



Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Pós-Graduação em Literatura
Mestrado em Literatura e Práticas Sociais

Na contramão da história:
o Bildungsroman feminino em
Lygia Fagundes Telles, Helena Parente Cunha e Lya Luft

Florípedes do Carmo Coalho Borges

Brasília - DF
Mai de 2007

Universidade de Brasília – Unb
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Pós-Graduação em Literatura
Mestrado em Literatura e Práticas Sociais

Na contramão da história:
o Bildungsroman feminino em
Lygia Fagundes Telles, Helena Parente Cunha e Lya Luft

Florípedes do Carmo Coelho Borges

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Literatura e Práticas Sociais, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Práticas Sociais.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Cíntia Carla Moreira Schwantes

**Brasília - DF
Maio de 2007**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

BORGES, Florípedes do Carmo Coelho. *Na contramão da história: o Bildungsroman feminino* em Lygia Fagundes Telles, Helena Parente Cunha e Lya Luft. Departamento de Teoria Literária e Literaturas. Instituto de Letras. Universidade de Brasília. Dissertação de Mestrado em Literatura e Práticas Sociais. 2007.

BANCA EXAMINADORA

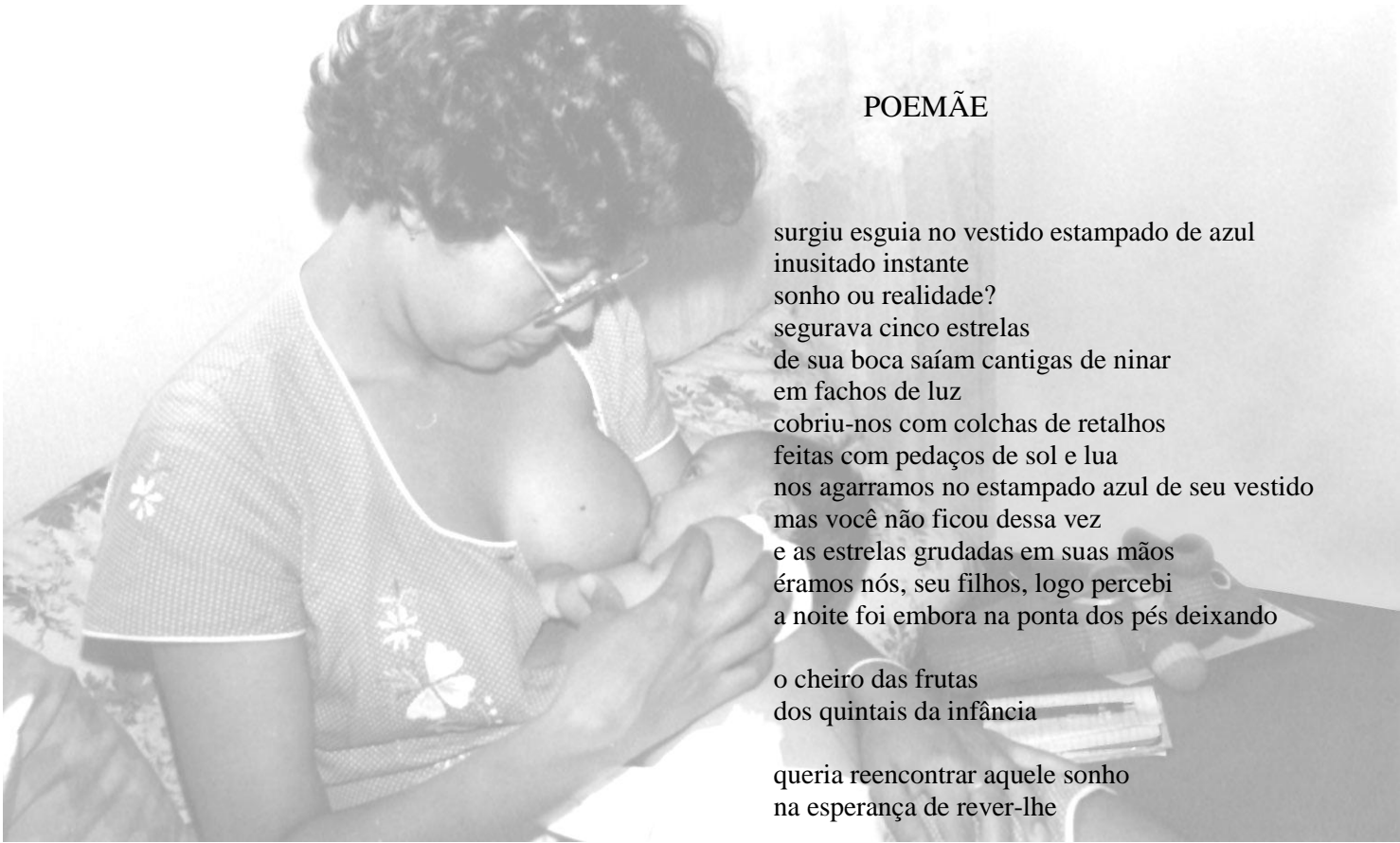
Professora Doutora Cíntia Carla Moreira Schwantes (TEL/IL/UnB)
(Presidente)

Professora Doutora Lourdes Maria Bandeira (ICS/SOL/UnB)
(Membro efetivo)

Professora Doutora Ana Laura Dias Corrêa (TEL/IL/UnB)
(Membro efetivo)

Professora Doutora Cristina Maria Teixeira Stevens (IL/UnB)
(Suplente)

Defendida a dissertação: Aprovada
Em: 17/05/2007



POEMÃE

surgiu esguia no vestido estampado de azul
inusitado instante
sonho ou realidade?
segurava cinco estrelas
de sua boca saíam cantigas de ninar
em fachos de luz
cobriu-nos com colchas de retalhos
feitas com pedaços de sol e lua
nos agarramos no estampado azul de seu vestido
mas você não ficou dessa vez
e as estrelas grudadas em suas mãos
éramos nós, seu filhos, logo percebi
a noite foi embora na ponta dos pés deixando
o cheiro das frutas
dos quintais da infância
queria reencontrar aquele sonho
na esperança de rever-lhe

Dora Duarte

AGRADECIMENTOS

Quando se abre diante de nós um novo caminho, faz-se necessário percorrê-lo, sem cansaço, desânimo, paradas desnecessárias ou mudança de itinerário. Agradeço a Deus por tê-lo aberto a mim.

Agradeço a minha orientadora Professora Doutora Cíntia Carla Moreira Schwantes, pela disponibilidade, pelo apoio, pelo estímulo e pelo exemplo de competência. Obrigada, Professora, pois sua orientação, seu carinho e sua amizade foram suportes fundamentais para a realização deste trabalho.

Agradeço a Professora Doutora Sylvia Helena Cyntrão, por ter me aberto as portas da academia.

Agradeço profundamente a Professora Doutora Maria Cristina Teixeira Stevens, por ter me proporcionado o contato com novas concepções e idéias sobre gênero, que se tornaram determinantes para este trabalho e para o meu crescimento pessoal.

Agradeço as funcionárias da Secretaria de Pós-Graduação do Instituto de Letras, pelo acolhimento e presteza no atendimento administrativo e amizade. Obrigada Dora Duarte, Gleice Kelly, Jacqueline e Nilva.

Agradeço aos Dalmos e a Amanda pela compreensão e apoio moral. Obrigada de coração a todos vocês.

RESUMO

Este trabalho faz uma análise acerca de relações de gênero e construções de identidade em narrativas de Lygia Fagundes Telles, Helena Parente Cunha e Lya Luft, buscando estabelecer os passos de um processo de concepção do *romance de formação feminino*. No *Bildungsroman feminino*, as personagens habitualmente refletem um enorme descentramento e desarmonia, derivantes de uma subjetividade minoritária. Isso porque, numa sociedade fortemente marcada pela divisão entre os gêneros (masculino e feminino), o *Bildungsroman* de autoria feminina – um subgênero do romance – é instrumentalizado para a construção de uma identidade minoritária (gays, lésbicas, negros, índios, mulheres...). Diante disso, partindo do paradigma “universal”, a narrativa feminina o toma, subverte, remodela, prestando-se, assim, para a expressão da experiência feminina, pouco visibilizada na literatura. Por este motivo, a análise apresentada aqui revela o quanto a influência da mãe é marcante na formação das protagonistas de *romance de formação*. A heroína precisará operar diferentemente da contraparte masculina, como forma de apreender maior conhecimento de si, crescimento psicológico, e, se lhe for permitida, integração social.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativa brasileira contemporânea, *Bildungsromane* femininos, Relação mãe-filha, Identidade.

ABSTRACT

This essay aims to analyze gender relations and the building of identity in narratives by Lygia Fagundes Telles, Helena Parente Cunha and Lya Luft, trying to establish the steps in the conception of the female *Bildungsroman*. In the female *Bildungsroman*, characters usually reflect a deep decentering and disharmony as a result of minority subjectivity. In a society strongly marked by division between opposing genders, the apprenticeship novel written by women – a subgenre of the novel – works as a tool for the building of a minority identity. Thus, departing from the “universal” paradigm, the female narrative subverts it, remodels it, this way turning itself able to express the female experience, still little visible in literature. For this reason, the analysis presented here reveals how deep is the mother’s influence in the formation process of a *Bildungsroman* protagonist. The heroine will need to operate in a way which is different from the male protagonist, as a mean of getting more self-knowledge, psychological growth and, if possible, social integration.

KEYWORDS: Contemporary Brazilian narrative, Female *Bildungsroman*, Mother-daughter bond, Identity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
Reflexões iniciais.....	9
Objetivos e descrição.....	20
CAPÍTULO 1.....	24
Romance de formação em perspectiva feminina: <i>Ciranda de pedra</i> no viés do <i>Bildungsroman</i>	24
1. 1. Perseguindo o cânone - O <i>Bildungsroman</i>	24
1. 2. No limiar da fronteira: a escrita de Lygia Fagundes Telles.....	25
1. 3. Às margens do patriarcado, às margens da <i>Ciranda</i>	31
1. 4. O projeto de formação: a infância.....	35
1. 4. 1. A formação da jovem.....	39
CAPÍTULO 2.....	52
Romance de amadurecimento e formação na meia idade: <i>Mulher no espelho</i> no viés da <i>Novel of awakening</i>	53
2. 1. Ficção e identidade na literatura de Helena Parente Cunha.....	53
2. 2. Conceituando a <i>Novel of awakening</i>	57
2. 3. <i>Mulher no espelho</i> sob o viés da <i>novel of awakening</i>	59
2. 3. 1. O drama da infância: o eu e o Outro.....	59
2. 3. 2. A (de)formação da jovem: os Eus fraturados.....	68
2. 3. 3. A formação da mulher madura.....	76
CAPÍTULO 3.....	86
Ideologias da maternidade: <i>As parceiras</i> como <i>Bildungsroman</i>	87
3. 1. Emergência do feminino na narrativa de Lya Luft.....	87
3. 2. Dominação masculina, descentramento feminino: a história de Catarina.....	90
3. 3. Ausência materna: a história de Anelise.....	94
3. 4. Maternidade como condição para identidade do feminino.....	99
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	109
REFERÊNCIAS.....	114

INTRODUÇÃO

[...] Como não se interrogar sobre o novo lugar das mulheres e suas relações com os homens quando nosso meio século mudou mais a condição feminina do que os milênios anteriores? As mulheres eram escravas da procriação, libertaram-se dessa servidão imemorial. Sonhavam ser mães no lar, agora querem exercer uma atividade profissional. Estavam sujeitas a uma moral severa, hoje a liberdade sexual ganhou direito de cidadania. Estavam confinadas nos setores femininos, e elas que abrem brechas nas cidadelas masculinas, obtêm os mesmos diplomas que os homens e reivindicam paridade política. Sem dúvida, nenhuma revolução social da nossa época foi tão profunda, tão rápida, tão rica de futuro quanto a emancipação feminina.

Lipovetsky¹

REFLEXÕES INICIAIS

A iniciativa de uma pesquisa pressupõe um interesse pelo tema a ser investigado, empenho esse que se arquiteta a partir da história e da vivência de cada pessoa. As reflexões que agora se iniciam originaram-se de antigas inquietações. Posto que como mulher e mãe, construtora ativa de temas e narrativas que permeiam o universo infantil dos filhos, sobrinhos, e outras pessoas ao longo da vida, inicialmente na posição de leitora, causou algum incômodo a grande lacuna deixada pela ausência da mulher na produção de literatura, principalmente na brasileira, objeto deste estudo. Tal qual a personagem criada por Virginia Woolf em *Um teto todo seu*², incorporou-se o vazio deixado pelas mulheres nas prateleiras das bibliotecas. Todas as pessoas têm inúmeras experiências a narrar. Mas, no silêncio que a mulher foi colocada ao longo de milhares de anos em que viveu sob uma tradição sócio-cultural eminentemente masculina, acreditava-se que, se as mulheres pouco escreveram e ficaram entocadas em suas casas era por sua própria culpa e não devido às estruturas da sociedade.

Em um segundo momento, depois de vivenciar as experiências ditadas pela norma patriarcal – o casamento e a maternidade – o “incômodo” persistia. Ao obscurecimento das

¹ LIPOVESTSKY, Gilles. *A terceira mulher: permanência e revolução do feminino*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Cia das Letras, 2000. p. 11.

² WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2004.

mulheres da história e da literatura, somou-se o “mal-estar” pela ausência das mães na literatura brasileira. Leitora de José Lins do Rego, Visconde de Taunay, Graciliano Ramos, José de Alencar, Aluísio de Azevedo e outros grandes nomes (masculinos) da historiografia literária, se constatou que, em suas obras e nas de outros consagrados escritores brasileiros, as mães nunca estão presentes: ora morriam cedo ou estariam em outras cidades distanciadas dos filhos; não raras vezes, as mães estarão interditadas pela doença, loucura, velhice, ou de alguma outra forma, ausentes. O protagonista de livros escritos por José Lins do Rego, por exemplo, ficou órfão e foi criado (como diria Nancy Chodorow, *maternado*) pelo avô, José Paulino. Visconde de Taunay também deixou sua heroína *Inocência* órfã na mais tenra idade. Em outros ficcionistas – homens e brasileiros³ – o pai exerce o papel de destaque; a mãe é sempre repetidora do discurso patriarcal formulado em função de reforçar e engrandecer o papel paterno.

Tanto o apagamento da voz e da palavra escrita feminina, como o fato de que havia assuntos que simplesmente não eram tratados pelos escritos masculinos – temas, esses, considerados femininos, e por isso, insignificantes – foram reveladores de uma situação: a marginalização social coletiva e comum a todas as mulheres. Compreendeu-se que isso afetava a todas as mulheres. À tomada de consciência, produziu-se um interesse por ampliar os conhecimentos e investigar: como e por que se deu tal embate entre homens e mulheres na literatura? Como poderá a literatura se operacionalizar, no sentido de ser canal conscientizador e portador de uma mensagem de verdadeira igualdade social prática entre o homem e a mulher?

Por mais intrincadas que possam parecer estas questões, e merecedoras de estudos mais aprofundados, o que se propõe, aqui, não é uma discussão da historiografia crítica tradicional, mas a análise dos processos de construção de uma literatura feminina – ou de autoria de mulheres, como preferem algumas teóricas – dentro de uma perspectiva de representação de gênero. Para se entender as implicações das assimetrias entre os papéis sociais de homens e mulheres, será conveniente não prescindir da interpretação histórica para só então discorrer sobre a representação de gênero, pois o conceito introduz uma discussão importante para a abordagem de temas da mulher enquanto sujeito na sociedade ocidental moderna.

³ Nesse período, por motivos adversos, teve-se pouco acesso a obras de autores estrangeiros pela limitação do acervo no sistema de biblioteca da rede pública de educação de 1.º e 2.º graus no Distrito Federal. Quanto à leitura de autoras, não era muito freqüente a adoção de literatura de mulheres escritoras.

Uma olhada no passado revela uma longa trajetória de subjugação feminina. No entanto, vários estudiosos garantem que, antes da existência da propriedade privada, o homem não parecia interessado em tornar a mulher “coisa sua”; a subordinação ainda não estava instituída. Apreende-se de Engels⁴ que, ainda na Pré-História, o homem nômade, ao se fixar na terra e iniciar a atividade agrícola, deu início à biografia da cultura humana, e esta estaria intrinsecamente relacionada à divisão do trabalho e à instituição da família como embrião da sociedade. O homem começava a acumular bens e riquezas que posteriormente seriam deixados por herança aos descendentes. E, por esse motivo, ele voltou seu interesse para os seus filhos, e, por tabela, à mãe deles. De acordo com Engels, pela ordenação das relações primitivas inicia-se a formação da instituição familiar. Nesse aspecto, a teoria levistraussiana apresentou-nos sociedades nas quais os laços sociais para homens e mulheres são definidos através do parentesco. Esse antropólogo elaborou uma extensa e refinada análise desse tipo de relação que, segundo afirma, organizou a sociedade de acordo com o sexo – normas de casamento entre tribos diferentes pela troca de mulheres, arranjos sociais e de bens econômicos de acordo com a descendência dos herdeiros, variações no ambiente doméstico e da família, e assim por diante.

É muito importante ressaltar que, nas primeiras famílias, a maternidade tinha um valor místico – derivou, talvez, daí, o culto de várias divindades femininas: as deusas e as grandes-mães. Visto que os filhos pertenciam ao clã das mães, e não o contrário, a mulher adquiria uma relativa importância, pelo seu papel geratriz e perpetuador da raça humana. Aqui vale a pena acrescentar que, na ausência de uma explicação para a fecundação, os povos que adoravam deusas acreditavam que elas haviam criado o mundo sozinhas. Foi só a partir da domesticação de animais que se descobriu o papel do macho na fecundação e surgiram os panteões formados por um casal divino. No entanto, esse fortalecimento da mulher só durou até a Era do Bronze. O surgimento de armas e ferramentas pesadas – como o arado e enxada – por exigirem força física, acabou por afastar as mulheres das atividades produtivas como a caça, pesca e agricultura.

A partir desse momento, o homem inventou a escravatura e logo se tornou “dono” de tudo: da terra, colheita, escravos, filhos, e das mulheres. Afirma Engels que, nesse estágio civilizado da história, precedido pela barbárie, o modelo conjugal monogâmico baseava-se na procriação dos filhos e na preservação da riqueza por meio da herança destinada a estes: “a

⁴ ENGELS, Friedrich. *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*. Trad. de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

monogamia nasceu da concentração de grandes riquezas nas mesmas mãos – as de um homem – e do desejo de transmitir essas riquezas por herança”⁵, e, para isso, ele deveria ter certeza da monogamia da mulher. Acabou-se a filiação uterina e surgiu, assim, o sistema patriarcal. A família patriarcal está sempre submetida ao poder de um chefe: pai, irmão, e/ou marido. Esta forma de institucionalização baseia-se nas condições econômicas e não nas condições naturais, haja vista a gênese da palavra família do latim: *Famulus = escravo doméstico*. Tal organização representa, conforme Engels, “a primeira opressão de classes, com a opressão do sexo feminino pelo masculino”⁶. A partir desta constatação, o *patriarcado* pode ser definido como um conjunto de relações sociais que tem um alicerce material e no qual há relações hierárquicas entre homens, e solidariedade entre eles, que os habilitam a controlar as mulheres. Patriarcado é, pois, o sistema masculino de exploração das mulheres.

De fato, o que as teorias tentam mostrar é que a autonomia do patriarca e da família patriarcal tradicional (cujo núcleo é o marido, ligado à mulher e filhos) permitiu que essa rede de relações, com suas expectativas, responsabilidades e privilégios, se mantivesse ao longo do tempo. No decorrer da história, fatos comprovam a continuidade do separatismo hierarquizante entre os dois sexos, sempre mais favorável ao masculino. Tanto na mitologia como na vida cotidiana, o caráter normativo do masculino gerou a formação de uma sociedade na qual a mulher ocupou (e, certamente, ainda ocupa) uma posição atípica, que afetou grandemente sua imagem durante anos. Na Grécia e Roma antigas, a situação da mulher era de completa subordinação ao homem. O marido podia repudiá-la, dá-la a um outro homem, trocá-la por outra esposa, sendo ela sempre mantida em segundo plano em relação ao homem, tanto econômica como socialmente.

O advento do Cristianismo parecia trazer melhorias para a situação da mulher, pois o evangelho endereçava-se a todos os fracos: escravos, órfãos, estrangeiros, oprimidos e mulheres. Entretanto, tal ideologia não impediu que a Igreja se institucionalizasse e que terminasse por destinar à mulher uma posição subalterna, como se pode ver claramente no pensamento do grande doutor da Igreja, São Tomás de Aquino, quando dizia “é indubitável que a mulher se destina viver sob o domínio do homem e não tem, por si mesma, nenhuma autoridade”⁷.

⁵ Idem, p. 82.

⁶ Idem, p. 71.

⁷ ALVIM, Thereza Cesário. *Livro de cabeceira da mulher*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. p. 59.u

Pierre Bourdieu⁸ afirma que a divisão sexual do trabalho atribuiu “aos homens o monopólio de todas as atividades oficiais, públicas, de representação”, ou seja, todas as atividades providas de valor significativo, simbólico ou monetário ficaram sob o comando deles. Esta divisão mutiladora do trabalho em feminino e masculino afeta negativamente, ainda hoje, tudo que elas fazem, estigmatizando todas as atividades consideradas “femininas” como menores e menos importantes. O exemplo mais flagrante de apropriação de trabalho considerado masculino, parece ter sido da francesa Christine de Pisan, que, no século XV, foi indicada a poeta oficial do reino, e sobrevivia com a remuneração do seu trabalho. Ora, sendo a cultura espaço social destinado ao homem, pela transgressão e pelo posicionamento crítico de sua obra, ela foi, também, considerada a primeira feminista por seu discurso em prol dos direitos das mulheres.

E nesse contexto surge o movimento feminista, que se apresentou como um movimento social de mulheres – e de alguns homens – em busca da igualdade de direitos e *status* entre homens e mulheres. Branca Moreira Alves⁹ historia que o termo “feminismo” traduz um processo de transformação iniciado no passado, que se faz presente na atualidade e não tem um ponto predeterminado de chegada, ou seja, por ser um processo de transformação, caracteriza-se pela não linearidade, formado por avanços e retrocessos, alegrias e medos. Derivado do francês *féminisme*, o vocábulo “feminismo” figura no *Dicionário Aurélio* como o “movimento daqueles que preconizam a ampliação legal dos direitos civis e políticos das mulheres, ou a equiparação dos seus direitos aos dos homens”¹⁰. De acordo, ainda, com Branca Moreira Alves, o discurso feminista professava, inicialmente, uma luta de cunho político: exigia os mesmos direitos e as mesmas oportunidades de que gozavam os homens no campo da educação, da política e no trabalho.

Com o advento do Iluminismo, desencadeia-se um movimento que coloca em xeque o sistema político e social vigente na França e em todo o Ocidente. Encorajadas pela revolução, as mulheres encaminham-se para a denúncia da sujeição em que eram mantidas em todas as esferas da sociedade: no campo profissional, político, educacional, jurídico, dentre outros. Uma dessas revolucionárias, a escritora Olympe de Gouges, publica *Os direitos da mulher e da cidadã* (1791), no qual exige que se estendam às mulheres os direitos “naturais”

⁸ BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

⁹ ALVES, Branca Moreira. *O que é feminismo*. São Paulo: Abril Cultural; Brasiliense, 1985.

¹⁰ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 768.

dos homens. Sua voz incomodou, fizeram com que se calasse – foi decapitada –, silenciando-se, com ela, o movimento de luta pela emancipação da mulher; pelo menos por enquanto.

Anos depois, a França foi palco de outra revolução e, como da outra vez, abalaram-se as bases da ordem social estabelecida. As mulheres organizaram-se em clubes sociais e associações feministas, clamando pela igualdade jurídica, direito ao voto e por salários e direitos trabalhistas iguais. Somou-se a elas o empenho de homens sensíveis à causa feminina, como Rousseau, Stuart Mill, entre outros, mas o movimento feminista teve de esperar o século XX para ver, ainda que parcialmente, coroados os seus esforços.

No Brasil, o movimento feminista encontrou eco na voz de Nísia Floresta¹¹, a quem a professora Constância Lima Duarte, em seu artigo *Nísia Floresta e Mary Woolstonecraft: diálogo e apropriação*, credita a “autoria” do texto fundante do feminismo brasileiro¹². As aspas utilizadas em autoria se justificam por ser o texto *Declaração dos direitos das mulheres e das cidadãs* “livremente traduzido”, ou adaptado pela brasileira, do original *Vindication for the rights of woman*, de Mary Wollstonecraft, publicado em 1792. Nísia Floresta, de forma transgressora, prega a idéia da educação como “único meio de promoção feminina”, e, enquanto denuncia a opressão, reivindica uma sociedade mais igualitária e justa.

No Brasil, na primeira metade do século XIX, principalmente através de idéias trazidas de fora e divulgadas pela imprensa feminina, começam a se formar espaços onde o movimento feminista se posiciona pelas políticas públicas voltadas para a educação e o voto da brasileira pós-colonial. A socióloga Heleieth Saffioti¹³ atribui a Berta Lutz o posicionamento crítico e a preocupação inicial com a condição desigual da mulher no contexto sócio-cultural do país. Mediada por idéias feministas captadas à época dos seus estudos em Londres, a Dr.^a Berta Lutz fundou em 1918 – depois do seu regresso ao solo nacional – o MFB, Movimento feminino Brasileiro. Por meio de sua Federação Brasileira para o Progresso Feminino (fundada em 1930), ela foi uma das principais articuladoras da pressão política pelo sufrágio. O movimento assimilava o mal-estar da comunidade feminina frente a uma sociedade desigual. As conquistas e mudanças ocasionadas pelo enfrentamento e demandas do movimento feminista, como ressalta Heleieth Saffioti, obtiveram respostas

¹¹ Nísia Floresta Brasileira Augusta, pseudônimo de Dionísia Gonçalves Pinto, nasceu no Rio Grande do Norte em 1910 e faleceu em Paris em 1954.

¹² DUARTE, Constância Lima. *Nísia Floresta e Mary Woolstonecraft: diálogo e apropriação*. In: RAMALHO, Cristina (org.). *Literatura e feminismo: proposta teórica e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo. 1999. p. 85.

¹³ SAFFIOTI, Heleieth I. B. *A mulher na sociedade de classe: mito e realidade*. Rio de Janeiro: Vozes, 1976. p. 257.

positivas no que se refere à institucionalização da educação para mulheres. Por meio da Lei de 15 de outubro de 1827, criou-se o ensino primário para as moças, conforme determinação do artigo V: “As escolas serão de ensino *mútuo* nas capitais da Província” (grifo nosso). Contudo, de acordo com o estabelecido nessa lei, o currículo sofria alterações com a supressão da aritmética, geometria, restando, pois, para elas, as quatro operações e os ensinamentos sobre prendas da economia doméstica, que foram acrescentados. O ginásial e o colegial (correspondente ao ensino médio, hoje) seriam criados 52 anos depois, em 1879. Instituíram-se o direito ao voto feminino (no ano de 1932), alguns direitos sociais e, posteriormente, direitos ao trabalho. Contudo, a mulher continuava marginalizada, “ex-cêntrica”, nos termos de Linda Hutcheon (1991), sob vários aspectos e níveis da sociedade.

À preocupação inicial do feminismo em denunciar a posição subalterna das mulheres e opor-se a desigualdades de poder entre os sexos, soma-se, sob a influência dos tempos modernos e pós-estruturalistas, o anseio pelo reconhecimento da diversidade e da heterogeneidade no interior das sociedades. Desta forma, as idéias discutidas no seio das teorias feministas ampliam-se. Os estudos de gênero, extrapolando o estudo de mulheres, oferecem um modelo de representação de gênero baseado não somente na diferença sexual, mas em um comportamento social envolvendo os vários estereótipos de Mulher e mulheres, Homem e homens, em termos de funções que lhes cabem desempenhar na sociedade. Resumindo, o gênero diz respeito tanto aos homens quanto às mulheres.

O termo gênero, enquanto conceito, foi utilizado primeiramente, de acordo com Heleieth Saffioti (2005), por Robert Stoller, em 1968. “O conceito, todavia, não prosperou”. Com efeito, os estudos de gênero adquiriram a dimensão teórica que têm atualmente por meio do artigo de Gayle Rubin, *The traffic in women*, edificando as bases teóricas para o estudo da representação de gêneros. São palavras de Rubin:

como uma definição preliminar, “um sistema de sexo/gênero” é um conjunto de arranjos pelos quais uma sociedade transforma a sexualidade biológica em produtos da atividade humana e no qual estas necessidades sexuais transformadas são satisfeitas¹⁴.

Como Saffioti se esforça para demonstrar, o conceito de gênero alastrou-se no Brasil, nos fins dos anos 1980, pelo artigo mimeografado de Joan Scott, *Gender: category*

¹⁴ SAFFIOTI, Heleieth. Gênero e patriarcado: a necessidade da violência. In: CASTILLO-MARTINS & OLIVEIRA, Suely. *Marcadas a ferro*. Brasília: SEPM, 2005. pp. 35-76.

until for history analysis¹⁵. Deu-se, com Scott, um passo importante para a construção dos estudos de gênero, uma vez que, por meio das idéias disseminadas por seu artigo, envereda-se pelo caminho da epistemologia de gênero, referencial para diversas áreas do conhecimento e marco importante para o reconhecimento de outros grupos minoritários – como os negros, lésbicas, latinas, chicanas, homossexuais, dentre outros, como questionamento de desigualdades que os envolvem como um todo.

Ocorre, então, uma mudança teórica significativa nos estudos feministas no Brasil. Sob influência das teóricas feministas norte-americanas e francesas, começou-se a substituir o conceito de “mulher” pelo conceito de “gênero”. Visto ser uma categoria mais abrangente, a nova perspectiva de gênero enfatiza a diferença entre o campo social e o campo biológico. Posto que todas as atividades humanas são mediadas pela cultura, segundo idéias pregadas por Saffioti, ao nível da sociedade não existem fenômenos naturais. Isto equivale a dizer que o gênero é socialmente construído. Sobre a mesma temática, Rita Therezinha Schmidt¹⁶ acrescenta que o gênero esteve muitas vezes “concebido e instrumentalizado na aceção de diferença universal entre os sexos”. Sem dúvida, poderíamos afirmar que a diferenciação sexo/gênero inicia-se na maternidade com a célebre pergunta: – É menino ou menina?¹⁷. Depois de ser classificada de acordo com o seu sexo, a criança torna-se membro participante de uma determinada categoria, *macho* ou *fêmea*, categorias essas que se excluem mutuamente. A partir do momento em que a criança é identificada pelo sexo (é significada sendo isto, e não aquilo), iniciar-se-á, por meio de um discurso sócio-cultural pré-existente, a “incorporação” do gênero: se menino, a mãe o vestirá com roupinhas azuis ou verdes (cores de homem), deverá brincar com carrinhos e bola; se menina, brincar com bonecas, e assim por diante. Isso porque, diferentemente do sexo, o gênero é resultado de práticas sociais ensinadas.

Teresa de Lauretis,¹⁸ em *A tecnologia do gênero*, afirma que o sistema sexo-gênero é tanto uma construção social e cultural quanto um aparato semiótico; é, portanto, “um sistema de representação que atribui significado (identidade, valor, prestígio, posição de parentesco, status dentro da hierarquia social)”, conferindo valores diferentes na escala das

¹⁵ Traduzido por Christine R. Dubat e Maria Betânia Ávila e publicado na revista *Educação & Realidade*. Vol. 16, n.º 2. Porto Alegre, jul-dez., 1990. p. 5.

¹⁶ SCHMIDT, Rita Therezinha. Recortes de uma História: a construção de um Fazer/Saber. In: RAMALHO, Cristina. (org.) *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo. 1999. p. 34.

¹⁷ Com o advento de novas tecnologias pré-natais, essa revelação se antecipa para a fase intra-uterina.

¹⁸ LAURETIS, Teresa de. *A tecnologia do gênero*. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Tendências e impasses*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 212.

posições sociais. Em vista disso, o conceito de gênero, como já afirmamos, constitui-se de um novo paradigma distanciado do binário feminino/masculino. Para além do par homem/mulher, Teresa de Lauretis propõe o conceito de “sujeito do feminismo” e “sujeito en-gendrado”. No conceito do gênero enquanto atributo de pessoa, o sujeito do feminismo é concebido como múltiplo e construído através de discursos de instâncias normatizadoras. Se, por um lado, o sujeito constituído de gênero – o sujeito engendrado, lauretiano – é o sujeito “enformado” pelas características do sexo biológico, por outro, o gênero, enquanto representação, poderá assumir forma não coincidente com o aspecto físico. Isto significa dizer que a representação de gênero assume características plásticas e inerentemente mutáveis, estando o sujeito constituído em um gênero suscetível ao fenômeno da desconstrução/reconstrução/apreensão de nova categoria no sistema de gênero.

A mulher está inscrita hoje, no discurso acadêmico, como objeto de estudo de várias ciências: históricas, literárias, antropológicas, psicológicas e psicanalíticas, sociológicas, dentre outras. É concordante entre elas que, na divisão entre os sexos, a posição androcêntrica sempre esteve em evidência. Contudo, estudar a mulher não significa o mesmo que estudar gênero. Ainda que sejam instâncias analíticas próximas, a distinção, como ressalta Linda Nicholson (1998), reside no fato de que o gênero “tem sido crescentemente usado para referir-se a toda a construção social que tenha a ver com a distinção masculino/feminino, incluindo aquelas construções que separam corpos ‘masculinos’ de corpos ‘femininos’”¹⁹. O que fica aqui pressuposto é a idéia de que já não cabe o essencialismo dos corpos. Numa nova realidade multidisciplinar, o tema deve ser abordado dentro de um viés social, onde a epistemologia de gênero leve à compreensão do feminino, do masculino e de outros grupos minoritários a partir das representações sociais de identidade sexual, variando de acordo com a época, etnia e raça, classe social.

Integrando as feições a serem tomadas por este trabalho, a inserção de ficção de mulheres na historiografia, como objeto de estudos e preocupações, tem colocado em debate o papel das mulheres na literatura, sobretudo na brasileira, foco primário desta pesquisa, introduzida pelo estudo do gênero. No plano consecutivo, a pesquisa introduzirá teorias do romance de formação – *Bildungsroman*, que parece se conjugar com os novos modelos e conceituações culturais de gênero, prestando-se, fundamentalmente, à expressão de problemas e vivências intrínsecas da mulher.

¹⁹ NICHOLSON apud CARVALHO, Marília Pinto. Gênero e trabalho docente. In: HOLLANDA, H. B. & BRUSCHINI, C. (org.). *Horizontes plurais: novos estudos de gênero no Brasil*. São Paulo: FCC/Editora 34, 1998. pp. 400-1.

A gênese do termo *Bildungsroman* – romance de formação – deu-se na literatura alemã, quando criado pelo professor universitário Karl Morgenstern. Este, separado de Goethe por cem anos, recuperou o termo *Bildung*, empregado pelo autor de *Werther* a fim de referir-se ao protagonista Wilhelm na obra *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, publicada entre 1795-1796, obra paradigmática eleita como protótipo do gênero *Bildungsroman* (masculino) pelos elementos temático e organizacional que apresenta.

Mikhail Bakhtin²⁰ considera as diferentes construções da imagem da personagem e a relação desta com o tempo e o espaço na elaboração do seu “fazer teórico” sobre o romance de formação: a imagem do *homem em formação* no romance. Se, nos romances tradicionais, esta imagem é *pronta*, fixa, imutável e constante, no *Bildungsroman* a imagem apresentada corresponde a uma personagem que irá passar por um processo de formação, de crescimento interior e engajamento social. A respeito dessas diferenças conceituais entre o *Bildungsroman* e romances convencionais, Bakhtin chamou *grandeza constante* – a do herói comum – e *grandeza variável*, no herói em formação. Afirma que, no *Bildungsroman*, o herói é uma grandeza variável, enquanto nos outros tipos de romances ele é uma grandeza constante e outras (o espaço, no romance de viagem, o enredo no romance de cavalaria) serão as grandezas variáveis. Esses elementos estruturadores do romance, em Bakhtin, são basilares para a construção do quadro teórico do *romance de formação*, desmembrado em cinco tipos distintos: o romance de formação idílico-cíclico; o romance de formação cíclico, o romance de formação biográfico ou autobiográfico; o romance de formação didático-pedagógico; e, por fim, o romance realista de formação, o mais importante, segundo Bakhtin.

A diversidade entre os gêneros do protagonista no “romance de formação” é algo relevante do ponto de vista do desfecho ou final da narrativa. Na perspectiva da escrita masculina, o protagonista masculino passa por um processo durante o qual se aperfeiçoa, descobre uma habilidade diferente, uma filosofia de vida e as realiza, tornando-se um homem no sentido pleno. Contrariamente, na perspectiva da escritura feminina, a protagonista do gênero *Bildungsroman feminino* terá, obrigatoriamente, que subverter todo um esquema organizacional imposto pelo sistema patriarcal (destacamos que, no âmbito do sistema androcêntrico, o casamento e a maternidade assumem posições hierárquicas a serem buscadas, a qualquer preço, sob qualquer condição, sob pena de a mulher ficar excluída do meio social), porquanto é através do matrimônio e da concepção que a mulher se auto-afirma como *pertença* ao social. Ora, com o viés do enfoque feminino, surgem maneiras de veiculação de

²⁰ BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

novas atitudes e compromissos na literatura; conseqüentemente, também, no *romance de formação feminino*.

