” (MATURANA, 2004, p. 46). O regime noturno das imagens, por sua vez,

[...] subdivide-se nas dominantes digestiva e cíclica, a primeira subsumindo as técnicas do continente e do hábitat, os valores alimentares e digestivos, a sociologia matriarcal e alimentadora, a segunda agrupando as técnicas do ciclo, do calendário agrícola e da indústria têxtil, os símbolos naturais ou artificiais do retorno, os mitos e os dramas astrobiológicos (DURAND, 2002, p.58).

O primeiro dos textos, *Lua vermelha*, já sinaliza uma das dominantes do Regime Noturno, a cíclica, através da continuidade ou retomada de uma experiência de tempos remotos. Na fase cheia e preenchida de vermelho, a imagem da lua aponta para a frutificação, para o tempo da colheita do que foi semeado. No texto, a colheita do amor plantado num tempo indefinido.

Do mar, a lua ergue-se, a anunciar a continuidade do que, em algum tempo e espaço, um dia foi. É o momento do encontro de seres que vinham de um tempo de outrora e de um lugar não explicitado:

A lua vermelha saía do abismo de silêncio e sal. Eles estavam ou estiveram?  
O brilho era de agora ou de outrora?  
A lua vinha, mais devagar e mais vermelha e mais estremeçada. E eles presos na surpresa de dois silêncios e uma palavra.  
A lua vinha de outros caminhos de mar e tempo. E eles vinham da memória de outro vermelho e de outra lua. [...]

---

<sup>18</sup> Em seu livro *As estruturas antropológicas do imaginário*, utilizando-se de construções simbólicas presentes em manifestações religiosas, arquétipos, mitos, imagens recorrentes em amostras literárias e em estruturas da psicanálise, Gilbert Durand analisa as estruturas do imaginário e sistematiza os simbolismos presentes em distintas culturas em dois grandes blocos: o Regime Diurno e o Regime Noturno das imagens.

Nem se tocavam. Apenas vinham. Chegavam daquela esfera. Surgiam no vermelho da lua que estava e estremezia.

Não se tocavam, ma se prendiam no silêncio pleno da palavra uma que a lua vinha.

Eles sabiam e pressentiam a hora de chegar ao toque e ao laço. Braços e abraços no silêncio da palavra plena.

À luz lilás da lua vermelha, eles chegando. Mas chegados aonde estiveram. E estão (ACAC, p.113).

Do mar, elemento que alude à germinação da vida, salta a lua vermelha que conduz os amantes ao agora, transpassando um tempo não sabido. Uma perspectiva mística instala-se no texto, quer pela evocação de um tempo imemorial que se implanta no presente, quer pelo reconhecimento do não vivido, mas já sabido na experiência transcendente. As personagens, recém chegadas ao ponto de encontro dessa nova experiência amorosa, intuitivamente, sabem o que lhes espera, uma vez que “os corpos guardam a origem imaterial” (ACAC, p.114) e, seguindo a esteira da dominante cíclica, de algum modo, eles já percebem o percurso, irão apenas reconhecê-lo.

No texto seguinte, *O encontro*, nota-se a integração que começa a ser gestada entre o casal. Atrelados aos elementos da natureza, água e ar, eles imbricam-se no território alheio através das metáforas sensoriais. Na simbologia do ar e da água, notamos que o ar relaciona-se à força masculina, à racionalidade, enquanto a água vincula-se à força feminina, à emoção, à fertilidade e à vida. Na narrativa, a água e o ar imbricar-se-ão para sinalizar o percurso a ser feito por ambos. O princípio ativo do movimento, inerente ao ar, somado ao acolhimento e ao poder gerador existente na água proporcionam o surgimento da experiência de integração. Ela, a personagem feminina, é “peixes e algas prestes ao líquido voo” (ACAC, p. 114), ele é “pássaro pronto para o aéreo mergulho” (ACAC, p.114), um e outro irão adentrar o território alheio, numa conjuntura de unidade, a qual os levará à expansão “além das dimensões previstas e das previsíveis consonâncias” (ACAC, p.114). Ela realizará o “líquido voo”, e ele, o “aéreo mergulho”, o conhecimento de si e do outro levará as personagens ao caminho da inteireza amorosa, da integração entre masculino e feminino, conduzindo à experiência de unidade do ser consigo e com o universo.

Se as vidas se encontraram, os corpos também. Em *Inaugural*, a poeticidade e a beleza, leve e sensorial, espraiam-se por todas as linhas do texto. O ato amoroso é momento de unidade de corpos, de sensações, de movimentos, e de aproximação com a natureza transposta sensualmente: “O peso ritmado, o corpo compassado, o grito concentrado nos brancos e nos brilhos do linho. Adejante sol e pétala umidecente à espera da cantiga antiga. Corola aberta à urgência e ao talo molhado nas águas de mútuas procedências” (ACAC,

p.115). Todos os elementos são postos em harmoniosa parceria: o peso ritmado, o corpo compassado e o grito concentrado, o sol adejante e a pétala umidecente, a corola aberta e o talo molhado. Inexiste a desarmonia entre cada uma das partes que, afinadas, realizam o maravilhoso movimento do amor.

Mais uma vez, as imagens constroem a ideia de integração, de consonância entre homem e mulher, e não de antítese ou disputa. Toda a imagística de *O colar de coral* remete à mentalidade das culturas matrísticas<sup>19</sup>, pautada na inexistência de oposição entre homens e mulheres, em um regime de cooperação e de agregamento, de reconhecimento dos valores transcendentais. A lógica da disputa, da segregação entre valores masculinos e femininos, presente nos dias de hoje, não tem espaço no imaginário presente nesses textos de Helena Parente Cunha. Naquelas sociedades primevas, não havia o desejo de apropriação e subjugação do feminino pelo masculino, o contato com o saber intuitivo era valorizado, bem como a transcendência. De acordo com Paulo Sérgio Marques,

Maturana e Verden-Zöller afirmam que, quando a humanidade nasceu, há mais ou menos três milhões de anos, vivia, de forma natural e sem reflexões ou artificialismos, em redes de conversações que “envolviam a colaboração dos sexos na vida cotidiana, por meio do compartilhamento de alimentos, da ternura e da sensualidade” (2004: 18-21). Essa cultura vicejou entre 7.000 e 5.000 a.C. e caracterizou-se por uma religião “centrada no sagrado da vida cotidiana”, na “harmonia da contínua transformação da natureza por meio da morte e do nascimento, abstraída como uma deusa biológica em forma de mulher, ou combinação de mulher e homem, ou de mulher e animal”. Não cultivava o conceito de propriedade nem se fundamentava numa “dinâmica emocional da apropriação”, mas centrava suas formas de viver “na estética sensual das tarefas diárias como atividades sagradas, com muito tempo disponível para contemplar a vida e viver o seu mundo sem urgência” (MARQUES, 2007, p. 62).

Desse modo, a cultura matrística converge para as construções do imaginário presente no Regime Noturno, tal como os simbolismos do Regime Diurno vinculam-se à cultura patriarcal, pautada na valorização da apropriação, da competição, da guerra, da hierarquia e do poder. Olhando por esse prisma, vê-se que os textos parenteanos de *O colar de coral* convergem para aquele modo de enxergar a existência e a convivência entre homens e mulheres. O viés é integrativo, de busca de total unidade com o universo e com os sujeitos. O

---

<sup>19</sup>Numa investigação sobre cultura e relações homem-mulher, Humberto Maturana (2004) estabelece diferenças entre as culturas patriarcal e matrística. A cultura matrística ou pré-patriarcal diz respeito a uma ambiência cultural, em que a presença mística da mulher (distanciada da perspectiva hierárquica e autoritária, ela assume o lugar de acolhimento e de vinculação ao sagrado) é valorizada, diferente da cultura patriarcal, onde a mulher assume uma posição de dominância, semelhante à posição do homem na cultura patriarcal.

ser humano é concebido como passível de integrar em si as dimensões física, emocional, mental, social e espiritual que compreendem o indivíduo.

Existe, portanto, uma consciência de colaboração e parceria entre os sujeitos e a natureza, através de um *modus vivendi* pautado na vivência cotidiana do sagrado, na harmoniosa relação entre a morte e o nascimento enquanto fator de transformação da natureza, concepção comum nas culturas matrísticas. Na relação com o sagrado, a morte e a vida assumem faces contíguas de uma existência que ultrapassa o momento presente, remetendo à origem do ser, a um passado pretérito, à ancestralidade e à consciência de um tempo do existir, não somente do viver. Como sinaliza Paulo Sérgio Marques, “a linguagem matrística concebe o tempo como um movimento cíclico, onde vida e morte se sucedem infinitamente na manutenção da harmonia cósmica” (2007, p.71). No texto homônimo à seção (*O colar de coral*), o elemento ancestral é evidenciado e agregado à personagem feminina, através do colar:

A amada traz numa das mãos uma concha e na outra uma conta do colar de coral. O colar africano que veio de buscas profundas e mares ancestrais. Ela usa o colar na cintura e na aderência palpável da carne. Liames de pele e contas e amenos rumores que se propagam. O amado se perde nas contas e nos poros de coral. Odores dos mares ancestrais invadindo os recantos do corpo coberto de conchas e contas (ACAC, p.118).

Faz parte do imaginário que envolve a mulher a sua vinculação ao sagrado, como na mitologia cristã, quando a jovem virgem Maria espera um filho do Espírito Santo, elemento que alude à divindade. Conforme os dogmas e paradigmas culturais vigentes em cada época, o imaginário oscila, ora remetendo a mulher a uma purificação, sacralização, ora a associando à demonização. Na Idade Média, inúmeras mulheres foram mortas, condenadas pela Inquisição da poderosa Igreja Católica, por suas práticas de manejo com ervas e energias consideradas de caráter demoníaco. Em tempos anteriores à cultura patriarcal, as mulheres eram as guardiãs do saber ancestral, através delas as comunidades estabeleciam suas relações com a sabedoria intuitiva e com o divino, no entanto, conforme Dulcinéa Monteiro (1998), aos poucos, tal concepção foi mudando, e a mulher foi ocupando os espaços da subjugação e do mistério:

O feminino deixou de ser visto como fonte de prazer físico, êxtase espiritual e harmonia interior; as qualidades até então sagradas tornaram-se infames. Com o *devir*, a deusa deixou de ser venerada, e as experiências diretas com esta passaram a ser rotuladas pela mente racional como *práticas pagãs*. A sexualidade, que outrora era reverenciada, tornou-se degradada e desvinculada da espiritualidade e da totalidade humana. Os aspectos físicos e

até os espirituais do feminino foram declarados demoníacos (MONTEIRO, 1998, p. 50)

A personagem feminina é envolvida na ambiência das culturas matrísticas, em um imaginário que remete à re-vinculação com o âmago da vida e com a inteireza, a um retorno à unidade de tempos primevos, à sabedoria ancestral. Para o povo matrístico, “toda a natureza deve ter sido uma contínua fonte de recordação de que todos os aspectos da própria vida compartilhavam a sua presença e estavam plenos de sacralidade” (MATURANA, 2004, p. 40). Remetendo à energia feminina habitante das águas salgadas, Yemanjá, trazida ao Brasil pelos africanos em seus cultos, a personagem feminina, que traz “por dentro das rendas sutis o tépido tremor de peixes e algas prestes ao líquido voo” (ACAC, p. 114), irmanada com as águas do mar, carrega consigo o colar oriundo de antigos mares africanos. Cada uma das contas remete ao fundo, não só do mar, mas também do passado, da origem, que continua a ecoar através da exata convergência entre a pele, as contas e os “amenos rumores que se propagam”. O colar estabelece a união entre o presente e o passado ancestral através da figura feminina. Ele é o próprio elemento de transcendência, representando-a via agregação dos valores ancestrais:

O colar de coral trazido dos insondáveis mergulhos. Ele desvenda o corpo da amada coberto dos fios escorregadios e das rumorosas adjacências. Desenham-se fragrâncias dos litorais africanos e sons primevos dos tambores dos antepassados. Quem vem nos sons e nos odores ancestrais? A cálida onda se prolonga em ritmo e batida no peito. (ACAC, p.126)

Através dessa integração, é possível cumprir o ciclo e “desvendar as verdades e a verdade” (ACAC, p. 121), chegando à expansão representada pela casa de cristal. Todavia é preciso, antes, reconhecer e aceitar os caminhos a se percorrer: “Ele e ela reconhecem a previsão do roteiro que leva do fundo dos espelhos de água à escadaria da casa de cristal” (ACAC, p. 116).

A trajetória desde o encontro até a plena relação com o masculino e com a sabedoria ancestral pode ser notada pelos títulos dos textos. Em *O encontro*, é dada a partida; reencontrados, o casal começará o percurso de elevação: “os corpos guardam a origem imemorial e começam as simetrias e as ultrapassagens e expandem além das dimensões previstas e das previsíveis consonâncias” (ACAC, p.114). Em *A casa de cristal* e em *Pão de gergelim com mel*, as personagens reconhecem e aceitam o transcendente, o encontro traçado em tempos remotos, apresentado como algo mágico: “O enigma para a decifração. O oráculo

para os desígnios. Ele e ela aceitando o encantamento” (ACAC, p.121). No *Ciclo da espera* e em *O ciclo da busca*, tem-se, respectivamente, a espera e a busca da experiência integrativa, que logo se inicia com *Travessia*, quando “o amado e a amada [estão] prontos para a expectativa das transcendências” (ACAC, p. 127), e culmina com *Os quatro elementos*, quando a integração entre eles se dá na plenitude da conexão com a terra, a água, o ar e o fogo. Todo esse percurso é entrecruzado por textos que sinalizam experiências amorosas de íntima harmonia entre o casal e entre eles e a natureza que os envolve, como em *Caleidoscópio*:

[...] entre rendas e gazes e peles e pêlos e poros e cores, mucosas, espumas e plumas, augúrios, salivas e frisos e frestas e franjas, fragrâncias, pitangas e contas, colares, corolas, cristais, membranas e fontes e jorro e ouro, azuis, centelha, cerejas e sedas e flocos e folhas, pistilos, suspiros e luzes lilases

– a conjunção dos astros do zodíaco e dos corpos na grama da cama (ACAC, p.124)

A vivência da sexualidade assemelha-se àquela das sociedades matrísticas, nas quais, o sexo e o corpo eram vistos como elementos naturais da vida:

[...] e a sexualidade deve ter sido vivida na interligação da existência. Não primariamente com uma fonte de procriação, mas sim como uma vertente de prazer, sensualidade e ternura, na estética da harmonia de um viver no qual a presença de tudo era legitimada por meio de sua participação na totalidade (MATURANA, 2004, p 48).

Além da perspectiva integrativa e de expansão, é marcante a noção de ciclo, de sucessão, cara ao Regime Noturno das imagens. A experiência narrada é o prosseguimento de uma experiência de um tempo passado, que, no entanto, desenvolve-se em etapas: o encontro; o reconhecimento do passado imemorial; a aceitação do desígnio transcendente; a maturação e desejo pelo voo expansionista. Todo esse percurso, todo o devir, é o seguimento daquilo que um dia fora, agora, sob uma nova nuance.

As imagens da lua e da maré também são símbolos que remetem a essa circularidade, à continuidade. A lua é um astro cuja aparição nos céus dá-se por etapas, num ciclo que se desenvolve entre crescer, decrescer, desaparecer e voltar a aparecer, estabelecendo um ritmo que influencia elementos também regidos pela noção de ciclo, como ocorre com as marés e o plantio. Gilbert Durand assinala, no simbolismo em que a lua está inserida, o ritmo e a marcação de um tempo, bem como a sequência de opostos:

A filosofia que se destaca de todos os temas lunares é uma visão rítmica do mundo, do ritmo realizado pela sucessão dos contrários, pela alternância das modalidades antitéticas: vida e morte, forma e latência, ser e não ser, ferida e consolação. A lição dialética do simbolismo lunar já não é polêmica e diairética como a que se inspira no simbolismo uraniano e solar, mas, pelo contrário, sintética, uma vez que a lua é ao mesmo tempo morte e renovação, obscuridade e clareza, promessa através e pelas trevas e já não procura ascética da purificação, da separação. Todavia, a lua também não é simples modelo de confusão mística, mas escansão dramática do tempo (DURAND, 2002, p.295).

A lua é a própria mudança, é a própria transformação estampada, visível ou não, nos céus. No primeiro texto, *A lua vermelha*, o astro é portal de acesso às modificações que o casal de personagens irá vivenciar, estabelecendo, de início, o ritmo e a continuidade de um tempo instalado no presente e também no passado, de um tempo fora do *chronos*. O fragmento abaixo evidencia essa ritmicidade, evocando não somente a lua, mas os mares e a colheita:

Recostada a cabeça nos umbrais da decifração, ela sente o que pensa e pensa o que imagina. Fantasias e urdiduras, as reconhecidas tramas. Ele em ela. Ela em ele. Assiduidade das pulsações acompanhando o ritmo cósmico das marés e das colheitas e do nascer da lua e do ocaso das estrelas matutinas. Os bichos se sucedem na tela e no chão do aposento aberto para as correntezas de água e luz” (ACAC, p.121).

O simbolismo do ciclo se constitui no tempo do fluxo e refluxo das águas marítimas, na maré vazante e maré enchente, no intervalo entre semeadura e colheita, no surgimento da noite e na chegada da aurora; a periodicidade é o ponto que une todas essas imagens.

O mar remete não apenas à sucessão das marés e ao simbolismo do ciclo, mas também à ideia de útero germinador de vida. As imagens de mar ou de elementos que aludem a ele estão presentes numa parcela significativa dos textos, delineando quer uma ambiência, quer uma fragrância a envolver os tecidos textuais. O mar estampa-se na praia, na inteireza líquida da personagem feminina, no colar que lhe adorna o corpo, nos sargaços que compõem o leito de amor. Ele é a própria vida pulsante a envolver as personagens, na iminência dos mistérios, dos abismos e do abrigo, como o *Dicionário de símbolos*, de Jean Chevalier, aponta:

Símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos. Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades

ainda informes, as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal (p. 592).

O mar é útero e berço do encontro das personagens, abrigo do desconhecido caminho que elas farão na estrada das convergências e similitudes da integração entre masculino e feminino, entre o ser e o cosmos.

