



O curso das águas nos mares de Helena Parente Cunha: *Os Provisórios e Vento*
Ventania Vendaval

Mayara Mayre Silva dos Santos

Dourados

2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP).

S237c	<p>Santos, Mayara Mayre Silva dos.</p> <p>O curso das águas nos mares de Helena Parente Cunha : <i>Os Provisórios e Vento Ventania Vendaval.</i> / Mayara Mayre Silva dos Santos. – Dourados, MS : UFGD, 2022.</p> <p>Orientadora: Alexandra Santos Pinheiro Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal da Grande Dourados.</p> <p>1. Historiografia literária. 2. Crítica feminista. 3. Escrita de mulheres. 4. Protagonismo feminino. 5. Relações de gênero. I. Título.</p>
-------	--

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central – UFGD.

©Todos os direitos reservados. Permitido a publicação parcial desde que citada a fonte.

O curso das águas nos mares de Helena Parente Cunha: *Os Provisórios e Vento*
Ventania Vendaval

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação, Mestrado em Letras, da Faculdade de Comunicação, Artes e Letras (FACALE) da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), como requisito à obtenção do Título de Mestra em Letras.

Área: Literatura e Práticas Culturais

Mestranda: Mayara Mayre Silva dos Santos

Orientadora: Profa. Dra. Alexandra Santos Pinheiro

Dourados

2022

Banca Examinadora

Mayara Mayre Silva dos Santos

O curso das águas nos mares de Helena Parente Cunha: *Os Provisórios e Vento*
Ventania Vendaval

Profa. Dra. Alexandra Santos Pinheiro

(Presidente /Orientadora)

Profa. Dra. Alexandra Aparecida de Araújo Figueiredo

(Membro Titular Interno)

Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz

(Membro Titular Externo)

Prof. Dr. Paulo Bungart Neto

(Membro Suplente Interno)

Prof. Dr. Paulo Henrique Pressotto

(Membro Suplente Externo)

À minha mãe, Maria da Glória, por ser meu porto seguro e
minha fonte de inspiração e motivação diária.

Agradecimentos

A Deus, pois tudo é Dele e com Ele.

À Professora Dra. Lucila Bassan Zorzato, minha orientadora da graduação, pelo apoio, incentivo, todas as orientações referentes ao ingresso no Programa de Mestrado e por ter acreditado em meu potencial, sendo a primeira pessoa a me dar força e auxílio para iniciar o Mestrado.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Faculdade de Comunicação em Artes e Letras (FACALE), da UFGD, pelo acolhimento acadêmico e por viabilizar a ampliação dos meus conhecimentos acadêmicos enquanto pesquisadora.

À minha orientadora, Professora Dra. Alexandra Santos Pinheiro, agradeço por ter me acolhido e me aceitado como orientanda e ter me apresentado a riqueza da crítica feminista, por isso registro o meu sentimento de gratidão pelas orientações, parceria, compreensão e partilha de conhecimentos.

À CAPES, pela concessão da bolsa de estudo.

À escritora Helena Parente Cunha, por ter me presenteado com textos atemporais e extremamente necessários para a percepção e compreensão da crítica feminista.

À minha família, mãe (Maria da Glória), pai (José) e irmão (Joilton), que mesmo distantes me apoiaram e deram força para continuar na caminhada; em especial, à minha mãe, Maria da Glória, que foi a minha luz de incentivo desde o começo dos meus estudos, estando sempre disposta a me ouvir nos momentos felizes e a me aconselhar nos momentos mais conturbados.

Ao meu companheiro, Johnatan, por apoiar os meus estudos desde o início, por ter paciência nos meus momentos conturbados, pelos momentos de partilha e por ter segurado a minha mão nos momentos mais difíceis e angustiantes do processo acadêmico.

À minha colega de estudos/profissão e amiga, Poliana Guevara, pelas trocas de energias positivas durante o processo do Mestrado, e pela luz e força compartilhadas nos momentos de angústia.

A todos os amigos, próximos e distantes, que de alguma forma me incentivaram nesta caminhada.

A todos os professores que passaram por mim ao longo do Mestrado, por terem contribuído com o meu aprendizado.

Aos professores da banca, Profa. Dra. Alexandra Aparecida de Araújo Figueiredo, Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz, Prof. Dr. Paulo Bungart Neto e Prof. Dr. Paulo Henrique Pressotto, por terem aceitado o convite de participar deste momento tão importante em minha vida e pelas contribuições enriquecedoras que possibilitaram a progressão do texto.

[...] me diga uma coisa, criatura, os olhos das mulheres desse seu clube são todos da cor do mar sem maré? Não existe olhar de tempestade em meio das ondas e dos rochedos, nenhum olhar de afundar o barco ou mudar a cor da bandeira do mastro?
(CUNHA, 1998).

SANTOS, Mayara Mayre Silva dos. O curso das águas nos mares de Helena Parente Cunha: *Os Provisórios* e *Vento Ventania Vendaval*. 109 f. 2022. Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura e Práticas Culturais) – Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Comunicação, Artes e Letras da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), Dourados-MS, 2022.

Resumo: O campo das teorias literárias consagrou o aparecimento da mulher no processo histórico-literário. Com o impulso da crítica feminista, passou a ser possível olhar de maneira distinta os textos literários escritos por mulheres, respeitando o contexto de produção - lugar de fala - um fator determinante para direcionar a produção literária das mulheres. A crítica oferece uma outra chave que respeita o processo histórico carregado por essas escritoras, diferentemente do cânone, naturalizado e excludente. A partir da análise crítica das obras *Os Provisórios* (1980) e *Vento Ventania Vendaval* (1998), da escritora baiana Helena Parente Cunha, tivemos a percepção de como os contos da autora exploram as identidades femininas. A distância temporal entre as duas obras também possibilita a confirmação e/ou refutação das mudanças ocorridas na representação do feminino. Além disso, reflete-se sobre o contexto sócio histórico das obras dentre os dezoito anos que as separam a fim de mostrar os avanços ou processos ainda estagnados de um período ao outro. Para esta pesquisa de mestrado, o *corpus* é composto pela seleção de oito contos destas duas obras Helena Parente Cunha os quais abordam problemáticas em torno da desigualdade de gênero, apresentando um discurso de crítica e denúncia social. A esse respeito serão abordadas as relações de gênero, bem como as explorações sofridas pelas mulheres nos espaços de mando público e privado imersos nas práticas patriarcais. De cunho bibliográfico, a investigação pretende, ainda, perceber os diferentes aspectos que interferem tanto no trato com a mulher em sociedade, quanto nos papéis que lhe são relegados. Serão explorados os conceitos sobre a historiografia literária e o espaço da crítica feminista e da visibilidade da autoria feminina. No processo de análise, dialogamos com os pressupostos teóricos de: Pateman (1993), Showalter (1994), Perrot (1995), Saffioti (2004), Schmidt (2008) e Zinani (2012), dentre outros.

Palavras-chave: Historiografia literária. Crítica feminista. Escrita de mulheres. Protagonismo feminino. Relações de gênero.

Abstract: The field of literary theories has consecrated the women's appearance in the historical-literary process. With the impetus of feminist critique, has become possible look texts written by women in a different way, respecting at the context of literary production – the place of speech - a determining factor to direct the literary production of women. The critique offers another key that respects the historical process carried by writers, unlike the canon, which is naturalized and excluding. From the critical analysis of the works *Os Provisórios* (1980) and *Vento Ventania Vendaval* (1998), by Bahian writer Helena Parente Cunha, we had the perception of how the author's short stories explore female identities. The temporal distance between the two works also allows the confirmation and/or refutation of changes occurred in the representation of the feminine. Furthermore, we reflect about the socio-historical context of the works within the eighteen years that separate them, in order to show the advances or processes still stagnant from one period to another. For this master's research, the corpus consists of the selection of eight short stories from these two works Helena Parente Cunha, which address issues around gender inequality, presenting a discourse of criticism and social denunciation. In this regard, gender relations will be approached, as well as the exploitations suffered by women in public and private spaces immersed in patriarchal practices. Of a bibliographic nature, the investigation also intends to understand the different aspects that interfere both in dealing with women in society and in the roles they are relegated to. Will be explored the concepts about literary historiography and the space of feminist critique and visibility of female authorship. In the analysis process, we dialogue with the theoretical assumptions of: Pateman (1993), Showalter (1994), Perrot (1995), Saffioti (2004), Schmidt (2008) and Zinani (2012), among others.

Keywords: Literary historiography. Feminist critique. Women writing. Female protagonism. Gender relations.

SUMÁRIO

Palavras iniciais	10
Capítulo 1	18
“Onde é o meu lugar?”: A crítica feminista e a visibilidade da mulher em Helena Parente Cunha	18
1.1 “Dela somente eu tenho o direito de falar” : A teoria literária e o espaço da crítica feminista	19
1.2 “A dança selvagem imersa nas origens” : A escrita das mulheres e o direito à visibilidade.....	27
1.3 “O meu corpo ilimitado e demovido desemboca em rios imprevistos” : Uma escritora, suas obras e a escolha do <i>corpus</i>	35
Capítulo 2	44
“Quem é a mulher que me escreve?”: <i>Os Provisórios e Vento Ventania Vendaval</i>: identidade e contestações	44
2.1 <i>Os Provisórios e Vento Ventania Vendaval</i> : retratos e vivências de mulheres	45
2.2 Casamento : entre provisórios e ventanias, “quem determinou as formas e as fôrmas?”	58
2.3 “É falta de modos moça ficar de perna aberta” : relações de gênero, infância e sexualidade.	67
Capítulo 3	79
“Nos ventos ardentes dos furacões” : maternidade, violência e miserabilidade.....	79
3.1 “O enxovalzinho já está quase completo, não é?” : a maternidade, por Helena.....	80
3.2 “Nós decidimos comprar uma gaiola para ela” : violência e miserabilidade.....	85
Considerações finais	102
Referências	104

Palavras iniciais

A violência contra a mulher ocorre em um contexto social engendrado por clivagens de gênero, classe e raça/etnia, que atravessam as relações familiares internas (entre seus integrantes) e externas (enquanto agentes de mediação) (SAFFIOTI; ALMEIDA, 1995).

O interesse e encantamento pelo trabalho com o texto literário existem desde a graduação no Curso de Letras/Inglês, quando tive¹ a oportunidade de estudar as literaturas nacionais e estrangeiras por diferentes perspectivas teóricas. Em 2017, no terceiro ano de graduação, participei do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID/UEMS). Na ocasião, atuei nas turmas de Ensino Médio (pautado no ensino de literatura) e a vivência aguçou ainda mais o gosto pela leitura literária. Portanto, o contato com a literatura na sala de aula (e também fora dela) motiva este desejo de continuar imersa no mundo literário, explorando a importância da literatura como instrumento formador.

Concluída a graduação, decidi ingressar no Mestrado e fui em busca dos subsídios necessários para adentrar ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Grande Dourados. Após ingressar, deparei-me com o desafio de redimensionar minha proposta de pesquisa. A princípio, meu projeto objetivava o estudo sobre as práticas de letramento literário na rede de escolas públicas de Dourados/MS. No entanto, devido ao contexto da pandemia provocada pelo COVID-19, foi importante recuar quanto ao desejo de propor uma pesquisa de campo. Em conformidade com a minha orientadora, decidi readequar a proposta e busquei, nos textos literários de autoria feminina, o *corpus* de análise para esta dissertação. Neste processo de readequação, me descobri no espaço da crítica feminista e na relevância do tema, tanto para a minha formação acadêmica quanto para a minha formação pessoal. Naturalmente, sinto-me também orgulhosa por estar neste lugar privilegiado de partilha e expansão de conhecimento; por ter alcançado a Universidade pública e por usufruir das inúmeras oportunidades que ela oferece. Por último, e não menos importante, o enorme brio por estar seguindo esta profissão de Professora e por ser das Letras de corpo e alma.

Após a leitura de diferentes textos literários de autoria de mulheres, detive-me aos escritos de Helena Parente Cunha e o foco de suas narrativas no protagonismo feminino. A escolha pela autora e por suas obras, é preciso confessar, também se deve pela identificação com o seu lugar de fala – baiana e migrante. O que vem ao encontro das abordagens descritas na pesquisa sobre a importância do pertencimento cultural e social como elemento preciso no discurso literário. Após a definição da autora, procedi à seleção do *corpus*. Foi feita uma coleta de dados referentes à sua vida e produções literárias, a

¹ Justifico que optei por utilizar a primeira pessoa do singular na introdução, mas devido aos diálogos plurais em conjunto com a orientadora, as teorias e os eventos que participei sinto que devo utilizar a primeira pessoa do plural no discurso dos capítulos.

recepção crítica de sua produção, com especial atenção ao que consta no Banco de teses da Capes.

Como resultado desse processo, optei por selecionar contos das obras *Os Provisórios* e *Vento Ventania Vendaval*, a fim de compreender as problemáticas em torno das relações de gênero estabelecidas dentro dos contos e me debruçar sobre as teorias feministas. O conto é um gênero textual curto, de narrativa simples e cotidiana que engloba a apresentação de situações corriqueiras vividas em diversos contextos sociais, ou, conforme salienta Fiorussi: “[...] Não faz rodeios: vai direto ao assunto. No conto tudo importa: cada palavra é uma pista. Em uma descrição, informações valiosas; cada adjetivo é insubstituível; cada vírgula, cada ponto, cada espaço – tudo está cheio de significado [...]” (FIORUSSI, 2003, p. 103). Assim como postula Fiorussi sobre a narrativa do conto, ele delinea um retrato da vida real e pode causar inúmeros efeitos no leitor, como nas narrativas de Helena, que se aproximam do cotidiano e apresentam temáticas contemporâneas que impactam o leitor, como as de desigualdade e violência de gênero para com as mulheres.

Em vista do significativo número de contos em cada coletânea, optei por não trabalhar com a obra na íntegra, mas em selecionar alguns textos para compor o *corpus* da presente pesquisa de mestrado. A escolha dos contos ocorreu mediante o intuito de delinear os perfis femininos e os comportamentos sociais para com as mulheres e também tomei como critério a nomenclatura, ou seja, aqueles que têm nomes de mulheres como título. Assim, a análise será baseada nas diferentes identidades femininas presentes nas obras, mostrando os paradigmas e papéis sociais internalizados culturalmente nas/pelas mulheres.

Diante das relações de gênero tecidas nos contos, interessa verificar quais as abordagens e os traços de denúncia aos comportamentos preconceituosos e estereotipados naquela sociedade. Ao final, trarei para a dissertação as perspectivas pessoais e as percepções adquiridas com a leitura dos contos e à luz dos embasamentos teóricos, assim como tratarei sobre os tipos de violência sofridos pelas mulheres da época. Dados da contemporaneidade são recuperados, ao longo da análise, para comprovar que tais comportamentos ainda são recorrentes mesmo na pós-modernidade. Embora nem todas as personagens mulheres/meninas que aparecem nos contos sejam necessariamente as personagens centrais ou as protagonistas, os enredos remetem a questões a serem trabalhadas aqui, tais como: exploração do corpo e violência sofridas por elas, mostrando como se dão as relações de gênero nas narrativas escolhidas. Pensando nas identidades distintas nas obras serão analisados apenas aqueles que demonstram os papéis de

submissão e assim constatar as tarefas impostas social e culturalmente às mulheres esposas, mães, filhas, irmãs e funcionárias; à luz dos comportamentos de dominação e exploração para com elas.

Apresento um simulacro da construção da obra, pensando nas perspectivas históricas, culturais e sociais, sobretudo atentando-me aos contos que trabalham com o protagonismo e as vivências femininas nos contextos econômicos, sociais e culturais abordados. Ao final da análise, espero comprovar as contribuições de Helena Parente Cunha em relação aos estudos sobre as desigualdades de gênero e a mulher na literatura, evidenciando a coerência/importância de uma escritora que denuncia a falta de igualdade entre os sujeitos em sociedade e também dos padrões sociais impostos àqueles indivíduos subjugados a condições miseráveis.

Por meio de uma consulta no banco de teses e dissertações da CAPES, constatei a publicação de quarenta e sete trabalhos baseados nas obras de Helena Parente Cunha, no período de 1988 até 2015. As obras que mais aparecem são: *Os Provisórios* (1980), *Cem mentiras de verdade* (1985), *A casa e as casas* (1996), *Vento Ventania Vendaval* (1998), *Falas e falares* (2011), *Mulher no espelho* (1985), *As doze cores do vermelho* (1998), *Claras manhãs de Barra Clara* (2002) e os contos: “O Pai”, “Festa de Casamento” e “Triângulo mais que perfeito” (da coletânea *Os Provisórios*). De modo geral, as pesquisas coletadas atêm-se em: a) verificar o protagonismo feminino; b) delinear o perfil das personagens criadas por Helena; c) analisar os valores patriarcais impostos; d) diferenciar e perceber traços entre a ficção e a realidade urbana; e) observar os comportamentos diluídos na fugacidade temporal e degeneração humana; f) compreender o discurso ficcional contemporâneo. Além disso, temas como: literatura, mulher e relações de gênero, identidade e representação do corpo na literatura feminina, valores patriarcais, revisões históricas e memoriais e as perspectivas pós-modernas são recorrentes dentre os estudos publicados no portal.

Antes de abordar a pesquisa no banco da CAPES e o *corpus* do trabalho, é válido destacar o romance mais estudado da autora: *Mulher no Espelho*. A obra consiste em uma narrativa dupla com a figuração de duas mulheres: a protagonista (mulher no espelho) e a antagonista (mulher que escreve). Os comportamentos de ambas são opostos e segundo as falas da protagonista, a mulher que escreve age contra os padrões impostos pela sociedade; enquanto ela – a mulher no espelho – segue todos os valores preestabelecidos. O objeto espelho conduz toda a narrativa. A narrativa aparece em forma de denúncia social aos comportamentos patriarcais de repressão sobre as mulheres da época. Dentre

as pesquisas realizadas, todos os trabalhos acadêmicos encontrados pautados nesta obra enfatizam o estudo desta temática de denúncia à repressão sob as mulheres.

A partir da pesquisa realizada no banco de dados da CAPES, destaco aqui cinco trabalhos que abordam sobre os livros aqui estudados. Dentre eles, três possuem uma característica em comum por serem trabalhos que analisam/comparam as obras (ou contos em específico) de Cunha com textos de Lygia Fagundes Telles e Marina Colasanti. São eles: “O feminismo na visão de Helena Parente Cunha, Lygia Fagundes Telles, Marina Colasanti”, realizado em 2015, por Maria Aparecida Ferreira. O estudo aborda a questão do feminismo no Brasil e analisa a contribuição literária das autoras: Helena Parente Cunha, com os contos: “O pai”, “Festa de casamento” e “O triângulo mais que perfeito”; Lygia Fagundes Telles, com os contos: “Venha ver o pôr sol”, “O menino”, “As pérolas” e “O moço do saxofone” e Marina Colasanti, com os contos: “É a alma, não é?”, “Um dia, afinal”, “Amor e morte na página dezessete” e “O leopardo é um animal delicado”. O trabalho analisa a repressão existente nas vivências das personagens femininas e as formas nas quais são inseridos os valores e códigos socioculturais tecidos através da sociedade patriarcal convencionando papéis culturais distintos para homens e mulheres.