Do ponto de vista teórico, como espaço primeiro de investigação comum à literatura brasileira e à literatura escrita por mulheres, a obra *Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*, publicada em 1990, por Cristina Ferreira Pinto, ressalta que, a partir da década de 80, inúmeras críticas literárias, estudiosas da área literária, têm fundamentado as suas pesquisas na orientação e utilização de tecnologias do *Bildungsroman feminino*. Vale destacar que, via de regra, o que distingue os dois estilos, feminino e masculino, é o discurso – seguido pelo desenvolvimento da personagem, que se dá de maneira distinta. Como ressalta a autora, o termo alemão *Bildung* significa formação, educação, cultura, ou processo de civilização, enquanto que, na língua portuguesa, poderia traduzir-se como “romance de aprendizagem” ou “de desenvolvimento”. Cristina Ferreira Pinto²¹ faz uma releitura de Annis Pratt, cujos postulados teóricos do *romance de formação feminino* foram categorizados de duas formas distintas: 1) romance de formação ou desenvolvimento – *Bildungsroman*; nesta acepção, a protagonista encontra-se na idade infantil ou adolescente e seu desenvolvimento se daria essencialmente pelo seu processo de integração social enquanto jovem; e 2) romance de renascimento e transformação – *Novel of awakenig*, período este em que a protagonista, já em idade adulta, busca desenvolver seu crescimento interior integralizando o lado espiritual.

Antes de remontar às características gerais e demais informações a respeito do *romance de formação feminino* (ou *Bildungsroman feminino*), registra-se a aproximação dos dois subitens propostos por Pratt: inserir no *corpus* a variável de adolescência e idade madura, procurando dialogar com as obras ficcionais no que concerne ao *Bildungsroman* feminino, propriamente dito, e com a *Novel of awakening*. Essas duas categorias narrativas problematizam o papel da mãe como via da construção ou desconstrução identitária no perpassar da condição de vida das protagonistas e demais personagens do *corpus* ora em análise.

Mediante um legado de papéis definidos *a priori* por uma sociedade patriarcal dominada pelo falo, a feminilidade esteve (talvez ainda esteja) intrinsecamente ligada à maternidade. Helen Deutsch, em um artigo publicado em 1927 (bem anterior à teorização misógina de Freud), afirma que a vagina tem uma mera função maternal, e encontra sua

²¹ PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

função feminina como órgão da reprodução e não do prazer²². Portanto, ser mulher, dentro deste conceito genérico, é ser mãe, sendo esses padrões sociais inculcados na mulher desde muito cedo – as brincadeiras com bonecas fazem parte do treinamento para a maternidade –, condicionando-a para o dever de ser mãe. A maternidade também é referida como uma dimensão de formação da identidade da mulher, lugar de onde ela pode assumir a posição de sujeito. A esse respeito, Julia Kristeva²³ salienta a importância da maternidade para se aceder a aspectos desvalorizados e silenciados das experiências das mulheres: “vivemos numa civilização em que a representação consagrada (religiosa ou leiga) da feminilidade é absorvida pela maternidade”. O que Kristeva afirma é que a lei paterna exige que o corpo feminino seja caracterizado tendo em vista, principalmente, a sua função reprodutora, e sua necessidade “natural” de ser mãe. No entanto, o que os estudos de gênero, a partir da década de 1980, postulam é exatamente a negação, a subversão da lei paterna.

A finalidade precípua deste trabalho é salientar alguns aspectos da formação da mulher ficcional, por via da produção de Lygia Fagundes Telles, e descrever o emergente paradigma iluminista do *Bildungsroman*. Sabemos que o tema “maternidade”, por sua complexidade, atinge todos os relacionamentos pessoais – pois todos tivemos ou somos mães – e, com esse propósito, na segunda parte, elegemos a *Novel of awakening* como alternativa teórica à interpretação da epistemologia maternal. Ancorada nas teorias do romance de formação, articular-se-á no sentido de pontuar de que forma e circunstâncias as mães em Lygia Fagundes Telles, Helena Parente Cunha e Lya Luft são apresentadas: como e por que essas figuras subversivas ousaram romper com os ditames da organização social vigente? Tiveram as mães funções significativas dentro do processo formativo das filhas? Qual a importância dos arquétipos maternos na (des)construção da identidade feminina? Se, para Freud, a maternidade permite à mulher atingir a posição de sujeito, ser mulher equivaleria a ser mãe?

OBJETIVOS E DESCRIÇÃO

Partindo dos questionamentos sobre o não-lugar da mulher como sujeito na história cultural e a epistemologia que tem deixado de lado as questões ligadas à maternidade,

²² ALONSO, S. L., GURFINKEL, A. C. & BREYTON, D. M. (orgs.). *Figuras clínicas do feminino no mal estar contemporâneo*. São Paulo: Escuta, 2002.

²³ KRISTEVA, Julia. *Histórias de amor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

o foco deste ensaio contemplará, excepcionalmente, a autoria feminina como objeto central de nossa análise e estudo. O que nos incomodou, desde sempre, foi o fato de que parece ter havido, em relação à literatura feita por mulheres, a pecha de ser destinada exclusivamente ao público feminino. E isso lhe valeu a fama de pouca seriedade e escassez de literariedade, como se os critérios na “facção” sugerissem ser válidos para um público pouco exigente e de gosto duvidoso (neste perfil enquadram-se as leitoras de romances góticos, “água-com-açúcar”, “cor-de-rosa”, revistas do porte de *Júlias* e *Sabrinas*, e as telenovelas). Numa manifestação depreciativa, Flávio Kothe denomina tais gêneros literários como sendo “a narrativa trivial”, posto que

de modo geral, vale a regra de que a narrativa cor-de-rosa tem dois terços de sentimento e um terço de aventuras, enquanto uma história de aventuras tem dois terços de drama e um terço de paixão e amor, a primeira *volta-se para as mulheres*, predestinadas a cuidarem da reprodução humana e da vida familiar privada, enquanto a segunda atende aos homens predestinados socialmente a cuidarem da produção e da vida pública, das andanças e buscas²⁴ (grifo meu).

O autor inscreve-se no rol dos que acreditam que talvez deva existir (ou existiu?) uma leitura destinada à mulher – os “romances tolos”, segundo George Eliot –, cuja centralidade do enredo sustenta amores e devaneios e, sobretudo, os sonhos insatisfeitos das mulheres. Assim, os romances femininos voltados para os amores românticos opõem-se às aventuras, tratados culturais e “romances sérios” dos escritores homens. Por isso, compreende-se a evidente hierarquização, também, no âmbito da cultura: uma hegemônica, elitista, racional, masculina – e outra subalterna, subjetiva, feminina. Nossa intenção não é, de forma alguma, prestar tributo a este ou àquele estilo, mas examinar por quais motivos o sistema classificatório, predominantemente androcêntrico, estabeleceu que a cultura feminina seria pretensamente menor, uma subliteratura, ramo frágil de uma subcultura.

A fim de ajuizar acertadamente sobre a não-escrita da mulher brasileira, uma breve excursão no passado colonial revela sua condição de extrema opressão social, econômica e familiar: “nessa sociedade, a mulher estava destinada exclusivamente ao casamento e a única possibilidade disponível para fugir do domínio do pai ou do marido era a reclusão ao convento”²⁵, sem nenhum acesso à educação formal. A Igreja e a Coroa responsabilizavam-se pelo adestramento da mulher colonial, pregando ideais de

²⁴ KOTHE, Flávio René. *A narrativa trivial*. Brasília: Editora UnB, 1994.

²⁵ SAFFIOTI, Heleieth I. B. *A mulher na sociedade de classe: mito e realidade*. Rio de Janeiro: Vozes, 1976. p. 177.

comportamentos importados da Metrópole, cabendo à primeira, nas palavras de Mary Del Priore, o “quase monopólio ideológico (...) na organização da nova sociedade”²⁶. Por estarem impostas ao silêncio da vida doméstica e circunscritas ao privado, as inovações sociais, políticas e culturais colhidas na Europa eram trazidas pelo marido ou filho estudante – somente o homem, claro. À moça se doutrinava para conseguir marido e ser boa mãe. Sem nos alongarmos mais nestas questões, visto não ser a proposta deste trabalho, queremos somente explicar a ausência feminina nos grandes acontecimentos da história, e, de certa forma, justificar as escritoras pela sua eterna luta para serem reconhecidas e serem autodefinidas como artistas da palavra dentro do território selvagem. Esse reconhecimento só seria salvaguardado no século XX, quando emergiram as narrativas de mulheres.

Propomos, portanto, trazer a voz da mulher à pesquisa e identificar as suas posições, considerando, na perspectiva deste trabalho, a centralidade do relacionamento mãe e filha, cujo viés é o estudo dos processos de (des)construção identitária das personagens femininas na sua relação problemática, e até mesmo atormentada, com as estruturas dominantes. Para tanto, a partir do *corpus* constituído pelas obras *Ciranda de pedra* (1954), de Lygia Fagundes Telles, *As parceiras* (1980), de Lya Luft, e *Mulher no espelho* (1985), de Helena Parente Cunha, numa perspectiva transdisciplinar, escorada na história, psicologia, psicanálise, teoria da literatura e na filosofia, buscamos alguns pressupostos teóricos que são extremamente importantes para a compreensão da gênese de nossa atual concepção acerca da trajetória da protagonista no romance de formação.

A escolha dessas autoras como base de análise deveu-se, em primeiro lugar, ao intuito de capturar mais de uma possibilidade de tematização do subgênero: o *Bildungsroman feminino* – o romance de formação da mulher – e a *Novel of awakening* – romance da maturidade; em segundo, pelo denominador comum das obras no privilegiamento do feminino enquanto gênero. Tanto Lygia Fagundes Telles, quanto Helena Parente Cunha e Lya Luft são *experts* na criação de tipos femininos peculiares no romance brasileiro contemporâneo. De suas obras surgem personagens-tipo que não são apenas reflexos de uma categoria ficcional, mas dialogam com a realidade feminina (por estarem organizadas em torno de questões femininas, passam a questionar a sua própria condição de mulher). A partir das “mulheres escritas”, dá-se voz àquela que foi, durante muito tempo, silenciada ou ignorada.

Nesse sentido, o trabalho está dividido em três capítulos. No primeiro, denominado *romance de formação em perspectiva feminina: Ciranda de pedra no viés do*

²⁶ DEL PRIORE, Mary. *Ao sul do corpo: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: Editora UnB, 1993. p. 33.

Bildungsroman, discutimos, por meio da leitura de *Ciranda de pedra*, a extrema relevância dessa relação para a compreensão do difícil caminho percorrido por uma menina, em busca de uma identidade, portanto, de uma formação.

No segundo capítulo, *Romance de amadurecimento e formação na meia idade: leitura de Mulher no espelho como uma Novel of awakening*, analisamos a obra *Mulher no espelho*, de forma a esclarecer como mudanças encadeadas pela idade madura passam a ser um aspecto significativo da identidade e permanecem, em geral, ausentes do debate acadêmico ou da investigação de estudiosos. Nessa narrativa, o confinamento solitário da protagonista (pelo afastamento dos filhos, agora adultos, e o desmantelamento do lar) e a meia-idade são motivadores dessa síndrome da mãe-culpante. A idade traz questionamentos ainda não problematizados pela mulher; por isso, seu objetivo, ou pelo menos seu desejo inconsciente, é colidir com a resistência do Outro, e assim estabelecer sua presença como um ser independente no mundo, capaz de agir e se ver refletida nele.

Em seguida, sob o título *Ideologias da maternidade: As parceiras como um Bildungsroman*, inicia-se o terceiro capítulo, onde examinamos os conflitos da protagonista de *As parceiras*, Anelise, que deseja desesperadamente a maternidade, não apenas por questões arquetípicas, mas porque deseja reescrever a própria história em outra clave, e maternar a si mesma através do filho (ser para ele a mãe que ela nunca teve). O seu desejo de maternidade é, ao contrário do que se crê socialmente, mais egoísta do que altruísta. Finalmente, procuramos articular o resgate final da idéia de formação da mulher em três vertentes: enquanto personagem (portanto fictícia); mulher real, enquanto escritora; e escritora (considerando o papel da narrativa na formação da leitora). Concluindo, podemos observar que o papel desempenhado pela mãe, vivido de forma compartimentada nas três narrativas, pode promover tanto o resgate quanto o colapso da identidade e da alma feminina.

Desta forma, cumprem-se os propósitos anteriormente estabelecidos: a) resgatar, na crítica literária brasileira, novas formulações teóricas que visem à ampliação da conquista de legitimidade da mulher-escritora; b) lermos transversalmente as obras *Ciranda de pedra*, *As parceiras*, e *Mulher no espelho*, colocando-as sob o viés do subgênero *Bildungsroman*; e c) a partir dessa ótica, verificarmos as possibilidades de esses romances atuarem como possíveis catalisadores de futuras transformações históricas, subjetivas, culturais e sociais.

CAPÍTULO 1

ROMANCE DE FORMAÇÃO EM PERSPECTIVA FEMININA: CIRANDA DE PEDRA NO VIÉS DO BILDUNGSROMAN

Na vocação para a vida está incluído o amor, inútil disfarçar, amamos a vida. E lutamos por ela dentro e fora de nós mesmos. Principalmente fora, que é preciso peito de ferro para enfrentar essa luta na qual entra não só o fervor mas uma certa dose de cólera, fervor e cólera. Não cortaremos os pulsos, ao contrário, costuraremos com linha dupla todas as feridas abertas. E tem muita ferida porque as pessoas estão bravas demais, até demais, até as mulheres, umas santas, lembra?

Lygia Fagundes Telles²⁷

1.1. PERSEGUINDO O CÂNONE: O *BILDUNGSROMAN*

O *Bildungsroman* aparece pela primeira vez na Alemanha no final do século XVIII. No princípio, o termo aplicava-se a uma manifestação literária estritamente limitada, tanto pelo contexto cultural – a burguesia ascendente do Romantismo alemão – como pelo gênero do protagonista – o homem. A tradição do *Bildungsroman* começou, aproximadamente, em 1795 com *Wilhelm Meister Lehrjahre – Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, escrito por Goethe. Na trajetória de Meister, sendo oriundo de um lar burguês (o pai o destinava ao comércio), o herói busca uma formação diferenciada dos outros jovens da sua classe, mais universal, educação essa destinada somente à aristocracia: “o desejo de Wilhelm Meister de se formar, a partir de seus talentos e tendências naturais, relegando a atividade comercial (...) reflete o desejo de um grupo social”²⁸. A *Bildung* (formação e educação) é perseguida e alcançada com a posterior integração do herói burguês, não sem muito empenho e luta, ao meio social aristocrata. No centro do romance reside a questão da formação do indivíduo, do alargamento de suas potencialidades dentro das poucas

²⁷ TELLES, Lygia Fagundes. *A disciplina do amor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1980.

²⁸ MASS, Wilma Patrícia. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: UNESP, 2000.

condições que lhe eram oferecidas no momento histórico-social. O termo *Bildungsroman*, como explica Wilma Mass, teria sido empregado pela primeira vez em 1810, pelo professor universitário Karl Morgestern, passando a designar uma forma romanesca de veicular a elevação moral e formar, pedagogicamente, o caráter de jovens e adolescentes. Revelando os anseios de toda uma sociedade burguesa em sua busca de melhoria de vida, o romance social burguês, ou romance de formação, ocupou uma importante posição na literatura alemã da época.

Dado o seu caráter representativo de uma parcela minoritária e desprivilegiada, o *Bildungsroman* foi resgatado pelas romancistas mulheres do século XX – o primeiro romance de formação feminino, *Pilgrimage*, foi escrito em quatro volumes por Dorothy Richardson nos anos de 1915 a 1938²⁹ – e largamente utilizado para a expressão e representação da mulher.

No Brasil, ainda é inexpressivo o número de publicações e pesquisas relacionadas ao subgênero literário e vertente do paradigmático *Bildungsroman* alemão. O livro de Cristina Ferreira Pinto, *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*, publicado em 1990, constitui um marco na pesquisa sobre o *Bildungsroman* na língua portuguesa, trazendo a público a figura da protagonista feminina em processo de autoformação como produto da ficção feminista e feminina.

1.2. NO LIMIAR DA FRONTEIRA: A ESCRITA DE LYGIA FAGUNDES TELLES

A literatura escrita por mulheres no Brasil não começa no século XX; ela é bem anterior a esse período. Temos que ressaltar que a mulher, na década de 1920, esteve certamente escrevendo, porém não se têm registros de muitas destas produções.

Antonio Candido, em seu ensaio *A educação pela noite*, afirma que os anos iniciais do Século XX, “anos 10 e 20”, foram anos de publicações frívolas e destemperadas, onde houve “menor vigor na literatura”³⁰. Portanto, é a partir dos anos 30 que os textos escritos por mulheres aparecem timidamente. Não nos custa lembrar que a mulher, enquanto escritora, ficou de fora do movimento modernista. A partir dos seus trabalhos nas áreas de

²⁹ Nesse quesito, Wilma Patrícia Maas concorda com Esther Labovitz, que inicialmente postulou essa idéia. Outras teóricas do gênero, no entanto, localizam o início da escritura de romances de formação feminina antes disso, ainda no século XVIII. Cf. Kornfeld, De la Motte e outras.

³⁰ CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2000. p. 205.

pintura e artes plásticas, destacaram-se Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, e, ainda, Patrícia Galvão, no jornalismo. Não houve participação de escritoras, enquanto representação do feminino na Semana de Arte Moderna de 1922.

A esse respeito, Fábio Lucas³¹ – um dos mais cultos e lúcidos ensaístas literários brasileiros na contemporaneidade – afirma que a narrativa esteve, quase sempre, em mãos masculinas. Nas “mãos mais ou menos parasitárias” do homem branco de classe média. Embora esse crítico encontre dificuldades para demarcar historicamente o início da literatura brasileira contemporânea, ele toma como dado de referência o período subsequente à segunda Guerra Mundial. Esse momento literário nos interessa sobremaneira, posto que, no contexto dos anos 1950, apesar dos limites que as mulheres escritoras dos anos 30 – Rachel de Queiroz, Dinah Silveira de Queiroz e Lúcia Miguel Pereira, por exemplo – enfrentavam na sua participação na esfera pública, elas se converteram em figuras emblemáticas e paradigmáticas da nova narrativa contemporânea. Essa consagração se confirmará na carreira de todas elas, aquelas por serem escolhidas, respectivamente, como a primeira e a segunda mulher eleitas para a Academia Brasileira de Letras, e esta última por ser consagrada e respeitada crítica literária, além da respeitabilidade imposta por sua obra ficcional.

Retomando as afirmações de Fábio Lucas sobre essa literatura de após-guerra, ele caracteriza o “romance do nordeste” e o “romance psicológico” (ou introspectivo), como formas diferenciadas de escrita. Enquanto representação do romance introspectivo e psicológico, a jovem estudante de Direito Lygia Fagundes Telles – num tempo em que mulher era minoria nas universidades e, especialmente, em um curso “masculino” – desponta fadada a ser uma grande estrela no cenário literário brasileiro. Para Lucas, “a linha do mistério, do medo e do fantástico, por exemplo, prolonga-se na obra da romancista Lygia Fagundes Telles”³². No meio da crise e transformação no mundo, ela assume o compromisso de testemunhar a condição humana, e, sobretudo, da mulher, em tempos de desencanto e caos.

Pinçada do pensamento bakhtiniano, a teoria que rege a relação autor-personagem na criação verbal possibilita afirmar que o engajamento social da autora e sua forma de vivenciar o mundo são importantes acessórios que problematizam e revelam a auto-representação na sua escrita. Neste sentido, vários estudiosos afirmam que a produção de Lygia gira em torno dos conflitos psicologicamente captados do seu meio social, e, certamente, sofre a intervenção de uma sociedade conflitada e tumultuosa. Suas personagens

³¹ LUCAS, Fábio. *O caráter social da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1970.

³² Idem, p. 102.

estarão sempre à procura de respostas que expliquem os conflitos de pessoas comuns em seus relacionamentos, aparentemente, triviais.

Postula Bakhtin que o autor deve ser entendido, antes de tudo, como participante da sua obra “no seu universo histórico de sua época, no seu lugar no grupo social, na sua posição de classe”³³. Nesta instância, a obra de Lygia revela um profundo “mal estar da escritora” frente a um contexto de crise, em que a sua apreensão estética é a própria expressão de estado interior e do momento histórico por ela experimentado. Uma rápida consulta à história nos recordará o Brasil dos anos 1950, extremamente caótico, tanto política quanto socialmente. Terminada a Segunda Guerra, somando-se a isso o suicídio de Getúlio Vargas, a sociedade brasileira estava submersa em uma crise sem precedentes. A literatura desse período relata o desencanto do momento político, pelas palavras de Lygia Fagundes Telles: “Segunda Guerra Mundial. No segundo ano do curso eu já participava dos comícios políticos contra o Estado Novo. Assim o medo ficou dividido, tinha o medo universal bem mais vago e o medo local, esse bastante assustador”³⁴.

Graças à militância de mulheres no movimento feminista, conquistaram-se mais direitos sociais, já se estava em vias de descoberta da pílula contracepcional (o que daria à mulher a possibilidade de desvincular prazer sexual de maternidade), já se tinha algum acesso à educação e ao trabalho. Porém é, também, a hora de descidas e questionamentos da mulher-escritora em busca de respostas para os seus conflitos interiores.

Bakhtin afirma que “vivenciar empaticamente com o autor, visto que ele expressou a si mesmo em dada obra, não é vivenciar empaticamente a sua vida interior”³⁵. Portanto, uma análise no “todo artístico” lygiano, como no de qualquer outra escritora, pressupõe uma consciência da localização marginal (no sentido proposto por Linda Hutcheon: de estar além do centro) da mulher escritora no cenário literário brasileiro até o Século XX. Pode-se compreender o caráter desbravador da literatura proposta por Lygia, e o fato de sua forma de escrita não somente exprimir-lhe a alma, suas alegrias, sofrimentos e suas aspirações, mas, também, dar testemunho de toda uma geração de mulheres corajosas, objetivas, concretas (ou concretamente-abstratas), inovadoras.

³³ BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. p. 191.

³⁴ TELLES, Lygia Fagundes. *Cadernos de literatura brasileira*. São Paulo. N.º 5, mar., pp. 23-47.

³⁵ BAKHTIN, op. cit., p. 60.

Do ponto de vista estético, o crítico Antonio Candido avalia positivamente a obra de Ligia Fagundes Telles³⁶, conforme suas palavras:

em Ligia F. Telles, os anos 50 e 60 (maturidade literária com *Ciranda de pedra*, 1954), que teve o alto mérito de obter, no romance e no conto, a limpidez adequada a uma visão que penetra e revela, sem recurso e qualquer truque ou traço carregado, na linguagem ou na caracterização³⁷.

Em conformidade com esse critério, a autora considera sua obra a partir dessa data. Contudo, ela começou a escrever muito jovem: “comecei a escrever antes de aprender a escrever – tinha cinco, seis anos? A invenção era guardada na cabeça como guardava as borboletas dentro daquelas antigas caixas de sabonete”³⁸. Seduzida desde muito cedo pela literatura, encontrou nas histórias de assombração, contadas pela sua pajem, inspiração para compor seu primeiro livro de contos, *Porões e sobrados*, publicado na adolescência (aos 15 anos, em 1938). No entanto, sua estréia oficial se daria aos vinte anos de idade com o livro de contos *Praia viva*. Esses contos assentam-se em uma problemática que se tornaria central na obra lygiana: o desencontro, a solidão, o medo e a busca do “eu”. Em decorrência desse fato, Cristina Ferreira Pinto reconhece duas características temáticas encontráveis nos romances de Lygia Fagundes Telles: “a decadência da família burguesa” e o fato de ela se ater majoritariamente à “problemática de personagens femininas”³⁹.

Escrevendo preferencialmente sobre temas atinentes ao universo feminino, ela faz uso de evasivas para driblar o modelo tradicional da escrita dominante. Nelly Novaes Coelho afirma que Lygia narra a “hipocrisia social; o drama da rejeição que engendra seres acossados

³⁶ Lygia Fagundes Telles nasceu em São Paulo, em abril de 1923. Formada em Direito pela Universidade de São Paulo (USP) chegou a exercer a profissão como Procuradora do Estado de São Paulo, mas pouco tempo depois abandonou a carreira jurídica para se dedicar à literatura. Desde então, não parou mais. É dona de uma vasta obra que vai do conto ao romance. *Ciranda de pedra*, *Verão no aquário*, *As horas nuas*, *Filhos pródigos*, *A estrutura da bolha de sabão*, *Antes do baile verde*, *Invenção e memória* e *As meninas* são alguns de seus livros. Muitos foram traduzidos para o inglês, espanhol, francês, alemão, italiano e polonês, e adaptados para a televisão e para o cinema com grande repercussão nacional e internacional, como é o caso de *As meninas* e *As horas nuas*. Conquistou diversos prêmios literários como o Guimarães Rosa, Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro, Coelho Neto, da Academia Brasileira de Letras e o Prêmio Camões, um dos mais importantes voltados a escritores de língua portuguesa. Lygia é constantemente convidada para debates e conferências nacionais e internacionais e é grande divulgadora da literatura brasileira. Desde 1985, ocupa a cadeira número 16, na Academia Brasileira de Letras. (Informações colhidas no site www.cnpq.br/noticias/2005/080805.html, no dia 07/12/2005).

³⁷ CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2000. p. 206.

³⁸ TELLES, Lygia Fagundes. *Durante aquele estranho chá*. Rio Janeiro: Rocco, 2002. p. 105.

³⁹ PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990. p.119.

elo medo e pela solidão sem saída”⁴⁰. No empenho da sua escrita como um processo autobiográfico e de auto-reflexão, ela manifesta, por um lado, sua posição feminina; e, por outro, subverte o chamado discurso masculino ao propor “outros” caminhos às suas protagonistas. A mulher contemporânea, á semelhança da mulher ficcional, não se satisfaz mais com os papéis domésticos e, com isso, ela traz para si uma dupla ou tripla jornada de trabalho, deveras muito pesada. O conflito entre o desempenho doméstico e profissional faz emergir sensações de culpa e perda da identidade. Decorre daí que a escrita de autoria feminina tematiza essa busca, e, na maioria das vezes, de forma dramática:

Mestre na arte do suspense, Lygia é dona de um estilo *sui generis*, misto de sutileza e força, escrita que mais sugere do que mostra. Daí a sedução com que aos poucos vai envolvendo o leitor, em certa atmosfera. Talvez seja um dos fatores mais significativos na construção de suas tramas: a atmosfera que emana dos seres e objetos ou que os submerge, deixando escapar pelos interstícios da narrativa a crueldade, a inveja, o ciúme, a solidão corrosiva... que se ocultam nas almas⁴¹.

Correndo o risco de generalizar, vale a pena esclarecer, com Elódia Xavier⁴², que em função da evolução social, a literatura de autoria feminina periodizou-se: num primeiro momento, por volta de 1960, teríamos a “fase da permanência”, quando se evidenciam os valores já consagrados, problematizando-se os papéis sociais impostos à mulher; em seguida, pela “fase da ruptura”; e, atualmente, vivenciamos a “fase do desdobramento”, quando os conflitos experienciados no feminino abrem-se num leque de problemas psico-sócio-culturais. Parece-nos tarefa bastante difícil emoldurar a literatura lygiana neste conceito, visto que ela intermedeia-se entre as três fases⁴³.

Como observa Alfredo Bosi, alguns escritores de invulgar penetração psicológica, “como Lygia Fagundes Telles (...) têm escavado os conflitos do homem em sociedade”. Em função desses conflitos, o teórico assinala quatro tipos de narrativas cujos heróis e/ou heroínas transitam em um espaço transpassado pela tensão: o romance de tensão mínima; o de tensão crítica; o de tensão interiorizada; e finalmente o romance de tensão transfigurada. A narrativa lygiana adapta-se às descrições do terceiro tipo: romance de tensão interiorizada, pelas características psicológicas da sua obra: “o herói não se dispõe a enfrentar a antinomia eu/mundo pela ação; evade-se subjetivando o conflito”⁴⁴.

⁴⁰ COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*. São Paulo: Escrituras, 2002. p. 384.

⁴¹ Idem, p. 386.

⁴² XAVIER, Elódia. *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: UFSC, 1994. p. 271.

⁴³ A escrita de Lygia, ao longo de quase 60 anos, necessariamente acompanhou essa evolução.

⁴⁴ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2003. p. 392.

No caso específico da literatura feminina, principalmente em Lygia Fagundes Telles, tais sintomas estão diretamente ligados ao processo de exclusão sofrido pela mulher ao longo dos tempos. Limitada na vida privada e excluída da pública, ela foi exposta a regras comportamentais repressivas e opressivas, difundidas, muitas vezes, por meio da própria literatura – de autoria masculina, principalmente. Não é nossa intenção discutir por ora este aspecto, mas sim lembrar, com Caio Fernando Abreu⁴⁵, que “a obra lygiana se inclui na linha da angústia contemporânea e, conseqüentemente, seu modo ficcional é povoado de desajustados, transviados e fracassados”, processo este, resultante do esfacelamento do ser ocupante da margem em relação com o centro.

Não podemos deixar de ressaltar que o poder está associado ao homem, portanto o projeto literário da escritora paulista trai, subverte a tradição patriarcal, enquanto fonte irradiadora do poder. Por isso mesmo, Magalhães, em dissertação de mestrado defendida na Universidade de Brasília, em 1994, afirma que “Lygia Fagundes Telles produz obras que apresentam discursos das diversas lutas de legitimação de identidades, de gênero, de classe, de raça ou de orientação psicológica”. Sempre centrada na mulher e em sua problemática, mas sem perder de vista os conflitos culturais e sociais, “o *locus* do seu debate” é ambivalentemente “ideológico e social”⁴⁶.

A escrita feminina caracteriza-se por revelar sintomas da vivência da mulher na sociedade. Sua escrita está entremeada por um profundo questionamento sobre as más condições impostas ao segundo sexo na ordem patriarcal: opressão, repressão, limitação, silenciamento. Talvez, por isso, via de regra, a escrita feminina centre-se mais no pessoal, no eu, no subjetivo; contudo, na busca da junção do eu desintegrado, o eu de gênero transcende para o eu de classe. E essa tendência, nas palavras de Cláudia Castanheira⁴⁷, “ganha foros especiais na obra da escritora Lygia Fagundes Telles”, posto que, no conjunto de sua obra, a autora empresta sua voz ao minoritário.

Da sua caneta – ou do teclado do seu computador – falam o homossexual, o negro, o pobre, o louco, o velho, o doente, o órfão, a prostituta, e a criança. A escrita lygiana revela extrema preocupação com o a busca do Eu, porém sem deixar de lado o Outro. E é, justamente este, o aspecto diferenciador da sua obra. Neste sentido, corroborando com outros estudiosos da obra lygiana, Gomes revela uma Lygia múltipla, “a feminista (...) quando

⁴⁵ Citado por MAGALHÃES, Carlos Augusto. *A fragmentação romanesco-existencial em As horas nuas, de Lygia Fagundes Telles*. (Dissertação de Mestrado). Brasília-DF: Universidade de Brasília, 1994.

⁴⁶ MAGALHÃES, op. cit., p. 178.

⁴⁷ Idem.

transgride os padrões patriarcais; a feminina, (...) quando se centra em seus conflitos internos; e a engajada, (...) quando se preocupa com a coletividade”⁴⁸.

A ensaísta e professora Vera Maria Tietzmann Silva (1985), tem ampliado o nível de profundidade dos estudos sobre a imortal, uma vez que Lygia Fagundes Telles “pertence à classe dos escritores ‘do mundo’. Sua prosa não circunscreve aos estreitos limites do aqui e agora, mas transcende-os”⁴⁹. Reafirma ser a autora paulista uma escritora atemporal: “Temporalidade e atemporalidade se permutam, intercambiam-se num jogo que mescla o passado com o presente”⁵⁰. A partir dessa perspectiva, *Ciranda de pedra*, por exemplo – objeto norteador deste estudo – foi publicado há mais de meio século, mas continua extremamente atual.

1.3. ÀS MARGENS DO PATRIARCADO, ÀS MARGENS DA *CIRANDA*

Ao fazer a escolha do título *Ciranda de pedra*, a autora realiza uma adequada significação semântica pela aproximação dos dois vocábulos de algo determinável e determinante: as cirandas são manifestações da cultura presentes em várias regiões do Brasil. Consistem em uma dança circular, com passos ritmados e cantos e não se limita aos adultos; para as crianças, a ciranda funciona como “brincadeira de roda”. A ciranda ocorre com seus integrantes de mãos dadas e tem forte significado de união e solidariedade. A pedra, segundo Juan-Eduardo Cirlot⁵¹, em seu *Dicionário de símbolos*, sugere aquilo que é estável e eterno; é também símbolo da coesão e da harmonia consigo mesmo. Na composição de *Ciranda de pedra*, o pai ocupa o papel central: é em torno dele que circularão todos os outros personagens, até que caia a máscara que esconde a essência dessa organização familiar.

No romance *Ciranda de pedra*, publicado em 1954, o “declínio do patriarcado” (termo tomado de empréstimo a Elódia Xavier), a “desordem da família” (de Elisabeth Roudinesco), é o fio condutor da narrativa. A descentralização do poder do pai, a “decadência” e a “fragmentação” da família revelam as transformações da sociedade e os

⁴⁸ GOMES, Carlos Magno S. *O mal estar na cena da escrita de Lygia Fagundes Telles*. (Tese de doutorado). Brasília-DF: Universidade de Brasília, 2004. p. 9.

⁴⁹ SILVA, Vera Maria Tietzmann. *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*. Rio de Janeiro: Presença Edições, 1985. p. 16.

⁵⁰ Idem, ibidem.

⁵¹ CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Trad. de Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Centauro, 2005.

efeitos que elas exercem sobre as pessoas. Essa tensão está no centro dos dilemas morais da narradora durante sua trajetória, uma vez que ela ansiava por re-unir a mãe àquele que ela julgava ser seu pai (Natércio) e às irmãs Otávia e Bruna, as quais viviam em companhia dele. O fato de a criança estar sob duas paternidades, e antagônicas entre si – Natércio, pai poderoso e castrador; Daniel, pai fraco e benevolente, é operador de conflitos vários. Primeiramente, ela vê em Natércio a figura do pai-amoroso; pouco a pouco, porém, ela o percebe inadequado e negativo, e entende que Daniel é o ideal de pai – o único merecedor do seu amor filial. Contudo, ela o descobre um pouco tarde.

A narrativa pode ser lida em dois movimentos distintos: na primeira parte é narrada a infância de Virgínia; na segunda, a fase adulta. Neste primeiro movimento encontra-se Virgínia, criança, atormentada pela separação dos pais – que ela não entende e não aceita – e a loucura da mãe. Na segunda parte, a partir de um tempo de reclusão em um colégio interno, a protagonista narra sua trajetória, inserindo, nesse movimento, a busca das condições que lhe permitirão agenciar a dimensão real dos seus conflitos.

Podemos perceber nesse romance o posicionamento ideológico lygiano enquanto denúncia de desigualdades sociais. Lygia antevê o surgimento de uma nova forma de parentalidade: a família moderna, aquela que não tem o pai como núcleo irradiador do poder vertical; em contrapartida, a autora prenuncia o surgimento de uma família horizontal, plural e múltipla, de que falaremos adiante.

Numa época em que o aparecimento de outro parceiro amoroso (homem) não era muito comum num casamento convencional, a história começa com a criança morando na casa de “tio” Daniel – médico pobre, amante da mãe – Laura – com distúrbios psíquicos. A menina queria pertencer ao meio social privilegiado das irmãs Bruna e Otávia: morar na mesma casa, ter os mesmos amigos, ter uma família “tradicional”. Como qualquer criança, ela queria ter juntos o pai e a mãe. A esse respeito a psicanalista Melanie Klein afirma que

para as crianças de ambos os sexos, mas especialmente para as meninas, uma parte importante desta situação de angústia consiste no temor de ser enxotada de casa e ficar sem lar. A *satisfação que lhe proporciona um lar bem mantido* sempre se baseia, em parte, no valor de refutação que tem esse elemento para a situação de angústia ⁵² (grifo meu).

A visão da família apresentada em *Ciranda de pedra* é a de um barco à deriva. Laura, mãe de Virgínia, infeliz no casamento, “abandonou o marido, as filhas, abandonou

⁵² KLEIN, Melanie. *Psicanálise da criança*. São Paulo: Mestre Jou, 1969. p. 254.

tudo e foi viver com outro homem. Esqueceu-se dos seus deveres, enxovalhou a honra da família, caiu em pecado mortal” (CP⁵³, p. 40). Estas são palavras de Bruna, a guardiã das regras do patriarcado. Por meio de Bruna, a narradora deixa falar a voz da sociedade patriarcal, que destina à mulher um lugar marcado de silêncio e estereótipos. A mulher, segundo a lei do pai, deve se acomodar ao papel de esposa e mãe, sem direito de viver sua sexualidade e individualidade fora deste contexto. Sexo, só no casamento, e majoritariamente monogâmico, para a mulher. Laura foi desobediente, porque rompeu com o estabelecido, apaixonou-se por Daniel, deixou o lar – foi severamente punida: ficou louca⁵⁴.

A fim de evitar equívocos no entendimento conceitual das categorias neste ensaio utilizadas, vale esclarecer que ao nos referirmos à sociedade patriarcal, o conceito de *patriarcado* está sendo utilizado como um “conjunto dinâmico e contraditório de relações em que prevalece o exercício do poder do sexo masculino sobre o feminino, com fins de submeter este a uma situação de dominação-exploração”⁵⁵.

Sob o aval de Kristeva⁵⁶, pode-se afirmar que o fracasso da vida conjugal de Laura deveu-se, provavelmente, a uma libido exaurida pelas lidas da casa e dos cuidados com as filhas, e a submissão às rígidas regras impostas pelo marido Natércio. A consequência disso tudo é a constituição de uma subjetividade feminina encarregada de responder, por um lado, a um imperativo de sexo e realização pessoal; e, por outro, a um encargo de encarnação maléfica, ou seja, a encarnação de um corpo amaldiçoado, doente, e incapaz. No senso comum, nas cirandas de pessoas espalhadas por esse Brasil afora era (e ainda o é) possível ouvir diálogos como este: – “Bruna disse que se minha mãe não tivesse separado do meu pai, não estava agora assim doente. Ela acha que é castigo de Deus” (CP, p. 17).