Em *Os quatro elementos*, texto final, o ciclo se cumpre; o amado e a amada integram-se a si mesmos e ao universo, através dos quatro elementos da natureza: terra, água, ar e fogo. No fechamento do circuito aberto em *A lua vermelha*, a dimensão mística do encontro é retomada, reafirmando a noção de continuidade:

Ela estava pousada numa parada do tempo, quando ele veio, sobraçando a silenciosa espera, durada nas horas de outro tempo, de outra estação, de uma promessa antiga, mesma e outra. E ela viu, pela primeira vez, aquele que tantas vezes ela vira antes, sem nem saber de este ser esse e aquele (p. 128).

Temos não apenas a continuação, mas o reconhecimento do caráter atemporal da existência, do prosseguimento de um *continuum* de vida. A admissão de um encontro traçado fora dos limites cronológicos possibilita aos amantes viver a plenitude do amor e da relação com o universo metonimizado nos quatro elementos. Cada um desses elementos é incorporado aos personagens. É na vivência do relacionamento a dois que eles se presentificam, especialmente, através da carga semântica que envolve cada um dos parágrafos. O corpo de ambos constitui terra e raiz, a germinar rios de desejo e amor. É na fenda da pele que eles plantam o prazer: “Telúrica, ela oferece o chão. A raiz poderosa o amado planta na terra movediça, impregnada de obscuras águas que brilham no escavar do caminho e do desejo” (p. 129). O líquido que infiltra o terreno se faz mais intenso, mar e rio, e convida ao deságue nas profundezas da terra:

Ele escuta um barulho delgado de água. Mar ou rio? Ele desliza por cima do limo fino e vem nas águas que deságuam dentro da gruta acesa. Mar e rio. E a amada vê o que sente, e sente o que sabe. Sem perguntar nem sequer. Somente a hora funda de uma água e de uma origem. Desde outros mares, desde outros rios (ACAC, p.129).

Juntos, terra (abrigo da semente) e água (sêmen) fecundante reforçam o simbolismo da criação a que estão relacionados. Fontes de vida, ambos geram a explosão da vida por meio do ato amoroso. Todavia, é na leveza do ar que os amantes repousam, acolhem-se e se

permitem novos voos nupciais: “Ela abre os braços – asa e casa – para acolher o amado no seu ninho. Ir e ficar, no voo redondo de mais amar” (ACAC, p. 129). É no calor do fogo, com seu poder renovador, que o renascimento do prazer avulta, dando partida a um novo ciclo amoroso: “A noite se ilumina com a luz depressa de um vagalume que a mão do amado suscita e irradia. Em reverberações de cristais inflamados, a amada se acende e cintila” (ACAC, p.129). No último texto que integra *O colar de coral*, a ideia de continuidade se mantém, a perspectiva do ciclo delineada ao longo dos textos não se perde, antes se conserva, sinalizando um permanente criar e recriar da vida e do amor.

A valorização positiva do feminino presente no regime noturno, associada à perspectiva matrística de se relacionar, proporciona olhar o feminino a partir de um viés pautado na noção de cooperação, de integração entre masculino e feminino, de vivência transcendente, deixando de lado a diferenciação que submete os sujeitos a uma lógica binária e maniqueísta, para evidenciar a grandeza da existência.

Ao longo dos dezesseis textos, é gritante a ausência da lógica de hierarquização entre homem e mulher, que norteia a dominação e a violência simbólica, comumente impregnada nas relações, não apenas entre os sexos. Segundo Pierre Bourdieu, o caminho possível para a superação da dominação, embora raro e frágil, é o amor, capaz de promover uma série de milagres:

[...] o milagre da não-violência, que torna possível a instauração de relações baseadas em total *reciprocidade* e autorizando o abandono e a retomada de si mesmo; o milagre do reconhecimento mútuo, que permite, como diz Sartre, sentir “justificado o próprio existir” [...]; o milagre do *desinteresse*, que torna possíveis relações desinstrumentalizadas, geradas pela felicidade de fazer feliz (BOURDIEU, 2011, p. 130-131; grifos do autor).

Do mesmo modo, para Humberto Maturana, a possibilidade de estabelecer relações pautadas no emocional matrístico passa pelo amor, “requer uma abertura emocional para a legitimidade da multidimensionalidade da existência que só pode ser proporcionada pela biologia do amor” (2004, p. 48). Parece, assim, que a mola propulsora da dinâmica integrativa presente na prosa poética de *O colar de coral* é o amor,

[...] baseado na suspensão da luta pelo poder simbólico que a busca de reconhecimento e a tentação correlativa de dominar suscitam, o reconhecimento mútuo pelo qual cada um se reconhece no outro e o reconhece também como tal pode levar, em sua perfeita reflexividade, para além da alternativa do egoísmo e do altruísmo ou até da distinção do sujeito e do objeto, a um estado de fusão e comunhão, muitas vezes evocado em

metáforas próximas às do místico, em que dois seres podem “perder-se um no outro” sem se perder (BOURDIEU, 2011, p. 132).

*O colar de coral* não apenas responde à metáfora evocada por Bourdieu, todavia propõe um relacionar-se desvinculado da noção de dualidade e hierarquização, distante da separatividade entre o ser humano, as distintas formas de vida e o sagrado, a exemplo do caminho percorrido pela personagem no divã. Se penso na difundida ideia de Ezra Pound, de que os artistas são as “antenas da raça”, vislumbro *Viagem ao redor do divã* e *O colar de coral* como sinalizações para a necessária superação de um modo de viver que degrada a vida em todas as suas manifestações, como um delicado convite a pensar um modo de convivência mais íntegra e sustentável.

Nas análises até aqui empreendidas, as distintas situações e posicionamentos femininos evidenciam o quanto a estrutura de dominação simbólica está vinculada à aquiescência daqueles que são dominados, ou, como Pierre Bourdieu explicita, “o poder simbólico não pode se exercer sem a colaboração dos que lhe são subordinados e que só se subordinam a ele porque o *constroem* como poder” (2011, p.52). A narrativa de Helena Parente Cunha, enquanto “tecnologia de gênero”, problematiza as relações ali desveladas e promove representações capazes de contribuir para alterar a configuração das relações de gênero. Os textos evidenciam não apenas a superfície visível da dinâmica entre homens, mulheres e familiares, mas, sobretudo, o discurso sub-reptício, não dito explicitamente na letra do texto, mas perceptível e revelador das estruturas e artimanhas que subjazem às tramas desenvolvidas. Neles, é possível perceber o jogo “entre o espaço discursivo (representado) das posições proporcionadas pelos discursos hegemônicos e o *space-off*, o outro lugar, desses discursos” (LAURETIS, 1994, p. 238), ou seja, perceber a dinâmica entre o que está dentro e o que está fora dos discursos preponderantes. Expostas as situações em que as personagens femininas encontram-se, um pouco de atenção na leitura permite a retirada dos véus, bem como notar os andaimes da imponente dominação simbólica, ali escondidos, que costumam contingenciá-las não apenas na juventude e maturidade, mas também na velhice.

## 5 TECIDO URDIDO: IDOSAS

A idade é isto: o peso da luz com que nos vemos.  
Mia Couto (2007, p.18)

A velhice é o tempo em que as inquietações da juventude e da maturidade estão superadas, as exigências da vida familiar diminuem e as atenções mudam de foco, embora o indivíduo possa, também, estar submetido às vontades de familiares. É um tempo marcado: pelo dialogismo de abarcar, em si, um aglomerado de experiências e a sabedoria decorrente delas; pela desvinculação da produtividade, seja familiar mediante a procriação, seja mercadológica vinculada à força de trabalho e sua posterior suspensão através da aposentadoria. As peculiaridades do processo de envelhecimento que envolve homens e mulheres, todavia, não os deixam imunes às demandas de gênero.

Durante muito tempo, o envelhecer esteve associado à degradação do corpo, como assinala Carolina M. de Souza: “o conceito de velhice se constituiu como um momento de decadência da vida de homens e mulheres, estando associado à degeneração – concepção crucial no saber médico, tendo em vista que as fases da vida passaram a ser entendidas através da noção de desenvolvimento vital” (2002, p.181). Ao final do século XX e princípio do XXI, no Brasil, a concepção de velhice sofreu alterações com a difusão do termo “idoso” e da expressão “terceira idade”, muito vinculados a produtos e serviços destinados a esse público cada vez mais crescente no país. Discutindo o assunto a partir das considerações de Clarice Peixoto, Carolina de Souza assinala diferenciações entre os termos e a noção de velhice a que se associam:

Peixoto (1998, p.72-73) analisa que, no Brasil, a expressão *idoso* se refere aos velhos respeitados; o termo *velho* está associado à pobreza, à dependência e à incapacidade; e a denominação *terceira idade* designa os velhos mais jovens, os aposentados dinâmicos, como acontece com a sociedade francesa. Ainda para a referida autora, a nomenclatura *terceira idade* mascara uma realidade social em que a heterogeneidade econômica e etária é muito grande (2002, p. 180-181; grifos meus).

Aqui, usarei os distintos termos “velho”, “velhice”, “idoso” e as expressões “idade avançada” e “vida avançada”, abarcando as diferentes representações desse tipo social presente na narrativa parenteana. Assinalo que, ao utilizar os dois primeiros termos, desvinculo-os de qualquer sentido depreciativo ou pejorativo que possa estar a eles associado, bem como, ao trazer as duas expressões, enfatizo a percepção do envelhecer como uma

continuidade, um processo constante na vida do indivíduo, em convergência com as ideias apresentadas por Maria José Somerlate Barbosa, na apresentação do livro *Passo e compasso: nos ritmos do envelhecer* (2003).

As implicações de gênero, por sua vez, não escapam às condições econômicas, sociais ou de saúde e impactam a vida dos velhos, particularmente, das mulheres, submetidas a situações peculiares a esse momento da vida. À medida que são vistas como seres pouco úteis, uma vez que o climatério define o fim do período de procriação, as mulheres idosas deparam-se com o desprestígio familiar e com as situações de dependência, decorrente da ideia de improdutividade econômica e da queda do seu poder aquisitivo, resultante da aposentadoria.

Tanto nos livros de conto quanto nos romances, a presença de personagens idosas é bastante reduzida. Ao longo dos três romances estudados, surgem apenas três personagens velhas e em papéis secundários: a ama negra da protagonista de *Mulher no espelho*, e as personagens D. Severina e Vovó Pombinha, em *Claras Manhãs de Barra Clara*. As três personagens são mulheres comuns e em condição socialmente desprivilegiada. A que apresenta melhor patamar é a babá em uma família de classe média. Dona Severina é uma senhora pedinte, e Vovó Pombinha mora numa casa pobre do Cantão do Xaréu. Afora a velhice que as marginaliza culturalmente, elas se veem sujeitadas a uma sociedade marcada pelas diferenças sociais, como se pode notar na fala da ama, devedora de obediência e replicação da fala do patrão:

minha ama, que era ama de meu irmão e tinha sido ama de meu pai e era filha da ama de meu avô, ela também pertencia àquele universo de leis invioláveis. Meu avô, chicote na mão, esporas nos pés. Minha ama dizia que menina branca não deve se misturar com menino preto (ME, p. 18).

A diferença étnica, tomada como fator inferiorizante e distanciador, e a pobreza aparecem como veículo do afastamento entre as distintas classes. A essas personagens, restou resignar-se aos seus lugares sociais, aceitar o que é e aguardar o correr dos dias. As personagens presentes nos contos, marcadas pelas linhas da idade, vivenciam situações de sujeição a parâmetros sociais que subjagam seus corpos e sua sexualidade, mas também exercem a plenitude de se descobrir livres da função materna, de poder ser e viver o que desejarem e o que lhes fizer felizes. São por esses fios que as personagens idosas de Helena Parente Cunha veem-se enredadas, às vezes, mais emaranhadas, às vezes, menos embaraçadas.

## 5.1 IMPLACÁVEIS FIOS DE IDADE

O processo de envelhecimento acontece desde que se nasce. Os bebês, aos poucos, perdem a pele sensibilíssima, os cabelos e a voz mudam. Os adultos, por sua vez, prosseguem com o movimento da vida, passando pelas constantes transformações, não apenas físicas, embora essas sejam as que são facilmente notadas. Na velhice, outra vez, a pele é muito delicada, os cabelos embranquecem, a voz aceita a gravidade dos anos. Os sulcos esculpidos na pele, insensíveis à vontade humana, revelam uma vida que atravessou o tempo. Esse é o cenário do conto *Ainda*, o corpo exhibe as marcas do escorrer do tempo:

O rosto, o pescoço, os braços, as mãos, os sulcos do fugir do tempo. O tempo se excede em suas marcas. A pele encrespada se transpõe. Se ratifica. Imemorial, ela dura no duro prazo. Caminha sucessiva. Velhamente. O peso das rugas arrasta seus passos. Sentada, o movimento se solidifica. Recomeçada, ela abre o tubo. O tubo de creme. Tremula o trêmulo gesto de passar o creme. O creme de tratar as mãos. *Ainda e antiga* (CMV, p. 48).

Na narrativa, o passar do tempo é visto em sua inexorabilidade e excesso. As partes do corpo onde ele mais se acentua são evocadas para expor não apenas o enrugamento da pele, não apenas a idade avançada pelos anos de vida, mas também o lugar da beleza, do autocuidado e da vaidade feminina. O gesto de passar creme nas mãos pode ser lido pela perspectiva de adesão à ditadura da beleza e sua norma de exigir mulheres sempre assépticas e bonitas para seus homens ou para aqueles que desejem conquistar. Cecília Sardenberg, analisando o processo de envelhecimento frente à cultura da eterna juventude, assinala que os amoldamentos e as cobranças decorrentes dos sistemas de produção corpórea abarcam homens e mulheres, “mas é certo que a construção da mulher como objeto de desejo, como é próprio às sociedades contemporâneas ditas ocidentais, resulta em investimentos maiores por parte das mulheres em seguir os padrões estéticos impostos ao seu sexo” (SARDENBERG, 2002, p. 60). No entanto, opto por explorar o ponto de vista do autocuidado e da presença da vaidade feminina em tão avançada idade.

É comum, na velhice, um descuido feminino com a aparência, uma vez que a fase de procura por um companheiro e de procriação já está, via de regra, superada. Vive-se o que Alda Motta chama de “liberdade geracional, e sobretudo existencial (...): já não são bonitas (velho = gasto, feio), não irão atrair homens, nem os de sua idade; já não reproduzem, não há muito o que preservar” (MOTTA, 2002, p.46). Muitas representações de idosas na literatura

apresentam mulheres completamente despreocupadas com a aparência e, às vezes, com a higiene e a saúde. Esse, no entanto, não é o caso da personagem do conto *Ainda*. Embora apresente no corpo as implacáveis marcas de uma extensa passagem do tempo, ela conserva o gesto de cuidado com as mãos, uma das partes do corpo que facilmente denuncia o tempo de vida. A personagem se recompõe da dificuldade de locomoção, oriunda da vida avançada, e, em meio a tremores, “ainda” passa o creme de tratar as mãos. O advérbio que intitula a narrativa marca a continuidade da ação. Passar creme nas mãos ainda é um movimento executado por ela, mesmo já sendo tão “antiga”, como o período final explicita. Vejo aí a ruptura com a lógica da tirania da beleza e as suas exigências sociais (como a eterna juventude feminina) que minimizam o indivíduo em favor de uma padronização. A mulher do conto mantém o gesto antigo à revelia da “pele encrespada” e dos “sulcos do fugir do tempo” esculpidos nas mãos, rosto, pescoço e braços. O propósito de mascarar as impressões no corpo do passar do tempo, comumente levado à risca pelos súditos da beleza, não é atendido. Ela transpõe as delimitações socioculturais acerca de beleza e de velhice associadas à mulher, vive o corpo como uma construção em si mesmo, e não como “um mero *instrumento* ou *meio* com o qual um conjunto de significados culturais é apenas externamente relacionado” (BUTLER, 2003, p. 27). No livro *Que corpo é esse?*, Elódia Xavier apresenta tipologias de corpos femininos a partir das representações presentes em narrativas brasileiras de autoria feminina. Um dos tipos é o “corpo envelhecido”, que aparece vinculado a “um declínio que desemboca, invariavelmente, na morte” (2007, p. 86), gerando a marginalização do velho. Como a autora assinala, isso ainda é mais intenso para as mulheres idosas, uma vez que, “na sociedade industrial, o velho se torna improdutivo, e as mulheres, consideradas objetos eróticos, quando idosas, tornam-se cartas fora do baralho” (2007, p. 86). Seguindo essa lógica social, a personagem do conto *Ainda*, afora o cuidado consigo e a demonstração de amor próprio, não teria razões para se submeter ao parâmetro da cultura da eterna juventude e se manter fiel ao gesto de passar creme nas mãos.

No conto *Feminamente*, a relação com o corpo evidencia a presença da autoestima evocada pelo gesto de se olhar no espelho. Existe aí o cuidado consigo, no entanto outro gesto pode ser lido como índice de uma conformação a um modelo ou como negação de um estereótipo:

O rosto anoitecido, o corpo devastado, o sentar despedaçado. A mão feminina ondeja sensual ajeitando os ralos cabelos mal pintados, o branco mais branco junto ao couro cabeludo aparecido. Desesperadamente, eu não olhava o seu se olhar despartido no espelhinho da bolsa (CMV, p. 82).

A ação de ter na bolsa um espelho e de conferir a aparência nele remete à ideia de vaidade feminina, de autocuidado, num momento da vida em que o físico não tem mais o mesmo vigor e beleza da juventude. O modo sensual como a personagem passa a mão pelos cabelos evoca a conformação sociocultural ao lugar de “objeto erótico” assinalado por Elódia Xavier. Esse gesto evidencia também o quanto o corpo assimila as definições culturais que relegam a mulher à condição de objeto de desejo masculino, promovendo a manutenção dos atributos de sedução, e, por conseguinte, da lógica de dominação simbólica, como aponta Pierre Bourdieu:

O trabalho de transformação dos corpos, ao mesmo tempo sexualmente diferenciado e sexualmente diferenciador, que se realiza em parte através dos efeitos de sugestão mimética, em parte através de injunções explícitas, e em parte, enfim, através de toda a construção simbólica da visão do corpo biológico [...], produz *habitus* automaticamente diferenciados e diferenciadores (BOURDIEU, 2011, p. 70).

No entanto, o mesmo movimento sensual pode indicar a negação de um estereótipo vinculado à mulher idosa, aquele referente à ausência de qualquer sensualidade nas mulheres de idade avançada. Como afirma Maria José S. Barbosa, “um dos estereótipos mais arraigados sobre mulheres idosas é a imagem da mulher velha descrita como aquela que não possui nem evoca sentimentos sensuais ou apaixonantes. Tais sentimentos quando expressos são considerados aberrantes e anormais” (BARBOSA, 2003, p. 165).