O segundo estudo foi realizado por Wanessa Zanon de Souza, em 2009, intitulado: “Representações da mulher em Helena Parente Cunha, Lygia Fagundes Telles e Marina Colasanti”. O estudo focaliza as três autoras mencionadas abordando os mesmos contos do estudo anterior. Claramente os nortes das duas pesquisas diferem entre si e nesta a pesquisadora emoldura e analisa os temas emblemáticos em torno da submissão da mulher: repressão patriarcal, dominação masculina e temáticas sobre relações de amor, desejo e casamento. Dentre as análises e entre um capítulo e outro há um paralelo com um conto de autoria masculina. Através dessa alternância entre um conto escrito por mulher e outro de autoria masculina, é possível perceber questões emblemáticas acerca do que se configura como escrita feminina, passando pela ginocrítica, e também as abordagens utilizadas pelos homens em relação às mulheres sobre como as exploram e como são retratadas no texto literário. O terceiro trabalho foi realizado por Joselia Rocha dos Santos, no ano de 2004, o qual já inclui também na análise Clarice Lispector e verifica a posição de visibilidade e dos corpos femininos nos contos de Lispector, Cunha, Telles e Colasanti. O título da dissertação é: “Variações sobre o mesmo tema: a representação do corpo nos contos de Clarice Lispector, Helena Parente Cunha, Lygia Fagundes Telles e Marina Colasanti.

Por fim, trazemos Lílian Almeida de Oliveira Lima com a dissertação “Perfis femininos nos contos de Helena Parente Cunha”, 2006, na qual analisou a representação

das personagens femininas nos quatro livros de contos de Helena Parente Cunha publicados até dada época (*Os Provisórios*, *Cem mentiras de verdade*, *A casa e as casas* e *Vento, Ventania Vendaval*). O trabalho analisa os ambientes de repressão, dúvidas e insegurança das personagens com o intuito de traçar o perfil das personagens descritas por Helena. Aborda-se sobre as questões culturais e valores instituídos às mulheres na época. E em seu doutorado deu continuidade à pesquisa sobre as narrativas de Helena e desenvolveu a tese intitulada: “Meninas, jovens e velhas: personagens tecidas na narrativa de Helena Parente Cunha”, em 2008, estudando os perfis das personagens femininas presentes nas narrativas de Helena Parente Cunha nas quais a autora aborda as questões entre literatura e as relações de gênero. As obras analisadas foram: *Os Provisórios*, *Mulher no espelho*, *Cem mentiras de verdade*, *As doze cores do vermelho*, *A casa e as casas*, *Vento Ventania Vendaval*, *Claras manhãs de Barra Clara* e *Falas e falares*; a fim de verificar as questões de dominação masculina em relação às personagens e também os padrões de comportamento instituídos aos gêneros. A análise foi feita a partir da divisão de personagens de acordo com suas faixas etárias, priorizou-se, assim, da infância a velhice, verificando como se dava a violência e a dominação dessas meninas, mulheres jovens, maduras e velhas.

As coletâneas de contos mais estudadas são: *Os Provisórios*, *Vento Ventania Vendaval*, *Cem mentiras de verdade*, *A casa e as casas* e *Falas e falares*. Os trabalhos dedicados à análise dos contos da autora verificam: a) os ambientes de repressão, dúvidas e insegurança das personagens com o intuito de traçar o perfil das personagens descritas por Helena, abordando questões culturais e valores instituídos às mulheres na época; b) os pontos nos quais se direcionam a realidade urbana e a ficção nas obras de Helena Parente Cunha e os aspectos do cotidiano e do convívio social entre os personagens; c) a questão do feminismo no Brasil e a contribuição literária da autora Helena Parente Cunha, com os contos: “O pai”, “Festa de casamento” e “O triângulo mais que perfeito”, analisando a repressão existente nas vivências das personagens femininas e as formas pelas quais são inseridos os valores e códigos socioculturais tecidos através da sociedade patriarcal os quais convencionam papéis culturais distintos entre homens e mulheres.

Destaco um trabalho realizado em 2008, por Márcia de Paula Falco Dutra, intitulado: “O pensamento nômade em Helena Parente Cunha e René Magritte: tradução, ruptura e interfaces”, o qual constitui-se de uma interface entre a obra *As doze cores do vermelho* (1998), de Helena Parente Cunha, e os quadros do pintor René Magritte. Dutra refletiu acerca da ruptura provocada pelo pensamento nômade nas

estruturas do pensamento ocidental; e verificou, através da linguagem, as questões relacionadas aos valores culturais estagnados, as identidades, a forma como o sujeito se constrói e constrói o mundo a sua volta. A pesquisa apresenta a relação das questões de gênero para além dos campos literários.

Devido a distância temporal entre as coletâneas, também pretendo realizar, pela perspectiva da crítica feminista e dos contratos sociais e sexuais, um comparativo das mudanças ocorridas nesse período de tempo que separam uma obra da outra, situando as personagens histórica e culturalmente. Como não poderia deixar de destacar, ressaltarei os conceitos a respeito do conto.

Neste contexto, destaco a importância da crítica feminista e dos escritos de autoria feminina, que elucidam as desigualdades de gênero presentes na sociedade desde os tempos mais remotos até a contemporaneidade. A exploração dessas teorias e textos literários permite ampliar os olhares em relação às questões de gênero para desmistificar e desconstruir os padrões impostos e enraizados pelos valores patriarcais na sociedade. Nesta organização social, a mulher ainda ocupa uma posição de sujeito submisso e relegado a papéis de inferioridade em relação aos homens. Estudos realizados no ano de 2019² constataram que “54,5% das mulheres com 15 anos ou mais integravam a força de trabalho no Brasil. Enquanto isso, o percentual entre homens corresponde a 73,7%”. As pesquisas também mostraram que o nível de ocupação para homens que têm filhos está bem acima dos das mulheres e, concomitantemente, a dedicação às tarefas domésticas ocorre em maior sobrecarga para elas. Por outro lado, alguns indicadores mostram que, no quesito educação, as mulheres estão à frente, reforçando assim a necessidade de se tratar sobre as questões de desigualdade de gênero para que não seja negado aos sujeitos o acesso aos direitos básicos.

Por fim, este trabalho partiu da catalogação de pressupostos teóricos, os quais abarcam conceitos sobre a historiografia literária, a crítica feminista, protagonismo e escrita femininose relações e desigualdades de gênero. O embasamento teórico, por sua vez, está pautado em Terry Eagleton (2006), para tratar sobre a historiografia da literatura; Compagnon (2003), para desmistificar a construção de um cânone nacional literário; Michelle Perrot (1998), para explanar sobre o espaço da mulher em sociedade e os conceitos de esferas pública e privada; Schmidt (2008), na abordagem da autoria feminina, discurso e identidade; Zinani (2012), para conceituar sobre as perspectivas,

² <https://www.agenciabrasilia.df.gov.br/2021/02/01/fala-adolescente/>. Acesso em 22 de maio de 2021.

estudos de gênero e a presença da mulher na literatura; Saffioti (2004), para abordar sobre os valores patriarcais e a violência contra as mulheres; e Pateman (1993), para tratar sobre os contratos sociais e os espaços públicos e privados. Além do referencial supracitado, vale destacar que outras referências serão trazidas ao trabalho para embasar a análise.

O resultado está organizando em três capítulos. No primeiro, **“Onde é o meu lugar?”**: A crítica feminista e a visibilidade da mulher em Helena Parente Cunha, há a explanação sobre o espaço da crítica feminista, bem como a importância dos textos de autoria feminina e, à luz disso, apresento a dinâmica da visibilidade da mulher protagonizada nos contos de Helena Parente Cunha. No segundo, **“Quem é a mulher que me escreve?”**: *Os Provisórios* e *Vento Ventania Vendaval*: identidade e contestações, é tecido o diálogo do texto literário com a teoria e reforço e visibilidade da identidade da mulher e a sua contestação. Serão apresentadas as temáticas que são trazidas nos contos, especialmente a do casamento, e, posteriormente, a questão dos papéis bem definidos para homens e mulheres, ou seja, as relações de gênero. Neste contexto das relações de gênero, serão discutidas também as temáticas da infância e da sexualidade presentes nos contos. No terceiro capítulo, **“Nos ventos ardentes dos furacões”**: maternidade, violência e miserabilidade, tratarei sobre os temas: maternidade, violência e miserabilidade, dando continuidade nos aprofundamentos das análises ao elucidar as mudanças obtidas com a separação do período histórico de uma obra à outra, pensando numa temporalidade às avessas e sobre como a obra mais atual pode se mostrar mais avançada/progressista no tocante às relações de gênero.

Aos interessados nas produções de Helena Cunha, esta pesquisa engloba uma fonte de diálogo e interfaces teóricas e literárias para o amadurecimento nas pesquisas sobre gênero. A evidência das desigualdades de gênero em sociedade torna-se um convite para a desconstrução e a quebra dos estereótipos em relação ao sujeito mulher. Tais premissas são importantes para o alcance de políticas culturais mais abrangentes e igualitárias. Esta dissertação, portanto, convida aos interessados na escrita de autoria de mulheres a se debruçarem sobre a narrativa de Helena Parente Cunha.

Capítulo 1

“Onde é o meu lugar?”: A crítica feminista e a visibilidade da mulher em Helena Parente Cunha

Quem diz estas coisas grosseiras e vulgares é a mulher que me escreve, recusando-se invariavelmente a aceitar a minha timidez e o meu pudor. É bom que ela diga o que pensa. Um modo meu de a conduzir (CUNHA, 1985).

Neste capítulo, tomamos como base a historiografia da literatura para chegar ao panorama do surgimento das teorias feministas. Cada tópico é precedido por um excerto de uma das obras da autora que, de algum modo, representa a subjetividade da escrita da mulher e a revelação de suas angústias. Trazemos aqui pressupostos acerca da teoria e história literária e da crítica feminista. Também abordamos a vida e a obra da autora; a visibilidade da mulher nos textos, à luz de teorias que versam sobre a questão da autoria feminina e como ocorreram os movimentos feministas e marchas em busca dos direitos das mulheres, tanto nos âmbitos literários quanto em outros campos sociais.

1.1 **“Dela somente eu tenho o direito de falar”**: A teoria literária e o espaço da crítica feminista

O excerto que introduz o título deste tópico pertence à obra *Mulher no Espelho* e pode ilustrar a situação de silenciamento das mulheres que, por muito tempo, não tinham direito de ser ouvida e nem de escrever. Muitas delas, ao terem acesso à expressão escrita, permaneceram engendradas nos discursos masculinos, politizados e patriarcais daqueles que se debruçaram sobre as idiossincrasias femininas. A citação, portanto, é um bom começo para explanar sobre a história literária, o cânone e o espaço da crítica feminista; perpassando, é claro, pelos momentos de exclusão e apagamento dos textos femininos da história da literatura.

Em 1960, pós surgimento dos processos de legitimação e qualificação que reprimiam ou delimitavam os fazeres literários a grupos restritos, alguns teóricos que surgiram no final dos anos 50 como: Raymond Williams (1958) e Richard Hoggart (1957) apontaram a importância de democratizar a literatura, tornando-a ao alcance de todos e possibilitando a visibilidade de autores e temas camuflados pelo cânone. Surge, então, a tendência de conceitualização da moderna teoria literária que considera a bagagem de conhecimento do leitor no processo de atribuição de sentido à obra. Este processo entrelaça a relação da construção do saber literário com a formação/pertencimento cultural do sujeito/grupo receptor do texto. Com essa nova visão dos textos, eles atingem outros contextos e apresentam valores e gostos da sociedade da época. A literatura, neste contexto da estética da recepção, e como já vinha ocorrendo ao longo da história da humanidade, se destaca por seu papel de instruir socialmente, tornando-se educativa e disseminando valores sociais como um modelo a ser seguido pela sociedade.

Para Eagleton (2006), as concepções que explicam a literatura ultrapassam os campos literários, porque, segundo ele, tais teorias não se limitam ou se aplicam somente

à literatura. Em sua obra, o teórico postula as concepções abordadas pelo formalismo russo para quem a literatura está imbricada de linguagem, ou seja, são materializados os significantes permitindo a produção de outros sentidos. Os formalistas aplicam o estudo da linguística para compreender a literatura e percebem modificações na linguagem de acordo com os impasses e diferenças/mudanças de contexto. Esses usos especiais da linguagem são um diferencial que podem marcar a literariedade ou não literariedade de um texto. Tais classificações tornaram as obras singulares ou valorizadas social e culturalmente:

Muitas têm sido as tentativas de definir literatura. É possível, por exemplo, defini-la como a escrita “imaginativa”, no sentido de ficção – escrita esta que não é literalmente verídica. Mas se refletirmos, ainda que brevemente, sobre aquilo que comumente se considera literatura, veremos que tal definição não procede (EAGLETON, p. 1, 2006).

Eagleton sugere que a literatura não pode ser definida somente pelo viés da ficção, porque é preciso refletir se o alcance dessa escrita literária percorre somente os campos da ficção tornando-se inverídica ou se ela pode conectar-se aos campos da vida real. A historiografia brasileira encarregou-se de um processo de seleção que excluiu grupos minoritários. E este torna-se um dos trabalhos mais enfáticos da crítica feminista, ou seja, o de revisitar a história literária para inserir escritoras invisibilizadas. Ela aproxima duas grandes áreas do conhecimento: História e Literatura. Juntas, registram os períodos e processos envolvidos no contexto de produção das obras e características dos autores. A história fornece elementos temáticos e a historiografia se encarrega de registrar os processos históricos, compreendendo os elementos referentes às obras, autores e o período de publicação. Outra tarefa é a de revisitar o cânone, tornando a produção canônica mais heterogênea.

A relação entre essas duas áreas possui certa complexidade no que tange à compreensão dos processos históricos por trás das produções literárias e de suas manifestações posteriores. Correntes como o formalismo russo e o estruturalismo pensavam no sentido do texto a partir de características interiores a ele. Barthes (1968) critica a valorização biográfica dos autores, afirmando que o texto, após o momento de sua escrita, deixa de pertencer ao autor. Também desconsidera a condição do leitor como meio de interpretação do texto.

O escritor Hans Robert Jauss (1994) traça teorias sobre a história da literatura e a estética da recepção, bem como a importância das formas artísticas e literárias para a formação da sociedade, se ocupando das problemáticas acerca dos estudos da historiografia literária, do valor social desempenhado pela literatura e da estética da recepção como provocação às teorias literárias existentes. Ele trata da história da literatura

e afirma que ela se dá de forma decadente, visto que os grandes feitos desta ocorreram no século XIX. O autor chega a uma historiografia literária que engloba as concepções históricas e estéticas das obras, sem relações superiores entre uma e a outra. Jauss apresenta concepções em torno da individualização das nações realizada pelos patriotas, pois estes, por meio das obras e por intermédio da história delas, criavam uma identidade para a pátria.

A individualidade nacional não sustentava as críticas literárias e a história da literatura passou a alinhar essa problemática unindo-a inclusive às épocas finalizadas. Para Jauss, a literatura se mantém nos currículos devido às exigências dos exames oficiais. Ele prevê, ainda, a substituição da literatura tradicional de época por estudos específicos, apresentando as falhas de uma crítica que se move em direção a uma esfera exterior à dimensão histórica. Por último, Jauss observa que os estudos e críticas anteriores analisavam apenas o contexto em torno da vida e da obra do autor e em sequência temporal. Em contrapartida a isto, ele buscou modificar esses padrões de análise, aliando-se às premissas do marxismo e do formalismo:

A escola marxista não trata o leitor – quando dele se ocupa – diferentemente do modo com que ela trata o autor: busca-lhe a posição social ou procura reconhecê-lo na estratificação de uma dada sociedade. A escola formalista precisa dele apenas como o sujeito da percepção, como alguém que, seguindo as indicações do texto, tem a seu cargo distinguir a forma ou desvendar o procedimento (JAUSS, 1994, p. 22).

O autor passa a considerar os efeitos que a obra produz no leitor (processo de recepção), atribuindo-o características ativas de um sujeito pertencente a uma determinada classe social. Segundo Jauss, o papel do historiador é peça fundamental no desenvolvimento crítico da historiografia literária. Porém, afirma que o historiador da literatura acaba falhando ao ficar preso no passado, pois essa limitação temporal e cronológica não consegue abarcar, por exemplo, a literatura do presente e os cânones, tornando-se distantes e atrasadas no tempo; é uma concepção de História que não abarca a contradição que é inerente a todo o processo.

A historiografia literária positivista emprestava métodos das ciências exatas: uso de cálculos precisos, fatores determinantes, causando divergências entre a história da literatura e a história geral, que acabaram se distanciando nas inovações dos conceitos. Em meio a essa crise, criou-se o antagonismo entre poesia pura e literatura. Superada esta dicotomia, a importância da estética emergiu, moldando os conceitos e percebendo que a criação e imitação correspondiam à literatura humanista, que se distanciavam da literatura moderna ou medieval. Embora Jauss se apoiasse nas teorias marxistas e formalistas, não foi possível extrair efeitos estéticos, fato que acabou subjugando-o à prisão na estética classicista. Após ter sido negada nessas escolas, a historicidade da

literatura volta a ganhar força.

O formalismo começa a considerar a história e passa a desconsiderar os moldes tradicionais da historiografia literária, levando em conta o espaço ocupado pela literatura na sociedade. Sendo assim, o formalismo possibilitou um novo pensamento em relação à visão das obras de arte e da história delas. Essas teorias fecham-se na estética da produção e da representação e deixam de lado o efeito que a obra produz sobre o leitor, base da estética da recepção.

Para endossar as discussões e enriquecer as ideias pregadas por Jauss, complementamos com as concepções de Iúri Lótman (1997), que versa sobre a semiótica cultural e as abordagens da fenomenologia. Teórico russo e pesquisador das linhas semioticistas, Lótman, embora tenha dedicado suas pesquisas à Semiótica, suas teorias não se desvinculam do contexto histórico dos estudos literários, linguísticos e culturais na Rússia e no Ocidente. O autor trabalha com as perspectivas da evolução da semiótica da cultura, dedicando-se aos estudos culturais e literários, bem como as questões fenomenológicas da arte, memória cultural e semiosfera.

Segundo Lótman, a existência mútua de grupos sociais distintos que perpassavam pelo coletivo, individual, central e periférico deu lugar ao surgimento de novas narrativas e também ao dinamismo na evolução cultural. Sua tese nos mostra que a cultura se manifesta através dos meios artísticos demonstrando como as diversas formas da arte já existentes deram lugar a um novo estilo artístico com caráter heterogêneo. Notamos assim, pelo viés da semiótica do autor, as transformações da arte e da literatura moldadas pelos processos culturais (1997, p. 711).