A loucura pode ser lida como uma outra amostra da ironia autoral, posto que é o aspecto que justifica a liberdade da escolha de Laura para a vida adúltera. Assim, não poderia mesmo haver nessa relação “marginal” (para aquela época) uma dimensão de libertação, porém, de aprisionamento e contingenciamento. Para a psiquiatria e a psicanálise de Freud, a histeria e outros quadros psicóticos são exclusivos à mulher “como produto da repressão do desejo sexual”⁵⁷, e outros transtornos envolvendo a sexualidade feminina. A rigor, a teoria

⁵³ As citações retiradas de *Ciranda de pedra* serão sinalizadas com a abreviatura CP, seguida do número da página.

⁵⁴ Essa é a versão de Bruna. Na verdade, é a relação opressiva com Natércio que enlouquece Laura.

⁵⁵ SILVA, Marlise Vinagre. *Violência contra a mulher: quem mete a colher*. São Paulo. Cortez, 1992. p. 28.

⁵⁶ KRISTEVA, op. cit.

⁵⁷ BLEICHMAR, Emilce Dio. *O feminismo espontâneo da histeria*. Trad. de Francisco Vidal. Porto Alegre: Artes Médicas, 1988.

freudiana sobre a feminilidade e sexualidade está presente no quadro psicótico apresentado por Laura. Os efeitos da angústia são simbolizados por besouros que a perseguem, pelas raízes que teimavam em nascer-lhes nas mãos, pelo enclausuramento do quarto escuro (que remete à morte em vida). Através dos delírios, a própria enferma identifica os insetos (besouros e aranhas) que a perseguem ao ex-marido. De acordo com Freud, a doença pode ser a projeção da sexualidade que as normas sociais reprimem.

Simone de Beauvoir, estudiosa da condição feminina em todas as suas dimensões, disse que sobre o casamento, geralmente, pesa “uma maldição”, posto que “o casamento, frustrando a mulher de toda satisfação, inclusive a erótica, denegando-lhe a liberdade e a singularidade de seus sentimentos, a conduz, através de uma dialética *necessária e irônica*, ao adultério”⁵⁸ (grifo meu). À frente do seu tempo, Beauvoir antecipa a convergência social para um relacionamento mais aberto e tolerante do Século XXI.

Uma das características levantadas pela crítica para a narrativa de autoria feminina é o uso do humor, da ironia, e do palimpsesto como formas de driblar o discurso hegemônico. Prática essa largamente utilizada também pelas escritoras de *Bildungsromane*. A título de exemplo, identifica-se o uso de palimpsesto na distinção feita à figura do Outro, o amante: tendenciosamente, a narradora “camufla” sua empatia emprestando voz à criança, à empregada mulata e à louca. Na literatura tradicional masculina se faria, certamente, um esforço para reabilitar a figura do marido traído, repará-lo ou vingá-lo. Pela voz das autoras femininas falaria Simone de Beauvoir, “seria um absurdo defendê-lo mostrando que aos olhos da sociedade – isto é, dos outros homens – tem ele mais valor que o rival: o importante aqui é o que ele representa para a mulher”⁵⁹. No entanto, a partir de uma perspectiva feminista “o romance escrito por mulheres freqüentemente traz uma dupla posição frente às normas de comportamento e aos ideais femininos ditados pela sociedade, o que oferece a possibilidade de uma leitura em palimpsesto”.

Enfim, a literatura vai testemunhar que a essência da relação amorosa está para além do matrimônio social legalmente constituído, o casal está “fora da lei”, e a lei é implacável e assassina. Talvez, por isso, a perenidade do casal Daniel/Laura. O amor concretiza-se pela morte. Depois da morte de Laura, Daniel se matou com um tiro no ouvido: “Entrou por um ouvido e saiu por outro...” (CP, p. 69).

⁵⁸ BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: a experiência vivida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. p. 317.

⁵⁹ Idem, p. 319.

Uma outra leitura possível acerca do relacionamento de Laura/Daniel poderia se espelhar na análise feita por Kristeva do drama *Romeu e Julieta*, de Shakespeare⁶⁰. Neste arquétipo, Laura e o amante serão talhados nos moldes das “crianças malditas de Verona”, onde o amor realiza-se por meio de uma morte, provisória naqueles e definitiva para estes. A morte é reveladora da realidade genealógica: a partir do momento em que a protagonista descobre ser Daniel seu pai biológico, ela emerge em um universo de solidão, inadequação e marginalidade por sua situação de filha ilegítima, portanto não digna de pertencer à família das irmãs, à casta dos poderosos.

Não analisamos o processo de formação de Laura, o que escapa ao nosso propósito, mas, se o fizéssemos, Daniel seria, sem sombra de dúvidas, seu mentor. Pelo cuidado, carinho, cumplicidade com que ele a trata, “o olhar fatigado denunciava-lhe o peso, mas a boca contraída dizia que ele haveria de suportá-la sozinho” (CP, p. 26). Igualava-se à doente: “ele falava como se estivesse louco também” (CP, p. 31). Este comportamento revela uma transição de papéis, já que a mulher, tal como observa Carol Gilligam⁶¹, é a predestinada para o Cuidar-dos-Outros, “uma vez que as mulheres definem a sua identidade através das relações de intimidade e preocupação com os outros”. Para além da dicotomia homem-macho, mulher-fêmea, o estudo de gênero identifica o homem cujo ideal de ego é feminino. Esse homem é Daniel, o próprio *green world lover* – amante do mundo natural.

Tendo no horizonte a extrapolação, identificamos na relação Daniel x Laura a metáfora, se bem que muito mais improdutiva, da relação Jesus x Cruz. Laura é um peso para Daniel, um fardo pesado que ele transporta com um abnegado amor-martírio. Mas, deixemos de lado este casal-sofredor, pois não é nosso objetivo, pelo menos neste presente trabalho.

1.4. O PROJETO DE FORMAÇÃO: A INFÂNCIA

O modelo do *Bildungsroman* tradicional (masculino) segue paradigmaticamente uma estrutura linear em que acontece o nascimento do protagonista e sua infância, uma viagem para uma grande cidade, um conflito entre gerações (pai/filho), o encontro e a intervenção de um mentor e dois casos de amor (no mínimo), um frustrado e um outro bem sucedido. Assim, esta trajetória resvalará em fonte de caráter, força moral e crescimento

⁶⁰ KRISTEVA, op. cit., p. 243.

⁶¹ GILLIGAM, Carol. *Teoria psicológica e desenvolvimento da mulher*. Lisboa: Fundação Caloouste Gulbenkian, 1997.

pessoal do indivíduo, que, a partir daí, “aprenderá a ser homem”, e estará apto a viver em sociedade. Embora o herói masculino se rebele contra os ditames sociais, para ele a integração na sociedade é muito mais fácil do que para a mulher. No *Bildungsroman* de autoria feminina, a *Bildung*, ou formação da jovem protagonista também estará vinculada às relações sociais. Cristina Ferreira Pinto afirma que “há uma ênfase no desenvolvimento interior da protagonista como resultado de sua interação com o mundo exterior”⁶². Contudo, como as portas do mundo social-exterior estarão fechadas para a mulher, sua inserção social é, geralmente, problemática. E, obrigatoriamente, a mulher terá que abrir mão da sua integração na sociedade, em benefício da sua integração pessoal, na construção da sua identidade. A esse respeito, Cíntia Schwantes adverte:

(...) enquanto os protagonistas partem de uma situação de vantagem (um forte senso de identidade derivado de sua identificação com uma ordem social que, essencialmente, trabalha a seu favor), as heroínas partem de uma situação de desvantagem e precisam se libertar de todo um treinamento social destinado a privá-las de um senso de identidade própria⁶³.

A família, principalmente a mãe, será a espinha dorsal do *Bildungsroman*, mesmo quando ela não está presente ou é um exemplar fraco como modelo, podendo até ser antimodelo, ou mesmo um modelo falhado.

No *romance de formação feminino*, faz-se indispensável a intervenção de um mentor (a). Laura, mãe de Virgínia, em *Ciranda de pedra*, não serve como modelo, pelo fato de estar interdita pela doença (esquizofrenia? psicose? paranóia, neurose?, não importa.). O fato é que a protagonista carecia de um arquétipo materno ao qual pudesse aderir, um mentor que a guiasse pelas sendas tortuosas da vida e, assim, iniciasse seu aprendizado, crescimento, formação ou *Bildung*.

Virgínia inicia seu processo de conhecimento de mundo em desvantagem, tem uma mãe que “funciona” precariamente. A esse respeito, Melanie Klein e outras pensadoras da teoria psicanalítica, entre elas Nancy Chodorow, Balint, Winnicott, Fairbairn e Ana Freud, centradas no pensamento freudiano, mostram como o mundo interno-inconsciente formado durante a infância afeta as experiências da vida adulta. A ausência materna, afirma Melanie Klein, “faz surgir na criança a angústia de ser entregue a objetos maus externos ou

⁶² PINTO, op. cit., p. 13.

⁶³ SCHWANTES, Cíntia. *Interferindo no cânone: a questão do Bildungsroman feminino com elementos góticos*. (Tese de doutorado). Porto Alegre-RS: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. p. 9.

internalizados ou o temor à *morte* da mãe e o seu retorno em forma de mãe *mã*⁶⁴. Desta forma, dependerá do desempenho de outra(s) pessoa(s), que, dadas as circunstâncias e pela função específica de proporcionar o desenvolvimento, o conhecimento e a ilustração, no romance de formação recebem o nome de mentor. Nesse romance são vários.

Na fase da infância, a irmã mais velha de Virgínia – Bruna – desempenha mais pontualmente essa função. A menina norteava-se, ainda, ora pelas idéias da empregada da mãe, Luciana, ora por Daniel. Bruna foi uma espécie de contramentora. Tendo sido abandonada pela mãe, que saíra de casa para viver com outro homem, ela buscou refúgio na religião. Daí, para se voltar contra a mãe e a favor do pai foi um passo. Ferrenha defensora das regras do patriarcado, ela prestara, certamente, um contra-serviço à protagonista. Açulava-a contra o amante da mãe, a “proibia de gostar de Daniel” (CP, p. 51). A sua posição religiosa e conservadora a fazia muito dura com Laura, “Nossa mãe (...) abandonou o marido, as filhas e foi viver com outro homem” (CP, p. 34): “Está claro que nosso pai não podia mais aceitá-la, imagine um escândalo desse” (CP, p. 35). Pode-se dizer que a má-influência desta mentora negativa foi crucial para a divisão interior da protagonista, como para o seu sentimento de inadequação ao mundo. Provavelmente, o fim da história teria sido outro se Bruna não tivesse inculcado em Virgínia idéias adversas a Daniel e na mãe.

Outro problema que se afigurava para Virgínia era sua condição marginal: na escola e na casa de Natércio, ela “reviu-se entre as rejeitadas” (CP, p. 46). Virgínia concebe, no impenetrável grupo de amigos de Bruna e Otávia (a ciranda), a idealização de um pertencimento social, um devir a ser, uma forma de ascender ao mundo dos fortes, poderosos e ricos. No entanto, ela fica dividida entre a lealdade e a ascensão social: uma opção excluiria automaticamente a outra: ou ela faria parte do grupo dos fracassados, junto da mãe louca e do padrasto pobre; ou dos poderosos, junto com o “pai” repressor, irmãos e amigos.

Sob a orientação contraproducente de Bruna e convocada por Daniel, o pai biológico, Virgínia inicia a trajetória para uma série de frustrações e desilusões na nova residência (“Faça de conta que isto é um barco que está querendo afundar, você precisa ir depressa para o outro” – CP, p. 51). Vale ressaltar que essa mudança de ambiente – do microcosmo da casa de Daniel ao macrocosmo da casa de Natércio – é equivalente a uma viagem para o protagonista homem no *Bildungsroman* tradicional. Desta forma, esta “viagem” da narradora abre, no paradigma do *Bildungsroman*, a etapa de ruptura com o

⁶⁴ KLEIN, op. cit., p. 47. Ver nota 12.

“provincianismo ou limitação do meio de origem” em busca do *the larger society*, articulado por Cristina Ferreira Pinto⁶⁵.

Como o leitor já previu, a mudança não resulta em sucesso. Na nova casa não consegue aceitar as regras sociais do pai “opressor”. Dessa forma, seu ingresso foi barrado, tornando-a, assim, uma *outsider* no grupo.

A vivência cotidiana lhe permite desvendar a verdadeira personalidade de Natércio, irritado, intolerante e exigente: “Coma, (...) Não encha assim o prato, (...) não é certo fazer isso, (...) Você piora a cada dia” (pp. 58, 59, 70). De início ela não compreende o porquê de tanta implicância. As irmãs também não lhe proporcionam a acolhida esperada. A empregada, Frau Herta, inferniza-lhe a vida. Entre os amigos, Afonso, Conrado, Letícia: aquele lhe é totalmente hostil, o segundo (por quem mostra uma “queda”) é indiferente a ela, e a terceira é uma menina “diferente”.

Como todo ser humano e, principalmente por ser ainda uma criança, Virgínia precisava ser amada, “maternada” e cuidada, uma vez que, na visão de Nancy Chodorow, “o desenvolvimento da criança é inteiramente dependente do cuidado paterno e materno no ajuste entre suas necessidades e desejos e o cuidado que lhe é dado”⁶⁶. O desenvolvimento infantil depende da aceitação dos que a cercam, conforme afiança Melanie Klein. Um dos motivos que tornariam uma criança num adulto pleno de si reside na condição de que ela seja “capaz de, num retrocesso, transformar a infância insatisfatória em um tempo de felicidade”⁶⁷. Resulta daí a importância da aceitação-de-si e integração-com-o-outro para a formação de Virgínia.

A morte dos pais é um acontecimento epifânico desencadeador de (trans)formações para a narradora. Por não alcançar a integração social, ela desiste do grupo e segue para um período de estudos no colégio interno, encerrando-se, desta forma, a primeira etapa da formação. Neste primeiro processo de formação, a *Bildung* de Virgínia não se completa. Por não caber dentro dos parâmetros estabelecidos pela pequena sociedade da casa patriarcal, ela é colocada em uma posição *outsider*, marginal. Não atinge, portanto, seu ideal de ascensão e integração social. O grupo de amigos (a ciranda) não lhe permite isso.

Se a história terminasse nesse estágio, teríamos um modelo *Bildungsroman* falhado, pois: “Nessa pequena sociedade, em que o Pai centraliza a autoridade das instituições

⁶⁵ PINTO, op. cit., p. 10.

⁶⁶ CHODOROW, Nancy. *Psicanálise da maternidade: uma crítica a Freud a partir da mulher*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos. 2002. p. 73.

⁶⁷ KLEIN, op. cit., p. 171.

sociais e o poder econômico, Virgínia não encontra lugar, porque ela é uma ameaça de desequilíbrio para o sistema de transmissão dos valores materiais burgueses e, ao mesmo tempo um símbolo do ato de rebelião contra a autoridade paterna realizado por Laura, a mãe⁶⁸. Portanto, a ação negativa do mundo exterior sobre a heroína a retira de um ambiente hostil para outro também árido que poderia até mesmo levá-la ao suicídio, ou à loucura, por isso, não houve *Bildung*, não houve crescimento. Assim, o primeiro processo falha. A protagonista inicia outro processo de formação que ela retoma a partir dos erros e equívocos experienciados no processo falhado.

1.4.1. A formação da jovem

O período intermediário entre as duas fases do processo de formação é o tempo em que esteve no colégio interno. Este tempo está fora da narrativa, salvo as poucas referências nas cartas enviadas por Natércio, pelas irmãs e Conrado. Pode-se dizer que ela se encontra, no final da primeira fase, pronta para iniciar o processo de amadurecimento, e a ida para o colégio interno, o distanciamento do grupo familiar, pode ser considerada o princípio desencadeador desse processo que agora principia.

No *Bildungsroman* tradicional a viagem do herói manifesta-se narrativamente num deslocamento geográfico. Já no *Bildungsroman feminino*, por falta de oportunidades, a viagem concretiza-se, muitas vezes, no plano psicológico: a mulher imerge para dentro de si mesma. E cada uma das excursões no mundo exterior (saída da casa de Daniel, ida para o colégio interno, retorno à casa de Natércio) marca um estágio formativo na consciência da protagonista.

No processo de formação feminino, assim como no modelo do *Bildungsroman* tradicional, como foi definido por estudiosos do naipe de Dilthey, Morgenstern, e Jost, revisados por Wilma Patrícia Maas⁶⁹, a *Bildung* dá-se diferentemente para homens e mulheres. Para elas, o conhecimento e a formação acontecem de forma descontínua, fragmentada e vertical (ou circular, conforme Cíntia Schwantes), contrapondo-se à formação deles, linear e horizontal. Neste sentido, no contradiscurso da literatura de autoria feminina, o gênero literário apregoa – se bem que com alguns anos de atraso, se comparado à contraparte masculina – a educação escolarizada como forma de ascendência social e da elevação moral e

⁶⁸ PINTO, op. cit. , p. 134.

⁶⁹ MAAS, op. cit. Ver nota 1.

identitária da mulher. A mulher dos anos 1950 já não aspira apenas ao casamento como forma de galgar posições sociais; ela trabalha, estuda, reflete o desejo de amplitude intelectual comum a uma geração de mulheres cujo projeto de aquisição de conhecimento impõe-se como subjetividade, como desejo pessoal. Para além do crescimento individual, contornos narcísicos definem o desejo da protagonista de superar as irmãs: “se estudei tanto, não foi por virtude, mas por pura agressão: minhas irmãs eram alunas medíocres” (CP, p. 80).

A utopia do aperfeiçoamento interior via educação escolar – formou-se em línguas – não lhe garantira nenhuma regalia no ambiente escolar. Não recebera nunca o reconhecimento (medalhinhas, fitas de honra-ao-mérito, dadas às outras alunas) porque “era filha de pais separados”, por isso tratada “como uma exceção, um caso especial”. O ponto de partida do *Bildungsroman* é a demanda por vencer as convenções sociais repressoras do feminino e lutar por plena inserção social, contudo “não pode participar das regalias a que as demais têm direito” (CP, p. 80).

Lembrando Hegel, elabora-se uma hipocrisia convencional, jamais conhecida pelas primitivas formas de sociedade, pois fora, sem dúvida, a posição financeira e social de Natércio (advogado promovido depois a juiz) que garantira à jovem protagonista a educação institucional. Mas não se pode perder de vista que ele fazia isso puramente por dever – “o máximo que lhe poderia oferecer aquele espírito cristão” (CP, p. 81) – sem nenhum sentimento de afeição pela jovem, e também porque assim o pedira o pai verdadeiro antes de morrer. Natércio, para evitar o escândalo maior, registrara Virgínia no seu nome, assim era forçado a “prover suas necessidades”. Mas ele tampouco é amoroso com as filhas legítimas Bruna e Otávia.

O conceito de formação multifacetada, horizontal e socializadora, que no *Bildungsroman* tradicional é garantida ao seu herói, ganha em *Ciranda* contornos menos definidos de formação unilateral; em seu lugar entra a restrição de um *locus* próprio para a “educação de moças”. A igreja, afirma Mary Del Priore, “era a instituição que detinha um quase monopólio ideológico e um efetivo monopólio religioso na organização da sociedade”⁷⁰. Sob os influxos de um sistema escolar religioso repetidor das regras patriarcais, principalmente na época em que se passa a narrativa, certamente tentou-se moldar o caráter das mocinhas, de forma a acomodá-las em códigos morais e costumes patriarcais; mas, às vezes, o sistema deixa fissuras. Nesses espaços rompem-se os códigos do pensamento patriarcal. Numa exposição menos tradicional, a narradora sugere sutilmente a descoberta da

⁷⁰ DEL PRIORE, Mary. *Ao sul do corpo: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: Editora UnB, 1993. p. 27.

sexualidade pelo corpo feminino: “Nos primeiros anos, tivera como companheira um encantador diabrete: Ofélia. Mas *deram-se tão bem* que a freira achara indispensável separá-las” (CP, p. 81, grifo meu, para destacar um provável relacionamento homo-erótico entre as duas alunas).

Mais tarde, quando Virgínia for conviver mais de perto com uma das integrantes da ciranda, Letícia, ela se lembrará de Ofélia, por terem as duas, Letícia e Ofélia, tendências a uma sexualidade diferenciada. A vivência na escola por alguns anos tem a finalidade de aperfeiçoar seu caráter, formar sua identidade de mulher, e então, concluída a educação formal, ela se sente preparada para a volta ao ambiente adverso, a casa de Natércio. “Libertei-me”, pensara ela.

A saída e a volta à casa são dois momentos singulares na vida de Virgínia. No reencontro com a família, a narradora descreve-se conflituosa, mas recuperada dos sofrimentos da infância (Será?):

Aquela gente. Bruna casada com Afonso e com uma filha começando a fazer perguntas. Otávia prometendo para breve uma exposição de pintura. Natércio já velho, aposentado, cada vez mais casmurro. Mais fechado. Letícia já famosa como tenista morando sozinha num apartamento levando uma vida muito misteriosa, segundo Bruna sugeriu. Conrado enfiado na chácara, tocando piano e criando pombos... Na casa em lugar de Frau Herta, ficara uma portuguesa. Sim tudo mudara e ficara longe (CP, p. 78).

Afonso, o primeiro a vê-la, na volta à casa, é também o primeiro a recordar-lhe sua condição marginal e inferior: “está visto que eu não podia mesmo acreditar em tamanha transformação, afinal, ela era uma menina esquisita, de cabelos espetados, unhas roídas...” (CP, p. 87). Um rótulo de moralidade mascara as relações entre os membros daquele grupo, onde desigualdades econômicas, sociais e de gênero articulam-se para coagir a protagonista. Vale ressaltar que Afonso aparece como um elemento negativo, hostil e provocador da personagem principal. Ele a força a uma tensão, a uma intensificação do sistema de autodefesa e a ataca no ponto mais vulnerável, na sexualidade.

Uma análise histórica dos discursos sobre a mulher e sua sexualidade evidencia o comportamento desses saberes com as formas de expressão dominantes. Ou seja, ao longo da história, desde a troca de mulheres, houve sempre uma tentativa de redução da mulher ao seu corpo, como forma de validar teoricamente o processo de assujeitamento do feminino pelo masculino, e ao mesmo tempo garantir a supremacia masculina. Sedutor ímpio de Virgínia, outrora Afonso foi o mais veemente opositor da menina. Eles nunca tiveram nenhuma

afinidade pessoal. Quando menina, não se sentia à vontade perto dele. “Como era possível alguém gostar de Afonso... era desengonçado, burro, vivia chateando todo mundo (...) sorriso detestável” (CP, p. 40). A exposição feita por Kristeva em *Uma história de amor* aplica-se perfeitamente a Afonso: um “libertino e um poeta medíocre, sem autenticidade outra que não a sua habilidade para mudar, para viver sem interioridade, para pôr máscaras e entrar em cena”⁷¹. Mas ele sequer será levado a sério pela protagonista.

Para a compreensão da má-índole de Afonso, para fins de verossimilhança, buscamos na sua gênese a falta de identificação materna e paterna. Ele morava com a avó, sem modelos arquetípicos aos quais aderir, portanto sem estereótipo moral, ou se o tinha, certamente era deficitário.

Chamamos a atenção para o fato de que na narrativa a orfandade adquire contornos generalizantes: Virgínia fica órfã de pai e mãe, Bruna e Otávia “perdem” a mãe; Conrado e Letícia têm a mãe morta quando adolescentes – por sinal de forma humorística (o que é outra característica da autoria feminina do romance de formação): míope, e sem querer usar óculos, a mãe sobe com o carro em uma árvore e morre dependurada “como uma fruta”.

Nesse caso, a recorrência de mortes remete-nos ao estudo de Cíntia Schwantes sobre o romance gótico. Ela tece importantes considerações acerca da utilização de elementos do romance gótico pelo *Bildungsroman*, “talvez se deva ao fato de que o romance gótico pode ser lido como uma busca da mãe (suas heroínas são, na maioria, órfãs ou filhas separadas das mães) e, como tal, uma investigação sobre os mistérios do nascimento e da morte, da feminilidade e seus ritos”⁷². Não nos custa lembrar que o *Bildungsroman* é um subgênero do romance e, nos termos de Bakhtin, tem um caráter híbrido, ou seja, ele “bebe na fonte” de outros gêneros. Concordante com Schwantes, Pilar Bellver Sáez complementa que nos

Bildungsromane de la tradición femenina, la oposición madre/hija culmina narrativamente con la muerte de la madre hacia el final de la obra. Esta muerte representa un paso necesario en el proceso de aprendizaje del personaje y anuncia la consolidación textual de una nueva perspectiva de la feminidad⁷³.

Desta forma, o corte entre Virgínia e a mãe se estabelece, através da morte desta, e a morte age como desencadeadora de um forte sentido de sofrimento e de solidão.

⁷¹ KRISTEVA, op. cit., p. 235.

⁷² SCHWANTES, op. cit., p. 13.

⁷³ SAÉZ, Pilar. Nilda de Nicholas Mohr: el Bildungsroman y la aparición de un espacio puertorriqueño em la literatura de los EEUU. *Atlantis* 28. 1º. jun. 2006. pp 101-3.

Desse modo, a dificuldade inicial da protagonista em aceitar as regras da nova família é o que a impulsiona a buscar a escolarização como meio de atingir o crescimento psicológico e intelectual e vir-a-ser alguém no mundo.

A *Bildung*, enquanto termo generalizante do romance de formação de um personagem, nasce a partir de um conjunto de circunstâncias bastante específicas: como forma de expressão de camada da população burguesa sem voz e insulada. Contudo, desde os anos de publicação da obra-paradigma, o modelo vem sofrendo mudanças, sem perder o caráter ideológico, de acordo com cada época literária e realidade social. Mesmo assim, o *Bildungsroman* mantém certas características estruturais constantes no modelo tradicional e no modelo feminino. Uma dessas particularidades é a dependência da figura do mentor. Na primeira fase do romance, a menina teve em Bruna uma mentora arquetipicamente negativa (ela é quem verbaliza a mensagem patriarcal); no estágio adulto, outras personagens revezam-se na função, exercida com maior amplitude por Otávia: “sempre achara Otávia parecida com a mãe, mas parecidas em quê?” (CP, p. 143); tinha sempre “aquele arzinho de quem não estava levando a sério nem ela própria nem o outro” (CP, p. 23). Na verdade, “Otávia lembrava-lhe a enferma no início da sua demência” (CP, p. 122). A alienação de Otávia seria claramente a expressão de julgamento dos valores morais estereotipados na família tradicional, mas que foram subvertidos por ela.

Baseamo-nos em Michel Foucault⁷⁴ tendo em vista sua afirmação de que a “sexualidade e poder são coextensivos”. Logo, se na sociedade patriarcal existe um estreito controle sobre a sexualidade das mulheres (sendo os prazeres do sexo um privilégio restrito ao homem), exercer livremente a sexualidade seria, em termos patriarcais, tomar parte do domínio androcêntrico. Pode-se dizer que Otávia conseguira este domínio pelas suas inúmeras experiências amorosas e pela posição determinante que ela exercia sobre seus amantes. “Nessas relações ela consegue um controle sobre o Outro e sobre si mesma que ela não obtém na relação com o pai”⁷⁵. É natural, portanto, que Otávia desempenhe efetivamente um papel seminal (ou ovular, como diria a feminista Cristina Stevens) para a mudança de atitude da protagonista em relação ao mundo que a cerca, e, conseqüentemente, contribua também para seu processo de amadurecimento e formação da identidade.

Cíntia Schwantes, em seus aprofundados estudos de doutoramento, assegura que “as questões da sexualidade, identidade sexual e papéis sexuais irrelevantes no

⁷⁴ Citado por BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 33.

⁷⁵ PINTO, op. cit., p. 137.

Bildungsroman masculino, serão amplamente discutidas no feminino”⁷⁶. Em *Ciranda*, por exemplo, a desarmonia do grupo social explica-se pela exploração do dominador (nem sempre o homem) sobre o dominado e pela “dominação do Outro através do sexo”⁷⁷. Portanto, a força relativa das disposições sexuais femininas será o dispositivo responsável pelas vicissitudes das protagonistas nos seus trajetos em busca de individualidade psicológica.

A primeira experiência de Virgínia na fase adulta – o encontro na casa de Natércio com Afonso (que a assedia), Conrado (a quem ela ainda ama) e Otávia (ainda indiferente) – é das mais enriquecedoras e um dos momentos importantes na narrativa. Isso porque vai ao encontro da idéia de que a protagonista estava devidamente treinada e invulnerável à mediação daqueles que, no passado, a excluíram (“já estava preparada, nem ódio, nem amor...” – *CP*, p. 89). Além disso, a luta contra a discriminação implicaria numa identidade formada na superação das hierarquias do grupo dominador. Mas, de posse do conhecimento e amadurecimento conseguidos, a luta já não seria tão desigual. Agora ela tinha as armas. Já podia lutar.

A tensão eu-mundo, sobre a qual se articula o *Bildungsroman* masculino, adquire contornos mais amplos na contraparte feminina. Para além dessa dicotomia, faz-se mister à mulher sobrepular o conflito entre a imagem positiva que a duras penas ela constrói de si e a imagem negativa e estereotipada que lhe oferecem de si mesma. Virgínia vivencia tal experiência: “– eu não disse que logo ela tomaria cor local?” (*CP*, p. 89), disse Afonso, insinuando a adequação da jovem ao grupo. Do ponto de vista da protagonista, será ao redor dessas regras “inadequadas” compartilhadas pelos membros do grupo que ela deixa de encontrar prazer no ambiente em que vive. Diante dos juízos negativos, suas ilusões de integração social caem por terra, tornando-a também indócil: “– que tal se vocês esperassem mais uns dias para fazer minha ficha?” (*CP*, p. 89).

O primeiro mito a ruir na ciranda de anões é, certamente, aquele que mais a excluiu, Afonso. Ele a desejou sexualmente desde o primeiro instante que ela adentrou a casa. Assediou-a, mas malogrou na sua empreitada. Foi rejeitado por Virgínia. Com certeza, ela vingava-se dos maus-tratos do passado. Depois, Letícia. O segundo anão a desabar. Apaixonada por Afonso, na adolescência, não foi correspondida, ele escolheu Bruna (“aquela santinha religiosa, lembra-se?”). Desde então, ela “cortou os cabelos e ganhou uma taça” (*CP*,

⁷⁶ SCHWANTES, op. cit., p. 53.

⁷⁷ PINTO, op. cit., p. 124.

p. 91). Virgínia entrega-se ao esporte como forma de “sublimação dos seus desejos não realizados”⁷⁸. Torna-se jogadora de tênis.

Na personagem Letícia, é interessante verificar, a autora faz ecoar uma das vozes duplamente silenciadas na história da humanidade – a lésbica (como diria Tânia Navarro-Swain⁷⁹, sapata, fanchona, caminhoneira, e outros codinomes menos gentis), em função da dupla marginalização: de sexo feminino e de opção sexual, assunto este considerado tabu à época. Ressaltamos que a homossexualidade feminina, desde a Grécia Antiga – lembremos de Safo – foi concebida como antinatural e ameaçadora da ordem. Seguindo a linha da história, nas suas descontinuidades, sobre todas as crenças, raças, costumes, povos e línguas, as ideologias construíram as mulheres na sua identidade genérica de mães. O corpo feminino destina-se à concepção para a preservação da espécie e ao gozo do homem, o que foge dessa regra é considerado, portanto, antinatural. O lesbianismo, afirma Tânia Navarro-Swain, enquanto forma de relacionamento entre duas iguais, gera um “profundo mal-estar”, por desviar-se do comportamento considerado normal, e, por isso, deve ser silenciado. Na obra, a prática homossexual aparece como condição desviante e não adequada ao destino de mulheres: Virgínia lembra-se vagamente dessa irmã de Conrado: “era alta, ossuda, e tinha os dentes amarelos”, “parece um rapazinho”, “virou um rapazinho tão sem graça” (CP, p. 39). Tal (des)qualificação remete-nos ao axioma: é feia, por isso é lésbica; ou é lésbica porque é feia?

Um outro aspecto levantado por Navarro-Swain sobre a representação da homossexual enquanto um ser *freak* deslocado no mundo, diz respeito ao estereótipo de que a homossexual o é por que é “mal-amada”. A narradora Iyigiana corrobora tal representação. Vejamos o que ela pensa sobre o tema:

se ele [Afonso] tivesse ficado com Letícia, quem sabe?...Revia-a de braços com Bruna, trazendo um sorvete para Afonso. Lembrou-se daqueles cabelos prateados brilhando tanto ao sol. Era o que tinha de mais belo. Tosara-os e com eles o fio de *uma vida que poderia ser melhor*. (...) Não a julgava por ter escolhido o mal; mas a lamentava por vê-la fazendo o mal. O mal àquelas meninazinhas que giravam à sua volta. O mal a si própria. Como começara aquilo? Ninguém podia dizer. Desde a meninice já devia existir nela a tendência obscura, desde a meninice já havia qualquer coisa de diferente naquele corpo de bailarino. *A realização de um amor teria conseguido desviá-la. Mas Afonso amou Bruna* (CP, p. 144, grifos meu).

⁷⁸ Idem, p. 137.

⁷⁹ NAVARRO-SWAIN, Tânia. *O que é lesbianismo*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

Segundo Freud, lido por várias teóricas feministas⁸⁰, a libido oscila normalmente entre objetos masculinos e femininos, portanto a bi-sexualidade psíquica seria uma das características inerentes ao funcionamento libidinal. Letícia bem que tentou conciliar sexo e gênero femininos. Ela teve três amantes, heterossexuais, “todos casados”. Tomando os princípios dos estudos freudianos, a formação da sexualidade em feminina e masculina, com a opção pelo seu oposto, será um desfecho da situação edipiana. Situação essa, provavelmente, atípica para os irmãos Letícia/Conrado, posto que foram subtraídos do convívio materno, quando crianças. Mas não é nossa pretensão aprofundarmo-nos nesse aspecto psicanalítico.

Em *Ciranda*, Letícia é a segunda pessoa a abrir as portas do círculo a Virgínia, mas, como Afonso, via interesse sexual. Letícia torna-se uma co-mentora da protagonista, arrumou-lhe trabalho, ofereceu ajuda e amparou-a quando ela parecia fraquejar: “Não vá chorar agora”, “reaja!”, “esqueça-o”, “Chega de ter pena de si” (CP, pp. 90-1).

No espaço ficcional, a conduta adotada por Letícia, em relação à protagonista, engendra referências análogas às do mentor que aparece nos *Bildungsromane* domésticos, ou seja, o homem que educa a protagonista instrumentalizando-a para se tornar sua esposa. Porém, claro, com a reversão de gênero: a lésbica que educa a mocinha para ser sua “companheira”.

Um outro posicionamento da personagem em questão é o fato de ela constituir-se em um duplo do irmão Conrado. O duplo, segundo Gilbert e Gubar⁸¹, é na origem, uma duplicação do eu que, na “literatura feminina funciona como um duplo da protagonista”. Contudo Letícia e Conrado podem ser vistos como duas metades: um sujeito, uma unidade, que, além de se confirmar, completa-se, na outra. O duplo funciona, no romance gótico, como exposição da “fratura”, como forma de deixar falar o que é silenciado pelo senso comum. Neste sentido, Tietzmann afirma que o duplo “é projeção de si mesmo, aliado ou inimigo, complemento ou contraste do sujeito, o Outro apresenta-se como desafio”⁸².

Nos termos junguianos, o desafiante é o princípio masculino, o *Animus*, predominante em Letícia, fazendo frente à *Anima*, princípio que rege Conrado. Ora, o princípio masculino sobrepõe-se sobre o feminino. Portanto, pela tessitura da trama o amor de Letícia (*Animus*) adquirirá contornos mais reais, ou melhor dizendo, quase reais, posto que

⁸⁰ Estudos feitos por Judith Butler (2003), Tânia Navarro-Swain (2000), DeLauretis, Simone de Beauvoir e outras teóricas do feminismo desnaturalizam a interpretação biológica do corpo=sexo=gênero. Assim como o dualismo determinista macho x fêmea, feminino x masculino. Para além dessa dicotomia, o gênero é a construção discursiva, social e cultural do sexo.

⁸¹ Apud SCHWANTES, op. cit., p. 131.

⁸² SILVA, Vera Maria Tietzmann. *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*. Rio de Janeiro: Presença, 1984. p. 84.

não chegou a concretizar-se, enquanto Conrado (*Anima*) estará no plano das idealizações para a protagonista.

A duplicação dos personagens, o duplo, permite discutir os destinos humanos, as experiências de aprisionamento e marginalidade. Por isso, vemos nessa atitude da ficcionista, como já dissemos, uma reafirmação da ideologia feminista, como forma de uma tomada de posição em prol de um grupo minoritário e excluído. Fato similar dá-se na literatura tradicional: João Guimarães Rosa em *Grande Sertões: Veredas*, expõe, por meio do duplo Diadorim/Riobaldo, as fraturas do grupo dominante. Através de disfarces, Diadorim metamorfoseia-se, reproduzindo, assim, a figura do dominante. Ela/Ele se transveste de homem para se tornar poderoso e, nivelada, gozar das mesmas regalias admitidas ao masculino. Letícia, também, assume a performance de gênero masculino, e, desta forma, ela contrasta tipos diferentes de significações: a) como “homem”, ela escapa do poder patriarcal por ser uma não-mulher; b) supre sua demanda de amor(es) frustrado(s), (amor materno e amor libidinal heterossexual); c) investe no objeto amoroso de seu irmão-duplo como tentativa de concretizá-lo e realizá-lo sexualmente.

Letícia vê-se falhada no seu intento de conquista e exploração do corpo de Virgínia. Quando estava quase sucumbido à posse (“Faça de conta que ela é ele”), para o bem de todos e elevação moral do leitor, “a campainha soou insistentemente” (*CP*, p. 115) e elas são interrompidas por Rogério. Pelo visto, nenhum dos dois irmãos terá a posse efetiva do corpo da protagonista. Conrado é benevolente, generoso, culto e indulgente. Em inúmeros momentos ele representa para Virgínia a função de guia, um co-mentor, especialmente quando ela se sente acuada pelo grupo: “Ali estava ele, grave e terno como sempre, presença poderosa dizendo-lhe com o olhar que não se exaltasse, não perdesse o prumo: “está bem. Está tudo bem” (*CP*, p. 86). Conrado, nos moldes do romantismo de Rousseau, é o próprio “amante do mundo natural”, aquele que é incapacitado para o amor romântico, amor disciplinado. Ele, assim como fora Daniel, estabelece uma relação ambígua exterior ao mundo patriarcal, nega o patriarcado, desconstrói todo o esquema e por isso deverá ser eliminado.