Parece, todavia, que as marcas de declínio e descuido físico (os cabelos mal pintados) não são aliadas à ideia de contrariar aquele estereótipo, mas confluem para a primeira possibilidade. À revelia da imagem demarcada pela decadência, quer decorrente do uso dos adjetivos “devastado” e “despedaçado”, quer pelos cabelos mal pintados, o movimento da mão nos cabelos se repete, está incorporado de uma sensualidade construída culturalmente para feminilizar as mulheres e preservar a estrutura de dominação simbólica.

Também é marcante, em ambos os contos, a pressão que o tempo impõe aos corpos, evocando, sobretudo em *Femininamente*, a ideia de declínio. Contrariando a relação entre envelhecimento e descuido com a aparência física, as personagens mantêm a atitude de autocuidado, seja mediante o zelo com as mãos, seja através da conferência da própria imagem no espelho, flagrada pela voz narrativa. As marcas impressas no corpo, “o rosto anoitecido, o corpo devastado”, evidenciadas na vagarosidade da locomoção, não restringem

as personagens ao exercício do brio. Ao contrário, elas mantêm gestos que evidenciam o cuidado de si e a presença da autoestima.

## 5.2 ELOS FAMILIARES: TUTELA E SUBJUGAÇÃO

Vivenciar o envelhecimento e o avançar mais e mais da idade implica situações de dependência emocional e financeira, às vezes, por parte dos familiares, às vezes, por parte dos idosos, e, em algumas situações, por ambos, estabelecendo um circuito difícil de ser interrompido. Com o passar dos anos, a noção de improdutividade e a de declínio juntam-se para aludir à incapacidade atribuída aos indivíduos idosos, especialmente, àqueles que conservam a saúde física e mental. Muitas vezes, as famílias julgam seus velhos incapazes de fazer suas próprias escolhas, de administrar sua aposentadoria, de continuar gerenciando a sua vida, exigindo-lhes completa abnegação, como assinala Ecléa Bosi:

Em nossa sociedade, os fracos não podem ter defeitos; portanto, os velhos não podem errar. Deles esperamos infinita tolerância, longanimidade, perdão ou uma abnegação servil pela família. Momentos de cólera, de esquecimento, de fraqueza são duramente cobrados aos idosos e podem ser o início de seu banimento do grupo familiar (2010, p. 76).

Na maioria das vezes, os familiares esperam do idoso uma postura resignada diante da vida e, considerando-o incapaz, assumem junto a ele o papel de tutores, cerceando-lhe as escolhas, os desejos, os passos. Essa é a realidade presente no conto *Inesperada primavera*, cuja protagonista encontra-se submetida à tutela do filho:

Você sabe, minha avó anda muito doente, com úlcera, rinite e problemas de pressão. Você sabe, há dois anos minha avó ficou assim, tudo por causa de um namoradinho que ela teve e o filho dela, meu tio, implicou tanto que o homem sumiu. Você acha que está certo?  
Está certo o quê? Que sua avó tivesse um namoradinho ou que o filho dela interferisse? (VVV, p. 52).

Nesse conto, o cerceamento recai sobre a sexualidade, equivocadamente entendida pelo filho como inexistente na velhice. Além dos fatores idade e gênero, o poder aquisitivo decrescente com a aposentadoria é um elemento importante na lógica de submissão dos idosos. Segundo Ecléa Bosi, quando o velho perde a força de trabalho, “ele já não é produtor nem reprodutor. Se a posse, a propriedade, constituem, segundo Sartre, uma defesa contra o outro, o velho de uma classe favorecida defende-se pela acumulação de bens. Suas

propriedades o defendem da desvalorização de sua pessoa” (BOSI, 2010, p. 77). Aquela avó, que tem baixa condição econômica e mora “escassa num subúrbio pobre da cidade” (p.52), encontra-se vulnerável, o que a conduz à resignação e à aceitação da interferência do filho. O que era alegria e partilha convergindo para o fortalecimento da subjetividade e da sociabilidade transforma-se em comprometimento da saúde:

Um homem e uma mulher morando copiosamente numa pequenina casa muita. Ela bordava iniciais acontecidas nos lenços e nas camisas e nas fronhas. Vaporosa, fazia o café, servia a comida. Fervor de pressurosamente. Ele a prover o sustento e em cantando as noites indeléveis, perduradas de estrelas e violão. [...]

Zênite no pôr-do-sol, as metamorfoses engendravam o dilatado limite nas promessas de florescências e de vindima farta.

O filho não suportou o viço nem a inesperada primavera (VVV, p. 52-53).

É patente a não-aceitação, por parte do filho, da renovação materna mediante o relacionamento amoroso na velhice. Simone de Beauvoir (1980), abordando a maturidade e o envelhecimento no livro *O segundo sexo*, aponta que a sexualidade feminina adquire “maturidade erótica” por volta dos trinta e cinco anos, depois que a mulher supera os medos e as inseguranças sexuais. Na idade avançada, a mulher já adquiriu autonomia e vivência de seu corpo e, para além da vontade de se relacionar sexualmente, mantém a vontade de estabelecer vínculos afetivos com parceiros ou namorados, como evidencia a pesquisa com frequentadoras idosas de bares dançantes, realizada por Carolina M. B de Souza, mediante a fala de uma das entrevistadas: “eu acho que a sexualidade não morre na pessoa, principalmente na mulher. [...] A pessoa sente a mesma coisa como jovens. Agora, não é o ponto principal. O sexo não é tudo. [...] o amor carnal vem depois e não é o principal” (2005, p. 122). A manutenção da sociabilidade, da afetividade e das trocas subjetivas constituem elementos relevantes para as mulheres pesquisadas, bem como para a personagem de *Inesperada primavera*. A ausência deles promove a perda de qualidade de vida e o agravamento de problemas de saúde.

No conto *A casa é a casa*, cuja residência é o palco da vida da personagem principal e alvo das admoestações das amigas, vislumbra-se similar submissão. Ela passou cinquenta anos de sua existência naquela casa, ali vivenciou o casamento, a maternidade, as núpcias da filha e a morte do marido. A relação com a casa, enquanto refúgio e proteção, evoca as palavras do filósofo francês Gaston Bachelard acerca do benefício mais precioso da casa:

[...] se nos perguntassem qual o benefício mais precioso da casa, diríamos: a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz. Somente os pensamentos e as experiências sancionam os valores humanos. Ao devaneio pertencem os valores que marcam o homem em sua profundidade (BACHELARD, 1978, p.201).

É a relação de pertencimento que se vê na interação entre a moradora e a casa, de valorização e preservação de seus valores mais profundos: “cinquenta anos de caminhar durante as mesmas tábuas do assoalho, deixam os pés pertencentes aos graus do chão. Fibra e pó e sola se convertem na substância unânime” (ACAC, p.16). Mais que cenário, a casa assume a condição de guardiã das memórias de uma vida, tal como afirma o filósofo francês: “é graças à casa que um grande número de nossas lembranças estão guardadas e se a casa se complica um pouco, se tem porão e sótão, cantos e corredores, nossas lembranças têm refúgios cada vez mais bem caracterizados” (BACHELARD, 1978, p. 202). Em diálogo com Bachelard, Elódia Xavier (2012), ao analisar a casa na ficção de autoria feminina, classifica essa casa como uma “casa relicário”, pois “a nossa protagonista resiste em se afastar dessas vivências. A casa, para ela, nada tem a ver com a ideia de prisão” (2012, p. 77), imagem muito associada ao espaço doméstico pela perspectiva feminista.

A narrativa transcorre em blocos alternados. De um lado, a narradora, em terceira pessoa, pontua os tempos de vivência na casa e enfatiza, em tom poético, a integração entre a morada e a moradora. Do outro, grafado em itálico e recuado à direita da página, veem-se as falas das “amigas”, sintetizadas em um “nós”, assinalando os perigos e as desvantagens de morar numa casa, refazendo a insistente pergunta: “Por que você não vende a casa e compra um apartamento e vai morar no Leblon?” (ACAC, p. 16).

É visível na narrativa o lugar de cerceamento imposto pelas amigas à protagonista. As advertências de que a casa já não é segura, de que é muito grande, aliadas ao incentivo à mudança para um bairro à beira-mar dão consistência ao desejo das amigas:

*Esta casa é muito grande, longe de tudo, longe de teus parentes e amigos. Nós estivemos pensando nos inconvenientes que você enfrenta nesta casa e nas vantagens de você se mudar para um apartamento. É muito mais prático e mais moderno. Por que você não vende a casa e compra um apartamento e vai morar no Leblon?* (ACAC, p. 14).

Sem voz, ela tem suas memórias evocadas pela voz narrativa, evidenciando uma existência completamente vinculada à casa. Sem voz, ela mantém-se após vender a casa e

mudar-se para a nova morada, atendendo às solicitações das amigas. Como assinala Elódia Xavier, analisando a narrativa,

[...] o discurso das amigas, representação da cultura industrial capitalista moderna, constrói a pessoa como um ser mecânico, desenraizado de seu contexto. E é esse desenraizamento físico e biológico que destrói a subjetividade da protagonista, até então parte da casa, de um espaço/ tempo fecundo de vivências. Apesar de só, os cinquenta anos vividos na casa lhe garantem um estar pleno, sem arestas (XAVIER, 2012, p. 79).

É explícita a violência praticada contra a protagonista, a imposição da mudança para atender, sobretudo, aos desejos alheios. Constata-se, aí, a face tutorial muito comum àqueles que estão mais próximos às pessoas idosas e que os enxergam como incapazes de fazer escolhas. O propagado respeito aos velhos transveste-se de subjugação por terceiros, filhos, netos, amigos, como explicita Ecléa Bosi:

[...] veja-se no interior das famílias a cumplicidade dos adultos em manejar os velhos, em imobilizá-los com cuidados para “seu próprio bem”. Em privá-los da liberdade de escolha, em torná-los cada vez mais dependentes “administrando” sua aposentadoria, obrigando-os a sair de seu canto, a mudar de casa (experiência terrível para o velho) e, por fim, submetendo-os à internação hospitalar. Se o idoso não cede à persuasão, à mentira, não se hesitará em usar a força (BOSI, 2010, p. 78).

A violência e a abnegação promovem o adoecimento de um corpo já fragilizado pelo decorrer dos anos, ou potencializam as doenças já presentes. Como afirma Gaston Bachelard, “a casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade” (BACHELARD, 1978, p. 208). A saída da “casa relicário” impacta a estabilidade da personagem, ela não fica imune às consequências da submissão:

*Por que você não quer comer? Por que você fica o dia inteiro parada na cama? Por que você não quer falar? Será possível que você não está mais nos reconhecendo? Olhe bem nossos rostos. Pelo amor de Deus, você não se lembra de nós? Ouça, nós somos suas melhores amigas, vamos indicar um tratamento para você e só queremos o seu bem. Sobre tudo agora que você está perto de nós, morando no Leblon (ACAC, p.19-20).*

O adoecimento comprometendo a sanidade mental reflete o grau de sujeição sinalizado pelo ato de ignorar completamente o mundo externo, as amigas. A ironia presente na ideia de querer o bem e oferecer auxílio, especialmente porque ela submeteu-se, converge perfeitamente para a manipulação apontada por Ecléa Bosi.

Analisando contos do livro *A casa e as casas* que tematizam o envelhecer, Angélica Soares vislumbra, em *A casa é a casa*, a vinculação com a casa sob a perspectiva do atrelamento à dinâmica do sistema sexo-gênero, também visível em *Inesperada primavera*. Para ela, a relação com a casa remete ao lugar atávico, a que as mulheres foram vinculadas, “no qual realizar-se como ‘rainha do lar’ era o máximo que podia almejar a mulher, num estágio de sua história” (SOARES, 2003, p. 192). Em convergência com o sistema sexo-gênero tem-se a polarização entre os espaços público e privado. A protagonista enraíza-se na casa, deixá-la é sacrifício e adoecimento. Mais, deixar a casa é deixar a si mesma, é despersonalizar-se, uma vez que “estar é repleto. A casa é a casa. E estando, ela é” (ACAC, p. 19). Segundo Angélica Soares, “ser e estar já não se distinguem, onde ‘morar é mais redondo’. E a tal ponto ‘redondo’ que se fecha na circularidade da aparente completude, assentadas em perenidades, certezas e consistências, tornadas intocáveis por estratégias androcêntricas de poder” (SOARES, 2003, p. 194). Transpassar o ambiente da casa, das memórias assentadas nas experiências de esposa, mãe e avó, é romper a lógica androcêntrica. Implicada ao ato, encontra-se a sanção por transgredir a norma: perde-se de si mesma e do mundo à sua volta, sua sanidade mental é comprometida.

Se, no conto *A casa é a casa*, a ruptura com a ordem implica no rompimento consigo mesma, em *Irinéia e Dona Luísa*, o percurso é inverso, representa a plenificação da liberdade. Passado em dois momentos, esse conto apresenta, no “primeiro tempo”, a infância insubmissa da menina Luísa frente às normas de tratamento exigidas por sua professora e por seu pai. O “segundo tempo” da narrativa apresenta Luísa aos oitenta anos, vivendo o contingenciamento promovido pela velhice e reforçado pela cuidadora de idosos:

- A senhora já fraturou o pé duas vezes e não pode sair sozinha.
- Dona Luísa, não esqueça que a senhora tem mais de oitenta anos e precisa ter cuidado e caminhar devagar. Andar depressa na sua idade, é arriscado.
- ((( ))) (ACAC, p. 49).

Como no momento da infância, o conto é conduzido por uma voz narrativa em terceira pessoa, intercalada por diálogos. Todavia, no momento dedicado à velhice, há as falas da cuidadora e os silêncios de Dona Luísa, sinalizados por parênteses abertos ou fechados. Luísa não replica oralmente a regra imposta, como fazia na meninice, mas mantém o gesto insubmisso. As interdições veiculadas pela acompanhante de Dona Luísa remontam à ideia de controle e cerceamento já sinalizadas por Ecléa Bosi. A casa é o abrigo das restrições, das interposições aos desejos de liberdade da protagonista:



e vê o horizonte através das grades  
e sai pela porta sem chave (FF, p. 85)

Nesse conto, que poderia tranquilamente ser chamado de poema, dada a disposição das linhas e a condensabilidade das emoções, as determinações da família ou de pessoa próxima não recaem no cerceamento ou na imposição de posturas, implicam a preservação de uma segurança frequentemente abalada no mundo contemporâneo e aparentemente pouco importante para a personagem idosa. A porta é o limiar entre os espaços da casa e da rua, e, como assinala o antropólogo Roberto DaMatta, esses dois espaços constituem mais que categorias espaciais e geográficas:

Quando digo que “casa” e “rua” são categorias sociológicas para os brasileiros, estou afirmando que, entre nós, estas palavras não designam simplesmente espaços geográficos ou coisas físicas comensuráveis, mas acima de tudo entidades morais, esferas de ação social, províncias éticas dotadas de positividade, domínios culturais institucionalizados e, por causa disso, capazes de despertar emoções, reações, leis, orações, músicas e imagens esteticamente emolduradas e inspiradas (DAMATTA, 1997, p. 14).

É a partir dessa apreensão abrangente acerca desses dois ambientes que leio a preocupação da personagem em manter a porta aberta, ou “encostada”, sobretudo em não deixá-la fechada. Na perspectiva de DaMatta, a rua está vinculada à hostilidade, à lei, à impessoalidade e ao individualismo enquanto a casa pauta-se num código, completamente contrário ao da rua, “que traduz o mundo como um assunto de preferências, laços de simpatia, lealdades pessoais, complementaridades, compensações e bondades (ou maldades!)” (DAMATTA, 1997, p. 45). A idosa não cede às advertências acerca do perigo de deixar a porta aberta. Para lhe atender as expectativas, é importante que a porta não esteja fechada. A porta aberta é o elo entre a casa (espaço onde ela está abrigada) e a rua (espaço indicador de esperanças), é o portal através do qual a casa se fará acolhimento para quem vem da hostilidade e do individualismo da rua:

A porta é fronteira que divide ou acesso que convida?  
A porta é portão de prisão ou passagem para a aventura?  
A chave te protege ou me limita?  
Você me assusta ou eu te revelo? (FF, p. 85)

A porta é vinculada à restrição de mobilidade e ao acesso ao novo. Ao passo em que a protege, também lhe limita a esperança do encontro. Na medida em que a família a assusta

com os avisos sobre o perigo da porta aberta, a personagem também se vê impelida a revelar o motivo da insistência:

Quem virá todo vestido de branco  
e levado na insubmissa certeza  
e traído pela secreta espera  
e passará pela porta sem chaves  
e encontrará a mesa posta  
o pão em fatias e o vinho nas taças? (FF, p. 85-86).

Somente ao final, é revelado ao leitor o motivo da preservação da porta aberta: a esperança de que o amado volte. Com o amado fora de casa, exposto às desventuras da rua, a porta aberta é o convite e o acesso à casa, ao aconchego e conforto de uma mesa farta. Enquanto ela estiver aberta, o trânsito entre esses espaços está garantido, bem como a expectativa e a confiança de que ele retorne. Desse modo, o que parecia, em um primeiro momento, cerceamento familiar e retenção de mobilidade espacial em nome da proteção revela-se como esperança de regresso de um amor. De dentro da casa, sob a simbologia desse ambiente, vigora na personagem o desejo de acolhimento, a receptividade, somente possível na economia narrativa se a porta estiver aberta. Nesse conto, a noção de tutela e de amarra familiar ou de pessoas da convivência próxima é deixada de lado. A vontade da idosa não é ignorada, resta o impasse e o desejo de retomada do relacionamento amoroso, contribuindo para lhe animar os dias.

É válido notar que os contos apresentados têm em comum a marca da polarização entre os desejos e vontades dos idosos e as estratégias de controle e “cuidado” engendradas por familiares e pessoas próximas. Neles, estabelece-se a tensão entre cada um desses pólos, gerando a passividade e a resignação, presentes em *Inesperada primavera* e *A casa é a casa*, e a transgressão, presente em *Irinéia e dona Luísa* e também em *A avó e a porta aberta*, dada a manutenção da porta sem fechar. Da mesma forma que Angélica Soares observa sobre alguns contos de *A casa e as casas*, vê-se que, nos analisados aqui, permanece a tensão entre as instâncias individual e a social, esta representada por familiares ou pessoas da convivência próxima:

[...] em cada uma delas [narrativas] apreende-se simultaneamente, a dimensão individual e social dos acontecimentos narrados. Isto porque as situações recriadas, através de uma forte estilização, nos conduzem à crítica da própria ideologia. No discurso heleniano, o trabalho estetizante da linguagem intensificando o caráter ficcional do texto, paradoxalmente

intensifica sua intenção questionadora de valores já cristalizados nas sociedades modernas e falocêntricas (SOARES, 2003, p. 192).