No contexto brasileiro, Afrânio Coutinho, Bosi e Cândido se destacam nos escritos sobre a historiografia da literatura brasileira. As obras destes estudiosos permitem analisar o cânone por outro viés de compreensão e, assim, o conceito de identidade nacional literária vai ganhando força. O pano de fundo desta análise é o processo histórico, que perpassa as marcas da literatura portuguesa na literatura do Brasil, identificadas antes e depois do período colonial. Os historiadores literários brasileiros subdividem as obras em períodos literários que vão ao encontro dos períodos históricos. São feitos simulacros que dividem o período colonial e o nacional, separando as obras dos tempos da colonização e, posteriormente, após a independência do país.

No século XX, é possível destacar algumas características valorizadas por Coutinho, Cândido e Bosi. Coutinho (1968) enfatiza o nacionalismo e a estética própria do país. Cândido (1981) evidencia a importância da tríade: autor-obra-público e a contribuição da cultura para manter a tradução da produção literária brasileira. O autor estudou dois períodos específicos: Arcadismo e Romantismo e, distanciando-se do nacionalismo extremo, enxergava esses dois períodos como formadores da literatura

nacional. Segundo suas teorias, textos que não compuseram o sistema de tradição não seriam configurados como literatura brasileira. Ele valoriza o texto e o contexto. Bosi, por sua vez (1999), objetiva em suas obras reconhecer a dependência cultural do país e, ao mesmo tempo, evidencia o desligamento dessa dependência. Para Bosi, a abertura aos processos sociais e históricos permite reconhecer a amplitude cultural do Brasil fora das garras do contexto de colonização e exploração na qual foram instituídas as primeiras obras.

A historiografia foge dos indicadores formalistas e se ocupa da relação entre a literatura e o público/meio social, sem descartar completamente o autor ou mantê-lo preso apenas ao seu contexto de produção. Conforme postula Compagnon (2003):

A crítica do historicismo não nos deve impedir de tentar penetrar, por pouco que seja, as mentalidades antigas e de nos submetemos às suas normas. Pode-se estudar o quadro e o ambiente da obra – seu contexto e seus antecedentes – sem considerá-los como causas, mas apenas condições. Pode-se, sem ambição determinista, falar simplesmente de correlações entre os contextos, os antecedentes e a obra, sem se privar de nada que possa contribuir para uma melhor compreensão da mesma (COMPAGNON, 2003, p. 204).

À guisa disso, estas teorias pretendem perceber a literatura não como algo propriamente real, mas aproximá-la do contexto no qual foi inserida/lida. Tal concepção de associar a literatura como projeção do real já havia sido adotada pelas correntes positivistas e, posteriormente, pelas marxistas, porém, foram contestadas e combatidas pelas teorias do New Criticism, Formalismo russo e Estruturalismo, que preferiram colocar o texto como referência de mundo e de si mesmo. Para Souza³ (2010),

O traçado atual da relação entre literatura e sociedade começou a ser delineado no final dos anos 1950. Em 1957, o francês Roland Barthes publica *Mitologias* em que analisa diversos objetos culturais como, por exemplo, luta livre e propaganda. O crítico tinha a intenção de demonstrar como, na verdade, era cultural o que parecia natural. Em 1958, Raymond Williams publica *Cultura e sociedade*, procurando recuperar uma cultura operária popular que estava esquecida porque a cultura era identificada com alta literatura. É o surgimento do que mais tarde ficaria conhecido como Estudos Culturais, campo da pesquisa acadêmica que procura situar os produtos culturais em relação às estruturas sociais (SOUZA, 2010, p. 8).

A junção da literatura com a sociedade e a história proporcionam a amplitude no campo dos estudos literários. Deste modo, os Estudos Culturais, associado aos ideais pós-estruturalistas e, posteriormente, aos pós-modernistas, regem o direcionamento para ascensão das narrativas apagadas e silenciadas, proporcionando a heterogeneidade de

³ Disponível em <https://periodicos.ufrn.br/indexojs/index.php/mneme>. Acesso em 15 de julho de 2021.

textos e autores. Conforme prega Souza, os Estudos Culturais renovam os campos literários e apresentam uma ideia de utilizar o texto e o discurso como forma de resistência e de (re)construção das identidades antes silenciadas. O fenômeno cultural possibilita aos sujeitos imprimirem suas ideologias e identidades, colocando-as em forma de luta contra os sistemas de poder e repressão.

A chegada dos estudos culturais na Inglaterra e nos Estados Unidos proporcionou o multiculturalismo e elevou as narrativas dos sujeitos excluídos, dando fôlego às narrativas sociais e culturais de eixos antes apagados. A mudança de perspectiva fez com que a História assumisse um papel heterogêneo ou seja, uma História heterotópica, como indica Foucault (2013, 2015). De acordo com Foucault, a heterotopia baseia-se na contraposição ao real, no sentido de libertar-se/fugir de lugares regradados e normatizados. Acerca desse papel heterogêneo assumido pela História, Compagnon, em *O Demônio da teoria: literatura e senso comum* (2003, p. 222), afirma:

A história dos historiadores não é mais uma nem unificada, mas se compõe de uma multiplicidade de histórias parciais, de cronologias heterogêneas e de relatos contraditórios. [...] A história é uma construção, um relato que, como tal, põe em cena tanto o presente como o passado; seu texto faz parte da literatura (COMPAGNON, 2003, p. 222).

Sendo assim, a história da literatura não se resume apenas à classificação/separação de períodos literários. Passado e presente agora se conectam e viabilizam as produções de sentido na junção da obra com a cultura na qual está inserida e assim as obras incidem umas sobre as outras e entrelaçam o contemporâneo, permitindo revisitar e questionar os cânones postulados e politizados que deixaram de fora as narrativas das margens sociais.

A historiografia mantém o cânone e cai em declínio quando se distancia do contexto de produção das obras. Os novos ideais historiográficos pretendem que as críticas literárias alcancem diversos contextos e vão além do cânone a fim de revisitá-lo, reler e questioná-lo, tornando a literatura mais heterogênea, fora dos padrões politizados elitistas e machistas para contemplar os escritos oriundos de diversas esferas e lugares de fala. Para Zolin (2005),

Historicamente, o cânone literário, tido como um perene e exemplar conjunto de obras-primas representativas de determinada cultura local, sempre foi constituído pelo homem ocidental, branco, de classe média/alta; portanto, regulado por uma ideologia que exclui os escritos das mulheres, das etnias não brancas, das chamadas minorias sexuais, dos segmentos sociais menos favorecidos etc (ZOLIN, 2005, p. 275).

A tendência dos Estudos Culturais dá atenção a escritos/artes que antes foram camuflados ou apagados da história, pois contribuíram na valorização das produções artísticas e literárias de grupos minoritarizados (incluindo as mulheres). Zinani (2012), ao

tratar sobre a questão da mulher enquanto leitora e, ao mesmo tempo, sujeito da representação, afirma que os Estudos de Gênero compreendem a abordagem sobre os aspectos correspondentes à identidade, sexualidade, pós-modernidade, pós-colonialismo, desterritorialização e multiculturalismo (p. 146). Conforme a pesquisadora (p. 151), “a atividade literária e cultural feminina ampliou-se significativamente no século XX, a partir de dois marcos significativos: Virginia Woolf e Simone de Beauvoir”. A primeira por ser uma referência literária para o mundo e por ter escrito obras dedicadas às questões da literatura escrita por mulheres. A segunda, Beauvoir, por ser uma feminista e teórica francesa que articulou pensamentos filosóficos sobre os processos de desigualdade e subordinação das mulheres.

Lúcia Miguel Pereira (1998) faz parte dos pesquisadores que constituíram a história da literatura brasileira. A escritora, crítica e ensaísta desenvolveu recortes abrangendo os aspectos da construção da história literária no Brasil. O país consagra o cânone a partir de textos homogêneos excludentes das peculiaridades sociais e culturais e Lúcia realiza um trabalho de reconstituição historiográfica recolhendo e catalogando textos de diversos lugares do país, a fim de identificar o valor literário delas puramente a partir do imaginário, não somente pelos reflexos sociais e geográficos presentes na obra. Pereira fez críticas a diversos autores já consagrados na literatura brasileira, pois segundo ela os escritores alinham-se aos moldes tradicionais europeus e desconsideram os aspectos da cultura regional:

A cultura intelectual, vinda da Europa, atuando em sentido diverso da cultura [...] retarda nos escritores o amadurecimento da mentalidade nacional. Daí as anomalias da nossa evolução literária, indo do universalismo clássico para o americanismo romântico, deste para o brasileirismo e, descobrindo tarde o regionalismo. (PEREIRA, 1998, p. 117).

Diante desta lógica, a historiadora separou sua historiografia literária em oito períodos: “Ecos românticos, veleidades realistas” (p. 33-52), “Pesquisas psicológicas” (p. 53-118), “Naturalismo” (p. 119- 174), “Regionalismo” (p. 175-220), “Simbolismo” (p. 221-232), “Literatura social” (p. 233-244), “Sorriso da sociedade” (p. 245-271) e “Prenúncios modernistas” (p. 272-304), compreendidos em 50 anos e formados através do conjunto literário brasileiro, que toma como base norteadora a prosa de ficção.

Os escritos de autoria feminina encontram-se nessa categoria de textos excluídos dos cânones e, como nos sugere o título deste tópico, a crítica feminista tem nos levado a pensar sobre a desigualdade e violência contra as mulheres em sociedade desde os tempos mais remotos. A literatura de mulheres nos permite pensar sobre os direitos básicos negados às mulheres, culminando nas lutas e percalços para terem direito a ações como voto, carreira profissional, vida acadêmica, dentre outras conquistas.

De acordo com Schmidt (1995), é necessário reescrever a literatura evidenciando estes olhares heterogêneos femininos, que por décadas ficaram apagados ou sob o poder masculino. Este fator, além de contemplar as escritas mais recentes de autoras contemporâneas, eleva os nomes de algumas que se encontram em situação de silenciamento histórico e literário. A crítica feminista revisionista tem se esforçado por visitar escritoras pioneiras brasileiras e escritoras vivas, mas fora do eixo centralizador, a exemplo de Helena Parente Cunha.

Luiza Lobo (1998) é uma das escritoras que buscou estabelecer uma trajetória de produções femininas após o início do movimento revisionista do cânone tradicional brasileiro. Lobo tensiona a reconstrução da historiografia literária dando visibilidade aos textos produzidos por mulheres (p. 11-12):

A **alteridade** da literatura de autoria feminina tornou-se assim a base da abordagem feminista na literatura. Ser o **outro**, o excluído, o estranho, é próprio da mulher que quer penetrar no "sério" mundo acadêmico ou literário. Não se pode ignorar que, por motivos mitológicos, antropológicos, sociológicos e históricos a mulher foi excluída do mundo da escrita - só podendo introduzir seu nome na história européia por assim dizer através de arestas e frestas que conseguiu abrir através de seu aprendizado de ler e escrever em conventos. (1998, p. 5, grifos da autora)

Luiza também problematiza o fato de que em meio aos estudos das produções literárias de mulheres tenha sido postulado pela crítica literária latino-americana o interesse de seguir as estruturas de análise dos objetos literários seguindo as críticas provenientes de países desenvolvidos. Segundo a teórica, este formato de análise não leva em conta o contexto social dos textos produzidos por mulheres latino-americanas.

Acerca das tendências da crítica feminista e da escrita de mulheres, há três vertentes importantes. A primeira é a crítica feminista americana, que se ocupa da expressão e se preocupa mais com o formato textual. A segunda é a inglesa, de base marxista, na qual enxerga a questão da classe como influência na produção literária; analisa a opressão. E por último, a francesa, que, sob viés psicanalítico, trata da questão da repressão (Cf. Guerin, 1992, p. 198).

No que tange à escrita feminina, Elaine Showalter (1994) chama a atenção para o valor da escrita de mulheres e realça a importância do revisionismo dos textos para que as correntes feministas emergam. Além disso, cria um termo específico para definir esta prática de leitura e análise de textos de autora feminina, a ginocrítica:

A crítica feminista mudou gradualmente seu foco das leituras revisionistas para uma investigação consistente da literatura feita por mulheres. A segunda forma da crítica feminista produzida por este processo é o estudo da mulher como escritora, e seus tópicos são a história, os estilos, os temas, os gêneros e as estruturas dos escritos de mulheres; a psicodinâmica da

criatividade feminina; a trajetória da carreira feminina individual ou coletiva; e a evolução e as leis de uma tradição literária de mulheres. Como não existe um termo em inglês para este discurso crítico especializado, inventei o termo *gynocritics* (ginocrítica). A ginocrítica oferece muitas oportunidades teóricas, o que não acontece com a crítica feminista (SHOWALTER, 1994, p. 29).

Nesta mesma perspectiva, Showalter aborda os aspectos biológico, linguístico, psicanalítico e político-cultural e a forma como eles viabilizam a construção dos escritos feitos por mulheres e como os mesmos dialogam com o raciocínio sobre a ginocrítica:

As teorias da escrita das mulheres atualmente fazem uso de quatro modelos de diferença: biológico, linguístico, psicanalítico e cultural. Cada um é um esforço para definir e diferenciar as qualidades da mulher escritora e do texto da mulher; cada modelo representa também uma escola de crítica feminista ginocêntrica, com seus textos, estilos e métodos preferidos. Eles se sobrepõem e são mais ou menos seqüenciais, no sentido de que cada um incorpora o anterior (SHOWALTER, 1994, p. 31-32).

É nítida a junção desses aspectos e o impacto que eles causam no momento de produção e recepção dos textos e como eles repercutem na interpretação e compreensão das relações e desigualdades de gêneros presentes nas obras. Neste trabalho, estamos próximos da ginocrítica, uma vez que nos debruçaremos sobre o texto literário, com foco primeiramente na escrita de mulheres e, posteriormente, na análise crítica dos textos de Helena Parente Cunha. O próximo tópico destaca uma perspectiva mais ampla dos espaços de visibilidade e de luta das mulheres: marchas sociais em busca dos direitos civis e públicos, a escrita literária, concepções de gênero e todos os efeitos dos aspectos culturais, econômicos e sociais para a atuação da mulher na literatura.

1.2 “A dança selvagem imersa nas origens”: A escrita das mulheres e o direito à visibilidade

As mulheres vêm quebrando os silêncios através da busca pela desconstrução do mundo masculino e patriarcal. Dentro dessa perspectiva, entende-se a ascendência do movimento feminista que teve início na década de 60 – no século XX. A luta por direitos básicos tomou fôlego após o Sufrágio feminino (primeira fase do feminismo), quando as mulheres reivindicaram o acesso à educação, ao mercado de trabalho e a uma remuneração justa.

O Sufrágio⁴ aconteceu entre o século XIX e XX, sendo protagonizado na Inglaterra

⁴ O Sufrágio começou no século XIX, a fim de reivindicar o ativismo das mulheres no campo político para garantir a elas o direito de exercer sua cidadania votando e sendo votadas. Ocorrido no período pós Revolução Francesa, alguns países do ocidente estavam em período de transição e aplicação de mudanças em relação aos direitos civis. Neste período surgiu o movimento da primeira onda feminista que lutava pelo

inicialmente, mas se expandiu pelo mundo, incentivando marchas sociais em busca de direitos de igualdade. O movimento reivindicava a garantia do direito ao voto e a eleição para as mulheres, gerando, assim, a primeira onda do feminismo. Somente em 1932, na Era Vargas, foi concedido o direito ao voto das mulheres aqui no país. Na década de 70, houve no Brasil a ascensão dos estudos sobre mulheres, literatura e relações de gênero; ganhando fôlego nas academias ao longo da próxima década. O processo de escapar dos silenciamentos e ressignificar o conceito de literatura de autoria feminina (o qual vinha sendo e ainda é carregado de estigmas) inaugura a desmistificação dos padrões patriarcais e molda um novo sentido para esses escritos, ganhando espaço e privilegiando a autonomia das mulheres nos campos artísticos e literários. A esse respeito, Schmidt complementa:

A presença da mulher no espaço dos discursos e saberes é, pois, um ato político, pois remete à relações de poder inscritos nas práticas sociais e discursivas de uma cultura que se imaginou e se construiu a partir do ponto de vista normativo masculino, projetando o seu outro na imagem negativa do feminino (SCHMIDT, 1995, p. 185).

Houve diversos obstáculos no processo de luta pelos direitos das mulheres devido aos paradigmas e estereótipos criados ao longo dos séculos. As relações e diferenças de gênero pautavam-se em diretrizes que perpassavam pelas bases políticas e de poder. As marchas organizadas por mulheres estavam em busca da autonomia, liberdade de expressão e igualdade tanto na esfera pessoal como na profissional; eram/são vozes femininas ecoantes que lutavam/lutam pelo reconhecimento e direitos iguais dentro das esferas pública e privada. Sem dúvidas, esses estereótipos sobre as mulheres disseminaram a ideia de fragilidade e incapacidade, perpassando pelo campo artístico, em especial aqui, o literário, o que acarretou com o silenciamento da expressão desse sujeito.

A segunda fase do movimento feminista começou na metade da década do ano de 1960 e compreendia as reflexões acerca das desigualdades políticas e culturais impostas às mulheres. Nos Estados Unidos, os protestos femininos e a queima de sutiãs ficou associada a esta fase do feminismo. No entanto, algumas críticas indicam supostas falhas no movimento como por exemplo as mulheres não terem se atentado às questões de

alcance e ascensão do Sufrágio feminino. As sufragistas, como eram chamadas as ativistas do movimento, reivindicavam e questionavam o fato de poderem atuar como educadoras nas escolas (função de extrema responsabilidade), mas serem consideradas incapazes de exercer ações políticas. Para os homens da época, se as mulheres alcançassem tal poder impediria a manutenção e conservação das famílias cabendo a elas apenas o dever de permanecer na esfera do lar (espaço privado) sendo tratadas como se fossem inferiores e incapazes intelectualmente. No Brasil, apenas no século XX o Sufrágio ganhou visibilidade e após a fundação do Partido Republicano Feminino (1910) criado pela professora baiana, Leolinda Daltro, junto com outras mulheres e da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, instaurado por Bertha Lutz, a fim de garantir o direito das mulheres. Leolinda, além de exercer a docência, lutava pelas causas feministas buscando a autonomia das mulheres. Lutz foi responsável por articular os movimentos que garantiram às mulheres o direito ao voto nos anos 20 e 30. Fonte: <https://mundoeducacao.uol.com.br/politica/sufragio-feminino.htm>. Acesso em 17 de fevereiro de 2022.

divisão de classe.

Na terceira fase do feminismo, iniciada em 1990, para suprir as “supostas falhas” ocorridas na segunda fase, notava-se a reivindicação da visibilidade aos textos de autoria feminina, propondo concepções fora das estéticas masculinas. Marcada pelas correntes do pós-estruturalismo, esta onda tomou forma no ano de 1980, mas foi concretizada em 1990. Além de questionamentos advindos de mulheres brancas das altas classes sociais, mulheres negras passaram a ter maior visibilidade em busca de seus direitos; dando destaque a diferentes lugares de fala. Diferente dos pensamentos feministas das ondas anteriores, as feministas da Terceira Onda aguçaram seus olhares e conseguiram argumentar contra os preconceitos pautados nas diferenças entre os sexos na tentativa de desconstruir a manutenção da ideia de que a desigualdade entre homens e mulheres é apenas uma construção social. Nas grandes universidades dos Estados Unidos e da Europa, as Humanidades classificaram essa nova faceta do feminismo de caráter pós-estruturalista e pós-moderno, suprimindo lacunas existentes nos movimentos anteriores e ganhando novas faces comparadas às ondas primárias.