Conforme as estudiosas do *Bildungsroman* de autoria feminina, Cristina Ferreira-Pinto e Cintia Schwantes, a protagonista desse subgênero literário, obrigatoriamente, passará por mais de uma experiência amorosa e, ao menos uma delas, será malograda. Em *Ciranda*, Virgínia desmonta o esquema de dois propensos pares amorosos – com Afonso ou Letícia –, optando por um terceiro. No entanto, não de forma harmoniosa, senão à custa de muito conflito e sofrimento à protagonista. As estudiosas do romance de formação são coincidentes em que a busca da identidade é o elemento estruturador nos *Bildungsromane*. Consoante com

isso, Peônia Vieira Guedes, em seu estudo da trilogia de Margareth Drabble sumariza e acrescenta as etapas da provação para o herói e heroínas, como podemos perceber na afirmação: “no caminho da provação, ele corre riscos, enfrenta perigos, luta e mata dragões”⁸³. Virgínia teve que passar por inúmeras provações e “matar muitos dragões”. As mais significativas, em função do crescimento e autoformação, foram os momentos em que teve de abrir mão da sua integridade física e moral, como forma de provar a si mesma e ao grupo que era auto-suficiente. São três os momentos identificados por nós: a) a ocasião em que acoitada por Afonso, ela tem que neutralizá-lo até torná-lo indefeso; b) mesmo tão solitária, ela vai escapar do amor libidinal de Letícia; e c) iniciar-se sexualmente com uma pessoa a quem não ama.

Na noite de natal, notemos que a escolha da noite de natal não é aleatória, o cerco se fecha, ela é descaradamente disputada por Afonso, Letícia e Rogério, à vista de Conrado, que assiste a tudo sem tomar nenhuma atitude. Caçam-na como se caçaria um peru para a Ceia de Natal, com pretensões de “comê-la”.

Geralmente, a natureza serve como pano de fundo nos momentos mais reveladores e significativos nos enredos de influência gótica. *Ciranda*, certamente, aproveita muitos dos elementos góticos (como a noite fria de natal em que deixa de ser virgem): a noite estava fria, mas muito bela. Virgínia achou “a lua enorme e pensou compará-la a alguma coisa, mas desistiu: parecia lua mesmo, talvez nunca parecesse tão lua como naquela noite” (CP, p. 120). A lua é essencialmente um símbolo do feminino e da feminilidade – assim como o sol representa o masculino – portanto, é numa noite enluarada que libera as forças libidinais “transgressoras” e, destoante das regras sociais, entrega-se a Rogério, mesmo sabendo-o amante de sua irmã Bruna, e sem amá-lo. Impregnados pela força que vem da lua, “foram indo pela alameda de uma brancura azulada sob a luz do luar”, e no apartamento do rapaz uma menina se transforma em mulher: “sempre quis beber numa taça de prata, uma taça enorme, como nos festins romanos (...) beber com um gladiador, *morituri te salutant*” (CP, p. 127). A taça hiperbólica de prata lembra, ao mesmo tempo, o Santo Graal e o útero, princípio feminino. Poderíamos dizer, ainda, que o ato revela tanto a ida de um réu ao cadafalso (os que vão morrer te saúdam) como a eleição de uma identidade essencialmente feminina, a busca da feminilidade e a descoberta de si como mulher. Além disso, a descoberta não é apenas do próprio corpo, mas também a opção por um outro corpo heterossexual.

⁸³ GUEDES, Peônia Vieira. *Em busca da identidade feminina: os romances de Margaret Drabble*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

No dia seguinte, ao acordar, sozinha, Virgínia vai tendo que se deparar – além da solidão da ceia de natal junto à “família” e aos “amigos” na noite anterior – com o enorme sentimento de frustração e culpa. Tomada por um conjunto de sentimentos de culpa, raiva, falta de amor por si mesma, ela reflete sobre os seus erros do passado e conclui: “pensei que pudesse arrasá-los. E só arrasei a mim mesma” (CP, p. 132). E por isso pensa em suicidar.

Rogério, o des-*Virgina-dor*, é o próprio poder fálico posto em evidencia. Ele é amante de Bruna (aquela que condenava a mãe adúltera, agora repete o mesmo gesto). Com ele, a protagonista realiza o amor-gozo-dor pelo corpo-do-outro. Mesmo sem amá-lo, conforme admite: “– ouça Letícia, eu não amo Rogério, fiz isso só para me esfrangalhar. Fiz assim a frio, entende?” (CP, p. 131). Tal opção, como decisão responsável, seria uma forma de, por um lado, assumir sua feminilidade, e, por outro, abandonar o estágio infantil de dependência e necessidade de ser reconhecida e amada pelos seus. Além disso, como faz questão de explicar a Letícia, “estava triste e queria esquecer certas coisas” (CP, p. 130). Por isso, o encontro amoroso com Rogério é parte de um “rito iniciático” (que, a propósito, aconteceu numa noite de natal, portanto, do ponto de vista cristão, símbolo de nascimento mítico). O rito de passagem marca a transição da adolescência para a vida adulta. Rogério é apenas objeto de investimento libidinal, um “*Chevalier servant*”, e pretexto para o gozo/dor de Virgínia. Eis porque ele não subsiste na narrativa, ele não existe além da fascinação estética do seu bonito corpo viril e delineado pelos benefícios da profissão de esportista.

O protagonista do *Bildungsroman*, majoritariamente, tem de aprender com os seus próprios erros. Sob vários aspectos, ela errara: “o mal maior foi não estar nunca presente, não ver de perto as coisas que assim de longe, se fantasiavam como num sortilégio” (CP, p. 146). À ciranda dos anões tão fascinantes aos olhos da menina, forma-se uma outra roda aterradora pela falta de amor, vazio existencial e pela hipocrisia reinante entre os participantes. Agora ela pode entrar (“Admitiram-na finalmente. Mas era tarde demais”). Virgínia consegue escapar a essa ciranda. Por não ser filha legítima de Natércio, por estar fora do jugo patriarcal pelo qual os outros integrantes se pautavam.

Desde a infância Virgínia sonhava com Conrado. Entretanto, julgavam-no predestinado a se casar com Otávia, visto “serem tão parecidos” e viverem “um amor tão antigo”, foram tidos, durante toda a narrativa, como aparentemente adequados a se casarem “mais dia menos dia...”. Contudo, a escrita feminina precisa trair o paradigma masculino adepto do casamento como única fonte de experiência universal à mulher. Por essa razão, a vida matrimonial é incompatível não só para o casal Otávia e Conrado como também invalida qualquer chance de vida amorosa no par Virgínia/Conrado. O amor de Daniel por Laura e de

Virgínia por Conrado se assemelham, por estarem situados, aquele fora do mundo social, este fora dos limites da sexualidade considerada normal. Letícia diz isso de outra forma, “Então ainda sabe? Hem? Seu amado nunca conheceu mulher alguma, ele é impotente, entendeu agora? Impotente?” (CP, p. 133). A partir dessa descoberta, Tânatus sobrepõe-se a Eros, emerge o instinto da morte, “agora eu quero o mar” (CP, p. 133). O mar funciona como arquétipo do princípio gerador da vida e como o *locus* da morte. Simbolicamente, segundo Juan-Eduardo Cirlot⁸⁴, “voltar para o mar é como retornar à mãe”. A intervenção de Letícia é mais uma vez crucial para amainar no espírito inquieto da jovem protagonista a tempestade que já se avizinhava: “Ah, e por falar em mar... não boneca, não seja complicada, use minha banheira mesma” (CP, p. 133). Resolvida a não mais suicidar, ela volta para casa.

Como afirmávamos anteriormente, no *Bildungsroman feminino* os desacertos serão capitais para que a protagonista erija sua individualidade a partir das suas próprias experiências fracassadas. Haverá, também, um novo tipo de mulher, que vê as coisas de maneira diferente, tem novas necessidades, novos sentimentos, uma mulher trabalhadora e independente que busca um grande amor, mas não estará sujeita a um casamento no molde burguês. A experiência sexual descrita por Schwantes e outras teóricas do *Bildungsroman feminino* poderá ser mais intensa, pois a protagonista em formação deverá passar, pelo menos, por duas experiências amorosas: “a descoberta do amor é uma etapa necessária para o seu *Bildung*”⁸⁵. Porém, o casamento representa a impossibilidade de construir o EU independente e atingir, assim, o *self*. Virgínia resolve, então, cortar as últimas amarras sociais que a prendem à família e ao amor. Talvez porque os laços familiares sempre lhe foram opressivos, ela resolve romper definitivamente com os grilhões que a prendiam. E, em conversa com Natércio, ela lhe comunica sua decisão de viajar para longe:

girou o globo vagarosamente. E assim que o hemisfério ocidental ficou para trás, ela o deteve entre as mãos. Ali estava o Oriente. Deslizou o indicador sobre cinco letras negras que se destacavam no colorido acinzentado: Índia. Conheceria o Ganges, sujo e misterioso como o mundo. Depois, talvez. O Egito. Como se sentiria em Tebas? (CP, p. 139).

Sob o enfoque de Juan-Eduardo Cirlot, a viagem nunca é mero transporte no espaço geográfico, mas sim a tensão da busca e da mudança determinada pelo movimento e pela experiência que deriva do mesmo. O arquétipo da viagem, segundo Jung, estaria

⁸⁴ CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Centauro, 2005.

⁸⁵ PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990. p. 104.

interligado à descoberta ou à fuga da mãe⁸⁶. A exploração ao Rio Ganges – o rio mais sagrado da Índia, local de purificação das almas para os indianos, representa a catarse experienciada pela protagonista nesta fase da sua vida. “Deve haver fora do mapa um lugar chamado Golconda ou Ophir” (CP, p. 149). A busca de Ophir, uma cidade mítica tida como um dos mais ricos reinos bíblicos⁸⁷, expressa o anseio da protagonista por edificação espiritual e individuação. Então, reconciliada com o passado e retiradas as máscaras que ocultavam a verdadeira face dos seus opositores, a protagonista se prepara para partir.

Em *Ciranda* o último episódio acontece também no último dia do ano civil, e tem como cenário a chácara onde mora Conrado. A revelação-despedida tendenciosamente tem como pano de fundo árvores, rio, pássaros, relva, libélulas, compondo o *habitat* apropriado a Conrado, o próprio *amante do mundo natural* ou *green lover*. Conrado confessa a Virgínia tê-la amado sempre, mas não podia alimentar esse amor irreal e inútil (“não me pergunte nunca por que”, disse ele). Nós, leitores, e a protagonista já sabíamos o que ele insistia em esconder.

Também isso é relevante para a decisão de Virgínia para a sua viagem-fuga em busca de autodescobrimento e interação com seu *self*, posto que Conrado não poderia abastecê-la com um “relacionamento significativo” e hábil para vivenciar sua sexualidade. Pensamos que esta descoberta tornou a protagonista mais livre. Ao se saber amada (e não rejeitada como sempre pensara), ela pode retornar ao trabalho de construção de si, sem o desvio da paixão. Ela não espera mais coisa alguma dele (s). Não é envergonhada, mas plena de auto-afirmação:

– Conrado, você já sabe que vou viajar? – Viajar? Quando? – Resolvi há uma semana. Quer dizer, eu tinha resolvido outra coisa, viagem também, pois não deixava de ser uma viagem. Mas agora vai ser uma viagem de vida. Preciso, sabe? Preciso me arrancar e tem que ser agora. Tomarei um navio qualquer e irei por aí com um mínimo de bagagem, com um mínimo de planos (CP, p. 149).

É preciso lembrar que a viagem não era um passo muito comum para as mocinhas desacompanhadas, pelo menos antigamente. Por isso, o estranhamento do rapaz: “– mas, você assim, sem experiência nenhuma, sozinha...” (CP, p. 149). No entanto, a protagonista do *romance de formação feminino*, buscando uma identidade e seu lugar no mundo, necessita passar por uma etapa de busca espiritual. Essa questão é levantada por Peônia Vieira Guedes (1997). Esta autora afiança que, na procura de sua verdadeira identidade, “as heroínas (...)

⁸⁶ CIRLOT, op. cit., p. 598.

⁸⁷ Cf. *Bíblia Sagrada*, Reis. Livro I, cap. 1. v. 11.

enfrentam diversos tipos de separação, da família e/ou dos amantes, confrontam-se e reconciliam-se com as figuras dos pais, mergulham no inconsciente, e retornam das profundezas das trevas transformadas e dispostas a se reintegrar plenamente na sociedade”⁸⁸. A viagem é uma das estratégias empregadas como forma de a protagonista atingir a integração com o seu eu interior.

Desta forma, é na relação com a mãe que se reconhece como um ser humano completo e reconhecível em sua individualidade e feminilidade. Por essa peculiaridade, a maternidade torna-se instrumento pelo qual, segundo paráfrase de Mariza Belém, a filha toma para si as questões maternas, ou seja, “nesta busca de reconhecimento imaginário, mãe e filha fazem um só corpo, e o gozo de uma é o gozo da outra”⁸⁹. Portanto, ao procurar desvendar sua sexualidade, a protagonista busca uma fala própria, e que ao mesmo tempo reproduza, as palavras da mãe, mas guardadas as devidas proporções da individualidade de cada um delas.

É possível crer que, com o modelo *Bildungsroman feminino*, propõem-se novos modelos comportamentais adequados às mudanças sociais – é a literatura co-operando para a transformação da sociedade.

⁸⁸ GUEDES, op. cit., p. 10.

⁸⁹ BELÉM, Mariza. *Mulher no Brasil: nossas marcas e mitos. Ensaios de Psicanálise*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 67.

CAPÍTULO 2

ROMANCE DE AMADURECIMENTO E FORMAÇÃO NA MEIA IDADE: *MULHER NO ESPELHO NO VIÉS DA NOVEL OF AWAKENING*

De acordo com a ideologia vigente, a mulher é destinada ao espaço privado. Invadir o espaço público representa uma infração frente à ordem masculina, que ainda rege o mundo. O texto de autoria feminina, além de invadir o espaço antes só ocupado pelo homem, em geral denuncia as conseqüências da discriminação.

Helena Parente Cunha

2.1. FICÇÃO E IDENTIDADE NA LITERATURA DE HELENA PARENTE CUNHA

Embora os primeiros traços da libertação da mulher ocorram de forma mais evidente apenas na literatura do começo do Século XX, a escrita de autoria feminina vem marcando de forma bastante significativa o discurso literário contemporâneo. Inicialmente, de forma hesitante. De Lygia Fagundes Telles (fins dos anos 1950) a Helena Parente Cunha⁹⁰ (antes contista e poetisa; inicia-se no romance em meados dos anos 1980), as mulheres marcam um novo estilo de escritura, ao mesmo tempo em que resgatam uma legitimidade abafada ao longo da história.

Num mundo onde o padrão masculino é modelo e medida da verdade, neste espaço essencialmente viril, é que a literatura feminina busca acesso a novas formas de relatar as experiências e saberes das mulheres, mais ou menos desconhecidos antes da emergência da

⁹⁰ Poeta, ficcionista, tradutora, professora universitária, pesquisadora, crítica literária e ensaísta, HELENA GOMES PARENTE CUNHA nasceu em Salvador (BA), em 13/ 10/1930. Formou-se em Letras Neolatinas (UFBA/1952). Em 1954, especializou-se em Língua, Literatura e Cultura Italiana em Perúgia, na Itália. Já casada, radicou-se no Rio de Janeiro em 1958. Trabalha, desde 1968, na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Estreou em 1960, com o livro de poemas *Corpo no cerco*, premiado no Concurso de Poesia da Secretaria de Educação e Cultura da Guanabara, em 1965 (publicado 1978). A esse se seguiram *Jeremias, a Palavra poética* (1979); *O lírico e o trágico em Leopardi* (1980); *Maramar* (1980); *Os provisórios* (1980); *Mulher no espelho* (1985), traduzido para o inglês e para o alemão; *Cem mentiras de verdade* (1985); *A Casa e as casas* (1996), traduzido para o alemão; *As doze cores do vermelho* (1998); *Vento, ventania, vendaval* (1998); *Mulheres inventadas-1* (1996); *Mulheres Inventadas-2* (1997); e o livro infanto-juvenil, *Marcelo e seus amigos invisíveis* (2003). Textos seus estão incluídos em antologias nacionais e do exterior (Alemanha, França, Holanda, Estados Unidos e Itália). * Informações recolhidas em COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*. São Paulo: Escrituras, 2002. pp. 248-9.

escrita feminina. Em seu artigo *Dançando no campo minado*, Annete Kolodny⁹¹ enfatiza que a narrativa feminina tem suas próprias particularidades que a diferenciam da escrita masculina, e, entre estas particularidades, estaria a linguagem, visto que ela apresenta valores culturais característicos a cada sexo. A linguagem, diz Helene Cixous, encobre um adversário invencível, porque é a linguagem dos homens e a sua gramática. Construída por e para eles. Isso porque, conforme afirma Kolodny, o leitor não lê textos livremente – sem estar contaminado de outras influências quer sejam do cânone, da academia, da mídia, de professores e de fontes. Na afirmação “na medida em que aprendemos a ler somos levados a trabalhar com paradigmas e não com textos”, a autora chama a atenção para a experiência da leitura como atividade aprendida socialmente.

Diante dessa completa predominância, as mulheres escritoras têm realmente que estar lutando em um *campo minado* de influências, má-vontade, discriminação, ocupando a sua escritura uma posição marginal em relação à escrita do homem. O fato de a literatura escrita por mulheres ter sido considerada periférica até bem recentemente explica-se porque, em geral, a autora retrata a sua vida cotidiana (real ou inventada) no seu restrito universo sócio-cultural. E, por isso, à primeira vista, o leitor homem poderá ter certa dificuldade em assimilar o real significado da escrita feminina. É neste sentido que Kolodny sinaliza para o fato de a obra feminina exigir uma leitura diferenciada, aprendida, posto que só um leitor iniciado ou familiarizado, poderá entender, já que “lemos bem e com prazer aquilo que já sabemos ler”.

São vários os discursos em defesa de uma linguagem feminina na literatura – pela criação de métodos e caminhos que ensinem a decifrá-la. A mulher escreve por meio de um palimpsesto que desmantela as bases de todas as certezas da escrita tradicional androcêntrica.

Neste sentido, algumas autoras⁹² fizeram ficção sobre a mulher, mas “o fizeram quase como que meio-homens”, segundo Franklin de Oliveira⁹³, numa óbvia imitação do masculino. De acordo com o ensaísta acima citado, Helena Parente Cunha “rompe esse círculo – termina-se a leitura de seu romance com a sensação de um fundo mergulho na condição existencial da mulher”. Enfatiza ele que “tanto a abordagem da condição sexual da mulher quanto a do problema da sua iminência são tratadas (...) por uma finura poética que é a

⁹¹ KOLODNY, Annette. *Dançando no campo minado*: algumas observações sobre a teoria, a prática e a política de uma crítica literária feminista. Mimeo. s/d.

⁹² Até a década de 60, a narrativa feminina ainda se mantinha fiel ao cânone literário, adotando o enredo nos moldes tradicionais, com início, meio e fim. Clarice Lispector, considerada o mais representativo nome da ficção feminina, inaugurou, segundo palavras de vários críticos, o processo de renovação. Na esteira de Clarice, seguem Lygias, Lyas, Helenas...

⁹³ OLIVEIRA, Franklin de. Revista *Senhor*, São Paulo, Editora Três, 21/09/1983.

chave para a penetração no binômio racionalidade-irracionalidade, em que repousa e do qual se nutre a alma feminina”. O que o crítico coloca aqui é uma visão falologocêntrica: as mulheres que não apresentam a “tensão racionalidade/irracionalidade” em sua escrita escrevem como “meio homens”. Para ser mulher de fato, tem que ter um pouco de irracionalidade, componente indispensável da “alma” (= essência) feminina.

Helena Parente Cunha toca no mais profundo e doloroso limite do humano feminino. Sua escrita (no que se refere à narrativa) é dolente, ansiosa e sofrida. Apenas desabafo? Não – poderia replicar com certeza a crítica feminista –, é mais uma forma de registro escrito do inconformismo da mulher às rígidas leis de uma cultura patriarcal. Por isso, a escrita feminina transita sobre o *campo minado* da cultura dominante, espaço onde ela está autorizada a falar dos temas ligados à mulher (usando uma língua que não domina, já que foi criada pelo homem), mas, falando no e sob o ponto de vista do feminino. É nesse contexto que, em muitas das criações narrativas atuais, as autoras falam por meio de protagonistas que já não repetem os estereótipos patriarcalistas: dispensam o casamento, empreendem grandes ou pequenas viagens, estudam e se tornam independentes do homem, e até têm direito ao usufruto do prazer sexual, independente do casamento. Tais narrativas, além de espelhar a realidade vivida pelas mulheres no mundo contemporâneo, são mais uma das formas encontradas pela autoria feminina para a expressão da revolta contra o autoritarismo do centro, que sempre a relegara para a margem, o Outro: mulheres, velhos, homossexuais, índios, dentre outros.

A partir de tais dados, Nádia Batella Gotlib ressalta que em Helena Parente Cunha existem

alguns componentes básicos comuns à literatura feminina brasileira, que vem sendo construída, fundamentalmente, a partir da procura de uma identidade de mulher, situada numa condição difícil entre estereótipos de tradição conservadora machista e novos desafios que exigem experiências arriscadas e não controláveis pelas regras de enquadramentos sociais repressores (...).

Sob tal aspecto, este romance [*Mulher no espelho*] se filiaria à linhagem do “romance de aproximação”, tal como o considerou Antonio Candido na sua leitura de *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector, na medida em que se trata de um romance que se faz nessa tentativa de o narrador (aliás, em ambos os casos, uma narradora) ir, paulatinamente, se aproximando da personagem. (Aliás, em ambos os casos, uma narradora, em seus múltiplos e complexos desdobramentos)⁹⁴.

⁹⁴ GOTLIB, Nádia Batella. França: leitura do romance *Mulher no espelho* de Helena Parente Cunha. Publicado no Caderno 4, Suplemento do jornal *A tarde*. Salvador, (BA), em 08/04/2000, p. 6.

Maria José Somerlate Barbosa afirma que a escrita de Helena Parente Cunha “descreve situações corriqueiras”, mas, que levam o leitor a um profundo questionamento sobre as relações dos (as) personagens com o seu meio ambiente: “é no espaço da janela, (...) que Helena Parente Cunha desdobra o avesso do avesso das personagens, expõe as leituras sócio-culturais, mostra a engrenagem do sistema patriarcal brasileiro, as questões raciais e as divisões de classe sociais”⁹⁵.

Em seu estudo *Autobiografía, ficción e identidad en Mulher no espelho*, Cristina Sáenz de Tejada⁹⁶ afirma que Helena Parente Cunha “plantea la necesidad de escuchar las voces de aquellas personas que, como las protagonistas de sus textos, no participan del espacio publico”. Sua escrita é enquadrada por Saénz nas mesmas molduras dos textos autobiográficos, visto que, “al centrar el tema de su ficción en mujeres desconocidas (...) ela [Helena Parente Cunha] reconoce el derecho que cada persona tiene de contar su propia historia concibiéndole, de este modo, la categoría de sujeto y autora”.

Memória e experiência pessoal ou autobiografia? Helena Parente Cunha não nos passa muita certeza quanto ao caráter de sua escrita, segundo nos revela sua personagem em *Mulheres no Espelho*: “não, não vou escrever minhas memórias” (*ME*⁹⁷, p. 7).

O ponto nodal e brilhante da criação de Helena Parente Cunha é o uso (e até certo ponto abuso, no bom sentido) de uma atípica prática narrativa. Um exemplo ilustrador do caráter diferente pode ser facilmente percebível no romance *As doze cores do vermelho*, cuja trama é narrada em dois níveis paralelos e distintos. Em *Mulher no espelho*, a autora usa algumas estratégias que tornam seu texto mais ágil, dinâmico e até ansioso. Como, por exemplo, quando ela constrói frases curtíssimas, usando apenas vírgulas, para separar as idéias ou falas das personagens. É, também, interessante a construção da personagem em duplicata. É sob o ponto de vista desta que flui toda a problemática entre a realidade e a ficção. Em entrevista ao jornal *O Globo*, a própria autora esclarece sua técnica narrativa, que “tem um texto muito trabalhado, e até hermético”, visto que, segundo ela mesma confirma, os romances são uma cisão de outros textos previamente construídos “um desdobramento da temática de alguns contos meus”⁹⁸. Suas obras, ao mesmo tempo em que expõem as mazelas

⁹⁵ BARBOSA, Maria José S. Espaçamento como registro cultural na obra de Helena Parente Cunha. In: SHARPE, Peggy (org.). *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática narrativa brasileira de autoria feminina*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1997. p. 149.

⁹⁶ SÁENS DE TEJADA, Cristina. *Autobiografía, ficción e identidad en Mulher no espelho*. *Travessia – revista de literatura*, n.º 29-30, Florianópolis, ago. 1994/jul.1995. pp. 225-48.

⁹⁷ As referências à obra *Mulher no espelho* serão indicadas pela sigla *ME*, seguida do número de página.

⁹⁸ *O Globo*, Rio de Janeiro, 24/11/1982, p. 27.

da família burguesa no início do século XX, denunciam o machismo e a opressão à mulher que ainda permanece nos dias de hoje.

A também professora Ivia Alves⁹⁹ assevera que a autora de *Mulher no espelho* “centra a discussão nos papéis sociais que a mulher ainda tem internalizado, mesmo que essa mulher, interiormente, com uma voz transgressora e questionadora, denuncie o modo como a ordem patriarcal reprime e não dá possibilidades [à mulher escritora]”.

Em seu artigo, *Crítica de autoria feminina na América Latina*, Luiza Lobo faz um apanhado da autoria brasileira contemporânea (ela cita as três autoras do *corpus* desta dissertação), afirmando que elas são algumas das autoras que têm buscado localizar “na tragédia individual urbana, uma leitura do imaginário feminino – suas crises existenciais, sua insegurança estabelecida, mostrando coragem para romper estruturas da sociedade falocêntrica e patriarcal, expressas na literatura através de uma escrita realista, linear e autoritária”¹⁰⁰ e, por serem tão bem aceitas, estão dirigidas ao sucesso editorial.

Por isso, Elódia Xavier, e inúmeros professores de Pós-graduação, graduação e comissões de vestibulares de várias instituições de ensino superior, vêm adotando os romances, contos, e poemas de Helena Parente Cunha em seus cursos. Além de serem amplamente indicados em bibliografias de exames vestibulares e ensino médio. Traduzida em vários países, a obra desta autora já se tornou uma referência importante da literatura brasileira contemporânea.

2.2. CONCEITUANDO A NOVEL OF AWAKENING

Na leitura da coletânea *The voyage in* (1983), Cíntia Schwantes esclarece que a cunhagem do termo “novel for awakening” cumpre a função de mencionar a forma feminina do romance de aprendizagem da mulher já não tão jovem, porém não tão velha. Distintos conceitos podem implicar significativas dificuldades para a classificação formal e genealógica dos romances de aprendizagem e formação de mulheres. Embora a idéia de formação psicológica esteja presente em todas as esferas do *Bildungsroman*, o quesito idade da protagonista é o diferencial que provoca mudanças que, por sua vez, vão se refletir na própria

⁹⁹ ALVES, Ivia. *Imagens da mulher na literatura na Modernidade e Contemporaneidade*. In: FERREIRA, Silvia L. & NASCIMENTO, Enilda R. (orgs.). *Imagens da mulher na cultura contemporânea*. NEIM. FFCH/UFBA. 2002.

¹⁰⁰ In: JOBIM, José Luiz (org.). *Palavras de crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

estrutura do romance, acomodando-o neste ou naquele subgênero literário. Annis Pratt fala sobre o romance de renascimento ou transformação, ou ainda do “Novel of rebirth”. Bárbara Frey Waxman denomina *Reifungsroman* ou novela de aprendizado de envelhecer. Já Susan Rosowski emprega o termo “Novel of awakening”. Guardadas as devidas proporções causadas pelas diferenças, o *Reifungsroman* é um romance em que a protagonista enfrenta o envelhecimento (ela vivencia os conflitos de uma mulher de meia-idade). Quanto à *Novel of awakening (romance do despertar)*, tem na protagonista uma mulher madura e experiente, mas ainda jovem.

Utilizado pela primeira vez por Susan Rosowski, o termo poderia ter sido inspirado no romance homônimo de Kate Chopin, publicado em 1899. Cintia Schwantes assevera que a *novel of awakening* é similar ao *Bildungsroman*, posto que ambos são romances de formação que dispõem sobre o desenvolvimento psíquico e social da personagem. Os dois subgêneros literários equivalem-se por considerarem a tentativa da protagonista de aprender a viver no mundo, descobrir o sentido da vida, e, geralmente, adquirir novas filosofias de vida. Tal aprendizado, no entanto, não será gratuito. Ao invés disso, acontece sob fortes tensões e sofrimento para a protagonista. Isto porque ela deverá aprender a partir de um lugar desprivilegiado. Como mulher, ela fala a partir de um não-lugar, do lugar do Outro, e carrega ainda, como agravante, o peso da idade.

Na esteira das descrições do *Bildungsroman feminino* enquanto gênero e suas diferenças em relação à *novel of awakening*, como já afirmamos, estão as protagonistas. Como sujeito e vivenciando a ação predeterminada pelo esquema patriarcal, os *Bildung* serão distintos: no primeiro tipo, a protagonista, majoritariamente, galgará os degraus para o autoconhecimento a partir da aceitação de si e da sua inserção na sociedade (podendo abrir mão da sua integração social, se isso lhe convier, ou se fizer necessário para sua integração pessoal); no segundo, a protagonista, possivelmente, tenha vivenciado os papéis sociais de esposa, mãe, dona de casa, e outros a ela destinados pelo mundo patriarcal. Enquanto a jovem tem seu desenvolvimento limitado (pela sexualidade que deverá ser refreada, pela necessidade de encontrar alguém que a ame, e pela imobilidade de ação que lhe proporciona o mundo masculino), a mulher de meia-idade poderá libertar sua sexualidade, ter desempenhado os papéis de esposa e mãe e não estar mais dependente em relação a um homem. Isso ocasionará a esta um desenvolvimento pessoal mais completo se comparado com o daquela.

Esta diferença resulta em outras diferenças entre a *Novel of awakening* e o *Bildungsroman*: no primeiro tipo a protagonista empenha-se em encontrar valores em um mundo definido pelo amor por meio do casamento. No segundo, ela tentará encontrar seu

norte por outros meios. O despertar (*awakening*) segue a direção, como normalmente acontece na literatura de e sobre mulheres, de um movimento “para dentro”, rumo a um maior conhecimento do *self*. Isto porque a realização feminina, propriamente dita, é uma tarefa difícil ou mesmo impossível. Por isso, a limitação do termo *awakening* para as mulheres que já cumpriram seu *Bildung*, e o retomam.

2.3. MULHER NO ESPELHO SOB O VIÉS DA NOVEL OF AWAKENING

2.3.1. O drama da infância: o eu e o Outro

Depois de tanto tempo à margem da história, a época contemporânea revela uma mulher inconformada e rebelde pelo estado de submissão e dependência do passado. Mobilizadas pelo desejo de libertação possibilitado por seu ingresso no mercado de trabalho, surgem a mulher engajada politicamente, a trabalhadora, a guerreira, a empreendedora, a estudante, a super-mãe, a mulher-pai, a mantenedora e dona-de-casa, e muitas vezes a mulher-tudo-isso-ao-mesmo-tempo. Daí, na literatura contemporânea, o surgimento de mulheres problemáticas, insanas, e caóticas, perdidas diante de tantas pseudo-identidades, tentando, ao mesmo tempo, se autodefinir como pessoa e cumprir o “destino de mulher”. Dividida entre vários papéis sociais, mas – dada a limitação natural de todo ser humano – sem conseguir cumpri-las satisfatoriamente, vê-se o nascimento da “mulher fragmentada”, escrita numa narrativa denominada “narrativa de culpa”¹⁰¹.

É deste lugar de fala, a fala da mulher submetida, castrada e enquadrada, que Helena Parente Cunha situa a mulher do espelho. Mulher sem nome, aliás, nenhuma personagem é nominalizada nessa narrativa (a “mulher que me escreve”, a “mulher escrita”, a “ama”, a “mãe”, o “pai”, o “marido” os “filhos”, o “preto bonito”, o “filho da cozinheira”). Tal recurso revela o não-reconhecimento do indivíduo (de gêneros e sexos masculino ou feminino) numa sociedade estratificada e subdividida hierarquicamente. Ao tirar-lhes o nome, priva-lhes, também, do direito de ser e pertencer. A falta de nome imputa-lhes o caráter de seres solitários, ao mesmo tempo únicos e múltiplos dentro do anonimato forçado.

¹⁰¹ A narrativa da culpa para Xavier (1991), Helena Parente Cunha (Apud Ramalho, 1999), Bakhtin (2002) dentre outros, é a expressão do ressentimento da criadora e da criatura frente à impossibilidade de abarcamento das funções (e são muitas) a elas impingidas.

Sobre isso, Bakhtin afirma que o “autor deve ser entendido, antes de tudo, a partir do acontecimento da obra como participante dela, como orientador autorizado do leitor”¹⁰². Na âmbito da escrita da obra, as mulheres falam por meio de protagonistas, não apenas para se livrarem do fardo do estereótipo do patriarcado, mas para serem inclusivas destes Outros que ficaram à margem. Em *Mulher no Espelho* a comunhão das duas narradoras orienta-nos a entender a escrita, por analogia, como revelação de uma ansiedade também na autora: “a mulher que me escreve se sente perdida, sem situar-me (...). Ela quer me agarrar. Não consegue. Escapo de suas palavras. Sua ansiedade” (*ME*, pp. 8-9).

A trajetória da protagonista é permeada pela violência que é a grande questão, hoje, de muitas mulheres de todo e qualquer nível social e classe. Com tudo que as mulheres vivenciaram em termos de avanço pela ação do movimento, pela militância, pela crítica do feminismo, a violência contra a mulher é algo que não recua. A expressão violência contra a mulher está geralmente associada ao fato de ocorrerem agressões físicas ou sexuais. Cabe lembrar, porém, que esses tipos de violência explícitos traduzem atitudes e comportamentos de caráter mais permanente que, “com ausência do ato agressivo propriamente dito, estão impregnados de conteúdos violentos, de caráter simbólico, que vão desde a educação diferenciada a toda uma cultura sutil de depreciação da mulher”¹⁰³. Na narrativa, essa violência contra a protagonista se reveste de caráter alegórico pela metaforização dos duplos revelados através da ambigüidade dos espelhos. É exatamente nessas mulheres não nomeadas que aparece a fragmentação do feminino: no fato de a mulher que escreve não poder dizer o dizível e a mulher escrita dizer o indizível. A narrativa está assentada na questão da violência. A violência auto-infligida, a violência sem sangue, a violência psicológica que a mutila e a torna apática, incapaz de qualquer ato que a alforrie desse lugar.

Publicado numa época em que a mulher brasileira já tinha conseguido grandes avanços sociais, o romance revela os conflitos de uma mulher de classe média, deflagrados por uma educação baseada em princípios morais muito rígidos e limitadores.

A narrativa inicia com a protagonista vivida e experiente. Nos moldes de uma autêntica *novel of awakening*, a história se passa no período adulto da vida da protagonista-personagem – aos 45 anos. Ela tivera uma infância protegida na cidade de Salvador, em um cenário domiciliar, com casa, jardim, caminho para a escola, tudo muito bem mapeado e circunscrito pelo pai. Saídas deste cenário, somente se fosse acompanhada pela ama, pelo

¹⁰² BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 191.

¹⁰³ SILVA, Marlise Vinagre. *Violência contra a mulher: quem mete a colher?* São Paulo: Cortez, 1992.

irmão ou pelo pai: “a casa de meu pai, abrigo certo, *minha dimensão de mundo*” (ME, p. 21, grifo meu).

Se para as protagonistas femininas do romance de formação tradicional as oportunidades de conhecimento do mundo exterior sempre foram relativamente pequenas, nesse romance a protagonista, em sua fase adolescente e jovem, assemelha-se às outras das narrativas dos *Billdungsromane* tradicionais. Uma história permeada de casos extremos de submissão – filial e depois, conjugal – vivenciados a partir da infância até o casamento:

da memória e dos espelhos, emerge um rosto. A menina sem-sorriso, largo laço de fita no cabelo curto, no colo pequeno a boneca de louça quebrada. (...) De repente me vi uma menina grande, que toma banho sozinha, não precisa mais ouvir histórias antes de dormir. Meu pai comunicando aos amigos o nascimento do filho homem (ME, p. 9).

Desde essa época, em que foi substituída por um irmão (homem, é claro) para quem a família transfere todo o seu interesse, começa para a protagonista um período de solidão e sentimento de ter sido abandonada pela mãe e pelo pai. Certamente, essa era a razão de a personagem sentir ímpetos de “exatamente furar meu irmão naquela partezinha diferente da minha” (ME, p. 10). Desde que, no pensamento ocidental (quicá, no universal), em termos de hierarquia de valor, o masculino está associado sob qualquer circunstância àquilo que implique valorização superior, podemos associar a hostilidade ao irmãozinho usurpador à inveja do pênis; não somente no sentido essencialista freudiano, mas no sentido feminista de ser a inveja do poder simbolizado pelo todo fálico.

Freud acreditava que as mulheres, por falta do pênis, eram moral, intelectual e fisicamente inferiores ao homem. Em consequência disso, ele acreditava que as meninas sofrem da “inveja do pênis”, e, sem o magnífico órgão, elas se sentiriam feridas e castradas.