Nos textos analisados, mantém-se o retesamento entre as subjetividades e os modelos e normas prescritas socialmente. Permanece a denúncia de uma ideologia que impele a pessoa idosa a se encaixar nos moldes menos convenientes a elas próprias e mais confortáveis para aqueles com quem convive, promovendo, assim, a violência e a desumanização.

### 5.3 LAÇO E NÓ: ENQUADRAMENTO E SUJEIÇÃO

Como já sinalizei anteriormente, a lógica androcêntrica estabelece valores e normas que visam a submeter homens e mulheres. No capítulo referente às mulheres jovens e maduras, pontuei como a dominação masculina e a violência simbólica atuam, marcando-as com um sinal negativo e depreciando ou inferiorizando suas ações e produções. Sendo mulheres, as idosas vivenciam os mesmos contingenciamentos sofridos por aquelas, com o agravante de a idade avançada ser um fator a mais a acentuar as condições de interação social. A visão da velhice como sinônimo de decrepitude ou incapacidade, muito presente no imaginário coletivo, é elemento a ser acrescentado nos esquemas que promovem a sujeição feminina.

No conto *Ato fálico*, percebe-se o enquadramento social mediante o dogma e a crença religiosa, ou talvez mediante o hábito social de seguir as orientações católicas. A personagem preserva a obediência religiosa, todavia um ato falho revela o potencial fálico presente no gesto e contido no corpo e no inconsciente:

Ia à missa todos os dias, missa das seis, e comungava todos os dias e só andava mangas compridas e era solteira todos os dias e tinha feito setenta anos e nunca disse um nome feio, e às sextas-feiras não comia carne, comia pouco por penitência e do peru natalino nada comia, somente às vezes, quando insistiam, comia o pescoço. A velha mão segurando intensamente. A tímida boca (CMV, p. 16).

Apresentada como uma carola, a personagem assume os valores católicos, particularmente aquele referente à castidade, uma vez que “era solteira todos os dias” aos setenta anos. A disciplina e o recato se fazem presentes nos hábitos, no ir cedo à missa, no cobrir o corpo, em não falar palavras de baixo calão, comportamentos que reforçam a adesão religiosa e a submissão ao ideal de contenção e virgindade. O ato de comer, alvo das penitências e privações da protagonista, revela o que toda a série de atitudes redobrava-se em

conter: o desejo sexual. É através do ato de segurar com veemência o pescoço do peru natalino e levá-lo à boca que o recalque é flagrado pela narradora. A imagem do gesto de alimentar-se evoca a felação. O ato/ gesto falho e a forma fálica do pescoço da ave engendram a formação do título do conto.

A submissão aos dogmas religiosos implica a repressão sexual e a contenção da libido, já sinalizados anteriormente. Aos setenta anos, essa mulher também é impelida à limitação de seus desejos pela ordem que veicula a des-sexualização das idosas, pois, como aponta Maria José S. Barbosa, “a sexualidade é tida como um ‘além’ do discurso do corpo pois não se insere nos padrões normativos de produtividade, porque a menopausa é considerada a passagem para a margem do corpo fenecido, o ponto onde os ovários param de produzir” (BARBOSA, 2003, p. 165), levando ao estereótipo de que, na velhice, a mulher não tem apetite sexual. É visível a noção de força simbólica desenvolvida por Pierre Bourdieu (2011) em *A dominação masculina*, evidenciando o quanto os corpos estão submetidos ao poder simbólico (particularmente àquele oriundo da igreja), sem que haja qualquer coação física. O que sobrepua na trama é a aquiescência do corpo subjugado, ou do “corpo disciplinado”, como categoriza Elódia Xavier (2007), evocando uma tipologia utilizada por Arthur Frank. Esse tipo de corpo tem por característica a “carência garantida pela disciplina” (XAVIER, 2007, p. 58). Com o propósito de esclarecer melhor a relação entre a carência e a disciplina, Elódia Xavier faz a seguinte citação, livremente traduzida por ela, de Arthur Frank:

Para que a disciplina mantenha-se, a noção de carência deve permanecer consciente. Para sustentar a consciência da carência do corpo disciplinado, é comum para este inscrever-se em alguma ordem hierárquica (militar, monástica ou outra), na qual estará perpétua e justificadamente subordinado. A carência justifica a subordinação, a qual, por sua vez, reproduz a carência (FRANK *apud* XAVIER, 2007, p. 60).

Assim, no caso da personagem de *Ato fálico*, a disciplina decorrente da subordinação à crença religiosa está completamente vinculada à carência sexual. É a relação de dependência que a mantém com os desejos represados. O refreamento sexual, amplamente veiculado pelas famílias burguesas até o século XX, é o ponto central não apenas de *Ato fálico*, mas também do conto *A tia*. Nele, a contenção vem acompanhada pela expectativa de casamento, e, como na narrativa anterior, os valores cristãos são o centro mantenedor da carência e da subordinação. A tia solteirona vive um eterno noivado, mantendo-a, por um lado, no refreamento sexual e, por outro, no confortável lugar de quem conquistou um homem, tem um noivo, embora a celebração do casamento não ocorra:

Ruim com ele, pior sem ele, isso ela repetia sempre, para se convencer, claro que não era para me convencer, pois eu sabia que os dois estavam irremediavelmente ligados por carências diversas, impossíveis de preenchimento, a não ser que houvesse uma ligação verdadeira. Mas afinal, o que seria uma ligação verdadeira? A união dos sexos? [...] A ligação verdadeira seria o casamento? (OP, p. 65).

Subordinada à castidade pré-casamento difundida pelos princípios cristãos, a personagem alimenta a carência afetivo-sexual, num circuito de retroalimentação da subordinação religiosa. Como a narradora aponta, o preenchimento da carência somente aconteceria com a ruptura do ciclo, seja em decorrência do ato sexual, transgredindo o parâmetro religioso e social, seja em decorrência do casamento, efetivando o objetivo da Igreja com a união entre homens e mulheres: o casamento para a procriação e manutenção da espécie.

Ao longo da narrativa, o que se nota é a preocupação com o código social delineado pelo cristianismo: a necessidade de a mulher se casar, ter o nome do marido e viver pacatamente, mantendo o sacralizado formato tradicional de família, como se vê abaixo:

Se eles tivessem chegado um dia a se deitar juntos, [...] ela não se veria asfixiada debaixo da virgindade, voluntariamente assumida, sim, mas como escolha inevitável a uma filha de família, família de respeito, onde as mulheres se casavam de véu e grinalda, de verdade, sem ser para tapar nenhum buraco, e os homens sabiam guardar o decoro quando praticavam suas safadezas, homem é sempre assim, a família, mas a família, esta é sagrada mesmo (OP, p. 66).

Abnegada sob os valores definidores de honra familiar, a protagonista mantém uma vida de virgindade e resignação diante das normas familiares e da ausência de atitude do noivo, Eusébio. A subordinação a esse esquema é, sem dúvida, decorrente da sujeição à dominação e violência simbólicas. A complacente afirmação de que é “ruim com ele, pior sem ele” reforça a aceitação do lugar de dominada, de assunção da lógica que requer a presença masculina para a existência social da mulher (BOURDIEU, 2011). O noivado entre Jandira e Eusébio prorroga-se por mais de vinte anos, justificados pela não-aceitação de um novo casamento por parte da filha dele. A descrença torna-se companheira da personagem: “Jandira não tinha mais esperanças. Algum dia tivera? Os anos passando, Jandira começava a dar para as sobrinhas que iam se casar as peças do seu enxoval, o enxoval do seu casamento com Eusébio” (OP, p. 68). Embora exista a desesperança, ela não consegue desvincular-se do circuito de subordinação e carência. Mesmo quando ocorre a morte de Eusébio, ela segue

atada àquela engrenagem emocional, não suportando a quebra do ciclo e adoecendo: “Tia Jandira, você quer vir passar uns dias comigo em Itapoã? Tia Jandira, você precisa comer. Tia Jandira, tome seu remédio. Tia Jandira, eu vou chamar o médico para ver você. Tia Jandira, o que é que você tem?” (OP, p. 69).

O relacionamento iniciado quando Jandira já tinha mais de trinta anos, que se estendeu por mais de vinte, é marcado por carências de ambos os lados – “ele está brocha” (OP, p. 68) –, que os colocavam em posições confortáveis na dinâmica de falta de cada um deles: faltava a ela um homem, “nunca teve sorte com namoro nem com noivado” (OP, p. 67). O noivo que ela consegue não se casa, porque não tem mais virilidade. Eusébio, faltando-lhe vigor, busca uma mulher que aceite a abstinência sexual, mas que fique ao lado dele, auxiliando-o a manter a imagem de masculinidade. Essa zona de conforto é abalada pela morte, comprometendo a vida estável de Jandira, não apenas no aspecto emocional, mas, sobretudo, no tocante à inter-relação afetiva. Na velhice, as interações sociais tendem a diminuir, quer por conta da diminuição de contatos em decorrência da aposentadoria, quer por causa da diminuição do trânsito das pessoas, devido a limitações na locomoção, quer pela morte de conhecidos. Penso que é a quebra no vínculo afetivo e na vida social, vivida ao lado do noivo nos fins de semana e festejos familiares, que promove o adoecimento de Jandira, uma vez que o desejo sexual e a virgindade já estavam completamente apascentados.

Se Jandira resigna-se à castidade e a um noivado em falência, Maria, do mini-conto *Diferença de idade*, vivencia a resignação sob outra perspectiva: a da manutenção do vínculo com um homem trinta e dois anos mais novo que ela, devotando-se completamente a ele:

Ela estava com sessenta e dois anos e gostava de um rapaz de trinta. Merecida, ela repetia. Que mal possa ser na diferença de idade? Como no sem falta, todo fim de mês ela pagava o aluguel do quatinho onde morava com Joaquim. Prevalente, todas as noites ela preparava o jantar de Joaquim. Todas as manhãs ela se resultava para o café de Joaquim na garrafa térmica. E antes de sair para trabalhar, ela se apurava no exercer a roupa de Joaquim lavada e passada. Prismaticamente. Fazia tudo em silêncio, para Joaquim não acordar. E Joaquim, Maria? Joaquim me adora (CMV, p. 103).

A diferença de idade que intitula o conto parece ser o centro da postura totalmente complacente de Maria. Esmerando-se nos cuidados domésticos, voltados para Joaquim, e no pagamento do imóvel alugado, onde vive com ele, ela assume a postura de completo alheamento de si em favor do relacionamento amoroso, de total inconsciência acerca do caráter exploratório da relação, uma vez que inexistente qualquer sinalização de reciprocidade na ligação estabelecida entre Maria e Joaquim. A situação da personagem remete a um

comentário de Simone de Beauvoir sobre a situação de mulheres maduras e velhas diante da sua necessidade sexual e de manter a imagem maternal:

[...] mais romanesca do que lúcida, a amante-benfeitora tenta muitas vezes comprar uma miragem de ternura, admiração, respeito; persuade-se mesmo de que dá pelo prazer de dar, sem que nada lhe seja pedido: aqui também um jovem é o amante ideal, porquanto pode ufanar-se com ele de uma generosidade maternal; e depois ele tem um pouco desse ‘mistério’, que o homem também pede à mulher que ele ‘ajuda’, porque assim a cruzeira do negócio se mascara de enigma (BEAUVOIR, 1980, p. 350).

A pergunta e a resposta finalizando o conto evidenciam o grau de inconsciência ou o mascaramento da troca estabelecida entre a “amante-benfeitora” e o seu parceiro, sugerindo o “despretensioso” zelo. O que parece autonomia e independência feminina, olhando mais detidamente, revela uma engrenagem de carência afetiva aparentemente preenchida pelo parceiro. A presença dele, ocupando a falta existente na carência, ativa o lugar sinalizado pelo nome da personagem: o lugar do abnegado serviço maternal. Ironicamente, a narradora joga com os sentidos do verbo adorar, estabelecendo a contradição entre as atitudes de Maria, a inexistência de qualquer gesto de Joaquim em direção a ela, e o suposto amor dele pela parceira. A pergunta que interrompe o discurso de veneração aponta o caráter infiltrador da voz narrativa.

Afora o verbo adorar e a ironia vinculada ao seu uso, é válido notar as palavras “merecida” e “prevalente” que adjetivam a personagem. Em análise do referido conto em minha dissertação de mestrado, *Perfis femininos nos contos de Helena Parente Cunha*, assinalo:

Discutindo a liberdade vivenciada por mulheres velhas, Alda Motta (2002, p. 46) comenta que parte dessa liberdade tem um “sentido do marginalismo: [elas] podem sair, porque já não importam tanto; já não são bonitas (velho = gasto, feio), não irão atrair os homens, nem os de sua idade; já não reproduzem, não há muito o que preservar.”. O sentimento de merecimento que envolve a personagem decorre de sua condição de velha, relacionando-se com um rapaz trinta e dois anos mais novo que ela, o que ratifica o “sentido do marginalismo” evidenciado por Motta. Aliado ao sentimento de merecimento está o de superioridade por ter despertado a atenção de um homem jovem como atesta a palavra “prevalente” [...]. Em nome dessa conquista que lhe dá superioridade, Maria se desdobra em agradar Joaquim, a fim de assegurar a presença do mesmo em sua companhia (LIMA, 2006, p. 61).

O uso dos dois vocábulos conflui para aquele “sentido de marginalismo” apontado por Alda Motta, cujo valor atribuído à mulher de idade é marcado por um sinal de menos, por um negativo que a restringe em sua condição de ser humano e de sujeito social.

Na esteira do devotamento, surgem as três irmãs de *Elas aquelas e ele aquele*. Aqui, o objeto de veneração não é o companheiro, mas continua focado no masculino, através da figura do irmão. Longe de qualquer projeto de vida que não o tenha por centro, as três personagens desfiam uma existência vazia, redobrada de cuidados e atenções àquele que é transformado num verdadeiro deus:

Abluções e aromas para que ele vivesse em olímpica paz, augusta limpeza e excelsa ordem. Altar, trono, almofada vermelha para seus pés. Elas finalmente haviam alcançado o apoteótico privilégio de ter somente para elas a custódia da amadíssima criatura, desde quando, alguns anos antes, lhe falecera a esposa, que só lhe havia dado um único filho, morto ainda criança, após penosa enfermidade (VVV, p. 97-98).

A ausência da esposa mobiliza, nas três irmãs, “Elas”, a permissão para o exacerbado cuidado com o irmão. As distintas atividades domésticas são partilhadas de modo que não falte nada para o reverenciado ser. Cada uma delas, atrelada à função que desempenha na mansão onde moram, assume um lugar de negação da relação entre homem e mulher, seja mediante a viuvez, a solteirice ou a separação. A rejeição da sexualidade implica a negação do masculino no papel de parceiro sexual, de homem, restando, assim, o enaltecimento da relação maternal entre elas e o irmão:

Naturalmente aquelas três não se lembravam dos tempos quando eram mulheres sozinhas e sem homem para lhes fazer um carinho, é claro que eu não sinto falta nem me lembro dessas coisas, nem eu que nunca fiz safadeza porque não quis me casar, nem eu que mandei o cretino embora porque ele só pensava naquilo. Elas haviam esquecido o passado oco choco de suas vidas chocas, onde nunca houve nem houvesse jamais amor verdadeiro de homem e mulher. [...] Aquelas, no sobradão, conseguiram preencher os buracos de seus dias furados, julgando ali estar uma inteireza disponível para quem dispunha de tanta disponibilidade (VVV, p. 100-101).

Ao negar, para suas vidas, o homem como parceiro sexual, elas tentam sequestrar o irmão dessa mesma esfera, numa tentativa obstinada de afastá-lo não apenas das relações amorosas, mas de distintas interações sociais, e de retê-lo sob seu controle, travestido de cuidado. Conforme Maria Lúcia Rocha-Coutinho (1994), o controle é uma das formas de exercer poder na esfera doméstica, amplamente utilizado pelas mulheres afastadas do círculo

social externo ao lar. Devido à situação de desigualdade, uma vez que elas costumavam depender economicamente de algum provedor, as mulheres usavam, e creio que ainda o fazem, artifícios com vistas a manipular aqueles que estão sob o seu convívio para obter o que efetivamente desejam, embora façam crer a inexistência dessa pretensão. Coutinho aponta como se dá o exercício de poder mediante o controle:

O controle indireto ou manipulativo pode ser definido como ocorrendo quando quem tenta controlar, muitas vezes de forma não consciente, age como se a pessoa que está sendo controlada não tivesse consciência do controle que sobre ela está sendo exercido. Acreditamos que esta forma de controle indireto não é apenas uma das formas de controle abertas às mulheres mas, mais do que isso, a principal forma de controle que a sociedade permite que elas usem (COUTINHO, 1994, p. 143).

Essa parece ser a estratégia utilizada pelas três irmãs, elas agem como se o irmão não percebesse a tentativa de domínio, embora a voz narrativa sinalize sua atitude transcendente aos cerceamentos: “aquele majestoso ele, de olhar abrangente para imprevisíveis horizontes” (p. 98). Os recursos controladores são dinamizados mediante os “indispensáveis” afazeres domésticos que visam a garantir a “olímpica paz, augusta limpeza e excelsa ordem” (p. 97) do lar daquele reverenciado deus:

A terceira aquela, a caçula, [...] de suas missões a que mais se destacava era a incumbência de atender telefonemas, selecionar recados, coisa de muita responsabilidade, uma vez que deveria cumprir o programa traçado de não permitirem que o supremo irmão fosse incomodado pelos falsos amigos que tinham o deplorável hábito de almoçar ou jantar e ficar conversando e bebendo até tarde, enquanto o irmão, tão educado, também bebia, mas na verdade, o que ele queria mesmo era ficar quieto, na intimidade do lar, mas o que é que esta nova empregada está pensando, vocês viram? uma velha, caindo aos pedaços, não vai dormir sem perguntar se o patrão precisa de alguma coisa, que ela está às ordens, ora já se viu, uma safada igual às outras. Não é que eu desconfie dele, Deus me livre, um verdadeiro apóstolo, mas é melhor dispensar de uma vez a sirigaita. Eu concordo. Eu concordo (VVV, p.99).