Cabe aqui destacar que junto à ascensão da terceira onda do feminismo houve, em 1980, nos Estados Unidos, a disseminação do termo “pós-feminismo”, plantado pela imprensa para impedir a progressão das discussões feministas. O objetivo era o de forçar a ideia de que as mulheres já haviam conquistado sua liberdade por completo. Em síntese, o surgimento de um “pós-feminismo” pretendia desqualificar os ideais feministas e criticar as premissas e falhas da segunda e terceira ondas. O feminismo então passou a gerar crises nos sistemas de tradição ocidental e colocou o gênero como objeto de análise, conforme destaca Zolin (2005, p. 181): “a experiência da mulher como leitora e escritora é diferente da masculina”, quebrando os estigmas criados por décadas sobre quaisquer atividades desenvolvidas por mulher.

Em meio a busca pela libertação dos controles masculinos sob as ações e o corpo da mulher, está a aprovação do uso da pílula anticoncepcional como contraceptivo em 1960, nos Estados Unidos, que concedeu às mulheres autonomia e controle da natalidade, algo inexistente antes. Essa renovação nos debates feministas ocorreu após o período da Segunda Guerra Mundial em meio a debates pelos direitos civis nos Estados Unidos. Entre o final de 1980 e o começo de 1990, com o intuito de melhorar as perspectivas das correntes feministas, o feminismo foi alinhado aos estudos pós-estruturalistas e pós-modernos para ampliar a discussão sobre as questões de gênero e raça não discutidas a fundo na segunda onda.

Antes, entretanto, de um movimento feminista sistemático, muitas manifestações a favor do espaço e da visibilidade das mulheres ocorreram. Mary Wollstonecraft (1792), escritora britânica do século XVIII, escreveu a primeira obra filosófica feminista,

abordando conceitos chave sobre feminismos (no sentido mais amplo da palavra) e discutiu a condição da mulher na sociedade de sua época. A obra *Reivindicação dos direitos da mulher* é fundadora do feminismo e aparece em forma de denúncia aos comportamentos patriarcais de exclusão das mulheres a direitos básicos (em especial à educação).

Similar a outras autoras contemporâneas, Mary toma sua vivência como ponto norteador de sua escrita, utilizando-a como meio de defesa e libertação da mulher e encorajando sucessoras a fazerem o mesmo. Sua obra, sem dúvida, serviu de inspiração e base para as precursoras do feminismo contemporâneo. Ainda é preciso valorizar o fato de que Mary foi bastante audaciosa ao ir além daquilo que seu período histórico, social e cultural permitia; quebrando estereótipos e instigando as mulheres a buscarem a libertação e igualdade de direitos.

Em relação aos direitos das mulheres brasileiras, Nisia Floresta foi uma das pioneiras na inauguração sobre os estudos do feminismo e publicou, assim como Mary Wollstonecraft, textos sobre os direitos das mulheres. A autora, embora ocupasse um lugar na elite social, buscava direitos de igualdade para outras brasileiras, colocando em pauta as condições de vivência das mulheres em relação ao casamento e à maternidade e, de modo notório e militante, exibiu através dos textos sua crítica e denúncia à cultura de submissão.

Dentre outros quesitos, percebe-se a emergência dos aspectos relacionados à alteridade, outremização da mulher e processos de submissão, relegação, imposição de papéis e estratificação do pertencimento da mulher em sociedade; estabelecidos perante as diferenças de gênero. É preciso compreender as concepções de gênero e as construções de papéis que sustentam a desigualdade. Lauretis (1994) utiliza da concepção de tecnologia de Foucault, baseado no “conjunto de efeitos produzidos em corpos, comportamentos e relações sociais”(p. 208). Dessa maneira, reflete sobre o conceito de poder para desmistificar e desconstruir a conjuntura criada sobre a concepção de gênero, refutando a possibilidade de que o órgão sexual por si só consiga deslindar e explicar a multiplicidade dos sujeitos. Para desnudar tais preconizações, ela explica sobre quatro proposições de gênero, definindo-o como:

- (1) Gênero é (uma) representação – o que não significa que não tenha implicações concretas ou reais, tanto sociais quanto subjetivas, na vida material das pessoas. Muito pelo contrário
- (2) A representação do gênero é a sua construção – e num sentido mais comum pode-se dizer que toda a arte e a cultura erudita ocidental são um registro da história dessa construção.
- (3) A construção do gênero vem se efetuando hoje no mesmo ritmo de tempos passados, como da era vitoriana, por exemplo. E ela continua a ocorrer não só onde se espera que aconteça – na mídia, nas escolas públicas e particulares, nos tribunais, na família nuclear, extensa ou

monoparental – em resumo, naquilo que Louis Althusser denominou “aparelhos ideológicos do Estado”. A construção do gênero também se faz, embora de forma menos óbvia, na academia, na comunidade intelectual, nas práticas artísticas de vanguarda, nas teorias radicais, e até mesmo, de forma bastante marcada, no feminismo.

(4) Paradoxalmente, portanto, a construção do gênero também se faz por meio de sua desconstrução, quer dizer, em qualquer discurso, feminista ou não, que veja o gênero como apenas uma representação ideológica falsa. O gênero, como o real, é não apenas o efeito da representação, mas também o seu excesso, aquilo que permanece fora do discurso como um trauma em potencial que, se/quando não contido, pode romper ou desestabilizar qualquer representação (LAURETIS, 1994, p. 209).

Para Lauretis, o gênero é uma construção sociocultural engendrada e formatada perante os padrões e ideologias impostos socialmente. Ela aponta algumas instâncias: escolas, veículos midiáticos e núcleos familiares, que influenciam diretamente e/ou negativamente neste processo de engessar e controlar as escolhas sociais e sexuais, categorizando espaços distintos para homens e mulheres.

É válido recuperar Saffioti (2004), que esboça sua crítica aos valores estabelecidos pelo patriarcado e demonstra como ocorrem as violências contra as mulheres. O que hoje vemos como as correntes de domínio e posições de desigualdade para com as mulheres são marcas deixadas pelo patriarcado, quando o homem possuía poder de mando sobre a esposa e filhos. Este poder não mais existe no plano jurídico, no entanto, no plano mental de alguns homens (e de algumas mulheres), esse tipo de comando ainda prevalece. A consequência mais visível deste legado está na violência (física, mental, sexual e psicológica⁵) contra as mulheres. A ideia de superioridade dos homens em detrimento das mulheres foi introjetada e internalizada social e culturalmente. Tanto nas falas quanto nas escritas aparecem a supremacia masculina que “confere” aos homens o direito de mando/poder sobre as mulheres:

Em geral, pensa-se ter havido primazia masculina no passado remoto, o que significa, e isto é verbalizado oralmente e por escrito, que as desigualdades atuais entre homens e mulheres são resquícios de um patriarcado não mais existente ou em seus últimos estertores. De fato, como os demais fenômenos sociais, também o patriarcado está em permanente transformação. Se, na Roma antiga, o patriarca detinha poder de vida e morte sobre sua esposa e seus filhos, hoje tal poder não mais existe, no plano de jure. Entretanto, homens continuam matando suas

⁵ Segundo dados de uma pesquisa realizada pelo Instituto Data Folha, solicitada pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP), divulgada em 07/06/2021, durante o período da pandemia do COVID-19 uma em cada quatro mulheres acima de dezesseis anos sofreu algum tipo de violência no Brasil. De acordo com as estatísticas, a violência diminuiu nas ruas e aumentou nos contextos familiares provenientes principalmente de agressores do sexo masculino como companheiros, namorados e ex-namorados. Há um percentual de dezessete milhões de mulheres que são violentadas no Brasil e desde 2019 houve um aumento de porcentagem de 42% para 48%. Fonte: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2021/06/07/1-em-cada-4-mulheres-foi-vitima-de-algum-tipo-de-violencia-na-pandemia-no-brasil-diz-datafolha.ghtml>. Acesso em 25 de agosto de 2021.

parceiras, às vezes com requintes de crueldade, esartejando-as, ateando-lhes fogo, nelas atirando e as deixando tetraplégicas etc. (SAFFIOTI, 2004, p. 45-46).

Para Saffioti, a primazia masculina ainda prevalece e se fortalece com as marcas deixadas pelo patriarcado. De acordo com a autora, o controle sobre a mulher não existe mais no plano jurídico, porém os homens continuam exercendo o poder de mando, controlando e agredindo das formas mais bárbaras as suas companheiras.

Segundo Perrot (1995), com a chegada do capitalismo e a revolução industrial, a construção social atribuiu à mulher a figura doméstica, subjugando-a à esfera privada e atribuindo ao seio familiar um caráter totalmente feminino. Dialogando com outras teorias, Perrot busca desmistificar as problemáticas que circundam as dicotomias de espaços entre mulheres/homens – público/privado; mostrando a necessidade da igualdade de acesso a todos os espaços em prol da diversidade de gênero. Ao valorizar o discurso como meio de libertação e de pleitear direitos, a historiadora discorre sobre o aparecimento das mulheres enquanto escritoras, submetidas a pequenos excertos em jornais sem nenhuma visibilidade e questionando valores morais. A esse respeito afirma:

[...] as mulheres insinuavam-se no jornal pelos rodapés – a parte de baixo das páginas dos jornais – que lhes eram progressivamente reservados, sob forma de crônicas de viagens ou mundanas e sobretudo de romances-folhetins, cada vez mais femininos por suas intrigas, suas heroínas e até por sua moral (PERROT, 1998, p. 77).

Assim, as mulheres assumiam pequenos espaços determinados pelos homens e com gêneros escritos limitados. Neste sentido das proposições e divisões de gênero nas esferas política e privada, Pateman (1993) também colabora com conceitos de sujeição, que condicionam a mulher à esfera reclusa do lar, deixando-a fora do espaço de mando público e assevera:

As mulheres são incorporadas a uma esfera que ao mesmo tempo faz e não faz parte da sociedade civil, mas que está separada da esfera “civil. A antinomia privado/público é uma outra expressão das divisões natural/civil e mulheres/homens. A esfera privada, feminina (natural) e a esfera pública, masculina (civil) são contrárias, mas uma adquire significado a partir da outra, e o sentido de liberdade civil da vida pública é ressaltado quando ele é contraposto à sujeição natural que caracteriza o domínio privado (PATEMAN, 1993, p. 28).

A esfera privada, em outras palavras, condiciona a mulher a uma posição submissa e de rejeição aos papéis domésticos e ao lar, colocando-a em situação de inferioridade. Essa divisão é pautada nos contratos, trabalhada por Pateman, que versa sobre as condições contratuais sociais, empregatícias e matrimônias, na qual são situadas as mulheres, conferindo ao homem o poder de domínio e mando.

Rita Schmidt discute sobre o espaço da mulher na literatura e mostra o quão desvalorizado é o estado de escrita da mulher e afirma:

De modo geral, a negação da legitimidade cultural da mulher como sujeito do discurso exercendo funções de significação e representação foi, no contexto da literatura brasileira, uma realidade que perdurou até mais ou menos, a década de 70. Até então, apenas três escritoras tinham recebido o merecido reconhecimento por parte da crítica: Raquel de Queiróz, Cecília Meireles e Clarice Lispector. As razões determinantes desse, “esquecimento” são complexas e remetem à própria concepção de criatividade postulada pela ideologia patriarcal e generalizada sob a forma de uma premissa básica, a de que homens criam e as mulheres simplesmente procriam. A nossa tradição estética, de base europeia, tradicionalmente definiu a criação artística como um dom essencialmente masculino (SCHMIDT, 1995, p. 183-184).

Schmidt esboça a ligação entre os quesitos de poder, práticas sociais e culturais que reforçam esses padrões que normatizam os comportamentos para homens e mulheres, naturalizando os comportamentos masculinos e femininos:

As construções socioculturais de gênero - masculino e feminino -, na qual os sujeitos se inscrevem, não apenas pela diferença sexual mas, principalmente, pela socialização através de códigos linguísticos e representações culturais, que traduzem ideologicamente a diferença como divisão e polarização, são categorias fundamentais da nossa produção cultural, pois constituem um sistema simbólico de representação binária cuja característica é a produção de assimetria. Isso significa dizer que as representações de gênero, imbricadas na organização de desigualdade social entre os sexos configura-se como instância primária de produção e reprodução da ideologia patriarcal, pois operando na qualidade de uma tecnologia de controle em termos de limites, modelos e significados socialmente desejáveis, gerou um processo disseminado de repressão do feminino (SCHMIDT, 1995, p. 185-186).

A autora salienta que é preciso perceber as construções do gênero além da divisão entre os sexos levando em conta os aspectos culturais que os rodeiam. Assim, afirma que a desigualdade de gênero se mantém ininterrupta devido a manutenção dos valores patriarcais disseminados ao longo do tempo que institui um modelo que persiste em reprimir e controlar as mulheres.

Autoras como Virginia Woolf refletem sobre a condição da mulher em sociedade e em *Um teto todo seu* (2014), valoriza a importância da conquista e da visibilidade da mulher nos espaços literários, antes considerados masculinos. Ela expõe as dificuldades enfrentadas para a mulher alcançar a liberdade de escrita nesta esfera reservada para homens. Conforme ela postula, a mulher sempre foi objeto de escrita, personagem, mas não significa que estaria totalmente representada em seus anseios; era algo escrito sobre ela, porém, pela ótica masculina.

Em um período de efervescência das discussões acerca dos direitos das mulheres, violência e desigualdade de gênero, Woolf apresenta a “alegoria do espelho”, ilustrando a posição de inferioridade da mulher em relação ao homem, pois a imagem

dela aparecerá de maneira diminuída. A figura da mulher serve de apoio para o engrandecimento masculino. Virginia refere-se metaforicamente ao objeto espelho e a ideia dessa alegoria ilustra a posição da mulher dentro dos relacionamentos abusivos. Segundo ela, o papel da mulher ao longo da história é colocar-se perante ao homem na forma de espelho, servindo de reflexo para a grandeza e superioridade do homem em relação à mulher; tornando-se um ser diminuído. De acordo com a teórica, “as mulheres têm servido há séculos como espelhos” (p. 54) como uma lente que engrandece e aumenta a imagem do homem ao dobro.

Beauvoir, em *O Segundo Sexo* (1987), obra basilar do movimento feminista, aborda sobre a experiência de ser mulher. Embora escrita há anos, ainda circula o mundo e contempla realidades contemporâneas como se fosse escrita recentemente. *O Segundo Sexo* traz conceitos para a quebra e a desmistificação de estereótipos criados sobre o corpo da mulher, questionando a sua desigualdade e a sua subordinação. Há a tentativa de tornar a mulher um ser livre e fora dos formatos politizados em busca da desestabilização da realidade de submissão da mulher à esfera privada doméstica. Beauvoir buscava elevar a autonomia e autenticidade da mulher, conquistando, através da luta de classes, a liberdade e igualdade entre os gêneros.

Devido ao apagamento/silenciamento das mulheres na história da literatura, tem-se o predomínio da escrita masculina e etnocêntrica pautada nos valores patriarcais. Os ideais do feminismo reivindicam a alteridade da autoria feminina e buscam evidenciar as mulheres enquanto escritoras/narradoras de suas próprias histórias. Para Schmidt (1995), a literatura de mulheres “envolve dupla conquista”: a da identidade e a da escritura (Cf. SCHMIDT, 1995, p. 187). Por isso é preciso romper os discursos estigmatizados do privilégio à escrita masculina nos cânones para visitar e incluir as obras de autoria de mulheres, reescrevendo a história literária e tornando-a heterogênea. Segundo Zinani⁶ (2010), incluir grupos marginalizados aos cânones consiste em desconectar-se dos padrões masculinos estabelecidos e enriquecer o processo literário. Esse meio de visita propõe:

[...] a desuniversalização do ponto de vista masculino. E, através da compreensão de escritoras que produzem uma literatura particular, construída pelo seu ato de escrever, num campo em que predominam valores tradicionais arraigados às práticas sociais e à sua cultura, poder-se-ia ter um enriquecimento do processo literário (2010, p. 101).

A exemplo de algumas das literatas apresentadas aqui, Helena Cunha também buscou, por meio da literatura, expor sua crítica aos comportamentos de machismo e

⁶ Fonte: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/metis/article/viewFile/998/1054>. Acesso em: 30 de agosto de 2021.

dominação sob as mulheres assim como exibiu, por meio da vivência das personagens, as divergências de papéis atribuídos a homens e mulheres. Helena possui pontos em comum com Virginia Woolf e Beauvoir, pois imprime em suas obras características como: fluxo de consciência, revisão da memória histórica e referências psicanalíticas. Seus escritos versam sobre as perspectivas do gênero com proposições de libertação da mulher. O próximo tópico contará com a explanação sobre as demais obras da autora e suas características de escrita, bem como a seleção do *corpus* viabilizada pelas pesquisas no banco de teses da CAPES.

1.3 “O meu corpo ilimitado e demovido desemboca em rios imprevistos”: Uma escritora, suas obras e a escolha do *corpus*

Nascida na cidade de Salvador/BA, em 1930, Helena Parente Cunha possui longa trajetória acadêmica na área das letras, incluindo títulos de graduação, mestrado, doutorado e especializações no exterior. Embora aposentada desde 1997, seu nome ainda está vinculado ao Programa de Pós-graduação da Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ devido a sua trajetória acadêmica, que lhe rendeu atuações na docência em instituições de ensino superior e participação em projetos de pesquisa. Embora seja uma escritora bastante relevante, sua temática de estudos ainda é pouco conhecida e estudada nas academias, mesmo atendendo por publicações nacionais e internacionais e premiada em concursos literários.

Para além de escritora, a sua contribuição também se estende ao campo da crítica literária. Ela possui pesquisas e textos literários sobressalentes e relevantes no que concerne à temática da autoria feminina e destaca em suas obras o protagonismo feminino e as desigualdades entre os gêneros. Em geral, seus textos literários tratam do cotidiano e, por meio de um retrato social e comportamental da sociedade da época, Cunha explora as características das personagens, delineando as identidades femininas e enfatizando as diversas violências sofridas pelas mulheres.

Em entrevista concedida à Focus-Antologia poética⁷, realizada por Ivan de Almeida, Cunha demonstra o gosto que sente ao falar sobre sua terra natal. Suas personagens reprimidas e as vivências delas denunciam as angústias e desigualdades humanas presentes na sociedade. Ao ser questionada sobre seus fazeres poéticos, responde:

Meu primeiro livro de poemas é *Corpo no cerco* (1978), mas, antes, participei da *Antologia Moderna Poesia Bahiana* (1967). Além de *Maramar*, e *Além de estar*, publiquei *O outro lado dia*, poemas de uma viagem ao Japão (1995), *Cantos e cantares* (2005), *Caminhos de quando e além* (2007). Enquanto a

⁷ <http://focusantologiapoetica.blogspot.com/>. Acesso em 10 de março de 2021.

minha narrativa é sempre de denúncia contra os desacertos e descabros do paradigma vigente, pautado pelas relações de poder de nossa civilização, minha poesia é introspectiva e voltada para questões de ordem metafísica. Mas tanto na prosa quanto na poesia, as perguntas sem respostas pontuam as angustiadas limitações da condição humana (CUNHA, 2009).