Lembrando-nos de Lacan – a mulher é definida enquanto ser pela falta –, para a protagonista ter nascido menina, enquanto o pai desejava um menino, foi a decepção primordial que ela deu ao pai e a si mesma: “a partir daí, você começou a traçar seu caminho de obediência e submissão” (ME, p. 59). É verdade, pois a personagem-protagonista deveria recompensar ao pai, por ter como herdeiro uma castrada, um ser faltoso, ao invés de um ser completo. Por outro lado, para se fazer amada e aceita, deveria obedecer-lhe, amá-lo e respeitá-lo, incondicionalmente. Primeiramente, porque, pela definição biológica, a mulher é tida como uma criatura secundária, segundo porque, como mulher, a filha tende a identificar-se com a mãe, também considerada menor em relação ao pai-supremo. A mulher, afiança

Chodorow¹⁰⁴, é o arquétipo genético da filha e seu modelo. Ora, a mãe da personagem-escritora era em tudo a antítese da mãe ideal, inútil como modelo: apagada, silenciosa, apática, ausente. Isso porque “meu pai, grande demais, anulava todos ao seu redor”. Comparada a um pai assim, a mãe não teria como ser diferente, posto que “insignificantes éramos todos nós em volta dele, todo poderoso, mandando e antimandando” (ME, p. 24).

O pai estava sempre na linha de frente, à mãe cabia o papel secundário, e à Ama de “mãos de um morno bom” coube o papel de mentora da protagonista durante a infância, perdurando assim durante toda a vida adulta.

Os *Bildungsromane* femininos são dimensionados como altamente psicológicos e forma de expressão dos dilemas interiores, e *Mulher no espelho* não escapa a essa regra. Nessa obra a narradora também abre brechas para a denúncia de várias situações de discriminação, de caráter social, étnico-racial, religioso e de gênero. E esse quadro, pintado com cores fortes na escrita feminina, na *Novel of awakening* adquire contornos ainda mais intensos, pois a protagonista empreende uma luta consigo mesma. Ela teima em procurar e juntar os pedaços de sua identidade, feita em cacos por causa da estrutura patriarcal à qual esteve, durante um longo tempo, acomodada, e aceitando passivamente seu destino como se não houvera nada melhor a si destinado. Nesse embate para a recomposição de si mesma, ela depara com uma gama de discriminações, limitações, rejeições, desamor, mágoas, incompreensões e coerções com as quais deverá conviver por certo período e depois exorcizá-los, sob pena de ter a sua identidade definitivamente fraturada e incompleta. Nancy Chodorow e outros psicanalistas do feminino consideram que a reserva materna, a omissão, a não instrução da filha (na narrativa, a base afetivo-emocional entre mãe-filha é tênue: a filha nada aprende da mãe, nem sobre seu próprio corpo), o que engendram um profundo sentimento de hostilidade da filha com relação à mãe.

O relato da fragmentação interior da protagonista frente ao passado de renúncias e dedicação-ao-outro encontra na família patriarcal – nos moldes antropológicos – um modelo de organização inteiramente submetida à autoridade do pai – a causa de praticamente todos os problemas narrados na trama de *Mulher no espelho*.

Como bem assinalou Claude Levi-Strauss, a “família ao repousar sobre a união (...) de um homem e uma mulher e seus filhos, é um fenômeno universal, presente em todos os tipos de sociedade”¹⁰⁵. Indispensável para o ordenamento social, a família passou (e ainda

¹⁰⁴ CHODOROW, Nancy. *Psicanálise da maternidade: uma crítica a Freud a partir da mulher*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2002.

¹⁰⁵ ROUDINESCO, Elisabeth. *A família em desordem*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. p. 13.

passa) por significativas mudanças desde a Antiguidade à época da narrativa em questão (início a meados do Século XX). É, portanto, no âmbito do modelo da família patriarcal nuclear que se delinea a história.

Recuperamos de Roudinesco a classificação do pai na narrativa como não sendo apenas “um pai procriador senão na medida em que é um pai pela fala”¹⁰⁶, visto que pela palavra o pai proíbe, manda, ordena, exclui, silencia, contingencia, circunscreve, amedronta e mutila. Como podemos perceber pela metáfora “Menina e Mar. Quintal e Pai” (ME, p. 19). A simbolização mostra com perfeição que o pai opera no sentido de delimitar, no menor espaço possível, o território a ser por ela palmilhado:

Quando meu pai proibia a praia e o cinema e me mandava ficar em casa, fazendo companhia a meu irmão, eu não hesitava em obedecer (...) Quando o pai dizia você não vai passear no Farol (...) o pai não queria pra lá e pra cá na Rua Chile (...) Preferi privar-me de um passeio a contrariar meu pai. *Entre os dois pratos da balança eu bem sabia o peso que me faria doer* (ME, pp. 20-1, grifo meu).

Nesse caso, o princípio patriarcal exerce uma dominação patente sobre outras figuras femininas, e especialmente sobre a mãe.

Analisando essa figura da mãe, vale a pena fazermos um aparte para resgatar nos princípios do *Bildungsroman feminino* a atuação de outras mães, e assim, conseguir mensurar o poder do pai. A mãe, como é bastante comum em *Bildungsromane* de autoria de mulher, estava inacessível à filha, posto que, no seu universo, o sol era o marido, não tinha tempo para mais ninguém além dele: “em primeiro lugar, o marido, em segundo, o marido, em terceiro o marido. Depois os filhos” (ME, p. 21). Como único núcleo irradiador de luz e poder (talvez por isso mesmo ele plantasse girassóis debaixo da janela da filha, para lembrá-la disso), o rei-sol tinha gravitado em redor de si mulheres-luas, que, sem luz própria, prestavam-se ao serviço de refletir-lhe seu próprio brilho. A mãe até era feliz: “sim ela era muito feliz. Toda cheirosa, à espera que meu pai voltasse do trabalho. Ela o esperava. Perfumes, silêncios, sussurros. Seu sorriso pequeno” (ME, p. 21).

Pensamos que a omissão materna para com a filha (deixava-os, filho e filha, sob os cuidados da ama, parecendo não se importar muito com eles) dá-se não porque ela não fosse amável e materna, ou estivesse acometida de doenças (como fora Laura em *Ciranda de pedra*), mas por ser uma versão não disfarçável de esposa vulnerável, submissa e empenhada em servir o marido, bem nos moldes em que eram educadas as mocinhas antigamente, exceto

¹⁰⁶ Idem, p. 23.

no quesito maternidade. Uma outra questão que se apresenta é que, dentre as funções que lhes cabem, as mulheres podem ao menos priorizar aquela a que melhor se ajustam: poderão se dedicar mais aos filhos – priorizando a maternidade –, à administração doméstica, ou ainda ao marido. E esta foi a função escolhida pela mãe na narrativa: aparentemente, pai e mãe eram apaixonados um pelo outro e absortos um pelo outro. Por isso, a omissão da mãe: ela não poderia ir contra os desígnios do marido. Como seu herói amado, tudo que ele fizesse para ela estaria bem.

A relação mãe-filha, por esse motivo, não é um binômio perfeito. A fala da personagem desvela um profundo mal-estar e sentimento de hostilidade em relação à mãe. Julgava-a sem voz e insignificante – “a voz da minha mãe não se deixava ouvir” –, serviçal e resignada – “limpava os sapatos de meu pai e nunca se impacientava” (*ME*, p. 23). A mulher que escreve como alter ego da protagonista confirma o que a ela não atinara ou não tivera coragem de assumir:

você não a ouvia porque fazia pouco caso dela. Você achava que ela se omitia e não participava das grandes ou pequenas decisões da família. Você não entendia por que seu pai a tratava com delicadeza, ela, uma pessoa a seu ver tão insignificante (*ME*, p. 24).

Ignorada pela mãe e sentindo-se um eterno patinho feio, a menina era severamente castigada pelo pai nas menores infrações, como no episódio narrado no capítulo 10. Já nessa época leitora assídua, ela chorava sensibilizada pela leitura de uma obra melancólica quando foi surrada pelo pai para parar de chorar: “quanto mais eu apanhava para acabar com aquela bobagem, mais chorava” (*ME*, p. 67). Em outro episódio (pasmem!), a menina era proibida de se resfriar (para não contaminar o irmãozinho), e, se resfriada, não podia tossir.

Uma outra questão latente na narrativa, e que se apresenta logo nas primeiras páginas do livro, é a interferência do menino preto. Ela fora proibida de qualquer contato com o menino filho da cozinheira da casa vizinha (“eu não brincava com ele porque ele era preto” – *ME*, p. 41 – porque “os meninos pretos, filhos de cozinheiras e dos pescadores, não pertenciam ao mundo ordenado por meu pai” – *ME*, p. 19). Também não brincava com outros meninos que não eram pretos, porque seu pai dizia que “menina só brinca com menina” (*ME*, p. 41). Neste fragmento, algumas questões se apresentam: a primeira se relaciona com questões referentes à diferenciação de classe social e etnia; a segunda com as questões de gênero e sexualidade. A explicação é que, com base na diferenciação entre meninas e

meninos, em termos freudianos, as diferenças biológicas (ter pênis ou não ter pênis) servem de baliza para a separação entre o feminino e o masculino. A educação das meninas prima pela preparação, desde a mais tenra idade, para torná-las “mulherzinhas” e mães.

Portanto, como afirma Nancy Chodorow, as meninas são educadas para casar, ter filhos, servir ao marido, cuidar dos filhos, mas, antes que isso aconteça, elas deverão ser boazinhas, puras e donzelas. De preferência, deverão nada saber a respeito de sexo, até que um homem escolhido vá iniciá-la nos segredos do amor e do sexo. Também, para a grande maioria dos homens, a ignorância feminina e o não questionamento sobre temas-tabus, como o sexo, poderiam significar a certeza de castidade e pureza. E esse era o modelo de vida projetado para a protagonista.

O período da vida infantil, já o disse Elódia Xavier, é sempre desmistificado na narrativa de autoria feminina. Por se constituir na primeira fase da socialização do ser, a infância “num contexto familiar repressor, significa o início de uma série de castrações e proibições”¹⁰⁷. A protagonista pensava da mesma forma, por isso não sentia saudades da infância: “as pessoas mitificam a infância como se o tempo da inocência convergisse necessariamente no tempo de puras alegrias. Não é verdade. Nem palmas nem festa. A infância é o tempo do medo. Os sustos. O terror. Por que saudade?” (ME, p. 12).

Essencialmente, a protagonista não se permitiu que fosse criança normal, que tivesse o espírito livre e que sorrisse, brincasse, que fosse barulhenta. Era uma criança cujo objetivo se resumia em seguir a moral paterna. Quando adolescente, era proibida de sair de casa, de ir à praia, de estar na janela, de usar batom, entre muitas outras interdições. Ser feminina, ser diferente era inaceitável. Ela estaria bem com o pai se escondesse sua vulnerabilidade feminina, se contivesse suas emoções. A protagonista era mantida apartada da convivência social com os outros jovens da sua idade. Por isso, era contida e ingênua, pura e assexuada, permanecendo tardiamente infantil, conforme queria o pai: certa feita, quando estava no cinema e foi beijada pela primeira vez, chorou muito e desesperou-se pensando ter perdido a virgindade e que poderia estar grávida.

O conflito entre gerações é uma característica recorrente aos *Bildungsromane*, posto que a família, principalmente o pai, tem a função de coibir os ímpetos de descobrimento e formação da individualidade das moças. Na *Novel of awakening*, quase sempre, o marido ou o companheiro se encarrega dessa função de podagem e contenção da esposa. Isso até que ela

¹⁰⁷ XAVIER, Elódia. *O declínio do patriarcado: a família no imaginário feminino*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1998, p. 87.

se descubra, perceba que é mal-amada e busque meios de escapar desse sistema opressor que é o casamento, resvalando para uma total autovalorização como pessoa – uma *Bildung*.

A personagem de *Mulher no espelho* fora duramente reprimida, originando daí muitos traumas, medos, insegurança e principalmente culpa, muitas culpas – simbolizadas na narrativa pelos ratos que roíam seus pés. Por tudo que seu pai a fizera passar, uma maneira encontrada pela personagem para evitar o confronto com o pai e examinar, assim, seu relacionamento deficitário com ele, foi mitologizá-lo – insistir em vê-lo como um ser perfeito; proteger-se de ver seu lado obscuro. Por esse motivo, muitas das revelações negativas a respeito desse homem são contadas ao leitor pelo seu outro eu transgressor – pela mulher que escreve. A mulher escrita tenta ao máximo evitar o enfrentamento dos seus sentimentos ambivalentes com relação a ele. E isso ela continuará fazendo ao longo de sua vida, até descobrir que os seres (por coincidência, todos homens) a quem ela servia não eram, assim, tão dignos de seu sacrifício.

No *Bildungsroman feminino* o desenvolvimento de uma protagonista jovem é, como enfatiza Cíntia Schwantes, um processo contínuo. Assim que se termina uma experiência, uma outra já está a caminho. Em *Mulher no espelho*, contudo, intercambiam-se passado e presente, sem seguir uma cronologia linear. O processo de *Bildung* perpassa todas as fases da trajetória da personagem. Um exemplo disso se dá quando, aos dezessete anos, movida pela necessidade de registrar “certas impressões”, ela encontra em Franky – nome que dera ao seu diário – um interlocutor a quem revela seus sentimentos mais profundos e suas primeiras descobertas com respeito à sexualidade. Seu pai encontra o diário onde ela fala de dois homens ficcionais: Franky (o diário) e Johnny (o travesseiro): “quando abraço Johnny, o mundo me parece um sonho dourado. Eu gosto de me entregar a você, meu Franky adorador” (*ME*, p. 73). Na sua ingenuidade, pensava que ser virgem era ser tão boa quanto a Virgem Maria e escreveu: “só vocês são capazes de me amar, mesmo sabendo que não sou virgem” (*ME*, p. 74). O pai a castiga severamente. Ele a espanca porque acredita que a filha estivesse se referindo a homens e fatos reais.

O discurso performativo do pai prima pela manutenção dos padrões da família classe média, tradicional, aparentemente branca. É importante ressaltar que a educação formal católica e a interposição patriarcal (colocadas em prática pela Ama) atuaram no sentido de recalcar e silenciar as primeiras curiosidades da protagonista sobre o sincretismo religioso do povo baiano, que associa o rito católico aos cultos afro-descendentes:

muitas vezes, antes de dormir, eu ouvia o bater ritmado de tambores que vinham nas ondas dos ventos. Eu chamava minha ama. O bater que batia no vento, que vinha da noite distante. Eu segurava a mão de minha ama. Perto. Os atabaques de Xangô. Minha ama repetia, olhar perdido. Os atabaques de Xangô. *Quem é Xangô? Dorme anjinho. Você não tem medo nem de raios nem de trovão (ME, p. 34, grifo meu).*

Por se constituir o primeiro passo para a socialização da menina, num contexto familiar repressor, os ritos católicos eram permitidos: ela se vestiu de anjinho, participou de procissões, estudava em escola católica, ia com a Ama à igreja. Há, contudo, sob esse mesmo dito adotado pela Ama um sistema de atitudes que agem de forma não só a ocultar o candomblé, e assim manter a falsa idéia de a menina ser “branca pura”, como uma forma de mantê-la apartada de uma classe que, aos olhos do pai, seria de menor prestígio. A Ama silencia, disfarça: “Dorme anjinho”, cumprindo as determinações do patrão, mas ela gostaria de atender aos chamados dos atabaques de Xangô.

Em seu estudo, Rita Laura Segato certifica que ao longo da história do Brasil, provavelmente, por advirem de uma classe socialmente menos prestigiada, os cultos afro-brasileiros inicialmente ficaram alienados da cidadania, estigmatizados e revestidos de pouca significação social. O culto, diz ela, “se cristalizou e continuou seu desenvolvimento no ambiente dos bairros urbanos mais pobres, marcados a partir da escravidão, pela heterogeneidade étnica e índices elevados de mobilidade geográfica”¹⁰⁸.

Segato mostra que o culto é uma filosofia radicalmente não essencialista e politeísta, onde as dimensões biológicas e de natureza são removidas do lugar fundante. Estruturalmente está organizado como uma família, composta por pai-de-santo ou mãe-de-santo, irmãos-de-santo e destituída de distinções de gênero, etnia, e da genealogia. Talvez por isso, a insistência do pai em manter a protagonista o mais longe possível do candomblé, como forma de preservá-la da “contaminação”:

quando tinha festa da Mãe-d’Água, meu pai não deixava eu ir à praia com a minha ama. Bem em frente ao portão, eu via as baianas passando, vestidas de branco, anáguas engomadas, colares de muitas contas coloridas, torço na cabeça. Elas levavam flores e presentes. Por quê? A minha ama olhava, olhar perdido nas ondas do mar. Quem é Iemajá? Quem é Oxum? *Venha pra dentro anjinho. Mas a minha ama não arredava o pé do portão, olhar perdido nas ondas do mar (ME, p. 61, grifo meu).*

¹⁰⁸ SEGATO, Rita Laura. *Santos e Daimones: o politeísmo afro-brasileiro e a tradição arquetipal*. Brasília: Editora UnB, 1995. p. 42.

O candomblé não era visto com bons olhos pela família. Mais tarde, a protagonista irá se integrar no meio candomblecista como forma de deixar aflorar sua identidade podada ao longo da vida pelos homens com os quais conviveu.

Embora a psicologia destaque a importância maior do vínculo mãe-criança, no caso de *Mulher no espelho* a ênfase está na ligação pai-filha. No *Bildungsroman* a mãe tem uma função de destaque, seja presente, ausente ou negativa. Nesse romance, ela é o anti-arquétipo, a mulher que abre mão dos filhos em prol do marido. O conflito entre gerações, característica basilar na ocorrência do romance de formação, se dá com o pai. O pai ocupa todas as áreas em que o desempenho inter-relacional é mais relevante. Ele é o representante da lei cultural, moral, educacional e dos costumes. Nancy Chodorow discorre sobre a importância do pai, que é decisiva para o desenvolvimento da filha durante o período edípico e durante a pré-adolescência e início da adolescência, quanto à escolha do objeto de amor heterossexual. Neste sentido, o pai da protagonista cumpriu seu papel. No entanto, a pensadora dá exemplos clínicos de como o pai, estando demasiadamente presente na vida da filha – e é esse o caso no romance estudado – exige que ela desenvolva medidas defensivas contra o envolvimento com ele e com os outros homens. Vítima que fora da violência psicológica, social e física da ordem patriarcal e violentada desde cedo pela discriminação de usos e costumes, preconceitos e valores morais severos, a protagonista tentou acomodar-se ao sistema. E quando rompia as fronteiras ela sentia-se muito mal consigo mesma, gerando, assim, o imenso sentimento de culpa e desistência de si: “aceitei que meu pai gostasse mais de meu irmão. Aceitei que meu marido não permitisse que eu saísse sozinha, Aceitei viver disponível para meus três filhos. Aceitei, aceitei, risco e perda, solitário ganho” (ME, p. 14).

Talvez inspirada nas fantasias das histórias contadas por sua Ama (Branca de Neve, esperando um príncipe que a resgatasse do poder maligno tornando-se seu eterno amor) ou por ter tido expectativas mágicas de uma sexualidade reprimida que seria, enfim, satisfeita, ou até mesmo por não ter outra escolha, ela optou pelo casamento. Isso porque o casamento, na ordem patriarcal, é a única opção à mulher, como forma de pertença ao social.

2.3.2. A (de) formação da jovem: os Eus fraturados

A própria condição de ser mulher, desde a Antiguidade, era a condição de ser inferiorizada, e quando a família capturou para si o dever de diferenciar esses papéis entre seus membros, desde muito cedo ficou difícil para a protagonista construir uma imagem fiel

de si. Ao contrário, o eu fragmentado que se coloca diante do espelho reflete pedaços da identidade de um ser multifacetado e indefinível.

É nesse sentido que o espelho – do latim *speculum* = especulação – simboliza a busca do conhecimento e da sabedoria. Scheller, citado por Juan-Eduardo Cirlot, afirma ser o espelho um órgão de autocontemplação e símbolo da imaginação ou da consciência. Cirlot diz que o objeto “aparece com frequência em lendas e contos folclóricos dotado de caráter mágico, mera hipertrofia de sua qualidade fundamental”. Uma vez que pode ser relacionado com a vaidade e o olhar (lembramos-nos de Narciso, seduzido pela imagem especular), com o julgar e o avaliar, pode-se afirmar que o espelho cumpre um duplo papel de revelar e suscitar aparecimentos; e encobrir no côncavo e no convexo a realidade dessas imagens. Na infância, com a iminência de tempestades e trovões, a Ama cobria os espelhos da casa – dizia que espelhos atraíam relâmpagos. Metaforicamente, o ato dela expressa a idéia de impedir à menina uma iluminação interior, pois, como nos aponta Cirlot, “a luz do relâmpago é o símbolo de suprema potencia criadora” e “emblema de soberania”¹⁰⁹.

Na fase adulta da personagem, o espelho pode ser interpretado como símbolo do conhecimento mítico, da busca de fusão do sujeito do real com o objeto refletido. Paradoxalmente, o espelho pode ser visto como signo da verdade e da ilusão. A imagem do espelho é o símbolo desse desdobramento do “eu”, e corresponde à descoberta que o “eu” faz de si própria, (o que só acontecerá no final da narrativa).

Em seu artigo já aqui citado, Cristina Saénz de Tejada analisa a importância que tem o espelho na narrativa de *Mulher no espelho*: “Se trata de una imagen que al mismo tiempo que representa uno de los espacios desde el qual se escribe la historia de la protagonista a lo largo de la narracion de su vida, logrando de esta manera una imagen más auténtica de si mesma”¹¹⁰. O espelho é também a intersecção entre a verdade da mulher que escreve e a verdade da mulher escrita: “preciso ver claro, sem deixar me iludir. Não quero me influenciar pela mulher que me escreve. Ela vê a minha vida pelo seu ângulo torto e vesgo” (*ME*, p. 89). E no embate entre a mulher que escreve (na 1.^a pessoa) e a mulher escrita (em 3.^a pessoa) confluem as imagens, confundindo, por vezes, o leitor: qual das duas é porta-voz da verdade? “A verdade é que nunca temos a verdade. As infinitas faces da verdade. Quem de nós pode conhecer as faces das faces da verdade”? (*ME*, p. 89).

A narrativa da *Novel of awakening*, diz Cíntia Schwantes, inicia-se “apenas quando a protagonista, já cumpriu parte de sua formação ‘feminina’ (já casou, teve filhos, ou

¹⁰⁹ CIRLOT, *Diccionario dos símbolos*, p. 470.

¹¹⁰ SAÉNZ DE TEJADA, op. cit., p. 240.

está no limiar da meia idade)”¹¹¹. Ora, o processo de formação da mulher escrita, seguindo passos do *Bildungsroman* tradicional masculino, já se cumprira: passou da infância à adolescência, experienciou grandes conflitos consigo mesma e com a família, cresceu e casou-se.

O tempo narrativo inicia-se com a protagonista em meio a um conturbado momento na sua vida matrimonial. Esse segundo tempo, sucedâneo do tempo marcado pelo domínio paterno, é ocupado por outro homem muito parecido com ele: “em muitas coisas, meu marido se parece com meu pai. Meu pai simpatizou com ele, consentiu no namoro, o casamento. A minha reação às exigências de meu pai, optar pela crescente docilidade” (*ME*, p. 90).

Carol Gilligam afirma que as pessoas têm verdadeira necessidade emocional de se ligarem a alguma coisa e que “embora subordinadas aos homens na posição social, as mulheres estão, ao mesmo tempo, fulcralmente ligadas a eles nas relações intensas da vida sexual adulta e na vida familiar”¹¹². Talvez por isso, o casamento possibilita à protagonista colocar em prática os “valores” morais de subserviência, abnegação, mansidão e cuidados que lhe foram inculcados, posto que “as mulheres definem sua identidade através das relações de intimidade e preocupações com os outros”¹¹³. Movida pela necessidade que os seres humanos têm de um envolvimento emocional permanente, tanto no aspecto relativo ao afeto (que deveria permear qualquer relação duradoura do ponto de vista social), o fato é que a protagonista se casa: “fui obrigada à contenção. Obrigaram-me. Obriguei-me” (*ME*, p. 67). A explicação para tal ato provavelmente não estaria no amor romântico, porque estivesse ela apaixonada pela pessoa, mas talvez estivesse seduzida pela idéia romantizada do casamento; ou poderia ser uma forma de escapar ao aprisionamento paterno, sem esquecermos que o casamento proporciona uma forma de *status* à mulher. Casada, torna-se mãe amorosa, eficiente, abnegada, dedicada, e incansavelmente disposta aos maiores sacrifícios em prol dos três filhos. E morre para o mundo. Morre, também, para si.

Ela constrói, dessa forma, um “mundinho com fios de algodão, entre gumes de vidro e pontas de aço” (*ME*, p. 86). Desempenham, ela e o marido, seus papéis sociais: ela é exclusivamente dona-de-casa, restrita ao lar, mãe de família exemplar, cuida da casa, dos filhos; ele é a própria encarnação do termo *pater* por ser a autoridade máxima de um *pater familiae*. O arquétipo de pai vivenciado pelo marido, tal qual fora o pai da protagonista, está

¹¹¹ SCHWANTES, op. cit., p. 66.

¹¹² GILLIGAM, op. cit., p. 260.

¹¹³ Idem, p. 261.

assentado em regras rígidas e inflexíveis cujas transgressões ocasionam coerções extremamente duras aos filhos: ele “não poupava castigos. Pensava que deveria educar os filhos da mesma forma que fora educado. Chicote nas costas, grito no ouvido” (ME, p. 27).

Notemos que a personagem-protagonista, vivenciando o seu papel de mãe, estará interdita – assim como esteve sua mãe – por estar sob o domínio do pai. No entanto, até a fase da maturidade, a protagonista não se percebe dominada:

meu marido acha que devo viver exclusivamente, totalmente, exaustivamente para ele. Isto me faz muito feliz. Na opinião de meus filhos, toda mãe tem a obrigação de dedicar de modo absoluto a quem pôs no mundo. Esta é a razão da minha vida (ME, p. 16).

O espaço ocupado pelo marido é o público, deixando o lar precariamente ocupado pela esposa e filhos. Quando chega do trabalho, a esposa deverá estar invariavelmente à sua espera, com o jantar pronto, a caipirinha feita sob medida e os filhos ordenados. Sem deixar de lembrar que, segundo as palavras da mulher que escreve, ele a traía eventualmente, às vistas e até mesmo com a empregada. Assim, diríamos que nessa *Novel of awakening*, em termos de crescimento e realização pessoal, o casamento e a maternidade foram determinantes para o não-crescimento da personagem; ao contrário, frearam-lhe todas as possibilidades de *Bildung*.

A relação conturbada entre o casal é, de acordo com Jacques Lacan, causadora de desarmonia no círculo familiar e da constituição de uma unidade do eu deficitária nos filhos:

é por aí que o desentendimento dos pais é sempre nocivo à criança, e que, se por um lado nenhuma recordação é mais sensível em sua memória do que o reconhecimento formulado do caráter mal sucedido da sua união, por outro lado as formas mais secretas deste desentendimento não são menos perniciosas¹¹⁴.

Com o passar dos anos, os filhos crescidos já não exigem atos de cuidados e desvelo que eram antigamente os sentidos únicos na vida da protagonista. E ela se vê inútil e esvaziada. Por outro lado, os filhos crescidos não correspondem à expectativa maternal que os idealizara bons e moralmente perfeitos: “Meus filhos se revoltaram porque não tinham condições de aquiescer na obediência à autoridade paterna, como eu o fizera. A Juventude hoje segue outros padrões” (ME, p. 88). É claro que os filhos não seriam dóceis e obedientes como ela fora: eles são homens. É significativo que a personagem não teve nenhuma filha.

¹¹⁴ LACAN, Jacques. *A família*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1987. p. 86.

Eles tornaram-se, pela boca da mulher escrita, alcoólatras, toxicômanos, homossexuais. Além de desenvolverem uma forte carga de ressentimentos com relação à mãe, ao pai eles odiavam.

Enfrentando uma vida marcada pela carência (afetiva, sexual, social, e de transcendência dos seus valores intelectuais), a protagonista desenvolveu uma personalidade autodepreciativa e até mesmo autodestrutiva por ter de si uma imagem negativa, um baixo nível de auto-estima. A exemplo do poema *Retrato*, de Cecília Meirelles, o eu visto no espelho é o retrato de um ser com “os olhos tão vazios”, “lábio amargo”, “um coração que nem se mostra”, é retrato de um ser acabado, deteriorado e ressequido pelos sacrifícios exigidos no exercício da função de mãe e esposa:

só quem vive profundamente o amor, pode entender as ilimitadas compensações do sacrifício, a alegria de doer de tanto amar. É por muito amar que eu divido entre meu marido e meus três filhos. Cada qual me disputando um do outro. Amar é fazer doer e sangrar. Há momentos em que eu tenho a impressão de que eles estão sugando o meu próprio sangue (*ME*, p. 25).

A partir do momento em que a mulher se torna mãe, espera-se dela que desempenhe com perfeição este papel. Espera-se, também, que ela seja doméstica, babá, enfermeira, professora, psicóloga dos seus filhos, e ainda tem de estar bonita, cheirosa, bem arrumada e bem humorada à espera do marido, pronta a atendê-lo nas suas inúmeras necessidades, inclusive sexuais. Quanto aos filhos, espera-se que sejam bem educados, estudiosos, sociáveis e corteses. Caso não o sejam, é claro que a culpa recairá sobre a mãe. Fica evidente que a mulher não cumpriu diligentemente seu dever de mãe. Da mesma forma, a mãe será cobrada se for uma profissional fora de casa, bem como se se dedicar exclusivamente ao lar.

No romance *Mulher no espelho*, a protagonista, provavelmente por não ter tido oportunidades de se profissionalizar, dedica-se exclusivamente aos filhos e à casa. Dividida entre a necessidade de ser a mãe amantíssima e a porta-voz do pai, portanto, disciplinadora. O poder é sempre paterno – posto que o pai estava sempre ausente e quando corrigia os filhos era com excessiva violência e severidade –, a protagonista ficou imprensada entre as duas categorias. De fato, do modo que se apresenta na narrativa, a mãe sentir-se-ia culpada se deixasse os filhos para fazer aquilo que era seu desejo maior desde a adolescência – a literatura – ou se cobraria, de mil maneiras diferentes, o fato de “apenas” viver para os seus. Parece ser esse o enfoque pretendido pela autora do livro, mostrar à leitora que numa vida de disponibilidade constante que eles não pediram nem desejaram que assim fosse, a mulher corre o risco de se anular e ter totalmente cerrados os caminhos de acesso à sua identidade

feminina. Neste aspecto, esse romance cumpre o papel de um *Bildungsroman* contribuindo para a formação do leitor.

Igualmente, na *Novel of awakening*, destacamos o fato de que o casamento e a maternidade são, por excelência, o que a diferencia dos *Bildungsromane* femininos, visto que a maternidade impede ou retarda em muitos anos o processo de formação da mulher casada.

Em um estudo sobre o amor materno, Aminatta Forna articula: “pensem como somos obcecados por nossa própria mãe”, visto que a função da mãe é gerar, cuidar, criar, alimentar, acalantar e proteger, e a do pai é, salvo algumas exceções, apenas gerar: “toda a disciplina da psicanálise foi construída sobre a relação mãe-filho”¹¹⁵. É impossível desconsiderar o relacionamento da personagem com o seu pai, e da mesma forma do marido com os filhos, porquanto foram assentados em valores rigidamente patriarcais. Os filhos adolescentes tiranizavam a vida da mãe. Isso porque eles não podiam se rebelar contra a autoridade paterna, eles expressam essa rebelião contra a sua representante: a mãe. Taxam-na de “careta e ridícula”, escarnecem dos seus contos, numa clara demonstração misógina de repúdio ao sexo feminino, explicável pelas teorias freudianas de desvalorização pelo fato de ser a mulher um ser castrado, portanto, incompleto.

Além disso, ela aceita passivamente as cobranças estéticas do marido em relação à própria aparência. Na exigência pela eterna juventude, beleza e apuro estético, está implícito todo um processo de modelagem que obriga a mulher estar apresentável à sociedade, a fim de que proporcione ou aumente o prestígio social do marido: “meu marido gosta de me ver bem arrumada. Boniteza no vestir, cabelos bem obtidos, leve pintura concedida” (*ME*, p. 29). É esse o agravante instaurador de crise existencial em mulheres maduras, o fato de que desde cedo ela tem a imposição dos papéis sociais e de gênero fixados por uma sociedade machista que exige dela o enquadramento em padrões modeladores e violentadores da liberdade de ser. Então, não lhe é permitido ser gorda, feia, baixa, negra, ou velha. Pensando nisso, numa atitude, aliás, bastante discriminatória, Vinícius de Moraes, no poema *Receita de mulher* sentencia: “as feias que me perdoem, mas beleza é fundamental”¹¹⁶, o que exacerba a beleza feminina e embota o ego da menos bela. Nesta mesma ótica minimalista, enquadram-se as mulheres menos jovens.

A perda da beleza e da juventude, assim como a menopausa, perpetra enormes fraturas no eu identitário da mulher. Na narrativa, alia-se a essa situação o comportamento

¹¹⁵ FORNA, Aminatta. *Mãe de todos os mitos: como a sociedade modela e reprime as mães*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999. p. 30.

¹¹⁶ MORAIS, Vinícius de. *Novos poemas II*. Rio de Janeiro: São José, 1959.

infiel do marido (ela a trai às claras, até com a empregada). Daí a crise existencial em que encontramos a protagonista.

A perda da fantasia, o reconhecimento da dura realidade de não ser amada, implica no reconhecimento sem ilusão de ser uma pessoa isolada e sem importância no cosmo familiar. Os filhos cresceram, já não necessitam mais dos seus cuidados. O marido foi embora de casa. Deflagra-se, por isso, a crise nomeada de Síndrome do Ninho Vazio¹¹⁷.

Neste contexto, afirmamos que, como modelo de uma narrativa de formação de uma mulher madura – *Novel of awakening* –, em *Mulher no espelho* o deslocar de um lugar ao outro, o viajar, é substituído por uma saída de um estado de letargia existencial e conformismo com uma situação de submissão para um estado de inquietação interior. Dito de outra forma, é o equivalente à viagem no *Bildungsroman*. É o ato de a protagonista mergulhar para dentro de si e tomar consciência de que terá que sair de uma “escravidão voluntária” para a libertação do seu ideal de eu. E isto será altamente positivo para a ampliação da visão de mundo da protagonista e para o seu crescimento como pessoa.

O romance de Helena Parente Cunha permite uma leitura centrada na posição de fala e detém a visão moral de cada uma das vozes da protagonista. E cada uma tem um posicionamento distinto na estrutura social: inicialmente a protagonista (a mulher escrita) é a “santa”, pois segue as trilhas das normas patriarcais. Por sua vez, o alter ego (a mulher que escreve) é a “puta” por ter uma moral mais alargada e menos preconceituosa em relação aos tabus do sexo. Mesmo com essas diferenças entre discursos, que promovem interações e conflitos entre as personagens, a mútua aprendizagem acontece no final do romance em duas vertentes: pela inversão de papéis e pela fusão das duas personagens.

Mas, enquanto isso, a personagem está numa situação deveras problemática. O casamento “estável” de vinte e poucos anos está por um fio. O marido poucas vezes volta para casa, prefere a companhia de uma amante, seus filhos crescidos têm suas próprias vidas. Ela, mesmo afirmando ter nojo do marido e não amá-lo, não aceita a idéia de que esteja, a esta altura da vida, ficando sozinha:

como aceitar a idéia de que o meu marido possa me deixar? Não. Nem malogro nem fim. Todos os anos de vida em comum se desmanchando na correnteza? Não posso aceitar. O vento não derruba a casa erguida sobre alicerces de pedra e cimento. A mulher que hoje ocupa a atenção de meu marido, não terá força para destruir nosso

¹¹⁷ É quando a mulher circunscrita a casa e aos cuidados com filhos e maridos, perde suas funções. A **síndrome do ninho vazio** é o correspondente a uma profunda tristeza que as mães sentem quando os filhos vão embora de casa, por qualquer que seja o motivo (casamento, estudos, morar sozinhos); é quando, então, elas perdem o chão.

casamento. Pedra e rocha. *Sei-me não amando este homem. Nunca realmente amado.* Mas a minha luta para manter a família unida. Meus filhos. Os jovens de hoje, na liberdade que não liberta. *Meus filhos necessitam da presença do pai.* Mesmo que meu marido não me ame, não me queira. A presença do pai. Esta mulher há de ser como as outras, muito entusiasmo, arrefecimento, rompimento. Sempre foi assim. Soprar de ventos e de vendavais, mas a casa mantida de pé. Minha luta, minha vida. Os problemas de meus filhos. Com a idade, a crise passará. Voltarão a estudar, bons meninos, bom coração (*ME*, p. 88, grifos meus).

A entrega da mulher a uma vida vivida em função dos relacionamentos, a sua orientação para o cuidado com os outros, como disse Carol Gilligam¹¹⁸, além da sua orientação para a interdependência, causam conflitos que as colocam em risco pessoal quando na meia idade. É quando se despedaça a estrutura familiar arquetipal, e a mulher tem seus medos aumentados: medo de ficar só, medo de não ser bem vista aos olhos da sociedade, medo de que as amigas tenham ciúmes dos seus maridos, medo de não conseguir outra pessoa. Medos e culpa. A protagonista culpa-se por não ter conseguido manter o interesse sexual do marido, pelos filhos estarem separados do pai, pela ruptura do casamento como uma instituição. Em *Mulheres no espelho* são muitas as culpas vivenciadas pela protagonista, simbolizadas, como dissemos no início do capítulo, pelos ratos que roem os seus pés.