A ironia dispersada na relevância da tarefa de atender ao telefone e selecionar recados, “coisa de muita responsabilidade”, acentua a nulidade das funções desempenhadas pelas irmãs. Suas atividades assumem importância apenas no tocante à manutenção do projeto maior delas: ter o irmão exclusivamente para elas, cerceado pelos seus moldes e padrões. Suas vidas estarão aparentemente plenas enquanto o irmão, transposto à condição de filho, ocupar o vazio existencial que as define. Todavia a chegada de uma nova esposa contraria aquele

objetivo. Mais: nega-lhes qualquer indício de importância ao deixá-las de fora de seu novo casamento, relegando-as à condição de agregadas do lar, a ser comandado pela jovem companheira:

O irmão [...] entra na sala vestido num sorriso de boca inteira, ostentando os muitos dentes que ainda tinha e as gengivas saltitantes e uma jovem de acontecidos cabelos ondulados e saia muito curta, deixando à mostra a rapidez das coxas esguias.

As três irmãs, tão elas mesmas aquelas, ficaram sabendo que o infinito irmão, tão ele mesmo aquele, acabara de se casar e a jovem esposa iria assumir o comando da mansão e de outros itens necessários à plenitude do casal (VVV, p. 102).

A imagem da esposa contraria os modelos das irmãs, pautados no recato e na negação da sexualidade e, por conseguinte, da sensualidade. É o indício não apenas do fim do reinado das três, bem como do princípio de um enfrentamento entre o primado das irmãs e a felicidade do casal.

No conto *Ele aquele e elas aquelas*, o alheamento de si é grande e coletivo. A existência esvaziada é o que une as três personagens femininas, assim como a figura do irmão (filho) as ocupa e preenche. Os laços familiares assumem o lugar de nó, de aprisionamento e restrição para a o irmão e de dependência para as três.

Envelhecidas, sem perspectivas e planos para o futuro, as personagens femininas limitam-se a aceitar e se submeter às condições em que estão inseridas. Inexiste nelas a consciência do alheamento de si mesmo ou o desejo de transpô-lo, elevado ao grau máximo, através da exaltação do irmão à condição de soberano ou semideus.

As personagens evidenciadas nesse subcapítulo estão atadas aos nós do enquadramento e da sujeição que as conduzem ao alheamento delas mesmas. Resignam-se àquilo em que estão inseridas e, por estar de tal modo subjugadas, não conseguem elevar a voz e desatar os nós. Tal postura, todavia, não é assumida por outras personagens idosas que reconhecem que a idade refere-se muito mais a um tempo assentado nas atitudes diante da vida e da própria existência.

#### 5.4 FIOS SOLTOS: RUPTURAS E PLENIFICAÇÕES

Nas percepções e práticas da sociedade ocidental, o velho é, muitas vezes, vinculado à decrepitude e à incapacidade física e/ou mental, e colocado à margem do convívio e das relações sociais. Mas se a postura da sociedade interfere no lugar social e existencial que

esses seres ocupam, não é menos relevante a atitude que eles próprios têm diante da realidade em que estão assentados e da própria vida. É esse comportamento que contribui sobremaneira para um posicionamento ativo diante das adversidades e opressões mais presentes na velhice.

Apresentando o livro *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, de Ecléa Bosi, Marilena Chauí retoma a pergunta e a resposta feitas pela autora sobre o significado de ser velho: “Que é ser velho?, pergunta você. E responde: em nossa sociedade ser velho é lutar para continuar sendo homem” (CHAUÍ, 1994, p.18). O envelhecimento implica aos velhos o desafio de preservar a sua condição de ser humano, o desafio de romper as opressões imputadas pela família e pelos mecanismos institucionais, e garantir o seu estar em sociedade de maneira íntegra.

As personagens parenteanas elencadas nessa última etapa de representação de mulheres velhas evocam essa integridade: a inteireza de ser elas mesmas e de respeitar seus desejos, suas relações, suas verdades, sua condição de ser humano em interação com o outro, quer esse outro seja o companheiro, os amigos, a família, os cuidadores, todos representantes da sociedade. A dinâmica de preservação do que é significativo pode ser vista nos dois contos, intitulados *Bodas de diamante: primeira estória* e *Bodas de diamante: segunda estória*. Neles, o casal protagoniza cenas do cotidiano de quem tem setenta e cinco anos de união e a consistência do bem querer: “eles percorrem o tempo, provam a perenidade, reabitam a solidez. A doçura do olhar no emurhecido do rosto. O lábil tremor do gesto no encontro das mãos” (CMV, p. 40). O primeiro conto relata a comemoração das bodas do casal, com a presença da família, em sua ampla extensão, e dos amigos dos familiares. É na interação entre a personagem masculina e a amiga de uma neta que são deflagradas duas faces do sentimento amoroso da personagem feminina:

Na festa, de repente, ela pergunta por ele. Onde está? Conversando. Uma amiga da bisneta. Jovem rosto, jovem percurso. Ele fala com a moça. Ele sorri pequenininho. Ela pergunta por ele. De longe ela vê. Ela chama. Ela reclama. Ele sempre foi assim? Ela não quer mais partir o bolo. [...] Ele sorri miudinho. [...] Afinal. Ela convém. Ele e ela outra vez no fundamento. O primeiro pedaço de bolo. Para quem? Ela oferece a ele. Ele sorri esperadinho. Eles se abarcam. Permanentes (CMV, p. 40).

A interação entre a amiga da bisneta e o velhinho provoca na esposa o ciúme e o descontentamento. É evidenciado um recorrente comportamento galanteador dele, que a mobiliza no lugar de quem está atenta a ele, mas também às figuras femininas em interlocução, como a segunda estória mostra:

A enfermeira toda em branco. A seringa. A jovem mão pousada no ombro dele. Vamos? Quando a injeção é na nádega, ele vai para o quarto. Ela pára o bordado. Ela olha. Ela diz. Conjeturavelzinha. Ela não gosta que ele vá para o quarto com a enfermeira. Estas liberdades de hoje. Estas moças. Só pensam em sexo (CMV, p. 41).

Tornam-se claras a desconfiança de outras mulheres em situações de interação com o marido e a insegurança da personagem feminina. Se, no primeiro conto, o marido é responsabilizado quando a ele é atribuído um comportamento questionável, no segundo, a responsabilidade é passada para a enfermeira, reforçando o estereótipo vinculado a essas profissionais. Na vida simples que leva, a personagem feminina, despojada de ideias politicamente corretas e de maiores considerações sobre seu companheiro, apenas quer assegurar o lugar de afetividade, de um relacionamento assentado sobre o tempo, guardado pelas memórias: “Ele fazendo a gaiola de passarinho. Ela bordando as cores da tapeçaria. Eles se lembram. Quando foi? Quando houve? Quando antigamente? Haverá será? Eles insistem no consistir” (CMV, p. 41). Para além dos questionamentos e das determinações, ela quer a manutenção dos afagos e mesmo do ciúme que revigora o relacionamento e mantém a engrenagem afetiva que os torna “permanentes”.

Aparentemente na contramão dos contos acima, *Acordo* estabelece o fim de um longo casamento. Aos cinquenta e dois anos de casamento, um casal de velhinhos chega ao consenso de que a convivência desgastada já foi o suficiente:

Eles se impeliam, empurrados por cinquenta e dois anos de vida conjugal. Só se antiaram, amargos, armados. Mal se reparavam de rancores. Ele falava, ela desfalava. Ela sabia, ele contra-sabia. Ele fazia, ela infazia. Obstantes, se embargavam. Desmutuamente. Qual o lado do azeite? Qual o lado da água? Desaviam. Não que fossem culpados. Avessos no engano, erro de quem. Finalmente um acordo na discórdia consumada. Quase aos oitenta anos de idade, decidiram o divórcio (CMV, p. 74).

Ultrapassado o tempo de maiores cobranças sociais e culturais para homens e mulheres, e para os casais, os velhos desse conto decidem afrouxar os nós que os vincularam por mais de meio século. Quando a velhice se consolida, para além da desvinculação da engrenagem capitalista de produção, ocorre também a despreocupação com a procriação e a formação dos filhos, e com a manutenção do casamento enquanto fundamento para a criação da prole. Se, institucionalmente, os velhos ficam livres de algumas obrigações, como a de votar, na família, essa liberdade também é evidenciada, embora algumas vezes seja travestida

de descaso e indiferença. Na dinâmica familiar, eles são desobrigados e também se autoisentam de demandas domésticas, bem como de convenções e conveniências familiares e sociais, como assinala Alda Motta, abordando, especificamente, a mulher idosa, ao notar que ela está conseguindo “a libertação de certos controles societários que se referiam justamente à reprodução e a tolheram durante toda a juventude” (2002, p. 45). Embora o conto não eleja qualquer dos cônjuges para evidenciar ou problematizar, é sabido que os “controles societários” incidem com muito mais força sobre as mulheres, procurando mantê-las atadas ao homem, ao casamento, aos filhos, ao ideal de família burguesa, ao lar. Somente quando os controles assumiram um grau de irrelevância na vida do casal, foi possível desfazer as amarras de um relacionamento em desamor e criar a possibilidade de experimentar uma vida leve e livre.

A superação das convenções sociais e culturais e a sabedoria ativa de estar acima dos preconceitos e das demarcações é o que embala a dança das duas idosas na festa em comemoração aos vinte e cinco anos de formatura:

O inesperado mais que o de repente. Duas mulheres, duas cabeças de um branco sem fronteiras, dois abraços roliços na grossura dos corpos sem altura. Dançavam iguais no rosto gasto e maquiado igual em tons de festa e no igualmente gasto passo irmão. Como se fossem as donas da festa, nem precisaram se apossar da noite, as reverberações já lhes pertenciam. Dançavam. Rodavam. [...] Aquela insólita figuração, ousadia ou afronta? (VVV, p. 31).

A figura das duas mulheres gordas, baixas e de cabelos brancos dançando juntas, uma “insólita figuração”, é o *leitmotiv* para o desconforto dos demais participantes da festa. Um leque de prescrições é quebrado pela postura ativa e liberta exibida por elas. O simples fato de elas serem as primeiras a dançar no salão gera o assombro inicial nos presentes, uma vez que o distanciamento dos padrões estéticos femininos não as deixa ficar despercebidas. São mulheres acima do peso convencional, com pouca altura, cujo envelhecimento é exibido nos rostos e nos cabelos sem tintura, irmanadas na maquiagem carregada e nos passos de dança, aludindo ao reflexo de um espelho. Aliás, o espelhamento parece ser o mecanismo de desenvolvimento da narrativa, não só no tocante às duas mulheres e aos movimentos coordenados de sua dança, uma é o reflexo da outra, mas, sobretudo, na dinâmica de inquietação dos colegas de formatura, promovida pelo desconhecimento delas e pelo reconhecimento deles mesmos nas duas. Em sua transgressão às convenções e etiquetas, o jogo entre desconhecê-las e negá-las promove o reconhecimento de que elas são o reflexo

invertido deles. É a partir do verso e reverso da imagem das personagens de cabeça branca, do negar e do reconhecer-se, que as demais festejadas e a narradora, utilizando o pronome nós, questionam-se sobre as escolhas para o futuro presentificado vinte e cinco anos depois da formatura e enxergam o que seus olhos não queriam ver:

Queríamos comemorar ou resgatar o quê? A esperança do que seríamos e não fomos? Quem havíamos sido na rotação dos dias e do sol em volta de um eixo distante de nossa galáxia? [...] Sobreviventes de tempestades e ciclones, quem eram aquelas duas que roliças rolavam em volta de nós? Comodidade, mas autodefesa, não queríamos ver nem saber. Sobretudo precisávamos fazer de conta que não sentíamos qualquer tipo de constrangimento nem gastura. A demonstração do escondidamente óbvio. Quem eram tais as duas que exibiam a evidência insuspeitada por nós vinte e cinco anos antes, no baile de formatura? O tempo roliço rolava sobre as duas cabeças cobertas do branco assumido, liberto do laquê. E do medo do vento que poderia desmanchar o penteado (VVV, p. 31).

A “demonstração do escondidamente óbvio” é a contundente passagem do tempo presentificada nas duas mulheres. Através do metaplasmo, recurso muito caro a Helena Parente Cunha, em paradoxal diálogo com o vocábulo “óbvio”, o jogo de espelhamento entre as personagens é incorporado à linguagem. Elas não apenas assumem o passar do tempo, mas, principalmente, o desprender-se das amarras e prescrições sociais. Dançam à vontade no salão, permitem que seus cabelos interajam com o vento, comem sem culpa os croquetes de camarão, ostentam os cabelos brancos e os quilos advindos com o avançar da idade, libertas da tirania da beleza que costuma aprisionar mulheres de diferentes faixas etárias, como assinala Cecilia Sardenberg:

[...] são ainda as mulheres que representam a grande maioria da clientela de academias de ginástica, dos *spas* e dos salões de beleza, das clínicas de estética, dos cirurgões plásticos e da indústria de cosméticos de todos os tipos. De fato, são sobretudo as mulheres que vivem sob a tirania da beleza e, mesmo as magras, sob a tirania das dietas, ‘[...] em um esforço para controlar ou eliminar os aspectos passionais do *self* para ganhar aprovação e prerrogativas da cultura masculina’ (CHERIN, 1981, p.187) (SARDENBERG, 2002, p. 61).

O espelhamento invertido estabelece ainda uma polarização entre as mulheres assumidamente idosas e as demais festejadas, pautada em distintas identidades de gênero, como assinalo no artigo *Femina: perfis femininos na contística de Helena Parente Cunha*:

Enquanto as personagens de cabelo branco são delineadas pela consciência de efemeridade humana e por uma existência ativa [...], as demais, subservientes a um modelo, constroem para si uma imagem que antes de representar uma satisfação pessoal são respostas a anseios de outros (LIMA, 2010, p.187).

A assunção dos modelos socioculturais de feminidade reforça a ideia de que os corpos também são “construídos”, marcados por uma formatação decorrente de interferências sócio-históricas e culturais, de tal forma modelar que define o que é e o que não é aceitável, desejável. Uma enformação que, muitas vezes, acontece à revelia do sujeito, de sua consciência: “formados cada qual numa fôrma que não sabíamos exatamente como se formara. E, no entanto, éramos nós, ali, dentro do que fôramos formados por livre escolha, mas não por livre contorno de nossa mão” (VVV, p. 33). O que a narradora e os demais participantes da festa desejam é garantir o seu lugar de sujeitos aceitos no cenário onde as duas mulheres instabilizam a noção de que uma festa exige a expressão de uma alegria esfuziante e uma adequação aos padrões estéticos vigentes:

Faz parte do conceito de festa, fazer de conta que abismos não há nem muito menos feridas. Também fazíamos de conta que as duas mulheres velhíssimas não nos incomodavam. Por que incomodariam? Elas apenas dançavam e comiam croquetes de camarão. Croquetes que nenhum de nós queria comer, talvez por alguma solidariedade às duas criaturas ou por necessidade de nos ampararmos mutuamente, num invisível abraço de compaixão (VVV, p. 34).

A autocompaixão presente no consentimento odioso da dança e da degustação dos croquetes irmana os demais nas convenções sociais. A aceitação da soberania da beleza implica curvar-se aos mecanismos de ocultamento da idade, dissimular, não apenas fisicamente, mas também discursivamente, a passagem do tempo e as adversidades da vida:

Aquela era a nossa festa, reencontro de vidas e rostos separados no tempo e nas rugas que fazíamos de conta não haver. Fazíamos questão de repetir incessantemente, você está ótimo(a), você parece que tem vinte anos. Nós nos esforçávamos para acreditar que realmente acreditávamos no que dizíamos (VVV, p. 32).

O mascaramento temporal é o motivo do silencioso conflito entre as personagens de cabelos brancos e as demais. Numa sociedade onde o envelhecimento, sobretudo das mulheres, toma conotação desqualificativa, assumir abertamente a idade avançada e suas marcas parece ser uma afronta, como explicita Cecilia Sardenberg:

Independente das nossas realizações pessoais, que podem ser de fato bastante substantivas, as convenções vigentes da estética feminina dão pouco espaço para escaparmos da aparência de declínio que é lida nos rostos daquelas, dentre nós, que já atingiram ‘uma certa idade’. As linhas que marcam nossa viagem no tempo, nossas experiências e nossa sabedoria, são lidas como ‘rugas’ – marcas indesejáveis do ‘declínio’, que devem ser evitadas ou disfarçadas a qualquer custo (SARDENBERG, 2002, p. 64).

Porém, acima das prescrições e dos preconceitos, as duas idosas, senhoras de si, deslizam em sua dança de leveza e altivez. Despojadas das amarras vinculadas aos padrões de comportamento e de feminilidade, elas seguem “transcendentes a todo vento, ventania, vendaval” (VVV, p. 35).

A superação das normas também é o ponto central do conto *A festa*. Transcorrida num asilo, a narrativa aponta aquele ambiente como “abrigo último, antes do derradeiro. O casarão não é a casa. Nem fundamento nem recesso, habitação do desejo extinto. [...] Envólucro vazio, sem a sustentação do cerne” (ACAC, p. 69). Essa condição de distanciamento da casa, da família e dos desejos daqueles que estão com a idade avançada, vincula o abrigo a uma certa inospitalidade, marcada pela uniformização dos dias: “Todos os dias, os velhos tomam sol no quintal e lavam as mãos com sabão de coco e se deitam depois do almoço. Solidão nas solidões. Igual e iguais. De dois em dois dias, os velhos tomam banho morno. Cuidados neutros de zelo sem retorno nem espera” (ACAC, p. 69). Porém, essa monotonia é suplantada com a chegada da velhinha do laço de fita verde. Ela ultrapassa as regras e, gradativamente, instala um modo de vida pautado na autossatisfação e na autonomia do desejo de cada um:

A velha do laço de fita verde toma um chuveiro frio todos os dias, antes do café da manhã e, depois do almoço, gosta de ler o jornal diário. De três em três dias, os velhos comem doce de banana. Monotonia de alternâncias, na seqüência de gestos e na sucessividade dos horários (ACAC, p. 69-70).