Em outras duas bases de dados⁸ consultadas, a autora enaltece os modos e “porquês” de seu fazer literário, e responde aos seguintes questionamentos: “Por que escreve?”, “Como escreve?”, “Onde escreve?”. Em resumo, afirmou que ela sabe como começa, mas o término é incerto. Seus personagens se autoconduzem dentro das histórias e que ela mesma não imagina como os enredos se desenrolarão e acabarão. Quando questionada sobre os motivos de escrever, responde de modo poético e profundo:

Engraçado, quando você pronunciou 'escrever' me deu a impressão que o es era um ex, o prefixo ex, para fora. Escrever é realmente pôr para fora. Acho que escrevemos aquilo que sentimos profundamente; pelo menos eu acho que só há razão de ser no escrever, no fazer literário, colocar no papel, aquilo que se sente com a maior intensidade, aquilo que tem uma necessidade vital de vir para fora; para mim, escrever é exercitar o meu espaço de liberdade, é escrever as coisas que eu sinto e me libertar delas. Como eu tive uma infância e uma adolescência muito reprimidas, quando falo de uma mulher reprimida acho que estou também liberando os meus aspectos reprimidos e, em vez de ter um sintoma neurótico, tenho um texto. Se eu não tivesse meu texto, talvez tivesse um sintoma neurótico (CUNHA, 2009).

Em relação às histórias, pauta-se nas vivências interiores das personagens e diz que o ato de escrever está relacionado à ação de colocar para fora algo que está guardado em seu interior. Deste modo, se sente livre e liberta os atos internos de repressão (conforme relata ter sofrido na infância e adolescência), atribuindo ao texto a função de interrupção da neurose, ou seja, ao materializar sua angústia, bane os sentimentos negativos da psique. Ela enaltece a importância da literatura e da escrita da mulher como forma de libertação. Cunha atribui à psicanálise esse mérito, possibilitando que se autoconhecesse e buscasse explorar e abrir para o mundo o seu eu literário. Ademais, ao ser questionada sobre o lugar onde escreve, Helena Cunha declara ser favorável à existência da escrita da mulher na literatura, mas realça a necessidade de o texto ser literário.

A sua defesa do ponto de vista da mulher, de escrita feminina, requer que toda escritora obedeça às qualidades do texto literário. Podemos voltar às definições da teoria literária masculina, que compreendem uma escrita homogeneizada, politizada, contraposta aos ideais femininos e que se coloca em local de autoridade e

⁸ <http://www.tirodeletra.com.br/porque/HelenaParenteCunha.htm>. Acesso em 20 de maio de 2021. O site mencionado obteve também como fonte para publicação a seguinte referência: RICCINI, Giovanni. *Biografia e criação literária*. Lauro de Freitas, BA: Livro.com, 2009.

patriarcalismo; deixando a mulher em posição de sujeito outremizado, pois, conforme postula Márcia Abreu (2006), “houve um tempo em que não se viam com bons olhos as produções femininas, pois as mulheres eram tidas como intelectualmente inferiores” (p. 39). Ou, conforme Zolin (2003), categorizar a literatura a partir do gênero, ou seja, tornando-o como referencial para analisar as produções literárias.

As publicações de Helena aparecem em forma de poesias, ensaios e estendem-se aos gêneros da ficção, conto e romance. No ano de 1978, inaugurou em formato de poemas o livro *Corpo no Cerco* e deu sequência à inúmeras produções. Um ano depois, publicou *Jeremias, a Palavra Poética: Uma Leitura de Cassiano Ricardo*, em formato de ensaio. Posteriormente, começou a escrever contos e romances, os quais foram premiados nacionalmente. Dentre as suas várias publicações se destacam *Corpo no gozo* (1960), *Maramar* (1980), *Além de estar* (2000), *O outro lado do dia: Poemas de uma viagem ao Japão* (1995) e *Cantos e Cantares* (2005); nas quais são suas obras de poesias mais conhecidas.

Os Provisórios, de 1980, inaugurou sua escrita de contos e logo em seguida abriu caminho para *Cem mentiras de verdade* (1985), *A Casa e as Casas* (1996), *Vento Ventania Vendaval* (1998) e *Falas e Falares: minicontos* (2011). Dentre os mais estudados nas academias e na categoria de romance estão: *Mulher no espelho* (1982), *As doze cores do vermelho* (1989) e *Claras manhãs de Barra Clara* (1998). Destacamos que várias de suas produções integram antologias no exterior inclusive a obra *Mulher no espelho* foi traduzida na Alemanha e nos Estados Unidos. Helena também escreve para o público infantil e publicou em 2003 a obra *Marcelo e seus amigos invisíveis*. Por último, e não menos importante, destacamos também uma de suas publicações feitas no exterior, em Paris: *100 mensonges por de vrai* (2016).

Dentre ensaios e obras de crítica estão: *O Lírico e o Trágico em Leopardi* (1980), *Mulheres Inventadas 1: Visão Psicanalítica, Descompromissada e Interdisciplinar de Textos na Voz Masculina* (1994), *Mulheres Inventadas 2: Visão Psicanalítica, Descompromissada e Interdisciplinar de Textos na Voz Masculina* (1997), *Desafiando o Cânone: Aspectos da Literatura de Autoria Feminina na Prosa e na Poesia (Anos 70-80)* (1999), *Quem conta um conto – Estudos sobre contistas brasileiras estreadas nos anos 90 e 2000* (2008) e *Além do cânone: vozes femininas cariocas estreadas na poesia dos anos 90* (2004). Ademais, a autora possui uma infinidade de outras obras e publicações além da participação em coletâneas, antologias, coautorias e traduções de livros.

Para fechar o raciocínio postulado por Cunha em sua entrevista sobre a necessidade do texto ser literário trazemos aqui um excerto de sua obra *Além do cânone: vozes femininas cariocas estreadas na poesia dos anos 90*, que retrata aspectos sobre o

cânone e a autoria feminina. Helena relata a existência de várias vozes femininas na literatura, com gritos que preenchem os espaços não permitidos antes. Ela afirma que esse estilo percorre os diversos dizeres (do erudito ao coloquial) dentro do campo da pós-modernidade. Talvez seja este o motivo que a leva a afirmar sobre a literariedade do texto. Ela realça a necessidade das vozes, mas reforça que devem estar dentro dos padrões literários existentes. Na obra a autora postula:

a questão do cânone hoje pertence à arena de debates e contradições que dificultam um posicionamento correto. Mas o que seria um posicionamento correto em questões que perderam os suportes sobre os quais se apoiavam e lhes davam certezas e garantias supostamente eternas? Ao invés de certezas, vivemos a era das incertezas, desde que desabaram os esteios de uma cultura já desgastada, mas capaz de apontar algum caminho que acabaria dando em algum lugar. Hoje, caminhos e descaminhos se cruzam, enquanto nós, transeuntes da virada do milênio, não sabemos escolher qual é a melhor direção a tomar no labirinto de espelhos da pós-modernidade. (CUNHA, 2004, p. 02).

Embora a autora concentrasse suas obras aos campos poéticos e ensaísticos, decidiu dedicar-se à escrita dos contos. De maneira plena e sólida, Cunha delineia viveres diversos em seus contos, passando desde condições sociais bem estruturadas até as mais miseráveis. Suas personagens são marcadas por condições psíquicas perante as situações de sofrimento e miserabilidade humana.

Feita uma breve apresentação do acervo literário de Helena Cunha e suas características de escrita, é essencial destacar a crítica e teorias literárias deste sujeito que escreve. Cunha possui inúmeros textos referentes ao sistema da literatura brasileira, cânones e revisão historiográfica. Em seus escritos destaca os processos de legitimação e recepção da obra, o papel e a sobrevivência do cânone na literatura, bem como a descentralização dos moldes de escrita literária homogênea, europeia e elitista. Helena (2006) realiza o percurso literário até chegar nas obras pós-modernas, que visam a valorização dos escritos feitos por grupos heterogêneos, sobretudo a escrita de mulheres e o processo de exclusão delas do cânone.

A teórica formaliza pesquisas através de grupos de estudo, contemplando os textos dos grupos heterogêneos:

Após muitas discussões e debates, meu Grupo e eu chegamos à conclusão de que não se pode simplesmente ignorar essa produção poética heterogênea que inclui textos dotados de condições de atenderem às tradicionais especificidades da literariedade [...] (CUNHA, 2006, p. 244).

Helena não concorda que esses textos sejam desconsiderados e não estejam inclusos nos meios acadêmicos, deixando de propagar textos tão enriquecedores da prosa e poesia artística. Embora alguns textos ainda não estejam presentes no âmbito das universidades, Cunha reconhece que o âmbito acadêmico tem se mostrado disposto e

aberto aos discursos de alteridade, fugindo à estética homogênea do cânone e se mostrando diversificado em relação aos estudos pós-modernos contemplando vozes diversas. Segundo ela:

Não se pode negar a rápida e progressiva flexibilização das exigências canônicas e o enfraquecimento do modelo europeu centralizador, o que tornou possível a escuta de vozes periféricas, antes execradas pelo padrão ideológico. À medida que segmentos autoritários alteritários começaram a se politizar e a se conscientizar dos seus direitos, as fronteiras políticas se expandiram para acolher reivindicações e denúncias, enquanto o mundo da literatura dava passagem para construções discursivas provenientes de fontes afastadas das elites cultas, podendo-se ouvir hoje um sem número de vozes, dos mais variados timbres, modulações e sotaques, entre as quais, mulheres, afro-descendentes, *gays* e indígenas. (2006, p. 245)

[...]

O estereótipo do feminino frágil e não afeito à atividade intelectual, é fomentado, armando mais uma cilada para encarcerar a mulher nas muralhas de um reino que não passava de espaço subalterno e subordinado à poderosa majestade masculina. (2006, p. 247)

Helena faz uma crítica ao sistema e ementas universitárias do país, pois, comparadas com outros países, e mesmo com as inúmeras tentativas de desconstruir o cânone politizado, ainda se encontram fechados para a receptividade dos textos escritos por mulheres e ela:

Sem querer parecer pós-colonial, não posso deixar de registrar o fato de que, enquanto, em universidades de pelo menos alguns países do chamado Primeiro Mundo, existem departamentos de estudos sobre a mulher, entre nós, algumas vezes já soube da resistência até mesmo para ementas de curso ou linhas de pesquisa referentes a questões de gênero e, portanto, enfatizando a literatura de autoria feminina. (2006, p. 248)

Finalizando o texto sobre o cânone, suas ambiguidades e questionamentos, Helena se propõe a refletir sobre as leituras do presente ainda estarem conectadas aos valores do patriarcado e buscar soluções para os porquês em relação à resistência e aversão às produções heterogêneas (p. 249). Os questionamentos continuam e ela prevê que a alternativa do momento seria continuar a se questionar, porque os pensamentos levam à reflexão e isso é importante para a desconstrução de ideias pré-determinadas e homogêneas. Em 1999, os estudos parentianos se dedicaram à catalogação e pesquisa sobre autoras que emergiram nos anos 70 e 80 do século XX voltadas aos questionamentos sobre o cânone eurocêntrico. Ela publicou o livro *Desafiando o cânone*, junto com seus orientandos e alguns estudantes de Letras da UFRJ. A pesquisadora notou que o projeto rendeu e foi bastante pertinente decidindo publicar em 2011, a obra *Desafiando o cânone (2)*, dedicando-se aos trabalhos de autoria feminina do século XIX.

Nestas obras ela, juntamente com seus orientandos, realizou um trabalho de

resgate e revisionismo de textos pertinentes aos diálogos contextualizados da pós-modernidade com as facetas mais atuais. Autoras como Nísia Floresta e Maria Firmina dos Reis fazem parte deste acervo de mulheres estudadas. Estas pesquisas se encarregam de apresentar diversos lugares de fala de mulheres e temáticas plurais, trazendo à tona os diálogos de escritoras do passado iluminando os diálogos do presente (p. 10).

Helena Cunha (2000) também se debruça aos estudos de escritoras baianas dos oitocentos e as rejeições enfrentadas por estas mulheres. Nomes como o de Ana Ribeiro, Ildefonsa Laura César e Adélia Fonseca fazem parte deste trabalho alteritário. Na década de 80 houve a ascensão de grupos de mulheres empenhadas a buscarem escritos de mulheres que tiveram seus nomes apagados/camuflados na história do cânone, assim surgia a busca pela conquista da visibilidade das diversas identidades literárias:

As muitas mulheres escritoras que habitaram a cena cultural do século XIX e esquecidas por causa do autoritarismo discriminatório da cânone literário e comportamental, estão finalmente sendo resgatadas, despertando nossa admiração pela coragem revelada ao afrontarem o paradigma que lhes negava o simples direito de falar, pensar e até sentir (2000, p. 36).

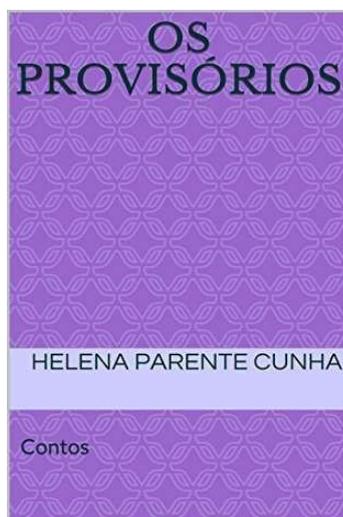
Ela destaca a importância de dar visibilidade aos textos escritos por mulheres e reafirma o fato de ter sido negado à mulher o direito de se expressar. Existe uma atemporalidade da narrativa e das personagens pois elas acompanham o tempo frente à condição de escritora que transita entre os aspectos internos e externos à obra diante das condições e valores patriarcais do seu lugar de pertencimento. É uma escrita causadora de inquietações.

As coletâneas selecionadas como *corpus* desta pesquisa chamaram a nossa atenção também pelo projeto gráfico editorial. A primeira imagem corresponde a adquirida para este estudo, consta como segunda edição publicada em 1980. A segunda, uma versão mais atual, aparece também em formato de *E-book*, e foi publicada no ano de 2015. Na primeira capa, é possível realizar uma leitura imagética e perceber que ela é composta por uma cor neutra e pela figura de uma ampulheta em um fundo rabiscado de preto. Na ampulheta vemos a representação da passagem de tempo pela areia que está se esvaindo; como os personagens dos contos: provisórios e temporários. A segunda capa aparenta mais modernidade, mas mantém o padrão de poucos detalhes e poucas cores:



1)

<https://www.estantevirtual.com.br/livros/helena-parente-cunha/os-provisorios/3313723753>. (Acesso em 15 de agosto de 2021).



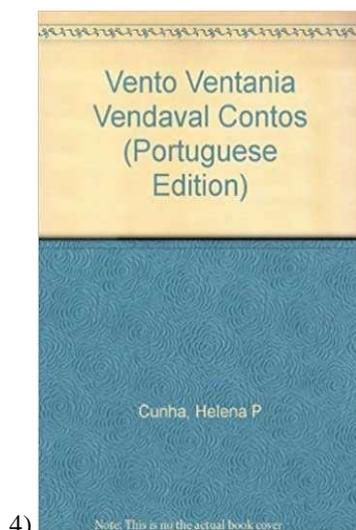
2)

<https://www.amazon.com.br/Os-%20Provis%C3%B3rios-HELENA-PARENTE-CUNHA-%20ebook/dp/B00THHJO36>. (Acesso em 15 de agosto de 2021).



3)

<https://sebonascanelasleiloes.com.br/peca.asp?ID=3348907> (Acesso em 15 de agosto de 2021).



4)

<https://www.amazon.com.br/Vento-Ventania-Vendaval-%20Contos-Portuguese/dp/852820099X>. (Acesso em 15 de agosto de 2021).

Nas capas de *Vento Ventania Vendaval*, notamos na primeira (versão brasileira), a mescla de cores entre o branco e azul, sendo uma capa com detalhes neutros composta de elementos brancos, que lembram a representação do vento. A segunda capa, versão portuguesa, é composta pela neutralidade das cores bege e azul; também denotando ondas em vários círculos que relembram a circulação do vento.

A coletânea *Os Provisórios* conta com a ilustração dos comportamentos sociais da época, tratando, por meio de questões cotidianas, das relações de gênero em sociedade, os estereótipos e angústias vivenciadas pelas personagens. O livro possui trinta contos e trabalha com protagonismos diversos como: homens, mulheres, crianças e homossexuais; enfatizando, de diferentes maneiras, a miserabilidade humana. Dentre eles, foram selecionados os seguintes títulos: “Maria das Dores”, “A funcionária”, “A mãe”, “Julieta”, “A tia”, “Juliana”, “A mulher e os pombos” e “Amor de filha” (seguindo o critério já mencionado na introdução). A autora aborda valores sociais e culturais introjetados dentre os gêneros, no mesmo momento histórico que a crítica feminista ascende e os textos literários de autoria feminina passam a ser revisitados.

Nesta coletânea, Cunha trata de temas cotidianos ancorados em sentimentos de angústia, fugacidade e situações deprimentes. Em meio aos recursos linguísticos de fácil compreensão, abarca elementos como: fluxo de consciência, imposição de valores, miserabilidade, marginalização e predominância/dominação do sexo masculino sob as mulheres. O primeiro conto da obra, intitulado “O Pai”, que é bastante conhecido e pesquisado na academia, nos apresenta um panorama de como são tratadas as mulheres da época e seus papéis de resignação. Após se formar e tornar-se professora, o pai a proíbe de dar continuidade aos estudos e posteriormente ela se aposenta. Impedida de seguir sua vida, a protagonista se vê amarrada na condição de vida imposta pelo pai e presa àquelas raízes que a impossibilitam de

“cruzar a porta” e sair dali.

Vento Ventania Vendaval é composto por quarenta e três contos sendo a maioria com protagonismo feminino. Helena delinea de modo cuidadoso o enredo e deixa explícito as marcas de submissão e dominação com as mulheres. Sua escrita se assemelha à de escritoras inglesas que se destacam nos campos da escrita feminina como Virgínia Woolf e Emily Brontë. Ambas contemplam nas obras a utilização dos recursos memorialísticos e fluxo de consciência. A coletânea conta com personagens mais questionadoras e dispostas a desconstruir os padrões de submissão das mulheres. A distância temporal entre essa obra e *Os Provisórios* contribui para que esse fator ocorra. Em *Vento Ventania Vendaval* optamos por investigar também oito contos: “A menina que roía as unhas”, “Duas meninas na janela”, “A mãe, a avó, a irmã”, “A estória de Sofia”, “A mendiga”, “Mãe solteira”, “O sorriso de Júlia” e “A irmãzinha de Davi”. As temáticas dos contos remetem às abordagens de base teóricas de autoria feminina, escolhidas para subsidiar o trabalho. Em consonância com as teorias que guiam a análise do *corpus*, é possível afirmar que a narrativa de Helena Parente Cunha revisita as aprendizagens culturais que regem a hierarquia entre os gêneros. Portanto, ao elencar os contos com nomes de mulheres/papeis atribuídos a elas socialmente e verificar os meios contratuais que permeiam suas relações amorosas, afetivas, familiares, matrimoniais, sociais e empregatícias, mergulhamos no emaranhado de imagens tecidas pelo fazer literário, mas que remetem a imagens encontradas no cotidiano das relações. Os aspectos em relação à visibilidade da mulher e análise crítica dos perfis das personagens dos contos serão explorados no próximo capítulo.