Num sábado de carnaval, postada na janela do apartamento, sozinha (há alguns dias o marido não voltava para casa), a mulher escrita contempla a vida que teima em desfilhar alegremente à sua frente. Ela que sempre fora *voyeur* – no sobrado do Rio Vermelho da infância; na janela do apartamento quando adulta – sempre estivera no lado de fora da vida, limitada a olhar, mas sem direito a participar. Na verdade, ela acostumara-se a estar limitada à janela, sem ousar ultrapassar os limites: “Quem sou eu que da minha janela me escondi dos relógios e das datas” (*ME*, p. 99). Então ela se pergunta: “porque nunca fui a uma festa de carnaval?” (*ME*, p. 100). Improvisa uma máscara – mais uma, já que usara várias ao longo da vida – e vai à rua. Numa tentativa de se integrar aos foliões que brincavam o carnaval. A experiência, no entanto não a agrada: “estou apavorada, quero voltar para a minha casa” (*ME*, pp. 101-2). Resquícios de culpa e remorso? Afinal ela, ainda, se considerava casada, e esperava a volta do marido. Provavelmente, também, ela sentira medo. Como nunca havia participado de uma festa de carnaval, a balbúrdia e a falta de ordem deveriam parecer muito ameaçadoras, até porque ela não tinha experiência para discernir quais as situações seriam de fato perigosas e quais não. Então, ela volta para casa.

Neste ínterim, ela espera... espera... espera... e o marido não retorna à casa.

¹¹⁸ GILLIGAM, Carol. *Teoria psicológica e desenvolvimento da mulher*. Lisboa: Fundação Caloouste Gulbenkian, 1997.

2.3.3. A formação da mulher madura

Mudanças significativas operam na protagonista após o término do casamento, depois que o marido e os filhos saem de casa. A protagonista, antes muito preocupada com os outros, começa a demonstrar mais interesse e preocupação consigo mesma. É nesse momento, aos 45 anos de idade, que ela resolve dar uma reviravolta em sua vida, é quando inicia a escritura de seu metaromance, do qual é ao mesmo tempo personagem e escritora. Há uma interferência, como já foi dito por nós, constante, do passado no presente em duas vozes. Ou seja, as narradoras estão no presente e voltam ao passado sem propriamente uma sinalização temporal, a não ser o recurso gráfico-verbal da primeira pessoa para a mulher escrita e a terceira pessoa para a mulher que escreve. Podemos identificar, nesse recurso narrativo utilizado por Helena Parente Cunha, uma apropriação do que se costuma denominar de duplicação da personagem – o duplo – içado da narrativa gótica e utilizado nos *Bildungsromane* de autoria feminina.

Dia após dia ela espera. O marido não retorna. Dos filhos, um está internado por problemas com drogas (foi pego com cocaína), outro preso, e o caçula está sempre embriagado. E a protagonista “inventa” sua libertação:

eu vou virar a mesa. De agora por diante estou livre de todo e qualquer preconceito. Necessito de gozar a vida da qual fui banida. Continuarei a criar a minha realidade de independência da mesma forma que inventei a minha submissão (*ME*, p. 111).

Ela descobre, então, uma forma de expressar ao mesmo tempo sua individualidade e sua raiva: o sexo.

Dentro da ótica de valores patriarcais reguladores, segundo os quais a sexualidade deve ser contida no sexo feminino e estimulada no masculino, para a protagonista o casamento seria a única via permitida à mulher para o acesso a uma vida sexual. Devemos deixar bem claro que isso foi antes da pílula anticoncepcional e que as várias situações experienciadas pela protagonista em *Mulher no espelho* (ter sido cuidada pela Ama que é neta de escravos, é o principal indício) leva a crer que a narrativa se passe antes da popularização da pílula.

Questões ligadas à sexualidade, segundo palavras da professora Cíntia Schwantes, com pouca relevância na narrativa de formação tradicional masculina, são intensamente discutidas no *Bildungsroman feminino*. Isso porque as formas de problematização e de

legitimação do sexo adquiriram diferentes contornos ao longo da história, e todos priorizando o ativo (homem) sobre o passivo (feminino). A esse respeito, Michel Foucault¹¹⁹ reconstrói a história de relacionamentos interpessoais a partir da Antiguidade Greco-Romana, na qual pontos de vista diferentes entre as correntes compreendidas pelo “paganismo”, “cristianismo” e “moral sexual” conferem distintos graus de assentimento ou rejeição ao ato sexual.

De acordo com Foucault, o que diferencia o sexo entre os vários segmentos na história da sociedade é a delimitação de parceiros. Para os gregos, inicialmente, o prazer era alcançado entre rapazes (a mulher não estava à altura de proporcionar prazer ao homem). Já o cristianismo associou o ato sexual ao pecado, quando exterior ao casamento e sem fins procriativos; enquanto a moral desqualifica relações entre o mesmo sexo. Enfim, o que nos fica dessa reflexão foucaultiana é o fato de o cristianismo – base do pensamento moral brasileiro – só tê-lo “aceito no casamento e, no interior dessa conjugalidade, lhe teria imposto o princípio de uma finalidade exclusivamente procriadora”¹²⁰. Eis porque a conduta de práticas sexuais liberadas é problematizada pela protagonista, visto ter sido ela doutrinada por severas leis morais patriarcais e cristãs. No entanto, na medida em que ela resvala para a sabotagem dos ensinamentos recebidos, vai pouco a pouco mudando de mentalidade e de conduta.

Daí, ela passa a se envolver mais nas relações, a criar novos relacionamentos aumentando o entrelaçamento social. Antes tão pudica, envolve-se sexualmente com outros parceiros. Sai de casa, vai a locais antes não freqüentados, faz amigos, publica um livro e ganha um prêmio.

É comum no *Bildungsroman feminino*, segundo Schwantes, que, após receber “lições de submissão”, a protagonista passe por um período de reflexão. Como decorrência, “surgirá a protagonista rebelde, não-convencional, disposta a empurrar os limites dos papéis sociais à sua disposição”. Acrescenta ainda a professora que tal processo “normalmente inclui a necessidade de libertar-se dos efeitos de uma educação restritiva, [e] irá se prolongar significativamente em muitos *Bildungsromane* femininos”¹²¹.

É fato corriqueiro para a formação de personagens casadas (e mesmo na vida real), a ruptura do laço conjugal estar condicionada a um acrescentamento na rede de relacionamentos interpessoais. Por isso, a crise emocional e sofrimentos que o fim de um

¹¹⁹ FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 1997.

¹²⁰ Idem, p. 17.

¹²¹ SCHWANTES, Cíntia. *Interferindo no cânone: a questão do Bildungsroman feminino com elementos góticos*. (Tese de doutorado). Porto Alegre-RS: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. p. 53.

relacionamento carrega consigo é positiva, no sentido de que a protagonista alcança, com o fim do casamento, a integração social. Via de regra, o fim do casamento prejudica o lugar social da mulher; no entanto, ela ganha em troca a integração pessoal.

Em *Mulher no espelho*, a protagonista irrompe em uma crise existencial quando o marido infiel, num dos últimos rompantes, toma coragem e deixa a casa. Levando em consideração que o romance ocorre, possivelmente, na primeira metade do século XX, e que a esta época a figura da mulher separada carregava um certo preconceito, a saída dele é mote para um comportamento por parte dela que poderia ser tido, naquela época, como altamente transgressor. A independência sexual que antes lhe parecera dolosa é, agora, fonte de grande satisfação por ser uma forma de afirmar sua independência e alteridade: primeiro por desvincular-se da auto-imagem de filha virginal do pai; e, segundo, por romper com o papel de esposa casta e mãe devota. Conseqüentemente, há um câmbio de identidade entre as duplas vozes narrativas – o correspondente ao duplo do *Bildungsroman* – a “santa” vai aos poucos se tornando “devassa” e esta última em “santa”. A “santidade” de uma moral forjada se desmancha. A protagonista, enfim, pode ser ela mesma sem apêndices ou sobrenomes.

Um fato que deve ser sublinhado é que o “menino preto filho da cozinheira da casa ao lado” está constantemente oferecendo à protagonista, enquanto menina, uma manga madura. A manga, já disse Elódia Xavier, está simbolicamente ligada ao prazer de uma sexualidade partilhada. Outro elemento gritante no romance é a chuva, a tempestade, o mar, todos compreendendo essencialmente o elemento água. Metaforicamente, pode-se fazer uma associação da água com a descoberta da sexualidade, posto que a água tem a função de fertilização, e é “símbolo das influências espirituais e celestes” sobre a terra¹²². É também nesse sentido que o menino preto, “rei dos raios” e dos trovões, vai despertar na menina o interesse para as diferenças biológicas entre os sexos. Ao expor seu órgão para a menina, o menino negro chama a atenção para aquilo de que o pai – e, por orientação dele, a Ama – quisera apartá-la:

um dia, ele pulou o muro. Eu estava colhendo boninas perto da cisterna. Um susto. Eu me voltei. Ele abaixando a calça curta, me mostrando, olhe aqui. Olhe aqui. O pequeno sexo duro. Olhe aqui. Ele correndo de novo para pular o muro. Ninguém viu. Eu junto da cisterna pensando no pauzinho duro (*ME*, p. 146).

O cheiro apetitoso de manga madura chega da infância, com ele o desejo de se sentir mulher desejada em sua corporeidade. Em frente ao espelho, tendo por testemunha o

¹²² CIRLOT, op. cit., p. 159.

auto-reflexo, a imagem embotada de si, ela se concede um experimento de gozo libidinal ao seu corpo abandonado e silenciado. Queria ela re-aceitar-se e ao seu sexo? Ou dar início ao desmonte de tabus? No tapete de pele, o espelho assiste a momentos de experimentação prazerosa de si-consigo-mesma, como forma de re-aprendizado do seu corpo e re-encontro com seu Eu mulher.

Sobre o corpo, diz Margaret Mead, que “nossa sociedade nos treinou para mantermos o corpo fora do pensamento”. Principalmente o corpo da menina, por que um dia se tornará um corpo de mãe, deverá estar oculto, ser vestido, pois, como acredita Mead, “a proximidade de um ser corporificado é ainda inevitavelmente sentida como uma ameaça aos padrões de controle, responsabilidade e decência, construídos sobre a negação do corpo”¹²³.

Para descobrir-se como pessoa, ela necessitou operar um desnudamento de si. Desvestir todos os conceitos e preconceitos, regras e sanções de um código moral falho e performativo. Então, o corpo escondido da mulher casada sempre decentemente vestida metamorfoseou-se no corpo da “cortesã”, (o alter ego diria puta) maquilada, roupa colante e sedutora. Vestida dessa forma, a protagonista recebeu, em seu apartamento, a visita de um amigo do marido (a intenção dele era vender-lhe um tal seguro). Ele reparou nela, achou-a tão bonita, como nunca a havia visto antes. O prazer desta vez foi compartilhado, no tapete de pele, da sala. Ela tomou gosto. Sentiu-se mais jovem, mais valorizada, mais bonita e mais digna de ser amada. E tanto que, depois do corretor, seguiram-se vários outros amantes: pintor, escritores famosos, e até o editor do seu livro. Movida apenas pela “alegria de ser mulher e se sentir desejada” (ME, p. 114). A protagonista busca, desta forma, o prazer a qualquer preço com pessoa que bem ou mal escolhesse.

Devemos realçar o comportamento atípico, transgressor e discrepante da protagonista, saindo com homens mais novos, casados e estranhos. Aventuras, sexo, noitadas, diversões, tudo o que não era muito “recomendável” a uma mulher de “boa família” como ela. No entanto, não pretendia atar-se em laços afetivos a nenhum dos amantes, sob pena de perder a recém conquistada liberdade. Por seu turno, a sociedade, representada na narrativa pelo filho mais novo e pelo seu alter ego, recriava-a o tempo todo. Ele dizia que “depois de velha” a mãe “virou puta”, e tentou impedir o comportamento libertário da mãe, intervindo em alguns de seus relacionamentos amorosos (chegou a espancar e expulsar um dos amantes) como forma de protegê-la, e como maneira de evitar o falatório do povo. Esse comportamento do filho é bastante significativo na narrativa, pois o filho assume as atitudes do pai ausente. É o

¹²³ MEAD, Margaret. *Macho e fêmea*: um estudo dos sexos num mundo em transformação. Rio de Janeiro: Vozes, 1971. p. 77.

substituto do pai enquanto defensor da família e dos valores patriarcais. É muito difícil para os filhos aceitarem a nova imagem da mãe, posto que ela mesma os havia equipado com lentes especiais que lhes moldaram o mundo segundo uma ótica míope e mal focalizada. Neste sentido, foram contraditórios os ensinamentos, e deficitários e incongruentes os exemplos de vida materna e paterna: o pai, que na infância fora tão severamente cuidadoso, deixa-os – mãe e filhos – em prol de uma mulher menos qualificada; por outro lado, a mãe abandona-os, também.

Recuperando do pensamento de Nancy Chodorow, vê-se que a feminilidade e a maternidade estiveram sempre muito relacionadas, chegando quase que a se confundirem, tão imbricadas que são. Na criação dos filhos, o lugar simbólico da mãe associa-se com a mãe-virgem, a Virgem Maria dessexualizada, casta, devota e pura. Por outro lado, a mãe está dotada de um poder bebido nas fontes do pai. Ela é transmissora do poder patriarcal, e por isso mesmo, a palavra materna se torna importante na (de) formação dos filhos.

Como porta voz do patriarcado, e em um segundo plano – mas nem por isso menos influente – a palavra da protagonista de *Mulher no espelho* age no sentido de posicionar-se como vítima de um relacionamento hierarquicamente desequilibrado. Dito de outra forma, o posicionamento da protagonista é o de um lugar de mãe-toda-amorosa e toda-abnegada que investiu na criação dos filhos e desinvestiu de si. Sempre transbordante em amor e cuidados maternos. No balanço, o transbordamento do amor materno que aparece no discurso e nas atitudes anti-sociais e transgressores dos filhos causam-lhe sofrimento.

Neste sentido, afirmamos que o comportamento “don juan” da protagonista desvirtua o modo clássico (masculino) de formação de uma mulher. Nada convencional, a escrita trai o *Bildungsroman* androcêntrico no que diz respeito à representação da vivência sexual feminina. De forma geral, o *Bildungsroman feminino* busca expressar as experiências femininas, mas o *donjuanismo* não é considerado uma atitude feminina. Por isso, dizemos, como já o disse Cíntia Schwantes, a experiência feminina não será igual à masculina nem necessariamente às vivências de outras mulheres, e, certamente por isso, tenhamos que ampliar o quadro de *Bildungsroman* para *Bildungsromane* femininos. Nessa classe de múltiplas narrativas para a expressão de múltiplas experiências de mulheres os romances de formação de mulheres são “narrativas que, se partem de um paradigma ‘universal’, é para traí-lo, remodelá-lo, e torná-lo capaz de expressar a experiência feminina”¹²⁴. Por isso a *Novel of awakening* acomoda-se perfeitamente na categoria *Bildungsroman*, pois que noticia a

¹²⁴ SCHWANTES, op. cit., p. 67.

vivência de uma mulher a partir do seu nascimento à adolescência, chegando à fase da maturidade, quando, enfim, a mulher recompõe o seu eu desamornizado. A *Novel of awakening* começa, geralmente, com a protagonista já adulta e insatisfeita com o seu “destino de mulher”.

Nesse romance, a viagem (aqui acontece de forma figurada: para dentro de si mesma) é uma outra característica do *Bildungsroman feminino*, e efetiva-se de forma concreta quando a protagonista sai do seu habitat – no centro rico da cidade – em busca de regiões suburbanas de Salvador. Ultrapassando as barreiras de uma territorialidade socialmente demarcada, a protagonista, burguesa, classe média, ganhadora de prêmio por publicação de um livro, consegue integrar-se, em muito pouco tempo, a um meio altamente intelectualizado. No entanto, o sentimento de incompletude persiste.

De modo genérico, no *Bildungsroman* o indivíduo alcança o equilíbrio com a coletividade. A formação é a força recíproca entre o ser e o meio, e por isso será sempre uma dinâmica com o meio ao qual ele deseja se integrar. No modelo feminino, muitas vezes, a mulher alcança tal integração, mas tem de abdicar dela. Abrir mão de uma vivência em sociedade desarmonizadora para recuperar a harmonia com o seu eu. Para atingir esta meta, a protagonista de Helena Parente Cunha deixa os amigos intelectuais e vai à procura de novos elementos capazes de subsidiar sua formação e nortear a identidade incompleta. Para isso, ela necessita deparar com a outra face da realidade. Vai ao Pelourinho, caminha por vielas e ruas sórdidas, entra em bares pouco recomendados a uma “senhora”, vai à vila de pescadores, e em lugares freqüentados por uma parte da sociedade menos favorecida e, por isso, ausente do seu universo burguês:

somente agora passei a freqüentar os ambientes populares, que no tempo de meu pai e de meu marido, eram evitados como lugar de gentinha, de preto, de canalha, de bêbado, enfim, da ralé que não presta, moça e família de respeito devem conhecer seu lugar (*ME*, p. 144).

Já tendo assumido como verdadeiro o ponto de vista de uma plasticidade moral-sexual definida para além da categoria de mulher-mãe, persiste, ainda, a diferença inerente à categoria étnico e racial, que a narradora deve desconstruir sob o risco de não ter sedimentadas as vias para a edificação de sua identidade. É esse, portanto, o objetivo da narradora, e é dessa maneira que, numa das suas excursões pelos lugares pitorescos da cidade, ela depara com um preto-bonito que dança (ou joga capoeira) e por quem se sente

sobremaneira atraída. Ela se enamora do preto-bonito-filho-de Xangô. Busca-o em vários lugares, bares, ruas, procura e descobre por fim onde encontrá-lo:

eu sei onde o preto bonito, filho de Xangô mora. Sei onde ele trabalha. Artesão do barro, criando figuras, mãos firmes criando figuras... Sei onde é a casa da sua mãe de santo. Espaço de dança de Xangô. Reinado do rei do raio e do trovão (*ME*, p. 159).

A partir de um referencial social, buscamos em Homi Bhabha seu pensamento sobre o negro, a que ele chama neste trecho de nativo: “o estereótipo do nativo é fixado nas fronteiras deslizantes entre barbárie e civilização; o medo e o desejo insaciável pelo negro: ‘nossas mulheres estão a mercê dos pretos... Sabe Deus como eles fazem amor’”¹²⁵. A citação de Bhabha aponta para a representação do negro como um símbolo do amante arrebatado e “fogoso”. Como se vê, construiu-se um estereótipo que faz da identidade do negro – tanto do homem como da mulher – uma identidade caricata, impregnada de representação ligadas à exacerbação sexual. Lembremos-nos da representação de mulatas, como Chica da Silva, e outras brasileiras cujo fenótipo se aproxima em muito do tipo mulato sensualizado no discurso social. O fato é que o negro é tido como mais sexualizado que o branco, portanto o discurso de uma racionalidade cultural que os caracteriza como “bom amante” está inserido no imaginário popular. Como disse com muita propriedade Waldemir Rosa, “tudo no negro é sexualizado ao extremo... Seus movimentos são interpretados como uma encenação eterna do ato sexual. A sua sexualidade é animalizada retirando dela a racionalidade cultural que caracteriza os integrantes da sociedade”¹²⁶.

É preciso marcar que o negro é considerado corpo (e, portanto, não alma) e natureza (não cultura) pelo imaginário ocidental, daí sua sexualização. Certamente por esse motivo, a mulher da narrativa desenvolve pelo preto-bonito um enorme sentimento de ardor sexual, paixão e desejo. Quase uma obsessão. Ele não a quer; prefere “uma moça preta, vestida de branco”. Mas ela não desiste e quer saber: “quem é o preto bonito, filho de Xangô, passo de dança, cheiro de manjerição? Quem é?” (*ME*, p. 158).

Ao interessar-se por um “diferente” de etnia e raça, a mulher retorna ao passado e resgata as lembranças da meninice – o menino-preto-da-casa-vizinha (aquele mesmo que se dizia rei dos raios e do trovão, oferecia-lhe mangas maduras e lhe mostrava o “pintinho”) – e

¹²⁵ Apud ROSA, Waldemir. Observando uma masculinidade subalterna: homens negros em uma “democracia racial”, p. 71.

¹²⁶ Idem, *ibidem*.

recupera o elemento simbólico da preta que fora sua cuidadora e mentora. É importante entender que, apesar da pele clara (na verdade, quase morena), a protagonista tinha lá suas raízes negras, negadas, é verdade, pela família. Essa é, portanto, mais uma das fronteiras a ser transposta pela narradora: ela se perceber enquanto negra e assumir sua herança genética, “de onde vem a minha pele morena?”. O que também incide na aceitação da afrodescendência sem “tempestade, sem mais orgulho nem vergonha, a não ser o orgulho da minha pele queimada, meu cabelo crespo” (ME, p. 158).

Sua inserção na comunidade negra – ou afro-descendente – dá-se em três dimensões diferenciadas: no corpo, na etnia (pela aceitação da ancestralidade) e na religiosidade. De repente ela sabe o que quer, sabe onde quer ir, vai ao encontro das suas raízes extirpadas. Já sabia onde encontrar o preto bonito-vestido-de-branco-passos-de-dança-cheiro de manjeriço: no terreiro de umbanda:

eu sei onde estou. O ritmo profundo dos atabaques, mãos e pés brotados das entranhas da noite... *Xangô chegando e montando o seu cavalo* e atirando raios para o alto. O preto bonito. O preto bonito? O deus do raio e do trovão? (ME, p. 159, grifo meu).

A leitura de Patrícia Birman¹²⁷ oferece a visão do mundo dos terreiros de umbanda e candomblé, canto de xangô e outros cultos afros de possessão humana pelo sobrenatural, na melhor tradição dos estudos antropológicos, com base em dados colhidos em pesquisa de campo feita em terreiros e centros espíritas no Rio de Janeiro. É dela a descrição de uma dessas experiências de

uma cena de possessão. As divindades que corporificam e aproximam por intermédio da possessão essa dimensão supostamente distante e inalcançável para os homens – deuses e espíritos na Terra, passíveis de serem tocados e também influenciados por seus fiéis – interagem ritualmente no espaço simbólico construído para isto. (...) Através da mediação corporal oferecida pelos religiosos, estes seres, pertencentes a um outro plano, são expostos às múltiplas formas de relação com os homens. Uma relação que para ser compreendida exige o deciframento desta intimidade do corpo a corpo, do diálogo tecido por meio de falas mas também por meio de danças, de cantos, de trocas de presentes e de gestos rituais (BIRMAN, 1995:4).

Nos cultos afros a vinculação a um orixá ou santo (Oxum, Xangô, Iemanjá, Preto-Velho, Oxossi, etc.) que intervém na vida da pessoa e, conforme acreditam, atua como um

¹²⁷ BIRMAN, Patrícia. *Fazer estilos criando gêneros: possessão e diferenças de gênero em terreiro de umbanda e candomblé no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; EdUERJ, 1995.

“operador de consciência” acontece quando o religioso se autocaracteriza como se fora a própria entidade espiritual. Por meio de cantos (que eles denominam ponto), danças e com roupas, falares e vozes, gostos exóticos por perfumes, cigarros, charutos e bebidas, o espírito desce no seu “cavalo”.

Numa sociedade onde o afro-brasileiro tem sido historicamente alienado e colocado fora da cidadania, a ida da protagonista de Helena Parente Cunha ao terreiro de candomblé tem o efeito de transcendência e ruptura com uma filosofia essencialista e exclusivista que atribui ao misticismo da religiosidade africana um não-lugar. Rita Laura Segato aponta para o caráter *kitsch* do culto, majoritariamente negro, pois, segundo ela, “a família negra não abriu caminho ao longo dos anos da escravidão, nem depois”¹²⁸. Do ponto de vista de Birman, os modelos estéticos atuais (literatura, cinema, teatro, música) vêm realçando e relacionando o candomblé com as artes e danças, permitindo seu acesso, de forma ainda tímida, à alta cultura. Haja vista a projeção de expoentes candomblecistas como Mãe Menininha do Gantúá e outros nomes colocados em evidência na música popular brasileira e nos romances de Jorge Amado e Zélia Gattai.

Para a protagonista, no entanto, a adesão ao candomblé vai estar diretamente relacionada a uma recusa dos prazeres do mundo, ou fortemente associada ao mundo da sensualidade e do sexo. Parece ser esta última a razão da ida da protagonista ao centro espírita, a busca de prazeres ainda não experimentados. Lá a protagonista é possuída por uma entidade espiritual: “coberta de som e suor, eu sei onde estou, (...) fecho os olhos, mãos e pés brotados das entranhas da noite, a noite me batendo no fundo do peito, tonteio, baqueio, estremeceio, me perco, onde estou? O transe” (*ME*, p. 160). À volta do transe, muito cansada, pede ao preto bonito que a leve para casa. E lá ela é possuída, agora, não pelo espírito, mas pelo preto bonito:

abrindo o silêncio negro, o arfar da tempestade e finalmente o relâmpago do grito cavado na mais profunda raiz da noite. Sobre o tapete de pele de animal, o corpo bonito do preto bonito. (...) Sobre o sofá, as roupas brancas atiradas por cima da guia das contas vermelhas e brancas. Minha noite aplacada, no âmago da noite preta. (...) Manga, suor, manjerição (*ME*, p. 162).

Esse episódio indica, por um lado, a negação dos preconceitos apregoados pela família paterna, e por outro proporciona o contato efetivo com o preto-bonito, e por seu

¹²⁸ SEGATO, Rita Laura. *Santos e Daimones: o politeísmo afro-brasileiro e a tradição arquetipal*. Brasília: Editora UnB, 1995. p. 458.

intermédio à cultura afro-descendente, à religiosidade e à sexualidade negra. Ao lado da iniciação e aprendizado da religião, que foi adquirida pelo processo de socialização na comunidade negra, está a transformação de uma atividade lúdica e prazerosa do sexo em realização pessoal, e resulta em ideal de ego pleno e saciado: “eu plenificada, pousada no tapete de pele. Retorno e encontro” (ME, p. 168).

No entanto, é nesse ponto que o *romance de formação feminino* interage com o romance gótico, apropriando-se de elementos peculiares a este último para operar algumas subversões. Um destes artifícios é a morte epifânica do amante preto. A morte, no seu aspecto agressivo e antinatural, é um recurso muito utilizado nos romances góticos.

Sob o ponto de vista da sociedade patriarcal, a relação da protagonista com o negro é degradante porque a coloca numa posição fora dos parâmetros aceitáveis para uma mulher de classe média, não-preta, numa transgressão quase que social. Um outro fator a ser considerado é que no romance de formação da protagonista jovem ela terá de passar por experiências amorosas tanto bem-sucedidas quanto fracassadas. Posto que, numa outra etapa da vida, nessa *novel of awakening* a protagonista vem de uma experiência fracassada com o marido, passa por várias experiências bem sucedidas e nas bases de uma sexualidade mal resolvida da infância, ela realiza-se como mulher no encontro com a sexualidade negra. E por isso mesmo, o preto, pela sua classe social hierarquicamente inferior, é impróprio para o relacionamento e deverá ser eliminado. No “*green world love*”, disse-o Schwantes, o amante libertário tem que ser eliminado porque permite que aflore uma sexualidade feminina tão livre que se torna transgressiva.

Já Margarete Mead diz que aquele que não “estiver engessado nas estruturas padronizadas da moral é visto como ameaçador”. O rapaz mais novo estava desesperado pelas zombarias dos amigos – diziam que a “mãe andava com todos os homens da cidade, brancos e pretos”. Ele bate-lhe à porta do apartamento. A mãe não a abre. Ele encontra o preto bonito na entrada do prédio em que mora a mãe e atira. O mata. E depois é encontrado morto.

Identificamos, a um só tempo, o palimpsesto como uma dupla posição de leitura do texto narrativo: o filho bêbado mata o preto bonito, e, como metáfora do processo criativo (o espelho e o texto – ambos fragmentados – refletem tanto o processo de escritura de uma narrativa feminina quanto a busca de uma identidade despedaçada de uma personagem que é escritora e personagem de si mesma). E agora reunidas pelo remorso e pela culpa.

No momento em que termina o romance, a protagonista também termina por reescrever sua identidade. Recriou, a partir dos mitos do passado, uma identidade nova, mas nem por isso mais feliz. Conforme disse Tejada, ela “se converte, finalmente, numa ficção de

si mesma”¹²⁹. Por isso mesmo, na perspectiva do romance de formação da mulher madura – *Novel of awakening* - essa obra pode ser conceitualizada como um *Bildungsroman* fracassado. Como a *novel of awakening* é, de certa forma, mais transgressora que o *Bildungsroman*, é mais comum que suas protagonistas paguem um preço mais alto pela sua *Bildung*. Afinal, trata-se de uma “mulher honesta” que se perde... Um péssimo exemplo. Visto ter a protagonista passado por várias experiências, ela é uma criatura sofrida, mas esclarecida e despertada de um estágio de letargia para uma consciência mais ampla de classe, etnia/raça, social e de gênero.

No fim da obra ela adquire uma visão diferente de si, diríamos que adquiriu uma visão da solidão. Mas uma visão de quem não desiste de procurar a vida e de saber mais além do que estava na sua vivência. A personagem deixa claras a forte personalidade e a capacidade que ela tinha para ser outra pessoa, outra coisa, se não tivesse canalizado todas as suas energias para o Outro e não houvesse sido enovelada por tantos preconceitos.

O romance, como todos os outros, está fortemente relacionado com a vida. Revela-nos que o mundo moderno é fragmentado, um mundo em cacos de espelhos. Um mundo onde os pedaços de uma identidade feminina até poderão ser juntados, colados; mas deixarão, sempre, entrever as marcas da colagem. No mundo da protagonista a tempestade ainda cai, porém já se faz mais branda:

os espelhos caem estilhaçados. No chão, pedaços de espelho molhados de sangue. 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 branda* (ME, p. 171, grifo meu).

¹²⁹ SÁENS DE TEJADA, op. cit., p. 227.

CAPÍTULO 3

IDEOLOGIAS DA MATERNIDADE: AS PARCEIRAS COMO *BILDUNGSROMAN*

...

Não me queiram prender como a um inseto/no alfinete da interpretação: / se não me podem amar, me esqueçam. / Sou uma mulher sozinha num palco, / e já me pesa demais todo esse ofício. / Basta que a torturada vida das palavras/ deite seu fogo ou mel na folha quieta, / num texto qualquer com o meu nome embaixo.

Lya Luft¹³⁰

3.1. EMERGÊNCIA DO FEMININO NA NARRATIVA DE LYA LUFT

A partir dos anos 1970, verificou-se no Brasil significativo aumento de mulheres no espaço acadêmico articulando em prol dos temas femininos. Criaram-se, então, sítios próprios para o estudo, resgate e visibilização da mulher em duas vertentes: como escritora, dando a ver os seus textos; e como intelectual, pesquisando e recuperando textos femininos historicamente ocultados – (a bem da verdade, os primeiros núcleos de pesquisa e estudos feministas nas universidades foram formalmente constituídos na década de 1980) – surgindo em várias disciplinas do conhecimento científico. Por isso, dizemos que a escrita feminina vem despertando muito interesse e marcando de forma indelével o discurso literário contemporâneo.

É desse período a obra da escritora Lya Luft¹³¹, cuja produção faz parte do *corpus* desta pesquisa e foco deste terceiro capítulo.

¹³⁰ LUFT, Lya. *Mulher no palco*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1984.

¹³¹ Romancista e poeta da linhagem rilkiana, tradutora, professora universitária, cronista, a gaúcha Lya Luft, de descendência alemã, nasceu em Santa Cruz do Sul (RS) em 15.09.1938. Foi casada com o lingüista e professor Celso Pedro Luft (1921-1985). Reside em Porto Alegre. Nos anos 1980 viveu algum tempo no Rio de Janeiro. Formou-se na PUC-RS em 1960 e em Letras Anglo-Germânicas em 1962. Ingressou na carreira acadêmica como professora de lingüística, atuando também na imprensa gaúcha e de outros Estados, como cronista e tradutora de grandes romancistas e poetas ingleses e alemães (Virgínia Woolf, Thomas Mann, Rilke, Gunther Grass, Bertold Brecht, entre outros). Estréia como poeta em 1962 com o livro *Canções do Limiar*; a esses se seguem vários outros: *Flauta Doce* (1972); *Mulher no palco* e *O lado fatal* em 1984. Seu primeiro romance (também *corpus* desse ensaio) *As parceiras* foi publicado em 1980, seguido por *A asa esquerda do anjo*, 1981; *Reunião de família*, 1982; *O quarto fechado*, 1984; *Exílio*, 1987; *A sentinela*, 1994. Nos anos seqüentes publicou vários outros livros de poesia e prosa: *O rio do meio*, *Secreta mirada*, *O ponto cego*, *Histórias do tempo*,

Ela começou a escrever em 1970, inicialmente publicando poemas. Mais tarde, depois de sofrer um desastre em que esteve cara a cara com a morte, assevera a autora, “começou a fazer coisas das quais não gostava”; dentre essas coisas, escrever romances. Para este ensaio escolhemos trabalhar com *As parceiras*, preferindo-o àqueles produzidos na mesma época – *A asa esquerda do anjo* e *Reunião de família* (que compõem com o primeiro o que alguns críticos consideram uma “trilogia da família”), destacando-o na trilogia por ser um modelo mais completo de *Bildungsroman*.

De início, gostaríamos de reforçar que a escolha pela fase anos 1980 da autora teve como mote a ênfase da obra, neste período, ao gênero romance. Na atual fase da sua vida literária, a autora gaúcha trabalha com outra modalidade de literatura, voltada para a ensaística e outros trabalhos de cunho jornalístico direcionados aos meios de comunicação de massa, certamente muito mais vendáveis por atingirem a um maior número de pessoas, e sobre a qual nos eximiremos de qualquer análise.

Uma das grandes contribuições de Lya Luft para as letras brasileiras, disse Susan Canty Quinlan¹³², “é a maneira pela qual ela trata de explorar a formação psicológica das protagonistas”. Muitas das mulheres lufteanas são oriundas de famílias burguesas mutiladoras, cuja opressão extravasa da alma humana para os textos. Lya Luft está no grupo das escritoras que rompem as travas do predomínio masculino, alcançando destaque pelo valor da sua obra, assentada sobre as bases da narrativa de cunho intimista e da presença feminina nos principais papéis.

Sobre a escritora, Franklin de Oliveira adverte que “se prestarmos um pouco mais demoradamente a atenção no fazer literário de Lya, verificaremos que os seus romances e seus poemas fluem de uma mesma fonte: a Mulher. A mulher menos como ente biológico, e mais, muito mais como enigmática realidade ontológica situada no mundo”¹³³. Sem discordarmos de Oliveira, diríamos que não seria necessário um olhar demasiado atento. Uma mirada rápida revela que a obra de Luft diligentemente descreve o *locus* feminino e, sob o ponto de vista da mulher, ela mostra não só as vicissitudes, mas também as alegrias (bem poucas, na verdade) do feminino, como um ser num sistema que lhe é adverso. São mulheres fragilizadas quase sempre vivenciando situações-limite.

Matéria do cotidiano, Perdas e ganhos, Pensar é transgredir, e em 2005 publicou um livro de literatura infantil. *Informações colhidas em Coelho, Nelly Novaes. op. cit. pp. 384-6.

¹³² QUINLAN, Susan C. Mutatis Mundis: a evolução da obra de Lya Luft. In: SHARPE, Peggy. *Entre resistir e identificar-se*. p. 168.

¹³³ Contracapa de *Mulher no Palco*. São Paulo: Siciliano, 1992.

Identificamos nas personagens femininas lufteanas influências de Clarice Lispector no que diz respeito ao intimismo. São elas criaturas envoltas em grandes conflitos emocionais dos quais tentam de todas as maneiras desvencilhar-se, e isso faz delas mulheres problemáticas e sofredoras. Contudo, aos olhos de Caio Fernando Abreu, “Lya Luft não tem parentesco em nossa literatura: suas histórias desvendam um submundo emocional em que poucas atreveram a penetrar”¹³⁴.

Coincidentemente, Ligia Averbuch encontra traços de Clarice na autora gaúcha, porquanto, “ao assumir a linha de uma literatura intimista feminina, Lya Luft palmilha caminhos percorridos por [outras] escritoras como Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles, afirmando-se, porém, como expressão original e absolutamente pessoal”. Todavia, sua identificação com as obras das antecessoras “se fará, é certo, pela temática, a consciência feminina”¹³⁵.

Affonso Romano de Sant’Anna¹³⁶, ao prefaciá-lo livro de Maria Osana de Medeiros Costa, cujo intuito era a análise dos cinco primeiros romances de Lya Luft e um livro de poemas, sob o enfoque do trágico e do grotesco, afirma que as personagens lufteanas podem ser definidas como uma “legião de perdedoras”:

são mulheres, sobretudo, que deslizam num universo sombrio, lembrando certos seres rastejantes. Aí despontam os conflitos básicos entre a vida e a morte representados nos partos e nos abortos. Suas personagens, como aquela Anelise de *As parceiras*, passeiam sua loucura pelo sótão da existência.

“Uma galeria de personagens trágicos”, resume Vera Queiroz, faz parte do mundo ficcional dessa autora. São os loucos, perversos, anões e retardados mentais. Toda a sorte de aberrações como forma de dar à mostra “a voz mais desvalida e abafada, a voz dos aflitos e convulsionados, dos que sofrem mais”. Queiroz destaca, também, a forma como a figura da mãe (sempre ausente, nas narrativas de autoria feminina) “é a imagem que medeia essas situações fronteiriças”¹³⁷. Sobretudo, é a ausência materna e/ou paterna que gera a agonia e a dor das protagonistas. Lya Luft desvenda transversalmente em seus escritos o submundo em que vive a mulher.

¹³⁴ Contracapa de *Reunião de Família*. São Paulo: Siciliano, 1991.

¹³⁵ AVERBUCH, Ligia. “Com a palavra a mulher”. *Zero Hora*. Porto Alegre, 25/08/1981.

¹³⁶ In: COSTA, Maria Osana de Medeiros. *A mulher, o lúdico e o grotesco em Lya Luft*. São Paulo: Annablume, 1996. p. 11.

¹³⁷ QUEIROZ, Vera. O personagem feminino nos romances de Lya Luft. In: FUNCK, Susana Borneo. *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: UFSC, 1994. p. 317.