A repetição dos dias iguais é quebrada pelos hábitos e gestos divergentes das normas do asilo. Seu laço verde na cabeça parece sinalizar a ruptura com a monotonia, com um único e enfadonho tom (som/ cor) desanimador presente nos asilos: o da ausência de vozes e o da insipidez de cor. O verde é a presença de cor ao mesmo tempo em que também remete à esperança. Como evidencia Angélica Soares, “o laço de fita verde no alto da cabeça projeta-se como índice da transformação do espaço e das relações entre os velhos, que será produzida pela protagonista, para quem a velhice é o tempo da soma, dos projetos certos para os

‘incertos calendários’ (2003, p. 197). A nova moradora promove a mudança dos hábitos e a propagação de uma consciência de existência no agora, de satisfação pessoal:

A velhinha-do-laço-de-fita escolhe discos com canções de amor para os velhinhos escutarem. Desigual sobre os iguais. Na hora do desejo morto, eles revivem as horas do desejo vivo. Todos cantam a espera vã do que não pôde ser. No igual momento da lembrada espera, eles são o que não foram nem apenas nem uma vez. [...] A velha-do-laço-de-fita planta semente de girassóis no jardim do casarão. Os velhinhos reunidos escutam a velhinha dizendo que eles devem tomar banho todos os dias e comer a sobremesa de sua escolha, após cada refeição e ver os programas preferidos na televisão, até a hora que quiserem (ACAC, p. 71).

A estruturação do conto se dá pelo jogo entre os iguais e a desigual, entre as ações e as reações, entre as normas e as transgressões. A velha do laço de fita estabelece, com sua presença, a infiltração não apenas dos regulamentos do asilo, mas, sobretudo, da lógica de passividade e incapacidade vinculada à velhice. Comentando a postura dinâmica da personagem, Angélica Soares afirma:

Ao invés da passividade, a atividade; ao invés de sujeitada, sujeito capaz de transformação e revigoramento do tempo e do espaço, positiva e construtivamente. Assim se estrutura, no conto, uma imagem de mulher que põe em questão, ao mesmo tempo, o essencialismo do sistema sexo-gênero, bem como parâmetros ideológicos que servem de apoio para a consideração e o tratamento dos velhos como pessoas físicas, moral, afetiva e sexualmente inferiores e improdutivas (SOARES, 2003, p. 197-198).

A afirmação do velho em sua condição de ser humano, capaz de exercer as distintas esferas de sua existência, engendra alterações no cotidiano do abrigo – “Todos os dias, os velhos decifram charadas e palavras cruzadas, tocam violão, cantam cantigas, fazem artesanatos de cortiça e isopor, jogam cartas” (ACAC, p. 72) – e no posicionamento dos idosos frente à vida. O ganho emocional advindo dos relacionamentos amorosos é também um índice da qualidade de vida construída nas interações socioafetivas. No asilo, o velho do boné cor de rosa e a velhinha do laço de fita relacionam-se amorosamente e revigoram o seu estar no mundo:

Todos os dias, o velhinho do boné se senta perto da velhinha-do-laço-de-fita-cor-de-rosa. As cores mútuas na hora acertada. Ele fala do filho morto. Ela não fala da filha viva. [...] As rugas das mãos do velhinho conhecem as rugas do rosto da velhinha. Novo brilho de cor instaurada, no sorriso macio (ACAC, p. 71).

Nessa fase da vida, as relações afetivas/ amorosas consubstanciam um viver distante das noções de improdutividade e incapacidade, plenificando a relação do ser consigo mesmo e com os que estão à sua volta. O casal de velhinhos desconstrói o preconceito de que a sexualidade inexistente na senescência. Mais, eles evidenciam o quanto a relação intensifica seus dias e os fortalece em suas subjetividades, como Angélica Soares expõe:

Na relação amorosa compartilhada pelos velhinhos desmistifica-se o preconceito da assexualidade dos idosos, sustentado por desconhecimento científico de fatores biológicos e psíquicos, aliado a falsos moralismos. Dessa forma, se recupera o sentido do erotismo como busca incessante da continuidade do ser, da superação, embora fugaz, da descontinuidade, responsável pelo isolamento, pela solidão, pelo abismo que nos separa, em nossa diferença (SOARES, 2003, p. 198).

Ressignificada, a vida dos idosos e a do próprio asilo, que deixa de ser “habitação do desejo extinto” e se transforma em “casarão, casa, abrigo do desejo antigo” (ACAC, p. 74), é envolvida pelo ensinamento de plenificação vivido e transmitido pela velha do laço de fita. Mesmo sabendo da “morte certa”, mesmo com a experiência da morte do velhinho do boné cor de rosa, sobrepuja-se a vivacidade de estar vivo, corroborada pela festa de Natal, ocasião em que a protagonista é questionada sobre o que está achando da festa, ao que responde: “o nascimento é agora, porque a gente nasce todos os dias” (ACAC, p. 74). Segundo Angélica Soares (2003), a velhinha do laço de fita traz para o asilo uma reconfiguração para a ideia de velhice, tornando-a positiva. A vida não está acabada, os dias não são abreviados pela conhecida certeza do fim, os horizontes se ampliam num futuro, onde “haverá o que será de haver” (ACAC, p. 74) diariamente.

Similar atmosfera de ânimo perante a vida é a que envolve a personagem de *Ela vai fazer noventa anos e nem parece, não é?*. O próprio título já ambienta o leitor na perspectiva do enredo, centrado na vitalidade de Zuleide, uma jovem senhora cheia de autonomia e disposição:

e caminha uma hora no calçadão de Copacabana em passo acelerado (ela não quer perder a agilidade”  
toma água de coco gelada no quiosque perto da esquina com a rua Siqueira Campos (ela deve se hidratar e repor o potássio após o exercício)  
trata da pele com esteticista renomada (ela não pode desmerecer o viço)  
estuda alemão para ler Freud no original (ela não confia no rigor das traduções)  
dá aula de filosofia no Instituto da Terceira Idade (ela precisa ajudar as pessoas a manterem a cuca fresca) (FF, p. 107).

Iniciado em letra minúscula, com a conjunção aditiva “e”, sinalizando a existência de ações não registradas no texto e anteriores ao caminhar no calçadão, do mesmo modo que é encerrado sem a presença de ponto final, o conto aponta o dinâmico cotidiano, sem começo nem fim, de uma mulher de quase noventa anos. A protagonista abarca em si uma disposição e vitalidade facilmente associadas a pessoas mais jovens, evidenciando que, mais do que os anos de vida, a idade relaciona-se a modos de identificação, modos de se identificar com a vida e com o seu estar na vida, como melhor evidencia Maria José S. Barbosa: “as etapas da vida são diferentes, o processo é inegavelmente diferenciado, mas a atitude diante da vida e de si mesmo definem a idade da velhice de cada um” (BARBOSA, 2003, p. 12).

Uma série de atividades é realizada por Zuleide. É evidente a ruptura com a costumeira vinculação do idoso com a decrepitude e a improdutividade. As ações e suas justificativas remetem a uma atitude de autocuidado e altruísmo, evidenciam a completa posse de seu corpo e de sua mente. Com toda essa efervescência pela vida, é de se esperar que a personagem não queira ser associada à velhice:

mas aquele pessoal só fala de doença, e a senhora?, dona Zuleide? por favor, meu bem, eu não gosto que me chamem de dona, muito menos de senhora (envelhece, não acha?) e a gente acaba pensando que está velha mesmo (e ela não quer saber de velhice, dá para perceber?) (FF, p. 107).

A protagonista busca se afastar da ideia de velhice, tal como Maria José S. Barbosa assinala: “mais que perder a flexibilidade física, ser velho significa ter perdido a flexibilidade mental e emocional, ter perdido a capacidade de ousar e de se entregar” (BARBOSA, 2003, p.12). É patente que ela não quer vincular-se à imagem depauperada de envelhecimento difundida na sociedade brasileira (“aquele pessoal só fala de doença”), com a qual suas atitudes não combinam. Ela é a possível imagem dos velhos e velhas do Brasil em mais alguns anos, uma vez que essa população está crescendo e adquirindo mais expectativa de vida, embora não se saiba se, junto a isso, aumentará o seu poder aquisitivo e sua qualidade de vida. Esses dois elementos constituem fatores importantes no exercício de autonomia vivido por Zuleide:

do alto do décimo primeiro andar do seu apartamento, o olhar se acrescenta e se reconhece nas ondulações da baía de Guanabara e no arco recortado dos arranha-céus  
o horizonte se abre em gomos e em colmeias e ela escolhe a perspectiva da nova sementeira  
em espiral, o trajeto se revela e reverbera em todas as curvas da estrada para Petrópolis

o Fiat modelo do ano amacia o asfalto sob as rodas e o volante de Zuleide (FF, p. 108).

De sua elevada morada e da altura de sua altivez, Zuleide se irmana com a baía da Guanabara e opta por uma sementeira “em espiral”, em crescente. Tal como a velhinha do laço de fita, ela mira no porvir e não na antecipação do fim, a consciência do agora apascenta a alma e revigora cada novo dia.

Envelhecer, ir tornando-se velho, é o presente e o desafio das personagens parenteanas, variando conforme a perspectiva do olhar que cada uma delas lança sobre si, sobre o mundo a sua volta e da qual também são objeto da visão de outrem. Marilena Chauí aponta com bastante precisão as opressões a que os velhos costumam ser submetidos:

Oprime-se o velho por intermédio de mecanismos institucionais visíveis (a burocracia da aposentadoria e dos asilos), por mecanismos psicológicos sutis e quase invisíveis (a tutela, a recusa do diálogo e da reciprocidade que forçam o velho a comportamentos repetitivos e monótonos, a tolerância de má-fé que, na realidade, é banimento e discriminação), por mecanismos técnicos (as próteses e a precariedade existencial daqueles que não podem adquiri-las), por mecanismos científicos (as “pesquisas” que demonstram a incapacidade e a incompetência sociais do velho) (CHAUI, 1994, p.18).

A maioria das personagens femininas apresentadas transita por esses lugares, todavia algumas delas, experienciando o contato cerceador com os modelos e estereótipos, ultrapassam os cercos, exercem a autonomia sobre suas próprias vidas, exercitam a preservação de sua integridade existencial e ressignificam as noções de velhice e envelhecimento, como esclarece Maria José S. Barbosa: “não se trata, portanto, de negar o processo biológico de amadurecer, mas de incorporar renovações ao seu significado aculturalizado” (BARBOSA, 2003, p. 12).

Muitos são os fios que enredam as idosas das narrativas de Helena Parente Cunha. Se, por alguns, elas atam-se, por outros, elas desatam-se. O fato é que elas perpassam distintas situações e condições do envelhecer, passando pelos sulcos esculpidos na pele, por dependências de várias ordens, por abnegações e libertações, muitas vezes só possíveis na idade avançada, quando os controles societários estão menos rígidos. Todos os fios condutores de cada uma das personagens parecem querer promover esgarçamentos no tecido de imaginários e discursos do leitor. Por qualquer um deles, chega-se ao ponto em que todos se irmanam, em que se arremata a tecitura: a certeza de que é a condição de ser humano que

dignifica cada mulher e cada homem e os responsabiliza pela construção de uma ética de respeito mútuo.

## 6 ARREIMATE: CONSIDERAÇÕES PROVISÓRIAS

Hoje desfiz o último ponto,  
A trama do bordado.  
Myriam Fraga (2008, p. 264)

Depois da convergência de cada fio, depois que o tecido está composto, é hora de arrematar, de por os fios em alinhamento para o acabamento necessário. No serviço de finalizar a peça, é preciso olhar para cada tecido e para os fios, percebê-los em partes que são e também em sua unidade constituinte. Volto o olhar para cada livro aqui utilizado e para o conjunto da obra, para as personagens, para os agrupamentos em que elas se irmanam e para a grande constelação de personagens femininas no todo da narrativa de Helena Parente Cunha.

Olhando para o conjunto narrativo e o todo analítico, retomo a pergunta central que me fiz ao pensar nesta tese: quem são as personagens femininas parenteanas? Ao longo das análises, linha a linha, elas mesmas vão dizendo de si, demarcando seus lugares sociais, etários, comportamentais. No percurso entre o primeiro livro, *Os provisórios* (1980), e o mais recente, *Falas e falares* (2011), as mulheres das tramas de Helena Parente Cunha assumiram distintos posicionamentos, dialogaram com as mudanças sócio-comportamentais vividas nesse intervalo e, em sintonia com a sociedade em que a criadora está inserida, também deram novos rumos para as suas vidas.

No universo analítico dos romances *Mulher no espelho* (1983), *As doze cores do vermelho* (1989) e *Claras manhãs de Barra Clara* (2002), de cinquenta e quatro contos, além das narrativas de *Viagem ao redor do divã* e de *O colar de coral*, nota-se que a faixa etária menos presente é a relativa à infância, as meninas, talvez porque os maiores enfrentamentos de gênero aconteçam na adultidade. Essas garotas têm, em sua maioria, uma boa condição econômica, sem privações de itens básicos como alimentação, moradia familiar, educação. Destoam do conjunto as protagonistas de *Terceira estória do Coronel Titino Cravo*, *Orgulho ofendido*, *Vergonha* e *A menina que roía as unhas*, não por ausência desses elementos, mas por tê-los em condições de precariedade circunstancial, por estarem presas à condição de subalternas, seja à classe e poder econômicos do Coronel, ou das colegas de sala, seja subalternas aos “cuidados” dos tios ou da tia. Estar no seio da família, economicamente amparadas, não as torna imunes, como já visto, às agressões impingidas por familiares ou por estranhos. Majoritariamente, são meninas medrosas, inseguras, já enquadradas aos moldes da dominação simbólica, embora algumas apresentem, desde muito cedo, a insubmissão mediante o ato de questionar, caso da menina Luísa, de *Irinéia e Dona Luísa*, da menina dos

olhos verdes, de *As doze cores do vermelho*, ou de uma das personagens de *Dois meninas na janela*.

Observando o horizonte dos livros, vê-se que oito dos doze contos analisados sob o viés da infância estão presentes nos livros *Os provisórios* (1980) e *Cem mentiras de verdade* (1985), quatro em cada um deles, restando ao livro *A casa e as casas* (1996) o conto *Irinéia e Dona Luísa*, bem como ao livro *Vento, ventania, vendaval* (1998), os contos *A menina que roía as unhas* e *Dois meninas na janela*, e a *Falas e falares* (2011), a narrativa da menina que não queria ser modelo. O panorama da obra evidencia que, nos primeiros livros, a presença infantil é mais fortemente marcada pelas dores e sofrimentos. Ao passo em que se avança pelos três últimos títulos, nota-se um abrandamento na tensão em que as personagens são envolvidas, ou a possibilidade de questionamento e ruptura dos esquemas rígidos, o que só não acontece com a personagem de *A menina quer ser modelo?*, inserida no mais recente livro de contos, cujos oitos anos, psiquicamente abalados, não lhe permitem romper a opressão materna travestida de cuidado e preocupação com o futuro.

No cenário dos romances, a perspectiva é similar. Em *Mulher no espelho* (1983), a menina é completamente abatida pelo peso da culpa, presentificada através dos ratos roendo-lhe os pés, em relação ao pai e aos valores patriarcais difundidos, assimilados e questionados pela mulher que escreve. Em *As doze cores do vermelho* (1989), as meninas estão sob a lógica androcêntrica, que lhes refreia, mas não as paralisa. Exceção, todavia, é a menina dos cabelos cor de fogo, expulsa da escola por ser filha de prostituta. Mesmo a menina negra, em meio à discriminação racial, consegue fazer parte daquele universo infantil vivido principalmente no ambiente escolar. Apesar das tentativas “formativas” de sufocar suas vozes, elas mantêm o gesto insurgente, o que não é visto nas personagens condescendentes de *Claras manhãs de Barra Clara* (2002). Reduzidas sob a força do medo e das demarcações de gênero, as protagonistas simplesmente consentem em ser conduzidas pelos caminhos demarcados pelos ensinamentos escolares e pela família. Talvez o pouco contato, ou o contato superficial, com realidades distintas a que elas estavam inseridas responda ao porquê de essas meninas estarem tão conformadas aos moldes em que estão. Ao longo dos romances, houve uma suavização das maldades e opressões que eram sobrepostas às personagens, talvez um reflexo de mudanças no modo de enxergar as crianças a partir da criação do ECA – Estatuto da Criança e do Adolescente, em 1990.

As mulheres e suas inquietações durante a juventude e maturidade dominam os enredos parenteanos. Os dois primeiros romances de Helena Parente Cunha giram, cada um, em torno da vida de uma mulher. Duas seções do livro *A casa e as casas* e mais vinte e sete

contos problematizam situações de gênero em que elas estão no centro. Esse número é também a somatória dos contos que têm por alvo as demandas femininas na infância e na velhice. É inegável o interesse da autora pelo universo que envolve as mulheres. Pergunto-me: por quê? Talvez porque personagens jovens e maduras contribuam particularmente para o projeto literário de questionar e infiltrar os valores hegemônicos, não apenas relativos à mulher, mas referentes ao ser humano e o seu estar no mundo. Talvez, também, por influência do período anterior e consecutivo à publicação dos primeiros livros, quando a sociedade brasileira efervescia diante das propostas feministas difundidas no país. Talvez, ainda, como um reflexo das mudanças obtidas nos modos de vida da população brasileira após o auge da disseminação das ideias feministas. Sobretudo, penso que o interesse da autora por essa faixa etária decorre da convergência entre o projeto literário de instabilizar padrões rígidos e a consciência estético-literária da obra como bem simbólico capaz de dialogar com o leitor (a) e, através dele, propor mudanças enquanto tecnologia de gênero que é. Ou seja, juntos, o projeto, a consciência estético-literária e as mulheres ficcionais atuando tal como pensa Teresa de Lauretis (1994).

E quem são essas mulheres que predominam na ficção parenteana? São, preponderantemente, mulheres com alguma instrução, pois lêem, escrevem e se movimentam com alguma autonomia nos cenários narrativos. Trabalham, seja dentro do ambiente doméstico, assumindo as demandas da casa, ou fora dele, e vivem, na relação com o masculino, principalmente através da figura do companheiro, desafios na assunção do seu lugar social. Submetidas a uma estrutura social alicerçada na diferença sexual e na dominação e violência simbólica (BOURDIEU, 2011), essas mulheres vivenciam diferentes situações, indo da total complacência e abnegação até a quebra das amarras, atingindo a autonomia e a altivez. Esse percurso, todavia, não é feito sem dores e punições severas a quem ousa ultrapassar os limites dessa estrutura herdada do patriarcalismo.