Capítulo 2

“Quem é a mulher que me escreve?”: *Os Provisórios e Vento Ventania Vendaval*: identidade e contestações

A mulher que me escreve se sente perdida, sem situar-me, presença irresistível que lhe escapa, escorre, atordoante e móvel dominação (CUNHA, 1985).

Os títulos e as temáticas tratadas neste capítulo apresentarão as obras *Os Provisórios* e *Vento Ventania Vendaval* de modo geral, os textos escolhidos para a análise e o que eles oferecem ao leitor. Trataremos, assim, da apresentação das identidades femininas recorrentes nos contos; as ideias de contestação de discurso trazidas pela literatura; as formas de visibilidade e protagonismo de mulheres nas obras; conceitos de reivindicações dos espaços público e privado, tendo como foco principal de reflexão a questão do casamento capazes de dialogar com alguns embasamentos teóricos, a exemplo do conceito de “contrato matrimonial”, postulado por Carole Pateman. Para finalizar, o último tópico aborda as relações de gênero, a questão dos papéis bem definidos social e culturalmente para/por homens e mulheres. Posteriormente, serão retratadas os temas infância e sexualidade, bem como sua forma de apresentação nos contos.

2.1 *Os Provisórios e Vento Ventania Vendaval*: retratos e vivências de mulheres

A obra *Os Provisórios* apresenta um retrato da vida cotidiana das personagens. Existe nos contos uma marcação breve de tempo que imprime a fugacidade diária das pessoas e suas passagens pela vida em meio a suas angústias e depreciações. Ser provisório quer dizer passageiro, de caráter temporário; ou como menciona a capa do livro: “Os Provisórios são as vítimas anônimas da condição de existir e de ser. São e passam”. No conto “Os Provisórios”, por exemplo, os personagens são mendigos. Nesta narrativa, é notória a miserabilidade na condição humana e, mesmo sendo um texto curto, a narrativa consegue descrever a realidade dura e miserável de seres provisórios, passageiros, que coletivamente e continuamente experimentam uma vida sofrida e infeliz. O ser provisório sugere também a possibilidade de expectativa de vida curta entre seres que compartilham e vivenciam uma mesma situação.

No prefácio da obra, Assis Brasil destaca que Helena Cunha inova no ponto de vista literário e atinge um conceito postulado por Barthes (2007, p. 17-18): o “fulgor do real”. Este conceito literário tende a excluir a passagem de impressões ideológicas através do texto. O escritor ainda observa que os contistas do século XX se detinham em formatos repetidos de produção de literatura e não se preocupavam em criar um estilo próprio; caindo na esfera do comodismo.

Como características de Helena Parente Cunha, Brasil postula a maneira com que ela emprega nos contos aspectos como: fluxo de consciência, monólogos interiores, estruturas semânticas e visuais diferenciadas e automatismo; porém, destaca que tais características direcionam o leitor a pensar que a obra pertence a uma

esfera comum de escritos literários.

Para ele, Cunha tenta fugir dos moldes tradicionalistas literários, aplicando nos contos dois recursos que caracterizarão seus escritos: tempo e plano poético. O tempo é utilizado para desprendimento do monólogo em um único personagem, gerando narrativas “duplas” e realidades superpostas que se cruzam e se tornam inventivas, fugazes e simultâneas. No plano poético, característica presente na maioria dos contos da obra, usufrui do recurso do ponto de vista narrativo através dos personagens. Helena poetiza tanto na linguagem quanto na representação visual: “O Pai”, “O anel”, “Os Provisórios”, “Alpiste”, “A contramão”, “Noite de núpcias”, “A família”, “Juliana”, “Tragédia” e “Festa de casamento”. Por fim, Assis destaca a completude da autora como uma escrita distinta e diversificada, colocando-a no repertório de referências de literatura brasileira aludido por Cândido.

Dos contos pertencentes a esta coletânea, três receberam o 1º Prêmio no IX Concurso Nacional de Contos, realizado pela Secretaria de Educação do Paraná, no ano de 1978. São eles: “O anel”, “O Pai”, “O triângulo mais que perfeito”; os dois últimos, como já foi mencionado, são bastante conhecidos e estudados nas academias. As personagens, sujeitos provisórios e objetos de repressão, muitas das vezes, não são protagonistas (inclusive as mulheres), mas dão lugar/evidência às figuras opressoras e dominantes. Helena, neste quesito, se encarrega de direcionar os olhos e ouvidos do leitor aos discursos e expressões desses sujeitos fora do centro, voltando o foco para a angústia de pessoas anônimas e para a figura da mulher subjugada. A autora apresenta em seus contos diversas situações emblemáticas de repressão e dominação em diferentes contextos: familiares, empregatícios, dentre outros.

Cabe destacar aqui que a obra foi publicada na década de 1980, no ápice da efervescência das ondas feministas, especialmente em sua primeira fase de manifestação. Assim, a primeira onda feminista teve início no final do século XIX e começo do século XX, pregando o fim dos matrimônios arranjados/forçados, reivindicação de direitos básicos como o voto e a educação. A princípio, o movimento aponta para interesses elitistas e brancos, distante, por exemplo, de discussões de raça e de classe.

Os Provisórios, nascido em meio a este debate, aborda temáticas sobre a invisibilidade da mulher, a sua liberdade e o seu aprisionamento, inversão de papéis familiares, aspectos psicanalíticos, virgindade, virilidade masculina e inferiorização feminina. Há também vozes femininas que disseminam preconceitos com suas semelhantes. Nos contos são observadas condições de miserabilidade humana, desigualdades/violências contra as mulheres dentro das relações familiares e relações matrimoniais. Filhas, irmãs, mães, funcionárias, esposas, embora não atuem como

protagonistas nos contos, são elementos que levam a produção de sentidos relacionados a manutenção das diferenças de gênero presentes naquela sociedade. Os enredos, deste modo, retomam as relações de contratos sociais e sexuais postulados por Pateman (1993) e também a associação, presente em suas teorias, com as mulheres, os escravos e os assalariados. As políticas de silenciamento e invisibilidade se mantêm na maioria dos contos, pois são mulheres sem oportunidade de escolha e de defesa de seus direitos, a maioria aparece inominada; mostrando o apagamento dos sujeitos femininos das histórias.

Além da análise literária, é possível realizar uma análise dos elementos não verbais, que também têm algo a dizer sobre o teor dos textos e o que eles oferecem. No interior de cada narrativa, existe a disposição de imagens com pessoas sem rostos e sem vestimentas, em situações precárias, ilustrando as realidades das personagens dos contos. Algumas representações são bastante caóticas e lembram abismos cheios de situação de escuridão e sofrimento. Essas imagens contam com pessoas distintas, reiterando a ideia dos discursos provenientes de pessoas de diversos contextos. Não é comum conter ilustrações no gênero conto como os de Helena, direcionados para um público-leitor mais maduro, porque normalmente as ilustrações são comuns nos textos infantis voltados para crianças e, embora a autora utilize protagonismos femininos infantis, sua narrativa pretende atingir um público mais adulto. Neste sentido, é válido ressaltar que as imagens causam um impacto no leitor porque além de contar com identidades distintas nos contos, essas imagens demonstram a multiplicidade de sujeitos presentes nas narrativas e como eles se constroem mediante o contexto no qual estão inseridos. As imagens que abrem a obra dos provisórios é composta por figuras femininas em diversas situações. O corpo dessas mulheres aparece todo pintado de preto, mas o que chama atenção são as linhas demarcadas nestes corpos, destacando seus órgãos genitais. Há uma outra outra ilustração que lembra locais corriqueiros do dia a dia, como trânsito, um veículo e pássaros. Dentre as ilustrações dos corpos femininos há também um corpo masculino, delineado com destaque o seu órgão genital. O rosto dessas pessoas não aparece demarcado em nenhum momento, como se essas pessoas não possuíssem identidade.

As imagens que fecham a obra apresentam também diversos corpos, porém, diferente das ilustrações iniciais, conta com uma mulher com traços de uma noiva, com vestido longo e buquê na mão; outra mulher em situação de miserabilidade e por último, algo que chama bastante atenção e relembra inclusive um dos contos aqui abordados: a figura de uma criança agarrada na mão de um homem já adulto. Esta imagem relembra “A menina que roía as unhas”, que foi obrigada a se casar com um homem mais velho. Tais ilustrações produzem sentidos diversos, inclusive os das

próprias temáticas tratadas aqui no texto, sobretudo nas questões de miserabilidade e violência infantil/abusos bastante presentes nas narrativas. REVER NAS ANOTAÇÕES DO DIA DA BANCA. A seguir, serão apresentados os enredos dos contos e as suas respectivas temáticas.

O conto “Maria das Dores”, narrativa que abre a análise, chama atenção pelo título: Maria, nome bastante popular que pode representar diversas mulheres de realidades distintas e “das Dores”, que, segundo um dicionário *online* de nomes próprios, tem relação com a pureza, com a Virgem das Dores, que sofre por algo. A história dessa mulher, nomeada Maria, relembra as questões religiosas da mulher sofrida que passou pelos percalços da maternidade e dos julgamentos sociais. Maria das Dores relembra a vivência de Maria, mãe de Jesus Cristo, que mesmo sendo virgem foi encarregada de gerar o Filho de Deus, Salvador dos pecadores do mundo. Uma mulher que sofreu as dores do parto e, posteriormente, a dor da perda do filho.

No conto, Maria das Dores é uma mulher com trinta e três anos de idade⁹ e mãe solteira. Maria carregava consigo o martírio e a humilhação de criar um filho sem pai e ser responsabilizada por ter manchado a reputação da família. Maria possuía a esperança de encontrar um novo amor e se casar novamente. Sonhava em se casar com seu príncipe encantado, Henrique, que era, para ela, o homem ideal. Diferente dos que ela já havia conhecido, não bebia e não a maltratava.

Maria sonhava que o parceiro desse nome ao seu filho, algo negado pelo pai. Enquanto Henrique vinha de tempos em tempos visitá-la e satisfazia seus desejos sexuais, ela cumpria as tarefas domésticas e outros trabalhos, vivendo na ilusão de construir uma vida com ele. Dialogando com Gayatri Spivak (2010), em relação à teoria da figura deslocada da mulher, Maria, assim como muitas outras mulheres, configura-se como um ser não emancipado e duplamente deslocado em sociedade, que acabou se acostumando com o que lhe era ofertado. Segundo Spivak,

Entre o patriarcado e o imperialismo, a constituição do sujeito e a formação do objeto, a figura da mulher desaparece, não em um vazio imaculado, mas em um violento arremesso que é a figuração deslocada da “mulher do Terceiro Mundo”, encurralada entre a tradição e a modernização (p. 119).

As correntes do machismo e do patriarcado criam estruturas de poder que aprisionam e silenciam as mulheres deixando-as apagadas e presas no mundo

⁹ Trinta e três anos – relacionada à idade de Cristo representa a idade na qual o Salvador aceitou o sofrimento e crucificação em prol dos pecados humanos (remetendo à ideia de aceitação do martírio, como Maria das Dores). Segundo as teorias das Ciências Sociais, trinta e três anos representa a idade da maturidade, porém, pelo viés religioso da história de Cristo, retrata os fardos carregados nesta idade. Segundo os crentes da religião, a vida após os trinta anos é composta de experiências positivas, mas também pode representar momentos amargurados, como a vida de Maria das Dores. Fonte: <https://www.webartigos.com/artigos/33-anos-e-a-idade-de-cristo/129002>. Acesso em 15 de fevereiro de 2022.

patriarcal. O comportamento de Henrique era satisfatório devido às suas experiências afetivas anteriores. Em função disso, conquistou e enganou a mulher que, depois de tantas experiências negativas em seus relacionamentos afeitos, aceitou o tratamento de Henrique por ele não ser um dos piores que já haviam lhe causado sofrimento. O que ela não sabia é que o rapaz estava enganando-a, aproveitando-se de suas fragilidades. Em um determinado momento, em seu local de trabalho, das Dores relata a impaciência por não ter notícias de seu companheiro. Suas colegas de trabalho não demonstram contentamento e não acreditavam naquela relação, e, ao fim do conto, ao leitor, é revelado que uma das moças tinha visto a foto de Henrique se casando com uma prima rica e mais velha.

Embora estejamos referenciando a questão da relação de poder de Henrique sob Maria, não podemos deixar de destacar a menção à esposa de Henrique: “uma prima rica e velha”. Ou seja, a menção à idade da mulher, mais velha, retoma a lógica das relações de classe e das tradições patriarcais, do casamento por dinheiro, em que uma mulher rica não é capaz de ser amada por suas qualidades, sem que olhem para os seus bens materiais; e também da questão patriarcal que coloca a idade como um parâmetro na vida de muitas mulheres, por haver a introdução de um discurso social que estipula a idade ideal para que a mulher se case.

No conto “A funcionária”, o enredo ganha dinamicidade pela sua organização: é introduzido por travessão e conta com assuntos distintos e intercalados durante esse período de tempo em que as duas mulheres estão no elevador em direção ao outro cômodo do prédio. Existe uma expressividade marcada pelo excesso de pontuações como pontos de interrogação, vírgulas e travessões. Nos excertos a seguir é possível notar esses traços de expressividade e a forma como a mulher profere discursos aleatórios compostos por diversos assuntos:

-vamos até lá, meu bem, eu lhe levo até o banheiro, a senhora pode precisar de alguma coisa, quer dizer que a senhora resolveu tudo hoje mesmo, não foi? Que bom, se tivesse ficado faltando alguma coisa eu poderia dar um jeitinho, eu sempre gosto de empurrar esses papéis, a senhora sabe, eu trabalho aqui há trinta e um anos, conheço todo mundo e ajudo no que eu posso, eu sou assim [...] (1980, p. 41).

A funcionária aparece sem escuta e, embora diga que a ouvinte a conhece e saiba de seu modo de trabalho, ao conversar sobre esses assuntos, continua um sujeito sem resposta. Algumas falas da protagonista aparecem marcadas com a fonte em itálico e introduzidas por travessão. A mulher que profere os discursos aparece sem escuta e, ao longo do trajeto, dentre os assuntos que tenta puxar com a interlocutora, conversa com outras pessoas que aparecem pelo caminho. São essas falas com outras pessoas que são marcadas em itálico. O conto apresenta a história de uma funcionária,

anônima, que acompanha uma mulher até um elevador de saída do prédio. Durante o trajeto, a funcionária conversa incessantemente com a mulher, mas não há interação da outra. Mesmo assim, ela conta sua vida e também conversa com outras pessoas ao longo do caminho, sempre sem respostas. Nota-se que das várias perguntas que a funcionária faz à outra senhora, todas ficam sem respostas, porque no texto as frases terminadas com pontos de interrogação são respondidas imediatamente pela protagonista, sugerindo que ela não obtém nenhuma resposta ou interação. O trecho a seguir comprova esta afirmação:

-isso é chuva que vem aí, mas como ia dizendo; hoje me atrasei um pouco porque é dia de faxineira e ela chegou tarde, não tenho empregada, a senhora tem? elas estão pedindo um ordenado pela hora da morte, o elevador já vem, a senhora sabe, quando a gente mora sozinha, as coisas ficam no lugar, não tem ninguém para desarrumar [...] (1980, p. 43).

Ao leitor, surpreende perceber que a ouvinte não faz questão de proferir uma palavra ao contrário da mulher que, muito contente e disposta, a acompanha até a saída. Sua invisibilidade naquele meio é reforçada pela condição de mulher e de empregado subalterno, como é o caso da funcionária, que ocupa um lugar sem escuta social – a não sororidade. Embora ela fale ininterruptamente sobre diversos assuntos: vida pessoal, rotina de trabalho e temas aleatórios sobre o dia a dia no trabalho, como o manejo de materiais de serviço nem sequer tem a oportunidade de dizer seu nome, ou fazer valer seu discurso. Neste caso, a invisibilidade do sujeito denota sua desvalorização moral e social, a condição de gênero e de classe menos favorecida.

Ao final do conto, a funcionária relata sobre a possibilidade de se aposentar na empresa devido já estar ali há trinta e um anos. No entanto, afirma que prefere continuar normalmente no trabalho, inclusive com sua rotina de horários, mesmo tendo sua chefe recomendado sua aposentadoria. O lugar de submissão ganha ainda mais notoriedade ao final do conto, na seguinte passagem: “[...] até a próxima vez, se precisar de alguma coisa neste andar, tem uma criada às suas ordens, a senhora já me conhece, meu nome é – *espere aí, seu Joaquim, que pressa é esta? abra a porta, o senhor não está me escutando? eu disse a ela que*” (1980, p. 43).

A narrativa “A mãe” traz à tona a figura de uma patroa proferindo um discurso de violência contra sua funcionária por ela ter engravidado. A voz da patroa ecoa incessantemente e não deixa espaço para que a ouvinte se manifeste. Neste conto, mais uma vez, a submissão se faz presente na violência entre mulheres, sobretudo as mulheres de classe mais alta, que contratam outras mulheres como funcionárias mas exercem a posição de opressoras. No conto a patroa se encarrega de violentar psicologicamente a sua funcionária grávida, mas camufla os discursos ofensivos em meios a falas que sugerem “preocupação” com a situação da mulher grávida. A mulher

questiona incessantemente a funcionária sobre como foi o processo na consulta médica e insere no meio do discurso frases que remetem à falta de instrução social que a funcionária possui tratando-a como incapaz de compreender sobre os exames médicos que foram feitos para comprovar a gravidez.

No conto “Julieta”, o leitor conhece a história de uma tartaruga domesticada, privada da liberdade. A ela foi dado o nome de Julieta. Aparentemente, o animal é criado por um casal que decide mandá-la para a fazenda, devido ao fato de ela estar fazendo birras. No dicionário Aurélio¹⁰ a palavra “birra” ou a expressão “fazer birra” corresponde a um ato de resistência, manter-se determinado em um comportamento ou insistir em uma ideia. Os donos da tartaruga atribuem a ela esse adjetivo “birrenta”, para convencer o leitor de que o animal é teimoso e faz birra. No entanto, essa é característica de resistência, ilustrada pela palavra “birra”, que representa um sentimento de aversão a algo, alguém ou algum tipo de comportamento. Na esfera da crítica feminista, a resistência é uma ação chave que permite a reflexão e a busca pela libertação das amarras e da dominação, é o que possibilita ao sujeito fugir do engaiolamento moral, cultural ou social. Julieta, como alguém silenciado, conseguiu lutar durante algum tempo e por meio das birras, metaforicamente, contrariou as imposições, resistindo ao seu encarceramento.