3.2. DOMINAÇÃO MASCULINA, DESCENTRAMENTO FEMININO: A HISTÓRIA DE CATARINA

O primeiro romance de Lya Luft, *As parceiras* (1980), narra a história de uma família de mulheres, marcadas pela loucura e pela morte. Escrito em primeira pessoa, seguindo o fluxo da consciência da narradora Anelise, vai do presente ao passado sem obedecer a uma ordem temporal. Do mundo avernal os seus mortos retornam em forma de lembranças e se entrelaçam desordenadamente. O tempo cronológico de sete dias, como se fosse um diário, inicia no domingo e finda no sábado. Narra a saga de três gerações da família de Catarina Von Sassen.

Podemos afirmar que *As parceiras* é um romance de protagonismo partilhado. Na primeira e segunda geração, Catarina é a protagonista. Na terceira, ela compartilha com a neta o papel de destaque na trama, posto que sua presença rodeia o tempo todo a lembrança da neta Anelise.

A técnica narrativa empregada por Lya Luft é semelhante ao uso de “uma caixa chinesa” da qual se vai retirando, frente aos olhos do leitor, uma a uma, as várias histórias interligadas entre si. São as contranarrativas dentro de uma narrativa maior. A primeira história é da avó, Catarina, figura espectral, que não existe a não ser como nome. Anelise vive sob o signo do corpo da sua avó: uma menina alta, loira, filha única de uma viúva alemã. Catarina casou-se aos 14 anos, “quando mal começara a menstruar”, com “um trintão experiente” (AP¹³⁸, p. 13). A mãe de Catarina, imigrante alemã, anseia por retornar à pátria. Assim que consegue um marido para a filha, casa-a e viaja, deixando Catarina entregue à própria sorte. Fica implícito que a filha lhe era um estorvo. A impressão que fica é que na volta solitária para o país de origem, reside o fato de a alemã querer livrar-se da filha. Ela não queria levar Catarina para a Alemanha, por isso casou-a, com o primeiro homem que apareceu.

A jovem esposa não consegue adaptar-se à vida matrimonial. Decerto a tensão de uma adolescente ter de se tornar uma mulher precocemente fez com que ela não conseguisse saber, de modo exato, como exercer sua sexualidade. Ou Catarina não aprendera as técnicas que lhe permitiriam (con)viver (ou, pelo menos, fingir para sobreviver), no universo masculino no qual ocuparia uma posição de fêmea, e para a qual não estava preparada. E daí vem a sua dificuldade de adaptação ao desempenho do papel de mulher-esposa. Considerando-se a formação das moças educadas para o casamento, pesavam sobre Catarina

¹³⁸ Ao se fazer referência à obra *As parceiras*, será utilizada a sigla AP, acompanhada do número de página.

tanto a juventude e a inexperiência de vida, quanto a virilidade e o desejo impetuoso do marido. Ou Catarina não estava pronta para vivenciar em seu corpo a feminilidade (por negação da mãe, por não querer identificar-se a ela, era portanto homossexual?), ou simplesmente, porque não fora devidamente iniciada, não gostara da experiência? O fato é que evitava contato sexual com o marido e, ele, por seu turno, queria atendidos seus “direitos” maritais. Por isso “caçou-a pelos quartos do casarão, seguiu-a pelos corredores, ameaçou arrombar os banheiros chaveados *“como arrombava dia e noite o corpo imaturo. Nada aplacava suas virilhas em fogo”* (AP, p. 13, grifos meus).

Diz Pierre Bourdieu que “o amor é dominação aceita, não percebida como tal e praticamente reconhecida, na paixão, feliz ou infeliz”¹³⁹. Talvez por esse motivo, a jovem não poderia investir no casamento, nem tampouco aceitar a dominação do marido, fora casada sem qualquer envolvimento amoroso prévio com ele. E, ademais, não conseguia ter prazer com ele. No romance gótico, muito utilizado para a expressão feminina no romance de formação, esse homem, o avô de Anelise, seria o próprio arquétipo do vilão, o anti-herói. “Ele era um velho porco. Ninguém parecia gostar dele na família: fazia barulho ao comer, reclamava de tudo, andava sempre com a barba por fazer. Resmungava que naquela casa havia um bando de mulheres inúteis” (AP, p. 17).

A violência contra a mulher, também chamada violência de gênero, atinge mulheres independentemente da idade, grau de instrução, cor, raça e etnia e orientação sexual. Manifesta-se de variadas formas: física, psicológica, sexual (com a prática de relações sexuais forçadas, violentas ou não consentidas). Qualquer que seja a forma de violência, devemos lembrar que ela é uma forma de exibir o poderio do dominante sobre o dominado. Em outras palavras, é o transbordamento do poder do patriarcado. Nesse caso, como mostrado por Lya Luft, é uma denúncia da violação dos direitos da mulher. O processo de se tornar mulher/esposa faz parte de uma socialização, uma preparação para a função, e a narrativa permite ver, com nitidez, que não houve tempo para tal preparo. Por outro lado, conforme Heleieth Saffioti¹⁴⁰, por meio do contrato social do matrimônio cria-se “a dominação dos homens sobre as mulheres e o direito masculino de acesso sexual regular a elas”. O casamento

¹³⁹ BOURDIEU, Pierre. op. cit. p. 131.

¹⁴⁰ SAFFIOTI, Heleieth I. B. Gênero e Patriarcado: A necessidade da Violência. In: CASTILLO-MARTÍN, Márcia. e OLIVEIRA, Suely de. *Marcadas a Ferro: A violência contra a Mulher*. Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres. Brasília: 2005. pp. 41-89.

umenta a sujeição da mulher¹⁴¹. À medida que o cerco vai se tornando mais complexo, vai simultaneamente surgindo a revolta da esposa. Desta forma, exposta à perseguição e violência do estupro (sexo não consentido = estupro) pelo marido, a jovem não tem armas para lutar. E o inimigo é feroz e poderoso.

Portanto, Catarina encontra-se em um mundo desconhecido e conturbado: é uma *freak* incapaz de se enquadrar no sistema. Consciente de sua fragilidade diante do inimigo poderoso, contra o qual ela não tem armas para lutar, Catarina assume uma atitude de resistência passiva. Cria, então, um mundo só para ela. Viverá, daí em diante, reclusa no sótão: “mandou mobiliar o sótão como um quarto de menina. Tudo branco. Faltavam só as bonecas para que a infância fosse recomposta” (AP, p. 19).

Por não se acomodar nos moldes do patriarcado que credita ao casamento a possibilidade de crescimento e ascensão social para a parte feminina, a jovem esposa entra em profunda crise psíquica. Ela enlouquece. Escolhe, então, um caminho que lhe parece mais seguro: no sótão constrói um “mundinho” só dela. Tornou-se uma “doida bonita, asseada, mansa, escrevendo e murmurando entre rendas e alfazema” (AP, p. 20), sem fazer mal a ninguém. A narradora “ouvira dizer um dia que meu avô fazia ‘horrores’ com Catarina. Por isso ela ficara doida” (AP, p. 33).

A loucura parecia ser, na essência, a liberdade. Contudo, esse mecanismo defensivo não surte o efeito esperado. O marido, que parecia ter desistido de lhe “ensinar as artes dos bordéis, preferindo teúdas e manteúdas” (AP, p. 17) e que já não morava na mesma casa que a esposa, nas visitas ao casarão ordenava que abrissem o sótão e, entre gritos de terror, estuprava Catarina. Em uma das últimas sessões de tortura, aos quarenta anos, engravida de Bila. Antes, ela tivera, dentre alguns abortos, três filhas: Beatriz ou Beata, Dora (pintora), Norma (mãe de Anelise) e, por último, Sibila (Bila, Bilinha, anãzinha, retardada), figura tosca e grotesca, fruto do último estupro e espelho cujos reflexos revelavam as imagens das aflições e torturas da sua concepção. Bila nasce anormal, deformada, uma criança monstruosa. Quando criança, Anelise temia que pudesse vir a ser anã como Bila, tinha nojo e medo da tia anormal. “Até as empregadas tinham medo da anã: diziam que dava azar, tinha mau-olhado, previa desgraças, via ‘coisas’” (AP, p. 53). Era crença médica no século XIX que crianças nascidas de estupros seriam retardadas e/ou deformadas. Acreditando nessas

¹⁴¹ A lei 4.121, de 27/08/1962, também conhecida como o estatuto da mulher casada, isenta a mulher de muitas sanções antes existentes. Até a promulgação dessa lei, a mulher não podia trabalhar fora de casa sem o consentimento do marido (Idem, Ibidem. p. 69).

crendices, Bila concentrou uma enorme carga de símbolos negativos, que aterrorizaram a infância da narradora.

A família é essencialmente o *locus* do feminino, da mesma forma o *locus* do *Bildungsroman*, pois o espaço doméstico – espaço de segurança e perigo, como uma pequena réplica da sociedade. No microcosmo de Catarina, no sótão, “um dia, o escândalo: Catarina von Sassen, 46 anos, louca e linda, foi encontrada na cama em atitudes suspeitas com a enfermeira, mocinha que diariamente lhe aplicava injeções de vitamina e massagens para compensar a longa reclusão” (AP, p. 45). O envolvimento da “louca do sótão” com sua enfermeira, mesmo revestido de mistérios e segredos, instigava sempre a curiosidade e imaginação da família e das empregadas.

Numa metáfora, a escritora Virgínia Woolf é associada à sexualidade periférica da avó. Para a irmã de Anelise – Vânia – “Ela era uma viada”. A narradora não vê no fato nenhum motivo para culpa: “talvez um inocente ardor, um desabafo de ternura contida, mal interpretada pela governanta”, pois Catarina precisava de “alguém que se aproximasse sem meter medo, sem ditar regras”, alguém simplesmente para amar, “não importava o sexo, a condição” (AP, p. 44).

É claro que, expulsaram a enfermeira¹⁴². Naturalmente, o médico receitou o calmante mais forte, a moradora do sótão ficou extraordinariamente calma. Todavia, o suicídio seria a única forma de despecho narrativo considerado adequado para o patriarcado: de forma trágica – o que é muito característico ao romance gótico – ela se penitencia do seu “mal estar no mundo” e se redime pulando da varanda do sótão. Está claro que ela suicida depois que a enfermeira é expulsa. Cíntia Schwantes lê esse fato como um suicídio por dores de amor, tal como o do jovem Werter, de Goethe.

É modelo recorrente, nas narrativas de autoria feminina, as personagens tentarem quebrar o padrão exigido, seja ele de sexo-gênero, classe social, raça e etnia, quando elas exercem seus prazeres nas margens, no sótão, no escuro. E são condenadas por terem prazeres proibidos. Em *As parceiras* o preço a ser pago é a morte de Catarina. Foi auto-exilada e condenada a viver num sótão por não ter um relacionamento sexual “normal” (é próprio da anatomia feminina gostar de homens, querer relacionar-se com homens, dita o patriarcado; se tal não acontece, algo está errado). Por isso, sua sexualidade é considerada antinatural, transgressora e marginal. Além disso, as mulheres só começaram ter “direito” de apreciar o sexo heterossexual nos meados do século XX, depois de Masters e Johnsons e Hite. No século

¹⁴² O estranho é que, mesmo na ausência do marido, provavelmente já morto, a Lei do Pai ainda se faz cumprir. O sistema é mais forte que o indivíduo.

XIX acreditava-se que as mulheres eram fisiologicamente incapazes de prazer sexual, um apanágio masculino, mas devia obediência ao marido, o que incluía a “conjunção carnal”, por mais desagradável que fosse para ela. Catarina odiava qualquer contato libidinal com o marido: “minha avó vomitava quando o marido saía de cima dela” (AP, p. 100).

A verdadeira sexualidade de Catarina é fato menos importante em *As parceiras*. O que de fato importa é que Catarina, enquanto viva, esteve ausente como modelo de mãe e interdita pela loucura. Depois que seu corpo se esfacela no jardim do casarão é considerada por todos como uma “maldição”: a seu respeito teceram-se lendas, mitos, solidões e medos, que contaminarão as futuras gerações: medo de ficar louca, medo de ter filhos anormais, medo da homossexualidade, enfim, medo de ser como ela.

É fácil ver porque essa situação levou o assunto Catarina a ser considerado um tema tabu – o próprio discurso ligado a uma sexualidade clandestina, como o é o homossexualismo feminino, está predisposto à marginalidade. O corte das mulheres da família com Catarina não pôde ser estabelecido. Ela continuará sombreando o futuro das outras gerações de perdedoras.

Porque esteve ausente na maternação das filhas, estas repetirão o modelo falhado de mãe. Em termos do romance de formação, a *Bildung* de Catarina falhou. Ela não se realiza nem como mulher, nem como homossexual, nem tampouco alcança integração psicológica ou social. Se a história terminasse nesse estágio, avaliaríamos o romance como um *Bildungsroman* falhado. No entanto, para se estabeleça um discernimento psicossocial da segunda protagonista, na senda para o auto-aprendizado de si, ela deverá resgatar a figura da avó, sob pena de não erigir sua identidade.

3.3. AUSÊNCIA MATERNA: A HISTÓRIA DE ANELISE

Gilbert e Gubar¹⁴³ afirmam que monstros e loucas funcionam, na literatura feminina, como duplos da protagonista. Dada a sua condição de duplo na narrativa, a figura da avó se consolida em Anelise, porém de forma negativa. Isso porque duas imagens de mulher – Catarina e Norma respectivamente, a avó e mãe de Anelise – são responsáveis pelo drama existencial da narradora. A avó exilou-se no sótão, enlouqueceu e suicidou; a mãe

¹⁴³ Apud SCHWANTES, Cíntia. *Interferindo no cânone: a questão do Bildungsroman feminino com elementos góticos*. (Tese de doutorado). Porto Alegre-RS: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 1997. p. 131.

ficara tão alheada e infantil, a poucos passos de se tornar também louca. Norma se torna uma mãe ausente como fora Catarina:

embora minha mãe fosse assim alheada com seus livros e músicas, eu a amava muito, e sabia que ela me amava também, na sua maneira etérea e infantil. (...) parecendo com minha avó. Vejo mamãe sentada perto da janela da sala como Catarina se postara junto da porta de vidro da sacada. Livro aberto sem ler. Eu adivinhava que minha mãe não estava lendo, que nem distinguia ao certo a realidade e ficção, nem se interessava pelos enredos, misturando tudo (AP, pp. 26-7).

Talvez mesmo por falta de modelo materno, Norma saiu-se tão psicologicamente frágil quanto a mãe. A relação mãe-filha foi criteriosamente estudada por Nancy Chodorow sob a forma de re-estudo e crítica da teoria psicanalítica de Freud. Percorrendo outros caminhos, ela afirma que “a existência mental e física da criança depende de sua mãe (...) vivencia um sentimento de identidade com ela (...) Sua situação para consigo mesma e com o mundo – suas emoções, sua qualidade de auto-amor (narcisismo), ou auto-ódio (depressão) decorrem todos em primeira instância desse primeiríssimo relacionamento”¹⁴⁴.

Portanto, no nível psicológico, todas as vivências de amor primário e de identificação com a mãe tendem a ser recriado pelas pessoas. O fato é que as meninas identificam-se com suas mães. Partindo dessa premissa, pode-se compreender por que a fragilidade de Norma a impedira de cuidar das filhas, Anelise e Vânia: ela própria não fora cuidada (sua mãe estava interdita pela loucura). À interdição materna soma-se a privação afetiva do pai – ele esteve sempre ocupado nos cuidados com a esposa, relegando as filhas a um segundo plano – o que leva a compreender o porquê da deficiente existência afetiva das duas irmãs. Contudo, as relações estabelecidas entre filhas e pais oferecem àquelas certa segurança. À maneira deles, amavam as filhas.

Nessa fase da infância, Anelise estava sob os cuidados das empregadas. A irmã, muito mais velha, estava a uma distância etária e de interesses incompatível com as da caçula. Anelise, então, investe na amizade de Adélia. O acervo comum às duas crianças, de descobertas e conhecimentos, fez de Adélia a mentora de Anelise nessa fase da infância. No entanto, por um curto período. A amiguinha morre na casa de Anelise: ela cai (ou pula, voluntariamente) de uma pedra à beira da praia e morre no mar.

Nos *Bildungsromane* de autoria feminina, via de regra, existe um estremecimento nas relações familiares. Em *As parceiras*, no entanto, não acontece conflito entre Anelise e os

¹⁴⁴ CHODOROW, Nancy. *Psicanálise da maternidade: uma crítica a Freud a partir da mulher*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos. 2002. p. 107.

pais – eles são ausentes demais para isso. É com a morte deles que o conflito se instaura, entre ela e a tia Beata. A morte do pai e da mãe representará um passo necessário para o processo de aprendizagem da personagem e, ao mesmo tempo, preanuncia o caminho para a consolidação da identidade.

Passados dois anos da amarga perda da amiga, os pais de Anelise morrem em um acidente de avião. O avião explode e eles caem dentro do mar. Seus corpos nunca foram encontrados.

É interessante notar a circunstância em que se deram as mortes, por suicídio de Catarina e Adélia e por afogamento dos pais e Adélia. O efeito vivificador e perverso da água, enquanto gerador da vida, é, paradoxalmente, disseminador da morte. A ausência materna mata porque a busca por ela é tão desesperada que as personagens submergem e perdem sua própria identidade. Efetivamente, a essência dessa obra se estabelece na parceria entre a vida e a morte. Narra o conflito da protagonista empenhada, que é para gerar vidas e assim sobrepor-se à presença metafísica da morte.

É necessário observar que no romance de formação é pouco comum que sejam os pais os mentores, principalmente porque eles estarão investidos do conflito de geração, característicos aos *Bildungsromane*, como um todo. Neste romance, o conflito se estabelecerá com a tia Beata. Posto que mortos os pais, Anelise passa para a guarda da tia Beatriz, vai morar no casarão da família, onde mora agora essa tia e a outra tia anãzinha com necessidades especiais. O conflito se dá, também, porque tia Beata, além de verbalizar o discurso patriarcal, assume uma maternidade negativa em Anelise.

A tia era chamada pejorativamente de ‘viúva-virgem’, porque “fora casada apenas três semanas. Logo o marido se suicidara, diziam que fora por não poder cumprir seus deveres conjugais” (AP, p. 31). Faltou a ele o que sobrara ao marido de Catarina: ardor sexual. É significativo que ela busca, para casar, alguém o mais diferente possível do próprio pai. Assim que o marido morre (dera um tiro na cabeça), tia Beata evade-se para o sacrifício puritano da religiosidade. Como não pudera alcançar a felicidade via corpo, intenta conseguí-la via ascese espiritual.

Histórias de amor frustrado, repressão sexual, imposições comportamentais de cunho social e religioso, tudo isso, forma o discurso de convencimento moral-religioso de Beata, o que reforça em muito o discurso patriarcal – por isso, pode-se atribuir a ela o papel de “guardiã” das leis do patriarcado. As impossibilidades de lidar com a repressão, os tabus, e as áreas escuras do psicológico e do emocional implicam em rejeição de Anelise pela tia. As idéias puritanas são uma fonte de força que a torna antipática aos olhos da sobrinha e motivo

de conflito entre as duas, que vivem juntas (juntamente com Bila – pois, com a morte dos pais, Vânia, que estava noiva, apressara o casamento para escapar da casa da tia) no casamento sombrio. No casamento concentra-se a vivência mais árida e triste da vida da protagonista: tristeza, medo, isolamento, solidão, pela segura afetiva da tia e a companhia assombrosa da tia anã.

Todavia, um belo dia (como nos contos de fadas)¹⁴⁵, o tom sombrio do casamento se colore com as cores da alegria e esperança de dias melhores, pois Otávio, filho adotivo da outra tia – Dora (uma pintora, alegre e em tudo diferente de Beata) – vem passar uma temporada com a família. Vemos nesse enxerto a ocorrência de uma epifania, posto que Anelise e o primo descobrem o amor, e com ele virá a possibilidade de um estar-no-mundo mais prazeroso:

chegamos na porta do meu quarto, Otávio me abraçou, encostou-se ao meu o seu corpo inteiro, um corpo duro, assustador e insistente, um calor tonto escorria de mim, ventre em fogo. O beijo foi demorado, hesitante primeiro, eu não era criança, mas beijo na boca. E Otávio não parecia muito experiente. Depois, o toque profundo, até que tive medo de desmaiar. Pensei no quarto, na cama ali tão perto, a mistura de desejo, curiosidade e medo me afligiram, libertei-me e entrei às cegas (AP, p. 64).

A mudança em Anelise ocorre em virtude de sua convivência amorosa com o primo. No casamento, entremeado por músicas tocadas no piano e brincadeiras, deu-se o rito de passagem: Anelise e Otávio se descobrem. No entanto, eles não têm uma iniciação (de forma libidinal completa, com a consumação do ato), mas uma aprendizagem sentimental. Mesmo porque é relevante o fato de a protagonista estar sob a tutoria da tia Beatriz e morando debaixo do mesmo teto. Então, os rígidos padrões morais pregados por ela punham-se de manifesto. E, por outro lado, o primo não fora suficientemente afoito, o que estabelece a relação de ambos fora dos circuitos sexuais. Ele não tem problemas com o sexo (tanto que se casa), mas com a auto-afirmação. O que Freud explicaria como a falta de um modelo paterno. Ora, faltava a Otávio modelos masculinos, posto que fora criado pela tia Dora, casada várias vezes, mas sem um companheiro em definitivo. Talvez por isso, ele tenha desenvolvido uma identidade de gênero ambígua: não consegue desempenhar plenamente seu papel masculino, é demasiado frágil e delicado. Vemos em Otávio, nessa fase da adolescência, a figura duplicada da protagonista, duplos na orfandade por serem figuras descentradas e não resolvidos consigo

¹⁴⁵ De acordo com Annis Pratt, o *Bildungsroman*, assim como o próprio gênero romance, é híbrido, ou seja, se inter cruzam características de outros gêneros literários. O romance poderá beber na fonte da poesia, prosa, reportagem, contos de fadas... e/ou, qualquer gênero que melhor aprouver ao escritor.

mesmos: ele quanto à auto-afirmação da sua sexualidade, ela no receio pelo passado negro da família.

Uma outra leitura possível de Otávio se dá pelo viés do arquétipo do amante do mundo natural. Segundo leitura de Annis Pratt feita por Schwantes, o amante ligado a esse mundo “é um catalisador tão poderoso da sexualidade feminina que precisa ser suprimido”¹⁴⁶, por isso ele viaja, sua mãe o envia ao exterior a fim de aperfeiçoar-se em piano.

Propomos uma ressalva a respeito da viagem, que nos *Bildungsromane* tradicionais masculinos é recurso favorecedor do auto-aprendizado e crescimento do protagonista, e usualmente negado à mulher (pelo menos as moças sérias, “respeitáveis” e disponíveis para o casamento, não deveriam empreendê-la desacompanhadas, até meados do século XX). O fato é que Otávio, nessa viagem, casar-se-á com uma mulher que o trairá abertamente, mas ele a aceitará e desejará mantê-la junto de si, talvez como forma de não revelação social de sua identidade ambígua. O texto não diz explicitamente, mas Otávio parece nutrir uma paixão sexual por uma mulher que o despreza, o que é degradante. É dessa maneira que ele é “destruído”, rebaixado, aviltado. Contudo, no futuro, a presença amiga de Otávio será capital para amenizar os conflitos da protagonista.

É interessante destacar que a família Von Sassen representa uma crítica ao estereótipo da família patriarcal. Sua trajetória começa com o macho no poder. A mulher, como no modelo patriarcal tradicional, é destruída pelo poder do macho: primeiro em sua individualidade, depois, na própria existência. Por isso a família, como entidade, fragiliza-se e chega a uma completa desintegração. Por conseguinte, os homens, nessa narrativa, são representados como modelos falhos, estereotipados: o avô, Otávio, o marido de Vânia, e posteriormente o marido de Anelise, Tiago, são todos figuras *freaks*, ao mesmo tempo diferentes e fragilizados. O homem ocupa uma posição de quase marginalidade (lembramos do avô), eles ocupam uma zona de fronteira, e podem quase sempre, ser co-responsabilizados na dor das mulheres. Além disso, em *The contested castle*, Kate Ferguson Ellis afirma que o lar burguês é um espaço feminino por excelência, e os meninos, ao se tornarem adultos, são expulsos dele. A partir daí, movidos pelo ressentimento, procuram se vingar, ao mesmo tempo em que lutam para retornar a esse espaço de investimento afetivo.

Da mesma forma, as personagens mulheres desse romance são sujeitos na diferença: Beatriz investe seu parcimonioso amor em Bilinha, cuida dela como se fosse sua mãe; Dora, sem filhos biológicos (não se sabe se por opção, ou por outros motivos) vê na arte

¹⁴⁶ SCHWANTES, op. cit., p. 42.

e na adoção o seu escape: pinta nos seus quadros os filhos que não teve; Norma é mentalmente perturbada, por isso inadequada na função de mãe, e morre. Vânia afiança ao marido que não terá filhos. Portanto, Anelise é a única salvação, e ela sente que é assim, terá que resgatar as mulheres da família.

Por isso, algum tempo depois, cumprindo o estabelecido pela regras sociais do patriarcado cujo escopo destina moças ao casamento e à maternidade como única possibilidade de auto-realização, Anelise casa-se com um bom rapaz.

Em seguida, Bila morre e tia Beata vai para um convento. É importante realçar o convento como recurso eficaz da narrativa, apropriação do contexto histórico do gótico, “*locus* de repressão sexual, de esconderijo da sexualidade”¹⁴⁷. Na ficção gótica aparece, freqüentemente, a história de uma mulher aprisionada, enclausurada psicológica ou fisicamente por ser vítima de um sistema que a usa e/ou a submete. No caso de Beatriz, por ser porta-voz do patriarcado, ela reforça esse sistema, uma vez que simbolicamente rejeita qualquer tipo de chamamento libidinal do corpo. De tal modo, o sótão onde Catarina se refugia da sexualidade excessiva e abusiva do marido recebe uma nova roupagem e iguala-se ao convento, ambos *locus* de refúgio e auto-aprisionamento do corpo feminino.

3.4. MATERNIDADE COMO CONDIÇÃO PARA IDENTIDADE DO FEMININO

Beauvoir preconiza que “é pela maternidade que a mulher realiza integralmente seu destino fisiológico”, “é a maternidade sua vocação ‘natural’, porquanto todo o seu organismo se acha voltado para a perpetuação da espécie”¹⁴⁸. No entanto, a falta de uma maternação condena Anelise, e todas as outras mulheres da família, ao narcisismo, resultante, certamente, do abandono emocional experienciado por elas. Elas temiam por demais a maternidade, tinham medo de engendrarem filhos defeituosos. Ao contrário de Catarina, Anelise é uma figura materna, queriam, ela e o marido, “uma casa cheia de gritos e risadas, diferente dos lugares quietos e sem graça onde... vivera” (AP, p. 87). Aparentemente, a irmã mais velha da protagonista, Vânia, parece não querer ser mãe: “Deus me livre. Choradeira, pediatra, jardim de infância, babá. Estou ótima assim” (AP, p. 81). Ela nunca se ligara muito em crianças, mas por que nunca quisera ter filhos? Vânia leva uma vida invejável aos olhos

¹⁴⁷ MONTEIRO, Maria Conceição. *Na aurora da modernidade: a ascensão dos romances gótico e cortês na literatura inglesa*. Rio de Janeiro: Caetés, 2004.

¹⁴⁸ BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: a experiência vivida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. p. 248.

da sociedade, é casada com homem rico, bonito, aparentemente é feliz e amada por ele. Mas, na verdade, é um casamento de fachada. O marido (sem nome, na narrativa) condiciona o casamento à não maternidade da mulher, temeroso, que era, de que seus filhos tivessem na herança genética parte das raízes doentes da família Von Sassen. No fundo, o marido de Vânia mostra-se egoisticamente centrado em si mesmo. (Poderíamos ver no anonimato narrativo – este personagem e o avô não ganharam um nome na trama – consequência de uma crítica a sua atitude anti-natalista e discriminatória?) Também o marido de Vânia poderia ser um narcisista imaturo, que desejava dedicação exclusiva da esposa – e nisso muito semelhante ao avô.

O papel social desempenhado por Anelise, à semelhança da mulher nos anos 1980, inclui o trabalho fora de casa, foge do estereótipo da típica dona-de-casa, é independente do marido. No entanto, passado algum tempo, o casamento começa a deteriorar-se lentamente porque “depois das tempestades da paixão comecei a sentir falta de uma criança junto de Tiago e de mim” (AP, p. 87). A relação lhe parecia incompleta. Ela queria ter um filho. Seu projeto de maternidade é agora o único objetivo. E busca obsessivamente realizá-lo. Engravidada repetidas vezes. O corpo, no entanto, nega-se a produzir frutos.

“A reprodução é a fase central do desenvolvimento adulto [feminino]”¹⁴⁹. Dessa forma, a maternidade, ou melhor, a relação causa x efeito da não-maternidade conduz a narrativa. A maternidade é um ponto nevrálgico para a individuação e subjetividade de Anelise. Imaginava que atingiria o grau máximo de sua integração e formação se fosse mãe. Queria cuidar de alguém, dedicar-se integralmente à maternação de filhos – já que não fora cuidada pela mãe – supriria, assim, carências, e isso seria, também, uma forma de se diferenciar da mãe. As tentativas de engravidar poderiam ser para Anelise a tentativa de parir a si mesma, de ser para si a mãe que ela não teve, ou, simplesmente, provar ser uma mulher completa. O fato que irá modificar Anelise e fazê-la crescer decorre, ironicamente, do fato de que ela é uma mulher estéril. Portanto, deverá tentar constituir-se como mulher sem a maternidade (de forma incompleta, portanto).

No entanto, a busca empreendida por Anelise pela concepção, possivelmente, poderia ser uma recusa inconsciente do seu corpo, transcendência de sua própria crise existencial, epicentro do cataclismo doméstico e social vivido por ela: os médicos tinham concluído que era fisicamente normal: “não havia nada de físico, meu corpo era perfeito. *Um deles arriscou que podia ser rejeição*, mas quase lhe bati na cara: Mais do que tudo no

¹⁴⁹ GILLIGAN, op. cit., p. 238.

mundo, queria um filho. Tinha medo sim, mas o medo expulsaria as crianças do meu corpo cedo demais?” (AP, p. 101, grifo meu). A rejeição seria decorrente do medo de ter filhos doentes. Ou talvez ela tivesse uma demanda pela maternidade (desejo de ser mãe, vontade de ter o *status* materno), mas não tivesse a demanda por um filho. A demanda por um filho, segundo Silvia Tuber, pressupõe certo grau de alienação. A mulher, no seu desejo de ser mãe e ter uma “criança a qualquer preço”, busca calcar uma posição de sujeito e “significar-se a si mesma”¹⁵⁰. “Busca-se exclusivamente a identidade”¹⁵¹.

Um aspecto muito interessante na narrativa é o relato de um dos abortos da protagonista. Experiência narrativizada da dor, sofrimento e trauma que somente a pena feminina seria capaz de escrever de forma tão real, chocante e emocionante. Na obra sugere-se que a gestação não é meramente uma função biológica, despojada de referências subjetivas. O ato de concepção e nascimento de um filho (mesmo, nesse caso, um natimorto) converte-se em um momento memorável para a mulher. No entanto, na literatura, pode-se observar que se encerraram em uma tumba os temas ligados ao universo feminino, como aborto, menstruação, gravidez, partos, menopausa, criação de filhos etc. E essa exposição de um drama especificamente feminino, pouco ou quase nunca percebido pelas pessoas, de alguma forma, poderá contribuir para a *Bildung* do(a) leitor(a):

certa manhã quando ele saiu eu senti uma punhalada no ventre. Outra e mais outra, suor frio, vontade de ir ao banheiro. O corpo dobrado em dois, percebi que expulsava o filho como um objeto estranho, um intruso. Mais uma dor, longa e agoniada, e a criança caiu no vaso de cabeça para baixo sem que eu pudesse evitar, meu corpo não me obedecia. Eu me sentia morrer, estava me esvaindo de mim com todo aquele sangue. A empregada acorreu aos meus gritos, mãos rápidas e seguras agarraram o feto ensangüentado, enrolaram numa toalha, seguraram-no grotescamente enquanto eu me arrastava para a cama.

Fiquei ali encolhida, cheia de horror, gemendo. Não tinha coragem de olhar a coisa que jazia ao meu lado. Ainda presa, enrolada na toalha empapada de sangue. Desejei que aquele sangue continuasse a correr de mim, e com ele o resto de vida. Que tudo acabasse logo (AP, p. 96).

Este fora o último aborto de Anelise. Ela retorna ao trabalho, viaja, muda de setor no emprego, integra-se com outras amigas. Já tinha desistido... Quase já podia suportar o desapontamento de olhar os filhos das amigas, quando engravida pela última vez. E desta vez a gravidez cumpre o tempo da espera. E... nasce um lindo menino a quem ela chama de Lauro – ou Lalo:

¹⁵⁰ TUBER, Sílvia. *Mulheres sem sombra*: maternidade e novas tecnologias reprodutivas. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1996. p. 104.

¹⁵¹ Idem, p. 42.

o parto fora difícil: eu estava tão rígida, me sentia tão acuada, não se podia desfazer do filho? Não podia. Tiveram de me anestesiarem no fim, mas acordei numa calmária embotada e feliz: meu filho nascera. Perfeito? Perfeito, disseram. Um menino graúdo e bonito. Lauro, meu filho. Afinal nascera um homem nessa família de mulheres, e eu vencera, a vida vencera (AP, p. 102).

Nessa altura da narrativa, cumprida a etapa do casamento e a maternidade, se estivéssemos lendo um *Bildungsroman* tradicional, a trajetória da protagonista estaria completa. Contudo, no romance de formação de autoria feminina, o casamento é considerado como uma sujeição aos padrões ditados socialmente e uma forma da mulher se afastar da sua identidade feminina. Nessa narrativa, a narradora descreve – não dessa forma linear na qual nos conduzimos, mas por meio de *flashes* de consciência – a epifania: como veremos, um momento decisivo, um chamado para um recomeço na busca da identidade, por parte da protagonista.

O menino nasce pouco mais que um vegetal, com uma lesão cerebral irreversível. E morre dois anos depois. O sofrimento é atroz, pela perda do filho desejado e porque Anelise tem dificuldade de estabelecer sua identidade fora do papel de mãe. O casamento, já problemático, esfacela-se por completo. Tiago retira-se da vida emocional de Anelise e não compartilha com ela a dor pela perda do filho; quem o faz é Otávio.

Silvia Tubert ajuíza que a impossibilidade da maternidade remete as mulheres a um vazio absoluto: “a incapacidade de encontrar outro sentido a situa perante a falta absoluta de sentido, a perda da identidade”¹⁵². Assim, sentimentos de culpa e medo subjazem no enredo: o passado de loucuras, esterilidades e deficiências abre caminho para a irrupção das forças da escuridão e para a desintegração da protagonista. Fim do sonho da maternidade... fim do casamento... fim de Anelise? Fragmentada e muito sofrida, resolve ir para o Chalé que fora dos pais numa tentativa de “juntar os cacos” do seu eu estilhaçado.

As autoras de *The voyage in* afirmam que o *Bildungsroman feminino* se distingue da contraparte masculina pelo abandono de uma estrutura linear em favor de outra circular. Para que Anelise atinja uma *Bildung*, seu processo para crescer e ocupar um lugar perdido na comunidade social deverá forçosamente decrescer. Ou seja, para recuperar a unidade perdida (social e individual) necessita de isolar-se. Deste modo, o Chalé funciona como uma viagem interior (no *Bildungsroman* masculino seria para uma outra cidade ou país). Tempo reservado para pensar na sua condição de mulher madura (quarenta anos, aproximadamente), separada e

¹⁵² Idem, p. 149.

sem filhos. E é a partir dessa realidade que deverá construir uma outra identidade, distinta da projetada por ela, anos antes.

Ela viaja para o Chalé, casa de veraneio que fora dos seus pais e onde morrerá Adélia: “vim ao Chalé resolver minha vida se é que ainda há o que resolver” (AP, p. 15). No sentido metafórico, como já dissemos, a viagem representa uma imersão no interior, uma viagem para dentro de si. Fazendo uma ponte com o *Bildungsroman* masculino, a viagem, de modo distinto, para ele é via de exploração e aventura; para ela, é o meio de conhecer-se, e aceitar-se como mulher.

A maioria das mulheres quer ser mãe, quiçá pela alta valorização da maternidade no meio social, ou pelo alto investimento de idéias (implícitas e explícitas) no discurso social acerca da maternidade que são diuturnamente veiculadas pela imprensa, e também incrustadas nas mulheres desde a infância. Por exemplo, a menina que brinca com bonecas principia um projeto para o cuidado e a maternidade.

No discurso midiático, a sugestão alia a família nuclear à realização máxima na vida do ser humano. As propagandas exibem pais sorridentes e orgulhosos rodeados pelos alegres, saudáveis e bonitos filhos. Tal imagem mostra a maternidade (e a paternidade) como meta de felicidade cuja tônica reside na completude da família: pai + mãe + filhos = felicidade. E estando fora deste contexto, não se pode ser feliz.

Por outra vertente, no discurso médico a infertilidade relaciona-se a doença, a patologias de um corpo feminino improdutivo. O corpo feminino é representado na equação mulher = mãe; o que foge a esta lógica é tido como anormal. De forma simplista, o pensamento médico rege que se o corpo é sadio, produz; o corpo que não produz está doente e deve ser medicalizado, à custa de intervenções fazê-lo “funcionar” como “deveria”.

Por tudo isso, dizemos, com Nancy Chodorow (endossado por Tuber, Lurdes Fidalgo, dentre outras teóricas), que o desejo de um filho não é natural, mas naturalizado: “como uma história de socialização para a função materna”¹⁵³. Sendo assim, não é fácil renunciar à maternidade, já que há toda uma construção cultural compulsória do corpo feminino como corpo materno¹⁵⁴.

A incapacidade de Anelise em relação a esse papel materno desencadeia desequilíbrio em termos físico, psicológico e existencial. Portanto, a possibilidade de uma

¹⁵³ Idem, p.185.