A família é, provavelmente, a principal vilã no caminho de autoafirmação diante do mundo. Melhor dizendo, a concepção cristã de família como instituição sagrada (CHAUÍ, s/d), acima de qualquer questionamento, que se deve honrar, compreendendo o verbo “honrar” como equivalente ao verbo “submeter-se”, que é absorvida pelas figuras femininas, é o que impacta fortemente a vida da maioria das personagens. Em nome da preservação da honra, da felicidade e da manutenção da família, elas sucumbem às vontades de pais, mães, madrinhas, companheiros e filhos. Assim é, por exemplo, com as protagonistas em *O pai, A solteirona, Cândida, O triângulo mais que perfeito, Geração impressada, Mulher no espelho e As doze cores do vermelho*.

Ao lado da família, figura a Igreja, definidora de dogmas, normas e imagens pautados principalmente no pecado original que depreciam a mulher, vinculando-a a um campo semântico atrelado ao diabólico, impuro, vil. A igreja dissemina esse imaginário, a família reduplica-o, as mulheres o aprendem ao serem educadas na, por e para a família e assumem a carência oriunda da subordinação a uma ordem hierárquica (a igreja). Essa é a situação da noiva presente em *Noite de núpcias*, da protagonista de *Mulher no espelho* e de personagens de outra faixa etária. A carência as retém na obrigação de preservar o ensinamento adquirido ou, caso contrário, veem sua integridade psíquica ser comprometida, como se dá em *Resposta*.

Com a educação feminina sendo norteadas por essas duas instâncias, família e igreja, resta às personagens o rosário de alheamento, cujas contas são compostas pela submissão, paralisia, dor, repressão, resignação, dependência, revolta, e, em alguns casos, transgressão. As mulheres que transcendem esses lugares, além de carregar as marcas emocionais ou físicas, como a cicatriz no rosto da mãe solteira, conquistaram a consciência de si e do mundo, de sua presença enquanto sujeito social em equidade de direitos e deveres. Elas empoderaram-se de tal forma que se tornaram responsáveis por suas escolhas, por sua satisfação pessoal, ampliando sobremaneira as possibilidades de realização, antes restritas ao casamento e à maternidade. Assim acontece com a médica famosa do conto *O namorado*, com a Mãe solteira ou com a esposa, mãe e avó de *Ela e eles* e também com a protagonista de *Viagem ao redor do divã*.

No cruzamento das vidas das personagens, nota-se a importância da instrução e do trabalho como elementos que favorecem o empoderamento e a ruptura com as amarras sociais. No geral, depreende-se que elas são alfabetizadas, apesar de, em algumas narrativas, inexistir qualquer sinalização indicando isso ou o contrário. Mas é perceptível o elevado grau de subordinação de mulheres que não demonstram maior arcabouço instrucional, intelectual e econômico. Os conflitos assumem matizes bem distintos. Vão da agressão física sofrida por Nazaré, da complacência abnegada da filha, em *Correspondência*, aos dilemas de ficar ou não com o companheiro, de cumprir ou não o doutorado no exterior, presentes no conto *A carta*, ao desejo de sair da resignação, presente nas professoras de *Geração impressada*. As personagens que ultrapassam as convenções em busca de satisfação pessoal carregam consigo a bagagem da independência econômica e, vinculada a ela, a da profissionalização e da aquisição de conhecimento. A exceção acontece no conto *Ela e eles*, cuja economia narrativa indica a vinculação da protagonista apenas com o cotidiano doméstico, cujo trabalho não é

remunerado nem reconhecido, o que permite depreender que a condição econômica dela é diferente das demais, mas não a impediu de romper o cerco familiar.

É válido notar, também, que, se a presença masculina, dentro da mentalidade tradicional, é motivo de *status*, reconhecimento e aceitação, na dinâmica narrativa, assume esse e outros contornos. Em tramas como *Maria das Dores*, *Festa de casamento*, *O triângulo mais que perfeito*, *A solteirona*, a relação com o masculino a partir da noção de provedor e protetor da esposa e da família se mantém e é perseguida pelas figuras femininas. Em narrativas como *O pai*, *Maria*, *Timidamente*, *Alô querida* e *Olho roxo*, e nos romances *Mulher no espelho* (através do pai e do marido) e *As doze cores do vermelho* (através do marido), a figura masculina exerce com precisão o pátrio poder, oriundo da lógica de dominação simbólica. Eles são implacáveis nos distintos tipos de violência a que submetem a filha e as companheiras, todas aquiescentes, outorgando-lhes o poder que eles exercem no consentimento da dominação. Porém, se as mulheres assumem comportamentos diferentes ao longo da produção ficcional parenteana, alguns companheiros também adquirem comportamentos diferenciados. Há indícios de relações pautadas na partilha e na cooperação mútua, a exemplo da representada em *O colar de coral*, com parceiros companheiros nas demandas diárias e nas horas de prazer, como expõe a protagonista de *O namorado*, ao pontuar as virtudes do amado, ou na delicadeza de, simplesmente, ser e estar ao lado da guerreira de *Mãe solteira*.

O casamento, o marido, a família como um todo, todos eles são elementos que contribuem nas dinâmicas de gênero e no posicionamento feminino diante de si e da sociedade. E os filhos, provenientes da relação entre homens e mulheres, não necessariamente gerando casamento ou família? Eles interferem na vida das personagens femininas? Como isso aparece na obra? O grau de interferência filial é pequena, considerando-se a quantidade de narrativas abordadas. Além dos livros *Mulher no espelho* e *As doze cores do vermelho*, os contos onde a presença de filhos interfere nos rumos do posicionamento feminino no enredo são: *Maria das Dores*, cujo desejo de “dar um nome” ao filho é uma justificativa a mais para se unir a Henrique; *A carta*, no qual a protagonista questiona-se sobre ter o filho longe ou perto do pai que não ficou em Los Angeles; *Geração impressada*, no qual as mães cansam-se das exigências dos filhos e, ao se manifestar contra o pragmatismo do sistema educacional, rompem com as amarras familiares; *Mãe solteira*, cuja gravidez rendeu à personagem a expulsão da casa dos pais e a impeliu a conquistar o sucesso profissional; *Ela e o filho*, no qual o filho é o alento para um relacionamento amoroso fracassado. Penso que é nos romances que os filhos interferem fortemente nas atitudes das mulheres. Em *Mulher no*

*espelho*, a mulher escrita resigna-se completamente ao papel de mãe e aos maus tratos dos filhos. Em *As doze cores do vermelho*, a apatia e a infantilização da filha menor impactam as resoluções pessoais e profissionais da pintora. Elas refreiam seus voos por conta dos filhos, tal como os filhos de *Geração impressada* tentam conter suas mães. Porém, eles não conseguem impedir-lhes o caminhar. Em algum momento, provisoriamente ou não, elas ultrapassam os cercos das dependências e agressões.

Mulheres com filhos e sem filhos, casadas ou não, todas se deparam com as ingerências de ser mulher dentro de um universo ficcional repleto de interditos e invisíveis fios de dominação e violência simbólicas. Se, para as mulheres jovens e maduras, as contingências são grandes, para as idosas, elas são mais duras, porque, depois de já ter experienciado muito do que as personagens mais jovens viveram, pesa sobre elas o olhar de soslaio de uma sociedade que concebe a velhice como sinônimo de decrepitude e incapacidade.

Se, como diz Mia Couto, a idade é “o peso da luz/ com que nos vemos”, para as personagens velhas de Helena Parente Cunha, a idade é leve, pesam menos os anos de vida que as interferências decorrentes do envelhecimento. Essa leveza pode ser vista nos contos *Ainda* e *Femininamente*, cujo tratamento dispensado às protagonistas por elas mesmas é suave, delicado e cuidadoso. As linhas marcadas no rosto envelhecido não as tornam rudes e descuidadas. O “peso” do caminhar, presente em *Ainda*, é menos proveniente do modo como ela se vê, do que da dificuldade de locomoção.

Por conta da ideia de que envelhecer incapacita as pessoas, vemos personagens oprimidas por familiares ou amigos, cerceadas em seu direito de existir, como acontece nos contos analisados na seção *Elos familiares: tutela e subjugação*. Mais uma vez, a família assume o protagonismo quando o assunto é reprimir, controlar, submeter. São esses os vocábulos que marcam as histórias da moça virgem aos setenta anos, presente em *Ato fálico*, de *A tia*, noiva há mais de vinte anos e consentida no esperar a possibilidade de Eusébio casar, ou de Maria, de *Diferença de idade*, vinculada à diferença de trinta anos que a distanciava e a apurava nos cuidados com Joaquim, ou mesmo a existência oca das três irmãs de *Elas aquelas ele aquele*. Os valores religiosos e comportamentais propagados pelo cristianismo e pela família impõem marcas mesmo na mulher de idade mais avançada. Desprender-se deles é o que desejam muitas personagens para quem o envelhecer representa a possibilidade de se libertar, desobrigadas que estão das funções maternas e, em alguns casos, das matrimoniais também, como se vê em *Acordo*.

A velhice é o tempo em que todos os ônus já foram cumpridos, quando é dada a permissão de viver livre de códigos e etiquetas sociais limitantes do bem estar. É o momento em que a sociedade, desviando dos velhos a atenção, possibilita-lhes plenificações pessoais, existenciais. É essa a perspectiva assumida pelas protagonistas de *Vento, ventania, vendaval*, de *A festa* e *Ela vai fazer noventa anos e nem parece, não é?*, viver, para elas, é um imperativo conjugado por elas mesmas, livre de qualquer complemento. É, mais uma vez, notória a condição econômica que envolve as personagens dos três últimos contos mencionados como representantes dessa autonomia e altivez. Todas elas têm ou tiveram uma atividade profissional, têm uma renda que lhes dá independência econômica e, portanto, mobilidade socioeconômica e aceitação. A inexistência do alicerce financeiro é o que podou o desejo de plenitude e afeto da avó, em *Inesperada primavera*, moradora de um subúrbio e dependente do filho. Combalidas em sua pobreza estão também Dona Severina e Vovó Pombinha, moradoras do Cantão do Xaréu, de *Claras manhãs de Barra Clara*. Porém, o suporte econômico não é a garantia ou a condição fundante da liberação e da autonomia, haja vista as protagonistas de *A casa é a casa* e de *Diferença de idade*. Ambas têm algum poder aquisitivo, mas se encontram submetidas aos desejos de outrem. As portas da altivez são abertas, primeiro, através da consciência de si perante o mundo, de uma autorresponsabilização frente às próprias escolhas e da atitude diante de si e da vida, como disse Maria José S. Barbosa (2003).

Tecidas por distintos fios, as personagens parenteanas dizem do desafio de se constituírem mulheres numa sociedade misógina, calcada sobre a dominação masculina, cujas práticas lhes dão a opção de se enquadrar ou transgredir e os bônus e ônus daí decorrentes. São figuras e enredos que expõem os dilemas, as inquietações e os apagamentos femininos como primeiro plano, e também denunciam as estratégias sutis, sub-repticiamente engendradas, de manutenção do esquema de dominação, como apontou Showalter (1994). Avultam-se as rupturas e as conquistas. Surgem, na outra margem, as estruturas que precisaram ser suplantadas. É mediante o questionamento e o desconforto gerado no (a) leitor (a), que a narrativa de Helena Parente Cunha cria, promove e, ousado afirmar, insere representações de gênero que dão novos significados ao estar da mulher na sociedade brasileira, que transformam as construções de gênero.

No conjunto de personagens femininas, chama a atenção a pouca presença de nomes para elas. A ampla maioria é inominada, talvez porque elas se proponham a dizer de lugares conhecidos por qualquer mulher brasileira, se não por experiência própria, por relato de alguém próximo. Não querem demarcar uma identidade cunhada por esse ou aquele nome,

mas expressar, na voz ou no silêncio de cada uma delas, um sujeito mulher que pode se chamar Nazaré, Maria, LÍlian ou qualquer outro nome. A grande personagem das narrativas parenteanas é a mulher, esteja ela na primeira infância ou com a idade avançada.

Olhando para o panorama de livros publicados ao longo de mais de trinta anos, detenho-me em perceber pontos de mudança em uma produção que não ficou estática, mas acompanhou as transformações sociais do contexto de época em que a autora está inserida. *Os provisórios* (1980), primeiro livro, é marcado por uma transgressão gramatical e estrutural muito forte. A pontuação e a sintaxe são alvo de ruptura, e a estrutura do conto *Tragédia* remete aos poemas concretistas, dada a sua disposição na folha de papel, sinalizando uma simpatia com a quebra de paradigmas proposta pelo movimento concretista. Nele, as representações femininas são compostas na dor e na abnegação, o único conto analisado desse volume que aponta para a transgressão é *Festa de casamento*. O mesmo é visto no romance *Mulher no espelho* (1983), as duas faces da protagonista digladiam-se, os valores da família burguesa a aprisionam por dentro dela mesma. Na mesma voltagem de submissão e resignação, estão os contos de *Cem mentiras de verdade* (1985), cujo título problematiza as noções de verdade e ficção em literatura. Os minicontos impactam pela precisão vocabular e crueza das situações, inexistente abrandamento das situações ou do modo como são narradas. As personagens estão atadas aos nós da dominação, dentre os contos analisados, desse título, somente nos contos *Cândida* e *Acordo* elas ultrapassam-lhes. As tensões sofridas pelas personagens sintonizam-se com o forte questionamento aos modelos hegemônicos. Eles impactam como soco no estômago. Desses livros, são retirados boa parte dos contos que discutem as questões de gênero. Na sequência, está *As doze cores do vermelho* (1989), com uma estrutura tripartida e o tempo narrativo fragmentado em passado, presente e futuro, mais uma vez, rompendo com os padrões tradicionais. O tom incisivo diminui na cadência das palavras, mas se acentua na quebra dos paradigmas gramaticais e na aparente desconexão entre os sintagmas. À semelhança de um caleidoscópio, a cada opção de leitura feita pelo leitor, é composto um “desenho” diferente na dinâmica de percepção das demandas femininas. A presença das amigas da pintora amplia as perspectivas de olhares sob os temas, à medida que também alivia a protagonista, não a deixando com a carga de todos os dramas vividos na narrativa. Com *A casa e as casas* (1996), a desopressão intensifica-se, as personagens vivenciam situações menos aviltantes, a poeticidade da linguagem é intensificada, transmitindo maior leveza às construções narrativas, como se vê em *Viagem ao redor do divã* e *O colar de coral*. Nessa parte, a suavidade é tamanha que homem e mulher encontram-se sem tensionamentos, vivendo a parceria e a integração no relacionamento

amoroso. Com *Vento, ventania, vendaval* (1998), o matiz leve se mantém, e a quantidade de contos abordando as ingerências de ser mulher em nossa sociedade não é muito grande. O tom de abordagem se mantém suave, é mais forte a presença de mulheres que esboçam a altivez de romper as amarras, como fazem as personagens de *Mãe solteira* e *O namorado*. No romance *Claras manhãs de Barra Clara* (2002), a infância ganha destaque, contando a meninice através da memória. Mesmo com os terrores propalados pela irmã Isabel, a narrativa corre solta como a inocência das personagens Heloísa e Maritinha. Com o mais recente livro de contos, *Falas e falares* (2011), os contos curtos voltam à cena, e o abrandamento das abordagens às questões de gênero se mantém, bem como é marcante o baixo número de textos que se dedicam a esse universo, havendo o crescimento de temáticas bastante diversificadas. Contos como *A menina que não queria ser modelo* e *Alô querida* abordam a estrutura de subordinação a outrem, mas são minoria, haja vista o número maior de contos que evidenciam momentos de ruptura e autonomia, como em *Ela e eles* e *Ela vai fazer oitenta anos e nem parece, não é?*. A linguagem mantém o gosto pelos recursos poéticos, bem como pelo deslocamento dos paradigmas gramaticais, como se nota em *Ela e eles*, ao iniciar a narrativa com vírgulas e finalizá-la sem ponto. A narrativa parenteana, ao longo dos anos, foi abrandando o calor das sujeições femininas, provavelmente em sintonia com as transformações socioculturais ocorridas na sociedade brasileira resultante dos esforços feministas aqui empreendidos.

Vê-se que, ao longo da narrativa de Helena Parente Cunha, os perfis femininos alteram-se. No desvelamento dos discursos de vozes dominantes e silenciadas (SHOWALTER, 1994), as dinâmicas de submissão e resignação vão assumindo contornos menos intensos, o apagamento da voz perde espaço para os questionamentos, os modelos são infiltrados e suplantados, a consciência de si desenvolve-se, a autonomia é conquistada, a integração consigo mesmo ocorre, possibilitando a autoaceitação e, senhoras de si mesmas, condutoras de suas vidas, as personagens se abrem para uma experiência de vida plena, quer acompanhadas por algum parceiro, quer na companhia delas mesmas. A dependência emocional e social do masculino, subjacente à concepção de felicidade atrelada ao relacionamento com um homem, é superada, como assinala a velhinha do laço de fita, em *A festa*: “o nascimento é agora, porque a gente nasce todos os dias. [...] O dia começa todos os dias” (ACAC, p. 74). A consciência de que ser feliz é uma escolha diária, quaisquer que sejam as circunstâncias em que se está inserido, faz as personagens libertas das amarras emocionais e sociais muito mais responsáveis pelas suas condições de felicidade, o que

permite a vivência de um relacionamento amoroso mais inteiro e integrado, como visto em *O colar de coral*.

Dirigindo-me para os arremates finais, é importante salientar o caráter inconcluso desse acabamento, uma vez que a autora encontra-se em pleno vigor criativo, possibilitando o surgimento de novos livros, novas personagens femininas, novas representações. Além disso, o tecido e o remate podem ser provisórios, uma vez que os deixo prontos, mas também em condições de acolher novas teceduras, novos fios, para a construção de um tecer novo e diferente. A exemplo da tecelã de Marina Colasanti, deixo o meu tear em condições de vir a destecer, entretecer ou tecer novos e diferentes tecidos, tomando a linha da narrativa de Helena Parente Cunha e “passando-a devagar entre os fios, delicado traço de luz, que a manhã repetiu na linha do horizonte” (COLASANTI, 2006, p. 14).

Por fim, na escrita desta tese, componho a tecedura de mim mesma, vejo-me no que fui e no que sou, projeto-me no futuro, reconheço-me e desperto frente às personagens de Helena Parente Cunha. Cada um dos fios posicionados no tear acadêmico de composição deste trabalho final de doutoramento perpassa os meus limites e minhas interioridades, os tons que matizam o tecido textual dizem de subjetividades minhas. Humana que sou, inscrevo-me no que componho, deixo as minhas digitais no tecido que ora alinhavo, sabendo que, a qualquer hora, pode ser tempo de colocar novas linhas no pente do maquinário e tecer novos rumos, novos tecidos, novas vestes para o meu ser.