A narradora, contudo, apresenta a vida fúnebre e solitária de Julieta e justifica a decisão: decidiram mandá-la para a fazenda e comprar uma gaiola para evitar que ela fuja ou se perca. No final do conto a tartaruga morre, aqui também questionada: “Será que ela morreu ou está fazendo birra?” (1980, p. 56). Ainda assim é questionado se ela de fato morreu ou está resistindo, fazendo birra. Aqui no conto, a morte aparece como um ato de libertação pois a morte sintetiza uma passagem para uma outra dimensão, que neste caso, estaria fora das amarras e do engaiolamento cometido por seus donos. A fábula passa a mensagem de que o aprisionamento ceifa vidas em qualquer contexto. O uso da metáfora da gaiola, referenciada na vivência do animal domesticado, denota a questão do controle e da percepção da importância da liberdade, assumida, em alguns contextos, apenas com a morte.

O título do conto, “A tia”, remete à expressão popular “ficar para a tia”, conhecida por se referir às mulheres mais velhas, que ainda não se casaram e/ou não se tornaram mães. O dito popular quer dizer que a filha caçula ficaria de mais idade, sem ter filhos e, por isso, acabaria se tornando tia antes de ser mãe. E, de fato, Jandira é uma mulher com mais de trinta anos, em estado de conservação da virgindade, presa a um noivado por conta das convenções sociais e patriarcais que incitam a necessidade do casamento para que a mulher se veja feliz e completa. O enredo, assim, concentra-

¹⁰ Fonte: Dicionário Miniaurélio (2001, p. 100). Acesso em 20 de janeiro de 2022.

se no drama de Jandira, que não efetiva o casamento, mas permanece noiva de Eusébio, um homem mais velho, aposentado e viúvo.

Eusébio afirma que não pode casar porque sua filha se mataria caso ele se casasse de novo. O texto está recheado de interrogações, deixando muitas lacunas. Recheado de porquês, os questionamentos são em torno da vida amorosa de Jandira, sobre quando serão os preparativos do casamento e sobre quando ela irá se casar. Notamos que não há recorrência de falas de Jandira, prevalecendo, novamente, o silenciamento desta mulher e o descarte de seu protagonismo.

Deste modo, Jandira passa anos vivendo à espera do casamento, sendo cobrada por seus familiares e sofrendo com a imposição social e familiar. As falas da mãe em relação a ausência da concretização de um data para o casamento realça o fato de que a filha não se casar representa verdadeiro martírio:

Doutor Eusébio, quando é que o senhor se casa com minha filha? O enxoval já está pronto, só falta marcar a data (1980, p. 67).

Por que Eusébio não se casa com Jandira? Você não acha que este noivado está demorando muito? Ele diz que é por causa da filha, você acredita? Ela se mata se o pai se casar de novo. Não é possível, uma moça instruída, advogada como o pai, herdou o escritório dele, você sabia? (1980, p. 67).

Doutor Eusébio, o tempo está passando, o que o senhor está esperando? Não quero ir para a sepultura deixando a minha caçula solteirona (1980, p. 67).

Nota-se, a partir dos excertos acima, o incômodo causado na mãe ao ver a filha continuar solteira. Estas falas retratam a sacralização do matrimônio pregada em sociedade, que obriga as mulheres a submeterem-se ao casamento tratando-o como necessidade principal do sujeito mulher. Nos discursos machistas e patriarcais cria-se uma figura da mulher atrelada a ações consideradas femininas como cuidar da casa e criar os filhos, caracterizando-a como ser incompleto e infeliz caso não deseje a maternidade ou o matrimônio. Embora a valorização do casamento seja evidente no conto e aparece como algo imprendiscindível à mulher, a narrativa se constrói com base nos questionamentos feitos a Eusébio, sobre quando ocorrerá o casamento. A mulher então fica condicionada à decisão do homem realçando o silenciamento e a posição de descarte em que se encontra a mulher. Jandira infelizmente não protagoniza nem a sua própria história e fica condicionada às decisões e julgamentos alheios.

Para infelicidade de todos que esperavam ansiosamente pelo matrimônio, Eusébio morre sem se casar com Jandira, e ela fica “para titia”. A repetição da palavra tia ao longo do conto reforça o desprestígio da mulher sem marido, impossibilitada, portanto, de ocupar um papel social na sociedade. Os trechos abaixo mostram os valores morais atribuídos às mulheres que têm como dever acompanhar a sacralização da família. Os discursos contam com uma dualidade de ideias pregando a importância

da conservação da virgindade, mas ao mesmo tempo, ironizando o fato de a mulher ter se resguardado por tempo demais e agora estar “encruada”.

Se eles tivessem chegado um dia a se deitar juntos, se ao menos tivessem tido um contato mais íntimo, um pele a pele mesmo que fosse esporádico, ela não se veria asfixiada debaixo da virgindade, voluntariamente assumida, sim, mas como escolha inevitável a uma filha de família, família de respeito, onde as mulheres se casavam de véu e grinalda, de verdade, sem ser para tapar buraco nenhum, e os homens sabiam guardar o decoro quando praticavam suas safadezas, homem é sempre assim, a família, mas a família, esta é sagrada mesmo (1980, p. 65-66).

Você não conhece aqueles dois velhinhos sentados de mãos dadas no sofá? Éa minha Tia Jandira e o noivo dela. Noivo, sim, há mais de vinte anos, pode crer. Mais virgem do que quando nasceu. Donzelismo físico e psíquico. Encruou. Nem agora nem em tempo nenhum o caso dela podia se resolver. Nem com uma broca. Quanto mais com um brocha de nascença como aquele ali. (1980, p. 69).

Nos excertos acima podemos perceber a amenização do discurso quando se trata do homem não conservar a vingindade. Os homens recebem autorização e o termo “safadeza”, utilizado propositalmente, relata a forma de suavidade dos discursos quando se trata do homem, diferente da mulher que acaba sendo tachada como imoral e com depravação.

“Juliana” apresenta a história de um avô que cuida de sua neta. Ele realiza todas as tarefas referentes à neta desde os cuidados de higiene até os momentos de diversão. O avô cuida de Juliana a todo momento, fazendo o papel de mãe. Tanto que ao final do conto aparece que às vezes a menina o chama de mamãe. O conto não deixa evidências de a criança ter pai ou mãe, mas percebe-se, no final, a questão da inversão dos papéis e da maternidade. Inicialmente a narrativa demonstra que o papel de cuidado dos filhos é atribuído à mãe, assim como na vida real. Chamar o avô de mamãe traz a ideia de que os cuidados aos filhos na maioria das vezes são responsabilidade das mães e é na língua que se naturalizam as ideologias, como a da maternidade.

“A mulher e os pombos” mostra uma mulher isolada cercada de instabilidades e altos e baixos. A mulher aparece inominada e sofre com a invisibilidade. Essa mulher traz consigo grãos de milho para dar aos pombos em um local da cidade, no horário de almoço. Embora curta, é uma narrativa densa e sem pontuações, tornando-a bastante angustiante. Aquela mulher “ilha” (como é chamada na introdução do conto), vestida em um “casaco pardo cansado”, começa a distribuir os grãos aos pombos em um local cheio de tratores e operários. Em um determinado momento, de horário de pico, ela se vê frustrada porque o barulho das máquinas e tratores assustou e espantou a revoada dos pássaros.

Um dos operários promete ajudá-la a chamá-los de volta, subindo no trator. Os

pombos retornam e ela continua distribuindo os grãos. O tempo urge e é chegada a hora dos operários retornarem aos seus trabalhos. O operário deu marcha a ré no “trator amarelo-desespero”, com pressa e fugacidade por conta do horário e não deu a mão à pobre mulher. A junção dos termos “amarelo” e “desespero” enfatizam a situação de angústia e desalento vivida pela personagem. Ao final do conto, a triste notícia: “junto à roda do trator junto ao buraco do metrô do Catete quanta gente em volta querendo ver empurrando para ver correndo para ver alguém morreu?” (1980, p. 74). Este final se mostra bastante introspectivo e angustiante. A pobre mulher morreu ali no local, no súbito da invisibilidade.

“Amor de filha” apresenta a história de uma menina que temia pela morte de sua mãe após o parto. A mãe estava grávida e cheia de complicações e a menina tinha medo da morte, devido já ter acontecido morte durante o parto com outra mulher. Ela ajudava a mãe em todos os afazeres ao longo da gravidez e orava para que a mãe não viesse a falecer. O bebê nasceu e a mãe sobreviveu.

Ao final, ao mesmo tempo em que a menina teme pela morte da mãe, ela aparenta um desejo por isso, para que tome o lugar da mãe na família e fique com o pai. A última fala da menina deixa bem claro: “Vivo só para minha mãe. E, naturalmente, para meu pai, que não pode ficar sozinho, quando minha mãe morrer” (1980, p. 103).

A obra *Vento Ventania Vendaval* é composta pelo detalhamento do cotidiano. A linguagem empregada nos contos, embora se assemelhe ao coloquial, é bastante rebuscada e cuidadosa, evidenciando o talento literário da autora. Temáticas variadas se misturam: velhice, falta de comunicação, falta de esperança e solidão. Isso faz com que o leitor reflita e perceba a crítica por traz dessas temáticas. A dor e a miserabilidade estão sempre presentes e fazem refletir sobre a crueldade do mundo e das pessoas. Com exceção das crianças e de um idoso, prevalece o uso de personagens femininas em seus contos. A ótica feminina é bastante presente.

Para enriquecer a pesquisa, é necessário destacar o prefácio da obra, escrito por Antônio Houaiss, em 1998; e também uma apresentação da obra escrita em espanhol por Naomi Lindstrom, professora de espanhol e português na Universidade do Texas. Houaiss enaltece esta obra de Helena e fala que a autora é criativa e que a escrita é encantadora. O crítico afirma que *Vento Ventania Vendaval* encanta os leitores e que Helena cresceu bastante com ele. Ele valoriza a autenticidade e o fazer poético existente na narrativa e, fazendo alusão ao título da obra, chama-o de “livro-livrinho-livrão” (1998, p. 11-12).

Naomi valoriza o conhecimento de técnicas, teorias e análises literárias que Helena possui. Ela enaltece a capacidade da autora empregar em seu fazer literário os

conhecimentos críticos e teóricos. Naomi a considera uma leitora profissional da literatura, com uma narrativa que encanta leitores dentro e fora do país. Para Lindstrom, Cunha é uma escritora de vanguarda que retrata os conflitos das protagonistas femininas ora subjugadas por seu esposos ora por outros familiares. Com contos curtos e personagens sem nome, emprega uma linguagem literária com alto grau de compreensão e palavras carregadas de sentido.

Em relação aos enredos dos contos, a professora descreve no prefácio que Helena emprega, através das personagens, condutas estereotipadas entre os gêneros, que se colocam de maneira defensiva para se auto justificar. Existe uma relação das protagonistas com seu próprio corpo e personagens com idades que variam das mais jovens as mais avançadas; de diversas faixas etárias. Há um constante fluxo de memórias que tratam de lembranças da infância e das vulnerabilidades das personagens-protagonistas entre crises, traumas, matrimônios desfeitos, sofrimentos, miserabilidade humana e temáticas da juventude e da velhice. As inquietações da juventude tentam ser resolvidas na velhice.

As personagens expressam desejos incomuns à sociedade sem medo dos julgamentos e *Vento Ventania Vendaval* renova os aspectos formais do texto literário, respeitando a expectativa/o desejo dos leitores de terem a sensação de sentir a expressão humana através do texto literário. (1998, p. 13-25, traduções minhas).

No conto “A menina que roía as unhas”, há a apresentação de diversas temáticas como: exploração, abuso sexual e casamento arranjado; todas relacionadas a questões que perpassam pelo feminismo. No conto há uma menina que mora com a sua tia e sofre abusos e exploração de serviços domésticos. A menina é obrigada a realizar todas as tarefas da casa e do sítio. Ela vive em constante sofrimento que reflete no hábito de roer as unhas, que intitula o conto. Os dedos chegam a sangrar. Este ato de roer as unhas é uma forma de representação do corpo de que algo não está bem, reforçando a ideia de que algo que não é resolvido e posto para fora torna-se um sintoma.

Ao longo da narrativa há a repetição da palavra “menina”, que remete à infância; e dos verbos no passado: “ia, fazia, dava, trocava”; quando se referia às ordens que recebia e executava. A “menina”, que posteriormente no conto assume a posição de esposa passando pela adolescência de modo forçado e realça a característica de escrita de Helena, que costuma apresentar nas narrativas os processos de inquietação das meninas/mulheres perpassando pela infância, adolescência, até atingir a maturidade da vida adulta. Assim como a alternância de verbos do passado, presente e futuro representam a passagem de tempo remetendo às várias fases da vida das identidades femininas.

Dentre os abusos e violências, a menina foi obrigada a casar-se com um homem mais velho e agora, na função de esposa, passou a cuidar dele e das responsabilidades da casa. Chegou a engravidar, mas perdeu o bebê. No conto a menina retoma a memória da mãe através de um retrato que tinha consigo. Ao final do conto, ela rasga o retrato possibilitando assim a quebra de um *continuum* e eis o desfecho de sua vida: a morte do marido e ela ter ficado com os bens dele. Já não era mais a menina que roía as unhas.

O conto “Duas meninas na janela” refere-se à Marta, protagonista do conto que se suicidou. A amiga dela narra a sua história que se passa na Bahia. No enredo, a amiga rememora a infância delas e na narrativa há frases que intercalam outros discursos, revelando alguns comportamentos que refletem sobre o que pode ter levado ao suicídio de Marta. Dentre as falas dela, aparecem algumas frases que denotam comportamentos sociais conservadores e patriarcais que recaem sobre as possíveis causas do suicídio de Marta. Na metade na narrativa, é levantado o questionamento de que Marta tenha se suicidado por estar namorando um homem comprometido, como nos excertos:

Eu queria saber porque Marta se matou. (1998, p. 58).

Valdete disse que Marta se matou porque a mãe dela não queria que ela namorasse. (1998, p. 60).

Dona Bernardina diz que namorar é pecado, por isso a mãe de Marta não queria que ela namorasse. (1998, p. 60).

Dona Bernardina diz que as mulheres não devem estudar medicina e que a irmã de Valdete é muito sapeca, quando eu crescer, não vou namorar no portão porque é pecado. (1998, p. 61).

Valdete disse que Marta se matou porque estava namorando um homem casado e separado da mulher e a mãe dela não queria. (1998, p. 61).

Seu Anacleto leiteiro é casado e namora com a vendedora da farmácia e ele não se matou. (1998, p. 61).

Os excertos acima retratam alguns valores patriarcais que se aplicam apenas para as mulheres e conduzem/moldam as mulheres a manterem um padrão de comportamento que não é o mesmo para os homens, pois, conforme o conto, a atitude de Anacleto não é considerada como desrespeito ou pecado. Por que será que Marta se matou?

“A mãe, a avó, a irmã” apresenta a história de uma moça que engravida antes do casamento e toda a problematização no entorno desta questão. A mãe, a avó e a irmã da grávida esboçam distintas concepções de mundo sobre a questão da gravidez da moça. De início, para a mãe, é prudente abortar a criança. Para a avó, é necessário o casamento; e para a irmã dela, a preocupação é apenas o local onde o bebê irá dormir. Ao longo do conto, a preocupação da mãe da grávida se mantém na assistência ao bebê e se a filha irá engravidar de novo ou namorar outra vez. Já a avó quer cuidar e tomar

o bebê para si. A irmã, presenciando todo o contexto da maternidade cerceado por práticas ideológicas, se deslumbra e sonha também em ser mãe. Ao final da história, a filha foi morar com o namorado e deixou o bebê com a avó e a irmã, após acompanhar toda a situação de maternidade, revela que também está grávida e assim a história de vida se repete.

“A estória de Sofia”, por sua vez, narra sobre a vida de uma gatinha que foi encontrada no meio do capim e foi adotada por um casal. A ela, deram o nome de Sofia. No conto, é deixado claro que a mãe da moça, pessoa que adota a gata, não gosta de animais. Sofia crescia e passeava pelos móveis da casa. A mãe continuava detestando-a. A gatinha fazia estragos na casa, estava quebrando os móveis e a raiva da mãe só aumentava. O tempo vai passando e a gata continua dando trabalho e prejuízo aos donos da casa. A filha não entende o porquê da raiva da mãe, se Sofia é apenas um bichinho inocente. Ao final do conto, o casal vai fazer um passeio na Bahia e deixa o animal de estimação aos cuidados da mãe, exigindo que ela não a deixe fugir. Ao final do conto, a mãe esqueceu a porta aberta.

Uma fotografia registrada de uma mendiga vista na rua é o pano de fundo do conto “A mendiga”. Detalhadamente, aquela fotografia diz tanto sobre a mulher em miseráveis condições que passa dia após dia no despertar do sofrimento e da falta de esperança de um dia melhor. Era somente ela e um carrinho de boneca. Tal premissa pode indicar os reflexos das imposições sociais em ser mãe, mas também a falta de acolhimento desse sujeito abandonado. Entre idas e vindas de várias pessoas ao longo dos dias, a mulher está ali, sozinha. Em frente a uma escadaria de uma igreja, já de portas fechadas: “[...] ela nada pedia, aconchegada no ninho duro de asfaltos e pneus e pedra [...]” (1998, p. 105).

“Mãe solteira”, como o próprio título indica, retrata a vida de uma mãe solteira, que criou sua filha sozinha, estudou e trabalhou para não precisar do sustento de nenhum homem ou se apoiar no matrimônio para se estabilizar. Sua filha também se tornou mãe solteira e optou por não se casar. A mãe conta toda sua vida dificultosa, mas de modo orgulhoso por não depender de ninguém. Percebe-se uma romantização do sofrimento e isso contribui para a normalização dos discursos de senso comum, como o do ‘amor incondicional materno, que se não cuida é porque não é mãe’, dentre outros. Ela diz ter sofrido com o modo que foi retaliada pelo pai e ainda carrega marcas físicas e psicológicas. Totalmente empoderada e segura de si, orgulha por ter se tornado uma arquiteta de sucesso e por sua filha acompanha-la. Ao final do conto, há uma afirmação de que a mulher que batalha durante o dia encerra com o repouso e “descanso” no braço do amado (realçando a ideia de que é necessário que a mulher tenha um porto seguro para acalmar-lhe ao final do dia, conferindo ao homem a

supremacia mesmo frente à essa mulher independente): “O repouso da guerreira no abraço do amado, depois do dia bravo de batalhas e troféus” (1998, p. 115).

Em “O sorriso de Júlia” ascende a temática da vulnerabilidade da menina perante ao menino, em relação à soberania masculina. A história narra o desenvolvimento de duas crianças, são primos, um menino e uma menina; mas já denota o quão soberano/avançado é tratado o menino perante o crescimento da prima.