¹⁵⁴ Desde a publicação de *O segundo sexo*, que causou enorme escândalo não pelo seu conteúdo extremamente erudito, mas por ter sido escrito por uma mulher, inverteu-se o olhar míope que se tinha sobre a sexualidade feminina. Nesse livro, Beauvoir separa a feminilidade da maternidade e o ato sexual da procriação.

Bildung excluirá, imprescindivelmente, a maternidade da protagonista. Qualquer projeto de formação será possível somente se se desvincular o projeto de natalidade da subjetificação identitária da personagem. Ou na hipótese de que ela tome para si um filho adotivo. O que poderia não surtir o mesmo efeito, visto ser, para ela, a maternidade como um meio de realização pessoal e esculpido fortemente na sua dimensão psicológica. Ou seja, o filho idealizado e narcisicamente desejado, seria para a protagonista um filho redentor. Investido das funções salvíficas, e única possibilidade de romper com os “estigmas maléficos” pretensamente atribuídos às mulheres da família. Tinha que ser, portanto, um filho biológico.

Pelo que deixa entrever a narradora, a “maldição” teria começado com Catarina: “para mim, a peça mais importante sempre fora minha avó, que eu vira só uma vez no sótão branco recendendo a alfazema” (AP, p. 42). Tendo, pois, perdido a dimensão da busca de afirmação pela experiência dos cuidados dos filhos, ela procura a explicação para o seu infortúnio. Busca novas maneiras de se conduzir existencialmente. E busca construir sua formação, distinguida dos moldes do sonhado.

Em sua busca de identidade, a protagonista está, muitas vezes, sujeita a enfrentar-se com sombras e espaço em branco do inconsciente: no chalé da praia ela constrói um sótão simbólico no qual pertenciam as mulheres da sua família, fragmentos da amiguinha morta no mar, esboços de filhos e uma mulher enigmática, uma veranista. Mulher tão solitária quanto Anelise. Juntos, esses componentes narrativos servirão para revelar o inconsciente da protagonista.

Todorov¹⁵⁵ registra as “manifestações do estranho” como fatos que poderão ser justificados por fenômenos de causa natural ou sobrenatural. Uma das passagens em que esse aspecto “estranho” pode ser observado ocorre quando Anelise chega ao chalé e se depara com a figura enigmática, uma mulher veranista e solitária que circulava pela vizinhança, e que chama a atenção pela semelhança com Catarina: “essa mulher do morro me faz pensar em minha avó” (AP, p. 11).

No sentido freudiano a figura da veranista poderia ser o fantasma simbólico, o sintoma de um conteúdo inconsciente reprimido, posto que a “repressão é um mecanismo psicológico típico da cultura patriarcal. Freud a define como uma operação psíquica que tende a fazer desaparecer da consciência um conteúdo desagradável ou inoportuno”¹⁵⁶. Ora, a imagem da avó submetida ao jugo do Deus-marido, cujo comportamento sexual perverso ela

¹⁵⁵ MONTEIRO, op. cit. p. 44.

¹⁵⁶ SEABRA, Zelita & MUSKAT, Malvina. *Identidade feminina*. São Paulo: Vozes. 1987. p. 14.

não aceitava, submergiu a consciência das mulheres da família. E elas conviveram com as vicissitudes, sem saber como incorporá-las a seus futuros.

Norma, a mãe, foi a mais frágil das três filhas de Catarina. Mas Norma, como Beata, casa-se com um homem diferente de seu pai, alguém capaz de materná-la. Ela não repete o modelo materno: ela, por não ter tido quem a maternasse, não sabia como maternoar, e por isso não maternou as filhas. Não conseguiu reprimir os conteúdos maternos. Em consequência, foi apagada inconscientemente por Anelise. A emergência desse apagamento coincide com a negação de um túmulo à mãe. Dona de uma beleza perfeita, infantil, etérea, quase imortal, Norma é afogada junto com sua dor de ter sido semelhante a sua mãe. O mar abre-se aos passageiros do avião em chamas e Norma desaparece. A transformação apontada pela narradora começa em um mesmo tempo simbólico: aos quatorze anos a mulher da primeira geração casa-se. Também aos quatorze rompe-se o elo que separava a terceira mulher da primeira: rompe-se a tênue fusão entre mãe e filha, cortada simbolicamente pela morte da mãe. Ela desaparece no conteúdo psíquico, deixando em seu lugar Catarina. E, daqui por diante, Catarina crescerá em importância para a neta.

Ainda no sentido freudiano, Catarina seria o fantasma camuflado na procura por uma identidade: “não sei que tanto a veranista procura no morro” (*AP*, p. 15). Ou o afã por alcançar o amor que ela sempre buscou: “Você ainda não descobriu qual a casa dela? Tinha vontade de saber quem é. Conversar” (*AP*, p. 15).

A estada de Anelise no chalé experienciando uma situação de isolamento social, remete-nos ao mito de Démeter e Perséfone (ou Core)¹⁵⁷, usado pela psicanalista Malvina Muskat para recuperar a significância do relacionamento mãe-filha para a psique da mulher. Resumidamente, eis a história:

Perséfone, a filha de Démeter, enquanto brincava com as amigas, vê um lindo narciso, que ela corre para colher. Enquanto isso, a terra abre-se e ela é arrastada por Hades, o rei dos reinos dos mortos, que a leva para o seu reino subterrâneo. Démeter, deusa da terra e das plantações, chora tanto o desaparecimento da filha amada que a terra se torna estéril, seca, e sem vegetação. A deusa recusa-se a deixar crescer qualquer tipo de plantas, enquanto não lhe devolvessem a filha. As culturas que mantêm a vida murcharam, os homens e animais morriam de fome. Até que Zeus padecesse dos sofrimentos dos homens e convenceu o irmão Hades a devolver Perséfone ao convívio da mãe. Mas Hades, que não era nenhum bobo, queria garantias de que a jovem Core voltaria, por isso ofereceu-lhe bagos de romã (ou seja,

¹⁵⁷ Idem, p. 52.

coabitou com ela) e assim ela pôde partir. Desde então, a filha Perséfone volta para a mãe uma vez ao ano. É quanto Démetér, a mãe, feliz com o retorno da cria amada, fertiliza a terra, deixando-a mais bonita e verdejante pela ação da primavera.

O mito das duas deusas, Démetér, a deusa da fecundidade (da maternidade, portanto) e Perséfone, a deusa do mundo avernal, serve para mostrar, segundo Seabra e Muskat, o profundo sentido de ligação existente entre a mãe e a filha, que Adrienne Rich explica como tendo uma fundamentação biológica: “provavelmente não há nada na natureza humana com cargas mais ressonantes que o fluxo de energia entre dois corpos biologicamente semelhantes, um dos quais flutuou no líquido amniótico dentro do outro, um dos quais trabalhou para dar à luz ao outro”¹⁵⁸. A complexidade desse pensamento é ativado em *As parceiras*, cuja protagonista sintetiza em seu existir total um *Todo* do qual ela é uma *Parte*. Na narrativa mitológica, foi necessário o afastamento da mãe para o autodesvendamento e para a construção de uma identidade feminina. Ao deixar Deméter, Core pôde construir sua identidade feminina não mais como filha, mas como esposa e rainha do reino subterrâneo. Da mesma forma, Anelise abandona a mãe (imagem de uma feminilidade desvalorizada, fracassada), para identificar-se com a avó (apesar da loucura, é um modelo mais apropriado para a identificação, por ser vítima). Por outro lado, a mãe foi um modelo materno falho, mas não teve abortos, seu corpo “funcionou” como se espera de um corpo feminino. Talvez também possa ter sido este um dos motivos pelos quais neste *Bildungsroman* buscou-se construir na circularidade (como é peculiar ao *Bildungsroman feminino*) do desfecho narrativo, o retorno à ancestralidade familiar, como forma de resgate da identidade feminina. Anelise está tentando desvencilhar-se de uma falsa-identidade de mãe (e da mãe) para formar uma outra ainda a ser definida.

No período de uma semana em que passa no chalé – tempo narrativo –, provavelmente o que chama mais a atenção do leitor é o desconforto de Anelise. Isolada e afastada de tudo e de todos, tinha como companhia somente a caseira e o cachorro São Bernardo. O caos existencial é muito profundo. Ao ponto de estar alheia e pouco sensível ao que se passa à sua volta. Quando, por exemplo, o filho da sua caseira, Zico, é violentado e ela não tem, sequer, forças para compadecer-se dele, visitá-lo: “penso em ir ao hospital ver Zico amanhã. Solidária. Mas não quero me envolver com mais ninguém” (*AP*, p. 116). A sua ferida era pouco menos dolorida que os rasgos causados pela invasão perfurante de mais de um órgão sexual no menino. Como ele, estava dilacerada. Ele no corpo, ela na alma. Levam a

¹⁵⁸ Idem, p. 49.

caseira para ver o filho no hospital, enquanto ela vomita sua dor. Nesse sentido, o ato de vomitar lembra sempre a tentativa de expulsão de males interiorizados, como forma de purificação do corpo doente.

Por outro lado, a simbologia atribuída à natureza, principalmente ao mar, está infectada de contornos muito significativos que não podem ser desprezados. Conforme Juan-Eduardo Cirlot, no simbolismo geral das águas, a figura do oceano simboliza o conjunto de todas as possibilidades positivas (germinal) ou negativas (destruidora): “por isto, o oceano expressa uma situação ambivalente; como criador de monstros é a perfeita morada abissal, a fonte caótica de onde ainda emerge o inferior, o não capacitado para a vida em suas formas aéreas e superiores”¹⁵⁹. O dicionarista afirma, ainda, que o oceano está relativizado com a figura da mulher-mãe ambivalentemente boa e má: dá a vida e a toma. Assim como o mar.

A epifania da narrativa acontece na cena da aparição final. Num dos últimos passeios pela praia deserta, totalmente solitária (a caseira estava com o filho doente, o cachorro Bernardo saíra e não voltara), Anelise encontra-se no mesmo despenhadeiro em que estivera a amiguinha de infância quanto morreu (“de repente fico corajosa também” – *AP*, p. 125). Daquele fatídico lugar, ela decide seu caminho: “quem sabe faço do chalé meu sótão. Uma doida a mais não pesa na família” (*AP*, p. 125). Cabisbaixa, senta sobre a pedra quando, de súbito,

uma sombra escurece o castanho do fundo das pálpebras. Levanto a cabeça e quase perco o equilíbrio nessa posição precária. Bem junto de mim, uma mulher. Tem o rosto na sombra, o sol às costas, a cabeleira parece uma auréola. A minha veranista. Companheira de solidão, até que enfim. Quero me levantar, dar a mão, ser gentil. Quando tudo me era indiferente, essa mulher me deixa curiosa, ansiosa, quase feliz porque tenho alguém comigo, agora que até Bernardo sumiu. Uma rajada mais forte ergue suas roupas, que roçam em mim (*AP*, p. 127).

Neste ponto, o leitor é levado a suprir as lacunas deixadas pela narradora. Ele tem de construir o fim da história. Somente ele poderá decidir pelo sucesso – a formação – ou o insucesso da protagonista. Quem seria aquela mulher de branco? Uma simples veranista descansando na praia? Não poderia ser Adélia, porque esta morreu ainda criança. Mas, poderia ser Norma?

É também neste ponto que a narrativa hipoteticamente arquiteta a versão dúplice de *Bildung*: do leitor e da protagonista. A dela, porque tem diante de si mais de uma

¹⁵⁹ CIRLOT, op. cit., p. 424.

possibilidade para alçar-se fora do caos interior instalado pelas situações contraditórias da vida; a dele, por ter de decidir a melhor maneira de tirar a protagonista da presente situação:

alfazema! De repente, sei quem é. Não entendo como não a reconheci antes. Então era por mim que ela está esperando todo esse tempo. Esse longo tempo. Descemos de mãos dadas (AP, p. 127).

Quem seria aquela mulher? A mulher de branco apresenta-se tal como uma tela branca na qual o leitor poderá projetar suas conclusões.

Se a veranista é Catarina, segui-la significa para Anelise morrer ou enlouquecer, resgatá-la significa compreender e aceitar as raízes tortas da sua ancestralidade. Simbolicamente, avó e neta ligam-se numa forma de conluio para conceber uma nova mulher, livre de preconceitos, de medos vários. Para um novo feminino revitalizado. Nessa empreitada jogam no mesmo tabuleiro os parceiros *Thanatus* e *Eros*. Como já dissemos, o jogo entre a vida e a morte é, na essência, o mote por que se dá a construção (ou não) da identidade da protagonista.

Do ponto de vista psicológico, Anelise estará resgatando, via resgate de Catarina, sua identidade, refazendo a simbiose original mãe-filha – tanto tempo negada – e isto poderá permitir a saída da simbiose neurótica com o Outro-no-filho.

Finalmente, um outro questionamento se apresenta: provavelmente Anelise e Catarina estão juntas e descem de mãos dadas. Descem o despenhadeiro rumo à morte? Ou descem o morro, rumo ao chalé e à loucura? Ou, ao reencontrar a origem dos seus problemas, Anelise confronta-se com o seu continente negro, preenche suas lacunas e carências, e, por isso, aceita-se como mulher?

Pelo caráter da narrativa, dizemos que *As parceiras* é um *Bildungsroman* de final aberto. O que é muito comum nas narrativas de formação escritas por mulheres no Século XX, visto ser o romance de formação um veículo das idéias de uma classe ainda minoritária (não numericamente, mas posicionalmente), entenda-se, mulheres. Enquanto o tecido social não fornecer sustentação inequívoca para a construção de uma identidade feminina positiva, os romances de formação feminina terão finais em aberto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao observarmos a urdidura textual de Lygia Fagundes Telles, Helena Parente Cunha e Lya Luft, em que expõem os dramas das protagonistas, percebe-se a clara aproximação entre os universos real e imaginário. O espaço entre o mundo narrado por Lygia Fagundes Telles em *Ciranda de pedra* (1954) e o nosso é de mais de meio século. No entanto, ela consegue pré-esboçar com muita antecipação o que viria a ser a mulher no Século XXI. Helena Parente Cunha (1985) e Lya Luft (1980) estão, historicamente, duas décadas atrás, mas, como Lygia, emprestam a suas personagens os mesmos traumas e tabus conseqüentes de uma educação patriarcal, castradora e mutiladora. As duas escritoras mais contemporâneas diferem da antecessora no que diz respeito a uma sexualidade mais liberada e menos espantada da primeira, quanto às regras do patriarcado. Virgínia consegue decidir-se mais cedo, experimenta, passa por provas e não titubeia entre abrir mão do amor em prol do conhecimento de mundo. Já as personagens de Luft e Parente Cunha vivenciam um comportamento de mulheres angustiadas, frustradas e traumatizadas por uma sexualidade recalcada pelo poder paterno. Principalmente em Parente Cunha, a sexualidade de “a mulher que me escreve”, de tão reprimida que é, ao invés de ser fonte de prazer e meio de complementar um amor (heterossexual ou não) sadio – por ser a expressão do carinho entre duas pessoas – é motivo de morte identitária para a mulher.

A ficção lygiana comporta-se de forma *avant la lettre* para seu tempo quando se alça na direção, ainda pouco problematizada à época, da identidade de gênero. Sensível às questões da homossexualidade, ela constrói os irmãos Letícia e Conrado. Neles, o binarismo corpo = sexo desarticula-se, abrindo-se a novas possibilidades de vivenciar o corpo sexuado. Essa tarefa da criadora foi crucial para situar a protagonista dentro do seu universo heterossexual e descobrir-se como sujeito mulher dentro de domínios culturais apontados pelo patriarca como culturalmente inteligíveis e impossíveis. Na verdade, a androginia, tratada de modo mais desvelado na ficção lygiana, e mais velado na narrativa lufteana, parece ser a expressão de uma tentativa de equilíbrio entre os dois sexos. Sobre esse tema, Parente Cunha, pelo menos em *Mulher no espelho*, não se posiciona.

Nos três romances analisados, podem ser reconhecidos elementos autobiográficos, enxertos da vivência real das escritoras narrados na história: Catarina Von Sassen, de *As parceiras*, tem a mesma descendência germânica que Lya Luft; a protagonista de *Mulher no*

espelho é igualmente da Bahia, como sua criadora; Lygia Fagundes Telles pertence à mesma classe média de sua protagonista Virgínia.

Nesse quesito, a condição feminina das três protagonistas constrói-se em bases da sociedade estratificada num recorte exclusivista da classe urbana e média. Essas mulheres retratadas podem, por exemplo, dispor de empregadas para realizarem os trabalhos do lar: Fraulen e Luciana em *Ciranda de pedra*, Nazaré em *As parceiras* e a Ama em *Mulher no espelho*. Quando se leva em conta as relações de gênero e as relações de raça e de classe, a mulher trabalhadora doméstica esteve sempre hierarquizada aquém da patroa e em relação ao patriarcado. No Brasil, visualizamos um cenário onde, quase sempre, acontece uma relação reveladora de um estado de desigualdade que reduz a doméstica à sua função servil.

No entanto, é possível observarmos o grande senso de conscientização de classe e etnia, principalmente em Lygia Fagundes Telles e Helena Parente Cunha, aquela pela representação de Luciana e esta ao criar a Ama, figuras arquetípicas (ambas negras e domésticas). Ambas fazem o trabalho “braçal” envolvido na criação dos filhos dos patrões, e principalmente a Ama, que fornece alimento emocional às crianças, coisa que as mães fazem pouco e mal. Poderíamos afirmar que mais em “a mulher escrita” e Anelise do que em Virgínia, todas receberam alguma educação oriunda da cozinha. As domésticas, conforme já fora observado por Cristina Ferreira Pinto, “tem representado um papel positivo (...) determinante na formação da protagonista branca e burguesa”¹⁶⁰.

O espaço doméstico e urbano configura-se como campo discursivo nos três romances. As primeiras vivências em família moldam, significativamente, a vida da Virgínia de Lygia, da protagonista sem nome de Helena Parente Cunha e da Anelise de Lya Luft. É a casa (*locus* do feminino) o lugar onde a mulher vive entre sonhos e fantasias. As escritoras inscrevem, sob nuances mais fortemente marcadas, a casa-porão e a casa-sótão como dimensões onde habitam o medo, a loucura, e os dramas dessas mulheres ficcionais. O sótão e o porão aparecem para Jung intimamente atados ao inconsciente¹⁶¹. Portanto, ambas as imagens, da casa como sótão ou como porão, expressam a imagem de mulheres vivenciando “estados de alma” e situações concretas de extrema solidão.

¹⁶⁰ In: PINTO, Cristina Ferreira. Consciência feminista / identidade feminina: relações entre mulheres na obra de Lygia Fagundes Telles. In: SHARP, Peggy. *Entre resistir e identificar-se*. Florianópolis: Mulheres, 1997. p. 77.

¹⁶¹ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. de Antonio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Nova Cultural, 1988. p. 121.

Transportando-nos para o mundo ficcional quanto às dificuldades das protagonistas, sabe-se que ocorreram sensíveis mudanças no plano social para as mulheres. Mas, é preciso dizer que o espaço do lar continua sendo o “canto do mundo” vital e exclusivo da mulher. A prova disso se faz com as nossas protagonistas – embora elas procurem burlar a imobilidade desse espaço. A personagem de Helena Parente Cunha escreve seus contos e romances enquanto cuida dos afazeres do lar. Virgínia é tradutora e, pelo que o texto deixa entrever, trabalha em casa. Só Anelise trabalha fora, porém sua tia e mentora, a Tia Dora, fez da sua casa o ateliê (o mesmo fez Otávia, irmã de Virgínia). Assim, parece provada a “vocação” feminina para os espaços privados. É nesse sentido que as escritoras em estudo fazem a apresentação de um mundo interior e psíquico feminino que é unilateral e problemático, porque as transformações emergem da consciência pura, sem grandes experimentações, viagens ou aventuras. Por isso, o uso do monólogo interior.

A arte ocupa um lugar para onde confluem os conflitos das personagens nas narrativas. Estudando a obra de Luft, Maria Osana M. Costa¹⁶² afirmou que “escrever é o duplo do viver”. Assim, surgem, como motivos e expressão da subjetividade de Catarina (a avó e primeira protagonista em *As parceiras*, de Luft), as cartas não enviadas que ela escrevia sofregamente, enquanto esteve trancafiada no sótão. Cartas ininteligíveis, para as pessoas normais, mas certamente dotadas de sentido para a doente. A protagonista da escritora baiana escreveu diários (na adolescência) e contos durante a lide diária do lar (enquanto esteve casada) e um romance (premiado, por sinal) na maturidade. A personagem principal da narrativa lygiana também se dedica às letras (é tradutora) e seu cunhado Afonso escreve poemas (e os escreve medíocres... vingança da autoria?). Outros veios artísticos bastante explorados são a pintura e a música. Tia Dora (de Lya Luft) “exorciza as suas perdas na tela”, Otávia (de Fagundes Telles) expõe em seus quadros os motivos de uma relação de identidade com a mãe tornada louca pelo imperialismo do patriarcado. A arte é uma forma de sublimação para tia Dora e um escape para Otávia. A música encontra eco em Otávio (de Luft) e em Conrado (de Fagundes Telles). Ambos são figuras meio andróginas, ou seja, não totalmente definidos em termos de gênero masculino. Os dois tocam piano, e, na musicalidade desses rapazes, nota-se um apelo para a tentativa de harmonização com uma identidade fugidia e que foi fortemente marcada pela ausência afetiva, tanto do pai quanto da mãe. Helena Parente Cunha mostra, em sua obra, outras manifestações artísticas e culturais como a dança, a capoeira, dentre o lado folclórico presente nos ritos africanos. Diante do exposto, concluímos

¹⁶² COSTA, Maria Osana M. *A mulher, o lúdico e o grotesco em Lya Luft*. p. 39.

que a arte é sempre transgressora e borra a definição de gênero tanto de personagens femininos quanto dos masculinos.

Observa-se que o casamento, enquanto instância guardadora e reprodutora das regras patriarcais, surge como metáfora de uma instituição falida ou prestes a sucumbir. Nas três narrativas é feita a representação saturada do contrato social do matrimônio, impregnando-o de sentidos negativos e incapacitadores da auto-descoberta e crescimento da parte feminina. O único casamento “estável” em *Ciranda de pedra*, o de Afonso e Bruna, expõe as fissuras de um relacionamento corroído pela traição (em dupla via, por ele e por ela). Em *Mulher no espelho*, dois casamentos são narrados: o do pai/mãe da personagem e o dela própria. O primeiro revela-se uma relação de dominação e de anulação da mulher em detrimento do marido. O segundo, o da protagonista, por ter sido construído sobre base muito frágil de uma identidade feminina comprometida pelos ditames do patriarca, esfacela-se totalmente. O casamento em Lya Luft é detonado, explodindo com ele todos os falsos valores morais pregados pela sociedade. Ela faz com que sua narrativa busque no passado as raízes do insucesso da narradora. Todas as desgraças de Anelise começam no casamento malfadado de sua avó Catarina com um homem não adequado. Por seu turno, Anelise casa-se, mas parece enxergar no consorte unicamente um pai em potencial para os filhos que não conseguiu engendrar. Portanto, as três narrativas tematizam a crise da instituição familiar do casamento e a farsa decorrente de suas relações. O mundo da ficção mostra a realidade das mudanças ocorridas na estrutura familiar patriarcal moderna. No fim dos romances, as protagonistas, Virgínia, “a mulher escrita” e Anelise, terminam desacompanhadas. A primeira rejeita todos os papéis tradicionais através dos quais, pelo senso comum do patriarcado, poderia se realizar. As duas últimas vivenciam esses papéis, mas sucumbem a eles. Não encontram “porto seguro” no casamento e na maternidade, por isso desistem dos dois projetos.

Uma outra questão que aflige igualmente as três protagonistas é a ausência física e emocional da mãe. Virgínia e Anelise perdem suas mães quando crianças; e a protagonista baiana tem na mãe um modelo negativo (visto ter sido, a genitora, colocada no anonimato, eclipsada que fora pelo pai), deixando, na filha, uma profunda ferida egótica, que dificilmente será cicatrizada.

A fim de construir seus caminhos como mulher, Virgínia deve resgatar a imagem perdida da mãe e do pai e abrir mão da sua integração social e da vida familiar. A importância de *Mulher no espelho* reside em sua descrição do complexo e ambivalente processo de construção das funções maternas. Na narrativa, a filha tem no pai a origem da infelicidade e da neurose. Já a mãe, até onde se sabe, era perfeitamente feliz mesmo vivendo à sombra do

marido. Engessadas pelas regras opressoras de um sistema exclusivamente patriarcal, a narradora, “a mulher escrita”, e o seu alter ego, “a mulher que escreve”, buscam romper com as heranças identificatórias com o pai e com a mãe, procurando seu próprio caminho através de uma via adjacente. Já Anelise deverá desconstruir em si a significância da ordem patriarcal e reconstruir-se fora dos axiomas de mãe e de esposa.

A matéria prima nesses romances é o sentimento de inadequação do Ser/Mulher e de ser mulher numa sociedade construída com fôrmas desiguais para homens e mulheres, e cuja fôrma foi projetada de modo a não recebê-la. Talvez por isso, o refúgio, a fuga da mulher escritora e protagonista para a natureza. A natureza, definitivamente, ocupa um lugar privilegiado no conjunto das obras como refúgio do feminino. Anelise opta pelo mar, (símbolo, por excelência da maternidade). Virgínia está permanentemente no jardim da casa, rodeada de plantas, anões pétreos, árvores, rios (até mesmo a cena final se passa em meio a uma floresta frondosa entre o piar de pássaros). A narradora baiana sensitivamente percebe o cheiro que vem de frutas maduras, girassóis e o barulho do mar. É muito forte o poder da natureza sobre as mulheres narradas. Nesse quesito, a polarização masculino = cultura e feminino = natureza resulta em feminino \neq cultura. Portanto, não é de se estranhar que as mulheres escritoras (mesmo que sejam elas, pessoalmente, muito urbanas) situem suas protagonistas num cenário natural (portanto não hostil a elas). Desse modo, são poucas as referências espaciais nas narrativas. À exceção de Fagundes Telles, que destina sua protagonista a uma viagem à Índia, as outras protagonistas ficam, majoritariamente, circunscritas a suas cidades de origem.

Neste ponto deste ensaio, pretendeu-se assinalar a diferença entre as narrativas de Lygia Fagundes Telles, Helena Parente Cunha e Lya Luft e irmaná-las no questionamento da condição feminina. O objetivo foi tão somente um esforço visando a situá-las no quadro da literatura feminina contemporânea: Lygia, o grande marco (de mãos dadas com Clarice Lispector), fez a primeira ruptura, a primeira grande travessia pelo “campo minado” do terreno masculino da criação literária; Helena Parente Cunha, sem dúvida, uma tentativa vitoriosa de desmistificação do patriarcado; e Lya Luft aparece como denúncia de todos os conflitos vivenciados pela mulher numa sociedade androcêntrica.

REFERÊNCIAS

1. *Corpus de análise (Lygia Fagundes Telles, Lya Luft e Helena Parente Cunha)*

CUNHA, Helena Parente. *Mulher no espelho*. São Paulo: Art, 1985.

LUFT, Lya. *As parceiras*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

TELLES, Lygia Fagundes. *Ciranda de pedra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

1. 1 **Outras obras das autoras**

CUNHA, Helena Parente. *As doze cores do vermelho*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo; Editora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1989.

LUFT, Lya. *Mulher no palco*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1984.

_____. *Reunião de família*. São Paulo: Siciliano, 1991.

_____. *O quarto fechado*. São Paulo Siciliano, 1992.

TELLES, Lygia Fagundes. *Durante aquele estranho chá*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. *A disciplina do amor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1980.

2. **Sobre as autoras (Fortuna crítica)**

2. 1 **Livros (e partes de livros)**

BARBOSA, Maria Jose Somerlate. Espaçamento como registro cultural na obra de Helena Parente Cunha. In: SHARPE, Peggy. *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina*. Florianópolis: Editora Mulheres: Goiânia: UFG, 1997.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2000.

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*. São Paulo: Escrituras, 2002.

COSTA, Maria Osana de Medeiros. *A mulher, o lúdico e o grotesco em Lya Luft*. São Paulo: Annablume, 1996.

LOBO, Luíza. O leitor. In: JOBIM, José Luis. *Palavras de crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

OLIVEIRA, Kátia. *Técnicas narrativas em Lygia Fagundes Telles*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1972.

PINTO, Cristina Ferreira. Consciência feminista/identidade feminina: relações entre mulheres na obra de Lygia Fagundes Telles. In: SHARPE, Peggy. *Entre resistir e identificar-se*. Florianópolis: Mulheres, 1997.

QUEIROZ, Vera. O personagem feminino nos romances de Lya Luft. In: FUNCK, Susana Borneo. *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: UFSC, 1994.

QUINLAN, Susan C. *Mutatis mundis*: a evolução da obra de Lya Luft. In: SHARPE, Peggy. *Entre resistir e identificar-se*: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina. Florianópolis: Editora Mulheres; Goiânia: UFG, 1997.

SHARPE, Peggy. *Entre resistir e identificar-se*: para uma prática da narrativa brasileira de autoria feminina. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1997.

SILVA, Vera M. Tietzmann. *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*. Rio de Janeiro: Presença Edições, 1985.

2. 2. Entrevistas

TELLES, Lygia Fagundes. *Cadernos de literatura brasileira*. São Paulo. N.º 5, mar., pp. 23-47. Entrevista concedida a Cadernos com perguntas de Fábio Lucas, Moacyr Scliar, Edla Van Steen, Carlos Augusto Calil e Adélia Prado, 1998.

_____. *Cult*: Revista Brasileira de Literatura. N.º 23, jun., ano II. pp. 5-11. São Paulo, 1999. Entrevista concedida a Fábio Lucas e Manuel da Costa Pinto

2. 3. Artigos em jornais e revistas

AVERBUCH, Ligia. “Com a palavra a mulher”. *Zero Hora*. Porto Alegre. 25/08/1981.

GOTLIB, Nádia Batella. Trança: faces da mulher no espelho. *A Tarde*. Caderno 4. Salvador, 08/04/2000. p. 6.

SÁENS DE TEJADA, Cristina. Autobiografía, ficción e identidad en *Mulher no espelho*. *Travessia*: revista de literatura, n.º. 29-30. Florianópolis, ago. 1994/jul. 1995. pp. 225-48.

2. 4. Teses e dissertações

GOMES, Carlos Magno S. *O mal estar na cena da escrita de Lygia Fagundes Telles*. (Tese de doutorado). Brasília-DF: Universidade de Brasília, 2004.

LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. *Encontros e desencontros discursivos em As Meninas, de Lygia Fagundes Telles*. (Dissertação de mestrado). Brasília-DF: Universidade de Brasília, 1999.

MAGALHÃES, Carlos Augusto, *A fragmentação romanesco-existencial em As horas nuas de Lygia Fagundes Telles*. (Dissertação de mestrado). Brasília-DF: Universidade de Brasília, 1994.

SCHWANTES, Cíntia Carla Moreira. *A trilogia do assombro: a literatura no feminino*. (Dissertação de mestrado). Brasília-DF: Universidade de Brasília, 1989.

3. Sobre o Bildungsroman

GUEDES, Peônia Vieira. *Em busca da identidade feminina: os romances de Margaret Drabble*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

MAAS, Wilma Patricia Mazari Dinardo. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora da UNESP, 2000.

PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

SAÉZ, Pilar. Nilda de Nicholas Mohr: el Bildungsroman y la aparición de un espacio puertorriqueño em la literatura de los EEUU. *Atlantis* 28. 1, jun. 2006. pp 101-3.

SCHWANTES, Cíntia. *Interferindo no cânone: a questão do Bildungsroman feminino com elementos góticos*. (Tese de doutorado). Porto Alegre-RS: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1997.

4. Estudos de gênero

ALONSO, S. Leonor, GURFINKEL, A. C. & BREYTON, D. M. (orgs.). *Figuras clínicas do feminino no mal estar contemporâneo*. São Paulo: Escuta, 2002.

ALVES, Branca Moreira & PITANGUY, Jacqueline. *O que é feminismo*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

ALVES, Ivia. Imagens da mulher na literatura na Modernidade e Contemporaneidade. In: FERREIRA, Sílvia L. & NASCIMENTO, Enilda R. (orgs.). *Imagens da mulher na cultura contemporânea*. NEIM. FFCH/UFBA, 2002.

ALVIM, Thereza Cesário. *Livro de cabeceira da mulher*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: a experiência vivida*. Trad. de Sergio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Trad. de Sergio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1980.

BELÉM, Mariza. *Mulher no Brasil: nossas marcas e mitos*. Ensaios psicanalíticos. São Paulo: Escuta. 2000.

BLEICHMAR, Emilce Dio. *O feminismo espontâneo da histeria: estudo dos transtornos narcisistas da feminilidade*. Trad. de Francisco Vidal. Porto Alegre: Artes Médicas. 1988.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CHODOROW, Nancy. *Psicanálise da maternidade: uma crítica a partir da mulher*. Trad. de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2002.

DEL PRIORE, Mary. *Ao sul do corpo: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: Editora da UnB, 1993.

DUARTE, Constância Lima. *Nísia Floresta e Mary Woolstonecraft: diálogo e apropriação*. In: RAMALHO Cristina (org.). *Literatura e feminismo: proposta teórica e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo. 1999.

FORNA, Aminatta. *Mãe de todos os mitos: como a sociedade modela e reprime as mães*. Trad. de Ângela Lobo de Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

GILLIGAN, Carol. *Teoria psicológica e desenvolvimento da mulher*. Trad. de Natércia Rocha. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.

GUEDES, Peônia Vieira. *Em busca da identidade feminina: os romances de Margaret Drabble*. Rio de Janeiro: Sette Letras. 1997.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. Os estudos sobre a mulher e literatura no Brasil: uma primeira avaliação. In: COSTA, Albertina Oliveira & BRUSCHINI, Cristina (orgs.). *Uma questão de gênero*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos; São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1992.

_____ & BRUSCHINI, Cristina. (orgs.) *Horizontes plurais: novos estudos de gênero no Brasil*. São Paulo: FCC./Editora 34, 1998.

KOLODNY, Annette. *Dançando num campo minado: algumas observações sobre a teoria, a prática e a política de uma crítica literária feminista*. Mimeo. s/d.

KRISTEVA, Julia. *Histórias de amor*. Trad. de Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MEAD, Margaret. *Macho e fêmea: um estudo dos sexos num mundo em transformação*. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.

NAVARRO-SWAIN, Tânia. *O que é lesbianismo*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

ROSA, Waldemir. Observando uma masculinidade subalterna: homens negros em uma “democracia racial”. In: *Seminário Internacional Fazendo Gênero, 7*, Florianópolis, 2006.

ROUDINESCO, Elisabeth. *A família em desordem*. Trad. de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

SCHMIDT, Rita Therezinha. Recortes de uma História: a construção de um fazer/saber. In: RAMALHO, Cristina (org.). *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo. 1999.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. *A mulher na sociedade de classe: mito e realidade*. Rio de Janeiro: Vozes, 1976.

_____. Gênero e patriarcado: A necessidade da violência. In: CASTILLO-MARTINS & OLIVEIRA, Suely. *Marcadas a ferro*. Brasília: SEPM, 2005.

SEABRA, Zelita & MUSKAT, Malvina. *Identidade feminina*. São Paulo: Vozes. 1987.

SHARPE, Peggy (org.). *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática narrativa brasileira de autoria feminina*. Florianópolis: Ed. Mulheres. 1997.

SILVA, Marlise Vinagre. *Violência contra a mulher: quem mete a colher*. São Paulo: Cortez, 1992.

TUBER, Silvia. *Mulheres sem sombra: Maternidade e novas tecnologias reprodutivas*. Trad. de Graciela Rodriguez. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1996.

WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2004.

XAVIER, Elódia. A narrativa de autoria feminina: ontem e hoje. In: FUNCK, Suzana Bornéo. *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: UFSC, 1994.

_____. *O declínio do patriarcado: a família no imaginário feminino*. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1998.

5. Geral

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. de Antonio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Nova Cultural, 1988. (coleção Os Pensadores).

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BÍBLIA SAGRADA. *A bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paullus, 2000.

BIRMAN, Patrícia. *Fazer estilos criando gêneros: possessão e diferenças de gênero em terreiro de umbanda e candomblé no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; EdUERJ, 1995.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2003.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. de Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Trad. de Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Centauro, 2005.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Trad. de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1994.

ENGELS, Friedrich. *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*. Trad. de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

GILLIGAM, Carol. *Teoria psicológica e desenvolvimento da mulher*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.

HUTCHEON, Linda. *Poética da pós-modernidade: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JOBIM, José Luis. *Palavras de crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

KLEIN, Melanie. *Melanie Klein: psicologia*. HERMANN, Fábio A (org.). Trad. de Fábio A Hermann, Carlos Eugênio M. de Moura e João Silvério Trevisan. São Paulo: Ática, 1982.

_____. *Psicanálise da criança*. São Paulo: Mestre Jou, 1969.

KOTHE, Flávio René. *A narrativa trivial*. Brasília: Editora UnB, 1994.

LACAN, Jacques. *A família*. Trad. de Brigitte Vardoso e Cunha, Ana Paula dos Santos, Graça Lamas e Graça Lapa. Lisboa: Assírio & Alvim, 1987.

LIPOVETSKY, Gilles. *A terceira mulher: permanência e revolução do feminino*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

LUCAS, Fábio. *O caráter social da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.

MONTEIRO, Maria da Conceição. *Na aurora da modernidade: a ascensão dos romances gótico e cortês na literatura inglesa*. Rio de Janeiro: Caetés, 2001.

MORAIS, Vinicius de. *Novos poemas II*. Rio de Janeiro: São José, 1959.

OLIVEIRA, Franklin de. *Revista Senhor*. São Paulo, 21/09/1983.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

SEGATO, Rita Laura. *Santos e Daimones*: o politeísmo afro-brasileiro e a tradição arquetipal. Brasília: UnB, 1995.