## REFERÊNCIAS

- AREND, Silvia Fávero. Trabalho, escola e lazer. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (Org.). **Nova história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2012. p. 65-83.
- ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Trad. Dora Flaksman. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981.
- AUGUSTA, Nísia Floresta Brasileira. Direito das mulheres e injustiça dos homens. In: FLORESTA, Nísia; SHARPE-VALADARES, Peggy; AUGUSTA, Nísia Floresta Brasileira. **Opúsculo humanitário**. Ed. atualizada / com estudo introdutório e nota. São Paulo: Cortez, 1989.
- BACHELARD, Gaston. **A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço**. Trad. Joaquim José Moura Ramos (*et al.*). São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os pensadores).
- BARBOSA, Maria José Somerlate. Apresentação. In: BARBOSA, Maria José Somerlate Barbosa (Org.). **Passo e compasso: nos ritmos do envelhecer**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.
- BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 6. ed. São Paulo: Cultrix, 1992.
- BARTHES, Roland. **Rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeiras. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Trad. Sérgio Milliet. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, v. 2.
- BERNARDO, Kátia Jane Chaves. As relações intergeracionais e a violência familiar contra o idoso. In: MOTTA, Alda Brito da; AZEVEDO, Eulália Lima; GOMES, Márcia (Orgs.). **Reparando a falta: dinâmica de gênero em perspectiva**. Salvador: UFBA/NEIM, 2005.
- BICALHO, Elisabete. A mulher no pensamento moderno. In: **Estudos de gênero**. Goiânia: Ed. UCG, 1998, p. 21-40 (Cadernos de Área; 7).
- BOHRZ, Julian. Entre o cárcere e a liberdade: a representação da mulher por Andradina de Oliveira. In: **Revista de Estudos Feministas**. vol. 21. n° 2. Florianópolis. Mai/Ago. 2013.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. 16 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Trad. Maria Helena Kühner. 10. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BRANDÃO, Ruth Silviano; CASTELLO BRANCO, Lúcia. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: LTC – Livros Técnicos e Científicos Ed., 1989.
- BRASIL, Assis. Prefácio. In: CUNHA, Helena Parente. **Os provisórios**. Rio de Janeiro: Antares, 1980.
- BRASIL, Assis. A nova literatura brasileira. In: COUTINHO, Afrânio (dir.). **A literatura no Brasil**. 3 ed. revista e atualizada. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1986.

BRASIL. Leis e decretos. Estatuto da Criança e do Adolescente. Lei Federal nº 8069/90 de 13 de julho de 1990. Brasília: Presidência da República, 1990.

BRASIL. Ministério da Saúde. Estatuto da Criança e do Adolescente. 3. ed. Brasília: Editora do Ministério da Saúde, 2008 [1991]. (Série E. Legislação e Saúde)

BRASIL. Ministério da Saúde. Estatuto do Idoso. 2. ed. rev. Brasília: Editora do Ministério da Saúde, 2007 [2003]. (Série E. Legislação e Saúde)

BRASILEIRO, Antonio. Roda Mística. In: **Poemas reunidos**. Salvador: FUNCEB, 2005.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. Gênero. In: JOBIM, José Luís (Org.). **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

CASTELO BRANCO, Lucia. As incuráveis feridas da natureza humana. In: CASTELO BRANCO, Lucia; BRANDÃO, Ruth Silviano. **A mulher escrita**. 2. ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Ed. Lamparina, 2004, p. 97-120.

CHANTER, Tina. **Gênero: conceitos-chave em Filosofia**. Trad. Vinicius Figueira. Porto Alegre: Artmed, 2011.

CHAUÍ, Marilena. Apresentação. In: BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. 16 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CHAUÍ, Marilena. **Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida**. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Trad. Vera da Costa e Silva. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

COELHO, Glaucineide do Nascimento. Brincadeiras na favela: a constituição da infância nas interações com o ambiente. In: VASCONCELLOS, Vera Maria Ramos de; SARMENTO, Manuel Jacinto (Org.). **Infância (in)visível**. Araraquara: Junqueira&Marin, 2007, p. 173-203.

COELHO, Nely Novaes. **A literatura feminina no Brasil contemporâneo**. São Paulo: Siciliano, 1993.

COLASANTI, Marina. **Doze reis e a moça no labirinto do vento**. 12. ed. São Paulo: Global, 2006.

COUTINHO, Eduardo F. Reflexões sobre uma nova historiografia literária na América Latina. In: BAUMGARTEN, Carlos Alexandre (Org.). **História da literatura: itinerários e perspectivas**. Rio Grande: Editora da FURG, 2011, p. 55-73.

COUTO, Mia. **Idades cidades divindades**. Lisboa: Caminho, 2007.

CUNHA, Helena Parente. **A casa e as casas**. 2 ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1998a.

CUNHA, Helena Parente. **As doze cores do vermelho**. 2 ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1998b.

CUNHA, Helena Parente. **Cem mentiras de verdade**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

CUNHA, Helena Parente. **Claras manhãs de Barra Clara**. Rio de Janeiro: Mondrian, 2002.

CUNHA, Helena Parente. **Falas e falares**. Florianópolis: Mulheres, 2011.

- CUNHA, Helena Parente. **Mulher no espelho**. São Paulo: Art, 1983.
- CUNHA, Helena Parente. **Os provisórios**. 2 ed. Rio de Janeiro: Antares, 1990.
- CUNHA, Helena Parente. **Vento, ventania, vendaval**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1998.
- CUNHA, Helena Parente. **Corpo no cerco**. 2 ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.
- CUNHA, Helena Parente. **Maramar**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.
- CUNHA, Helena Parente. **O outro lado do dia**: poemas de uma viagem ao Japão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995.
- CUNHA, Helena Parente. **Além de estar**: antologia poética. Rio de Janeiro: Imago/ Salvador: Fund. Cultural do Estado da Bahia, 2000.
- CUNHA, Helena Parente. **Cantos e cantares**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2005.
- CUNHA, Helena Parente. **Caminhos de quando e além**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2007.
- CUNHA, Helena Parente. **Impregnações na floresta**: poemas amazônicos. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2013.
- CUNHA, Helena Parente. **Jeremias, a palavra poética**: leitura de Cassiano Ricardo. Rio de Janeiro: José Olympio: 1979.
- CUNHA, Helena Parente. **Mulheres inventadas**: Leitura psicanalítica de textos na voz masculina. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro: 1994.
- CUNHA, Helena Parente. **Mulheres inventadas 2**: Visão psicanalítica, descompromissada e interdisciplinar de textos na voz masculina. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.
- CUNHA, Helena Parente (Org.). **Desafiando o cânone**: aspectos da literatura de autoria feminina na prosa e na poesia (anos 70/80). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.
- CUNHA, Helena Parente (Org.). **Desafiando o cânone 2** – ecos de vozes femininas na literatura brasileira do século XIX. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2001.
- CUNHA, Helena Parente (Org.). **Além do cânone**: vozes femininas cariocas estreadas na poesia dos anos 90. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2004.
- CUNHA, Helena Parente (Org.). **Quem conta um conto**: estudos sobre contistas brasileiras estreadas nos anos 90 e 2000. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2008.
- CUNHA, Helena Parente (Org.). **Violência simbólica e estratégias de dominação**: produção poética de autoria feminina em dois tempos. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2011.
- CUNHA, Helena Parente. **Marcelo e seus amigos invisíveis**. Rio de Janeiro: Global, 2003.
- D'ONÓFRIO, Salvatore. **Teoria do texto 2**: teoria da lírica e do drama. São Paulo: Ática, 1995.
- DAMATTA, Roberto. **A casa e a rua**. 5 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DEL PRIORE, Mary. **Histórias íntimas**: sexualidade e erotismo na história do Brasil. São Paulo: Planeta do Brasil, 2011.
- DICIONÁRIO AURÉLIO DE LÍNGUA PORTUGUESA. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira; Marina Baird Ferreira; Margarida dos Anjos (Coord.). 5. ed. Rio de Janeiro: Positivo, 2010.

- DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. In: **Revista estudos avançados**. São Paulo: USP. Vol. 17, nº 49, set-dez 2003.
- DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. Trad. Hélder Godinho. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FRAGA, Myriam. **Poesia reunida**. Salvador: Assembléia Legislativa do Estado da Bahia, 2008.
- FRAGA, Myriam. **Os deuses lares**. Salvador: Macunaíma, 1991.
- FUNCK, Susana Bornéo. O que é uma mulher? In: **Cerrados**: Revista do Programa de Pós-graduação em Literatura. Brasília: UnB. Nº 31, vol. 1, 2011.
- GONÇALVES, Eliane. Pensando o gênero como categoria de análise. In.: **Estudos de gênero**. Universidade Católica de Goiás. Programa Interdisciplinar da Mulher. Goiânia: Ed. UCE, 1998, p. 56. Cadernos de Área, 7.
- GUIMARÃES, Marilene Silveira. A igualdade jurídica da mulher. In: STREY, Marlene Neves (Org.). **Mulher, estudos de gênero**. São Leopoldo: Unisinos, 1997, p. 29-37.
- JUNG, Carl Gustav. **O eu e o inconsciente**. Trad. Dora Ferreira da Silva. 21. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.
- JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. Trad. Maria Lúcia Pinho. 5.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- KOTHE, Flávio. Identidade e dependência. In: KOTHE, Flávio. **O cânone colonial**: ensaio. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997, p. 73-101.
- LAMAS, Berenice Sica. **O duplo em Lygia Fagundes Telles**: um estudo em Literatura e Psicologia. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.
- LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. Ser una escritora brasileña actual. In: **Cuadernos Hispanoamericanos**. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo. nº 752. Fev/ 2013.
- LEIRO, Lúcia. Rasgos e estilhaços: uma leitura das personagens mulheres nas narrativas de Helena Parente Cunha. In: FONSECA, Aleilton; BOAVENTURA, Edivaldo; HOISEL, Evelina (Org.). **As formas informes do desejo**. Rio de Janeiro: Editora da Palavra, 2010, p. 68-76.
- LEMAIRE, Ria. Repensar um percurso na ocasião de um aniversário... In: **Cerrados**: Revista do Programa de Pós-graduação em Literatura. Brasília: UnB. nº 31, vol. 1, 2011.
- LIMA, Lílian Almeida de Oliveira. Femina: perfis femininos na constística de Helena Parente Cunha. In: **As formas informes do desejo**. FONSECA, Aleilton; BOAVENTURA, Edivaldo; HOISEL, Evelina (Orgs). Rio de Janeiro: Editora da Palavra, 2010.
- LIMA, Lílian Almeida de Oliveira. **Perfis femininos nos contos de Helena Parente Cunha**. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, 2006. Dissertação de mestrado.
- LIMA, Luís Costa. Dependência cultural e estudos literários. In: LIMA, Luís Costa. **Pensando nos trópicos**: dispersa demanda II. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 266- 278.
- LINHARES, Gilberto. Prefácio. In: CUNHA, Helena Parente. **Claras manhãs de Barra Clara**. Rio de Janeiro: Mondrian, 2002.

- LISPECTOR, Clarice. Caridades odiosas. In: LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**: crônicas. 4. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.
- MACHADO, Gilka. **Poesias**: 1915-1917. Rio de Janeiro: Editor Jacintho Ribeiro dos Santos, 1918.
- MARQUES, Paulo Sérgio. Narrativa, alteridade e gênero: o imaginário patriarcal e os arquétipos literários. **Terra roxa e outras terras** – revista de estudos literários. Vol. 11, 2007.
- MATURANA, Humberto; VERDEN-ZÖLLER, Gerda. **Amar e brincar**: fundamentos esquecidos do humano. Trad. Humberto Mariotti; Lia Diskin. São Paulo: Palas Athena, 2004.
- MOI, Toril. **Teoría literaria feminista**. 2 ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.
- MONTEIRO, Dulcinéia da Mata Ribeiro. **Mulher**: feminino plural (mitologia, história e psicanálise). Rio de Janeiro: Record/ Rosa dos Tempos, 1998.
- MOTTA, Alda Britto da. “Gênero e geração: de articulação fundante a mistura indigesta”. In: FERREIRA, Sílvia Lúcia e NASCIMENTO, Enilda Rosendo do. (Org.). **Imagens da mulher na cultura contemporânea**. Salvador: NEIM/UFBA, 2002. p. 35-49.
- OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. **Elogio da diferença**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- PEIXOTO, Clarice. Entre o estigma e a compaixão e os termos classificatórios: velho, velhote, idoso, terceira idade... In: BARROS, Myriam Moraes Lins de (Org.). **Velhice ou terceira idade?** Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- PESSOA, Fernando. **Obra poética**. Maria Aliete Galhoz (Org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.
- PINSKY, Carla Bassanezi. A era dos modelos flexíveis. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (Orgs). **Nova história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2012.
- POSTMAN, Neil. **O desaparecimento da infância**. Trad. Suzana Menescal de Alencar Carvalho, José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Graphia, 1999.
- RAMALHO, Christina. A consciência do aprisionamento em Narcisa Amália. In: CUNHA, Helena Parente (Org.). **Desafiando o cânone (2)**: ecos de vozes femininas na literatura brasileira do século XIX. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 2001.
- REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luís (Org.). **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992, p.65-92.
- ROCHA, Luiz Carlos Moreira. Um novo olhar para o afro-brasileiro: uma leitura de Úrsula, de Maria Firmina dos Reis. In: CUNHA, Helena Parente (Org.). **Desafiando o cânone (2)**: ecos de vozes femininas na literatura brasileira do século XIX. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 2001.
- ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. **Tecendo por trás dos panos**: a mulher brasileira nas relações familiares. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- RUA, Maria Adelaide. Infância em territórios de pobreza: os falares e sentires das crianças. In: VASCONCELLOS, Vera Maria Ramos de; SARMENTO, Manuel Jacinto (Org.). **Infância (in)visível**. Araraquara: Junqueira e Marin, 2007, p. 205-242.
- RUFFATO, Luiz. **25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- RUFFATO, Luiz. **Mais 30 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

SANTOS, Salete Rosa Pezzi dos. Denúncia e transgressão em O perdão, de Andradina de Oliveira. In: **Anais do XIV Seminário Nacional Mulher e Literatura / V Seminário Internacional Mulher e Literatura**. Disponível em: [http://www.telunb.com.br/mulhereliteratura/anais/wp-content/uploads/2012/01/salete\\_rosa.pdf](http://www.telunb.com.br/mulhereliteratura/anais/wp-content/uploads/2012/01/salete_rosa.pdf) Acesso em 17/09/2013, às 22h30.

SARDENBERG, Cecília. A mulher frente à cultura da eterna juventude. In: FERREIRA, Sílvia Lúcia; NASCIMENTO, Enilda Rosendo do (Org.). **Imagens da mulher na cultura contemporânea**. Salvador: NEIM/UFBA, 2002.

SARMENTO, Manuel Jacinto. Visibilidade social e estudo da infância. In: VASCONCELLOS, Vera Maria Ramos de; SARMENTO, Manuel Jacinto (Org.). **Infância (in)visível**. Araraquara: Junqueira&Marin, 2007, p. 25-49.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Cãnone versus contra-cãnone: nem aquele que é o mesmo nem este que é o outro. In: CARVALHAL, Tânia Franco (Org.). **O discurso crítico na América Latina**. Porto Alegre: IEL/Ed. da Unisinos, 1996.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Prefácio. In: CUNHA, Helena Parente. **As doze cores do vermelho**. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1998.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina. In: NAVARRO, Márcia Hoppe (Org.). **Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995. p. 182-189.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. In: **Educação e realidade**. Porto Alegre, vol.20, nº 2, jul./ dez. 1995, p. 71-99. Disponível em: [http://www.archive.org/details/scott\\_gender](http://www.archive.org/details/scott_gender). Acesso em 11/10/2014 às 21h 04.

SELDEN, Raman; WIDDOWSON, Peter; BROOKER, Peter. **La teoría literaria contemporânea**. 3 ed. atualizada. Barcelona: Ariel, 2001.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SILVA, Antonio de Pádua Dias da. O motivo da espera em Os provisórios: a mulher e sua inserção na Ordem do Pai. In: SILVA, Antonio de Pádua Dias da; RIBEIRO, Maria Goretti (Orgs.). **Mulheres de Helena: trilhamentos do feminino na obra de Parente Cunha**. João Pessoa: Universitária/ UFPB, 2004.

SOARES, Angélica. **(Ex)tensões: Adélia Prado, Helena Parente Cunha e Lya Luft em prosa e verso**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

SOARES, Angélica. A mulher e a casa: modos de ser, modos de estar (representações do envelhecer). In: BARBOSA, Maria José Somerlate Barbosa (Org.). **Passo e compasso: nos ritmos do envelhecer**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

SOUZA, Carolina M. B de. Envelhecimento feminino e sexualidade: uma abordagem antropológica em baile de idosos. In: MOTTA, Alda Brito da; AZEVEDO, Eulália Lima; GOMES, Márcia (Orgs.). **Reparando a falta: dinâmica de gênero em perspectiva**. Salvador: UFBA/NEIM, 2005.

SOUZA, Carolina M. B de. Memória e envelhecimento: revisitando identidades ameaçadas. In: FERREIRA, Sílvia Lúcia; NASCIMENTO, Enilda Rosendo do (Org.). **Imagens da mulher na cultura contemporânea**. Salvador: NEIM/UFBA, 2002.

TELLES, Lygia Fagundes. Mulher, mulheres. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). **História das mulheres no Brasil**. 10 ed. São Paulo: Contexto, 2011.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). **História das mulheres no Brasil**. 10 ed. São Paulo: Contexto, 2011.

VIEIRA, Nelson H. Hibridismo e alteridade: estratégias para repensar a história literária. In: MOREIRA, Maria Eunice (Org.). **Histórias da literatura: teorias temas e autores**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003.

WHITE, Hayden. **Meta-história: a imaginação histórica do século XIX**. Trad. José Laurênio de Melo. São Paulo: Editora da USP, 1992.

XAVIER, Elódia. **A casa na ficção de autoria feminina**. Florianópolis: Mulheres, 2012.

XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino**. Florianópolis: Mulheres, 2007.

XAVIER, Elódia. Reflexões sobre a narrativa de autoria feminina. In: XAVIER, Elódia (org.). **Tudo no feminino: a presença da mulher na narrativa brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.