Estas são as narrativas em torno das quais regem as temáticas do casamento, infância, sexualidade, maternidade, violência e miserabilidade, que serão exploradas a fundo nos próximos tópicos e em diálogo constante com as teorias. O próximo tópico apresentará os contos que abordam a temática do casamento, resgatando os conceitos sobre os contratos matrimoniais postulados por Pateman e sobre como se estabelecem as relações e os papéis entre homens e mulheres estabelecidas pelo vínculo matrimonial postulado na narrativa de Cunha.

2.2 Casamento: entre provisórios e ventanias, “quem determinou as formas e as fôrmas?”

A constituição dos Direitos Humanos concedeu às pessoas, mais especificamente ao homem, o direito de desenvolver suas capacidades autônomas em sociedade. Na prática, as mulheres ficaram de fora desta categoria desde o século XVIII até os dias atuais. A alteridade masculina é colocada acima das pessoas consideradas sem capacidade de raciocínio e sem plena independência e autonomia (crianças, escravos, criados e os sem propriedade). As mulheres, por sua vez, eram incluídas nesta falácia da incapacidade e ficavam presas a uma condição de submissão e dependência dos pais ou dos maridos. Sendo assim, as bases que fundamentam a constituição dos Direitos Humanos estão alocadas em uma posição também excludente, que ao invés de igualar os direitos aos seres humanos, segrega e menospreza a autonomia de alguns, principalmente das mulheres. Lynn Hunt (2013) recupera as concepções acerca das bases de criação dos Direitos Humanos e enfatiza que:

Ainda mais perturbador é que aqueles que com tanta confiança declaravam no final do século xviii que os direitos são universais vieram a demonstrar que tinham algo muito menos inclusivo em mente. Não ficamos surpresos por eles considerarem que as crianças, os insanos, os prisioneiros, ou os estrangeiros eram incapazes ou indignos de plena participação no processo político, pois pensamos da mesma maneira. Mas eles também excluía aqueles sem propriedade, os escravos, os negros livres, em alguns casos, as minorias religiosas e, sempre e por toda parte, as mulheres. (2013, p. 16)

No século XVIII (e de fato até o presente) não se imaginavam todas as “pessoas” como igualmente capazes de autonomia moral. Duas qualidades relacionadas, mas distintas estavam implicadas: a capacidade de raciocinar

e a independência de decidir por si mesmo. Ambas tinham de estar presentes para que um indivíduo fosse moralmente autônomo. Às crianças e aos insanos faltava a necessária capacidade de raciocinar, mas eles poderiam algum dia ganhar ou recuperar essa capacidade. Assim como as crianças, os escravos, os criados, os sem propriedade e as mulheres não tinham a independência de status requerida para serem plenamente autônomos. As crianças, os criados, os sem propriedade e talvez até os escravos poderiam um dia tornar-se autônomos, crescendo, abandonando o serviço, adquirindo uma propriedade ou comprando a sua liberdade. Apenas as mulheres não pareciam ter nenhuma dessas opções: eram definidas como inerentemente dependentes de seus pais ou maridos. Se os proponentes dos direitos humanos naturais, iguais e universais excluía automaticamente algumas categorias de pessoas do exercício desses direitos, eram primariamente porque viam essas pessoas como menos do que plenamente capazes de autonomia moral (2013, p. 26-27)

Esta teoria se assemelha às concepções de Pateman, retomando a questão do casamento, no que se refere relação à posição de dependência que a mulher assume ao se sujeitar ao casamento por conta da introjeção e dos contratos sociais e matrimoniais. Além disto, a teoria de Hunt também estabelece diálogo com o texto “As mulheres, os escravos e os assalariados”, afirmando que os escravos e assalariados conseguem ainda alcançar mais autonomia, liberdade e o alcance à esfera pública do que a mulher que vive presa e segregada dentro de uma relação matrimonial relegada aos serviços domésticos e à esfera do lar, sem remuneração. A autora retoma uma passagem disposta no *Tratado da legislação das relações domésticas*, publicada nos EUA, no ano de 1874, que refere-se à esposa se tornar um servo do marido. Neste contexto, dialoga com a discussão embasada na criação dos Direitos Humanos, tratando sobre as “incapacidades” da mulher, principalmente da mulher casada que se torna dependente e “serva” de seu marido.

Pelo mesmo viés, a teórica discute que, no quadro das desigualdades, a mulher ainda se encontra em desvantagem e abaixo das condições autônomas de um empregado, por exemplo, pois este ainda tem a vantagem de adentrar à esfera pública nos cargos e junto a seu patrão, recebendo salário. A mulher, por sua vez, continua relegada à esfera do lar, presa aos serviços domésticos:

A produção foi transferida da família para as empresas capitalistas, e os empregados domésticos de sexo masculino se tornaram trabalhadores. O empregado assalariado encontra-se na mesma condição civil de seu patrão no domínio público do mercado capitalista. Uma dona-de-casa permanece na esfera doméstica privada, mas as relações desiguais da vida doméstica são “naturalmente assim” e conseqüentemente não são menos importantes que a igualdade universal do mundo público (PATEMAN, 1993, p. 177)

Além de retomar a discussão sobre as esferas e os espaços de mando, a filósofa destaca que o assalariado está civilmente na mesma posição do patrão, enquanto a mulher

não consegue esse *status*. É possível confirmar as concepções trazidas anteriormente a respeito da invenção dos Direitos Humanos, que coloca a mulher na posição de sujeito dependente de alguém do sexo masculino e incapaz das próprias realizações. A respeito das esferas, Pateman afirma que a sociedade separa e concede ao homem o acesso e trajeto dentro do público e do privado; enquanto a mulher fica condicionada ao lar. É inerente e natural à mulher o seio familiar e os trabalhos domésticos para o homem ter liberdade de transitar e ascender na esfera pública e, ao mesmo tempo, comandar dentro da esfera privada:

A “sociedade civil” diferencia-se das outras formas de ordem social através da separação das esferas pública e privada; a sociedade é dividida em dois domínios contrários, cada qual com modos de associação característicos e distintos. Contudo, presta-se atenção somente a uma esfera, tratada como o único domínio de interesse público. Raramente se interroga sobre o significado político da existência de duas esferas, ou sobre como elas surgiram. A origem da esfera pública não é um mistério. O contrato social dá origem ao mundo público da legislação civil, da liberdade e da igualdade civis, do contrato e do indivíduo. Qual é a história (hipotética) da origem da esfera privada? (PATEMAN, 1993, p. 27).

As mulheres são incorporadas a uma esfera que ao mesmo tempo faz e não faz parte da sociedade civil, mas que está separada da esfera “civil”. A antinomia privado/público é uma outra expressão das divisões natural/civil e mulheres/homens. A esfera privada, feminina (natural) e a esfera pública, masculina (civil) são contrárias, mas uma adquire significado a partir da outra, e o sentido de liberdade civil da vida pública é ressaltado quanto ele é contraposto à sujeição natural que caracteriza o domínio privado (Locke induz ao erro ao apresentar o contraste em termos patriarcais, como sendo entre os poderes paterno e político). (PATEMAN, 1993, p. 28).

O que temos nos fragmentos acima remete aos conceitos dos contratos. A teórica afirma que as relações se dão por meio de contratos e discorre sobre as concepções dos contratos como: original, social, matrimonial e sexual, defendendo que as relações sociais serem regidas por esses contratos. No contrato original, o primeiro intuito é manter relações livres, que depois assumem essa forma contratual em diversos tipos de relacionamentos. Por trás das teorias destes contratos, existem histórias hipotéticas que dizem que a liberdade está condicionada a todos os adultos de modo igualitário. No entanto, em ordem totalmente patriarcal, estas teorias são corrompidas e as mulheres não usufruem de modo benéfico desta liberdade. As mulheres são colocadas na posição de sujeição e o contrato original cria, ao mesmo tempo, “a liberdade e a dominação”, o sexual está ligado à questão da sujeição. Ao homem é concedida a lei do direito sexual masculino, de acesso ao corpo da mulher, instaurada pelo contrato original:

O contrato sexual, deve-se enfatizar, não está associado apenas à esfera privada. O patriarcado não é puramente familiar ou está localizado na

esfera privada. O contrato original cria a sociedade civil patriarcal em sua totalidade. Os homens passam de um lado para outro, entre a esfera privada e a pública, e o mandato da lei do direito sexual masculino rege os dois domínios (PATEMAN, 1993, p. 29)

Ambos os contratos estão interligados e o social e sexual estão compactuados, revelando que a concessão dos direitos do homem sobre a mulher foi instaurada por estas formas de contrato com a concepção de que a liberdade civil é somente masculina:

O contrato social é uma história de liberdade; o contrato sexual é uma história de sujeição. O contrato original cria ambas, a liberdade e a dominação. A liberdade do homem e a sujeição da mulher derivam do contrato original e o sentido da liberdade civil não pode ser compreendido sem a metade perdida da história, que revela como o direito patriarcal dos homens sobre as mulheres é criado pelo contrato (PATEMAN, 1993, p. 16- 17).

Três contos das coletâneas de Helena Parente Cunha permitem observar como a literatura adentra a estes códigos, expõe práticas e descortina aquilo que é tomado como natural. “Maria das Dores”, “A Tia” (*Os Provisórios*) e “A menina que roía as unhas” (*Vento Ventania Vendaval*) evidenciam a questão contratual do casamento e como ela implica nas condições de submissão e subjugação da mulher perante o homem, envolvendo, inclusive, a violência de gênero (questões sobre se tornar mãe solteira e sobre virgindade).

Começamos então por “Maria das Dores”. A narrativa retoma a ideia postulada por Pateman sobre os contratos e expõe a incisão do domínio masculino sobre as mulheres em um formato de contrato, que concede ao homem acesso livre ao corpo da mulher, sujeitando-a a condição de submissão:

A dominação dos homens sobre as mulheres e o direito masculino de acesso sexual regular a elas estão em questão na formulação do pacto original. O contrato social é uma história de liberdade; o contrato sexual é uma história de sujeição. O contrato original cria ambas, a liberdade e a dominação. A liberdade do homem e a sujeição da mulher derivam do contrato original e o sentido da liberdade civil não pode ser compreendido sem a metade perdida da história, que revela como o direito patriarcal dos homens sobre as mulheres é criado pelo contrato (PATEMAN, p. 16-17, 1993).

A princípio, o contrato original tem intuito de manter as relações livres, mas, depois, estas assumem formas contratuais: sexuais, matrimoniais, empregatícias. As mulheres então passam a serem objetos de exploração nestes contratos. Seus parceiros têm direito sobre os corpos das mulheres no momento que eles desejam e as mulheres passam a viver na condição de sujeição ao lar e às tarefas domésticas. Cria-se uma relação de sujeição regida por todos esses contratos, principalmente o do casamento. Conforme é

apresentado no conto, Maria estava acostumada com o comportamento inóspito de Henrique, pois, para ela, estava melhor do que os tratamentos que recebia de outros companheiros, anteriores a este relacionamento. Ela estava sujeita a ele e aos desejos deles, na condição de conformismo e submissão.

Maria apresenta o perfil de uma mulher não emancipada dos estereótipos e sofrimentos que a circundam. Ela tende a se acostumar com o comportamento de Henrique, tornando o sofrimento como algo cotidiano e natural. Ainda assim, se mostra bastante satisfeita com o tratamento que recebe devido o que sofreu no passado. O conto retrata a ideia do homem idealizado e da mulher que sofre violências minuciosas em diversos gestos, mas não percebe. A passagem a seguir ilustra essa ideia de acostumar-se ao sofrimento tornando-o cotidiano:

[...] paciente, ela sabia que não, já não tinha ilusões, aprendeu a esperar e a se contentar com as coisas na medida em que vinham, o sofrimento ensinou sua lição – eu me chamo Maria das Dores não é sem motivo – apenas registrando, sem se lamentar, que tinha sofrido, suas dores grandes não eram grandiosas, tudo tão cotidiano, ela nem se dava conta de que se havia acostumado às suas dores, dores? (1980, p. 30)

A mulher sofrida e calejada não se dava conta do tamanho das suas dores, estava acostumada. Ela se orgulhava de ter encontrado um homem como Henrique: bonito, de boa família, não bebia e aceitaria seu filho. As colegas de trabalho questionam sobre o porquê da demora do casamento, das Dores diz que Henrique é cauteloso. Ao se apresentar como uma mãe solteira, com desejo de reconstruir sua família ao lado do sonhado homem ideal, fica à mercê da exploração e da violência psicológica de seu parceiro. Ela, apaixonada e iludida, não percebeu a realidade e que estava apenas sendo usada por aquele homem. Infelizmente, a saga “das Dores” prosseguiu.

O conto também dialoga com a concepção de Bourdieu (1999) no que se refere a aceitar as práticas de dominação/violência simbólica de maneira inconsciente, instruídas a pensar que para terem estabilidade emocional e social precisam estar dentro de uma união sacramentada, neste caso, o casamento que é denominado como:

o meio privilegiado de obter uma posição social; como se, sendo resultantes de um ajustamento inconsciente às probabilidades associadas a uma estrutura objetiva de dominação, as predisposições submissas, que se expressam naquelas preferências, produzissem algo semelhante a um cálculo interessado, bem-compreendido (BOURDIEU, 1999, p. 49).

Dialogando com o texto literário, essas duas teorias reforçam as temáticas apresentadas no conto: a da mulher submissa e sofrida, renegada por ser mãe solteira e por não estar em uma união sacramental; e também por essa busca do amor idealizado

e do casamento, como forma de refúgio e fuga dos martírios e sofrimentos. Bourdieu apresenta a tese do aceitamento da violência de modo inconsciente, como Maria, que admirada por Henrique não lhe causar os males que os companheiros antigos lhe causavam, ficou iludida e não percebeu que estava sendo explorada. Ela aceita situações de sofrimentos porque estava acostumada com as dores físicas, portanto, visíveis dos antigos companheiros. A violência psicológica lhe era estranha.

Em “Maria das Dores”, notamos as relações baseadas em contratos, pois se espera que, através da união sacramental do casamento, a mulher e mãe solteira consiga aceitação em sociedade, sendo dependente de seu marido. Maria, vinda de uma relação conturbada e criando o filho sozinha, espera encontrar em Henrique a proteção e o cuidado, e também a presença masculina para seu filho.

Entendemos a relação do conto com as teorias feministas sobre os contratos e violências de gênero baseadas na outremização da mulher perante o homem. Assim como das Dores, existem muitas mulheres que esperam pelo homem ideal e são enganadas e já depois de tantos sofrimentos não percebem que estão sendo iludidas. Como nas concepções de Bourdieu, existe a aceitação da violência que acarreta na negação dos comportamentos de sujeição. Maria estava sujeita a Henrique, mas a pobre mulher que acreditava que o companheiro não queria ser precipitado em se casar foi enganada. Ao final do conto, as colegas que tanto questionavam Maria sobre as verdadeiras intenções do moço não tiveram coragem de falar que viram em uma estampa de jornal a notícia do casamento de Henrique com uma prima rica e velha.

No conto “A tia”, temos em evidência as temáticas: virgindade e casamento. A narrativa consiste na vida de uma mulher que alcança certa idade e não se casa; ficando assim “para ser a tia” (conforme expressões populares). “A tia” retrata a vida de uma mulher que não se casou e por esse motivo é duramente cobrada pela família. Além da questão do casamento, é retratada a questão moral em torno da virgindade feminina tomada como a representação de honra das moças.

Diante disso, trazemos aqui Matos e Abrantes (2013), que relacionam a questão da virgindade e do casamento à moralidade da família, que foi considerada historicamente como a base da nação. As famílias podiam assim zelar por suas posições e *status* sociais edificados por valores morais. Manter a virgindade feminina significava manter o equilíbrio de honestidade das famílias na ordem social. Por isso, as mulheres eram instruídas a manter a honra até o momento do casamento para não manchar a reputação de suas famílias, e, em uma cadeia, deviam obediência, primeiramente, aos pais e, posteriormente, aos esposos, que as colocavam em posição de domínio e persuasão. Descumprir a honra e manter a virgindade tornava a mulher sem caráter e caso houvesse um casamento em que o marido percebesse que a mulher não era mais

virgem e ele desconhecesse os motivos (estupro, outros relacionamentos amorosos, etc) ele tinha direito de anular o matrimônio, alegando ter sido enganado.

O casamento por amor, cada vez mais incentivado socialmente, representava um sinal de individualização de homens e mulheres. Dessa maneira, a valorização dada à virgindade feminina era uma forma das famílias, especialmente as de elite, de zelarem pelo status e posição na sociedade de acordo com os valores morais vigentes, ao mesmo tempo em que exerciam um controle sobre o corpo dessas mulheres. (2013, p. 3)

O casamento que era considerado a base central do direito da família e tinha como objetivo primordial a constituição desta. Na vida do casal, o marido era o chefe do lar por ser a considerada a pessoa “capaz” nessa instituição. Ele era o pai, o provedor do lar e marido atento, enquanto era construída a noção negativa de mulher que passava a ser o inverso do homem, ou, sua forma complementar, limitando-a ao mundo doméstico da própria família. (2013, p. 9).

Manter a virgindade feminina significava manter o equilíbrio de honestidade das famílias na ordem social. Por isso, as mulheres eram instruídas a manter a honra até o momento do casamento para não manchar a reputação de suas famílias. Descumprir a honra e manter a virgindade tornava a mulher sem caráter e, caso houvesse um casamento em que o marido percebesse que a mulher não era mais virgem, ele tinha direito de anular o matrimônio, alegando ter sido enganado. Lúcia Leiro nos explica sobre as instruções morais familiares e religiosas impostas às mulheres, as quais restringem o desejo sexual e preveem punições físicas e psicológicas às mulheres que descumprirem as ordenações baseadas nos discursos de honra e procedimentos limítrofes impostos ao sujeito mulher:

As restrições sexuais à mulher, a vigilância e punições simbólicas sobre o seu corpo, pela imposição da autoridade da família e através de outras vozes competentes, produzem medo e culpa visto que as idéias relacionadas à (im)pureza, recato, contenção de si, (leia-se contenção sexual), honra, procedidas do discurso judaico-cristão e da moral burguesa, buscaram construir limites, para seus interesses de poder, a experiências mais amplas da mulher na sociedade. (LEIRO, 2003, p. 78)

Neste sentido e conforme postulado por Chauí, o sexo era considerado como:

Função vital de um ser decaído, quanto menor necessidade sexual sentida, tanto menos decaído alguém se torna, purificando-se cada vez mais. Donde toda uma pedagogia cristã que incentiva e estimula a prática da continência (moderação) e abstinência (supressão) sexuais, graças a disciplinas corporais e espirituais, de tal modo que a elevação espiritual traz como consequência o abaixamento da intensidade do desejo e, conforme à mesma mecânica, a elevação da intensidade do desejo sexual traz o abaixamento espiritual (CHAUI, s/d., p. 85-86).

Segundo as ideologias morais, a restrição ao desejo pelo sexo tornava a pessoa mais

pura e digna. Os valores cristãos remetiam a modos disciplinares que repreendia aqueles que não se abstivessem dos atos sexuais, tendo como consequência a redução das rendições espirituais. Além da virgindade, a questão da importância do casamento reforçada ao longo do conto remete às questões contratuais e de introjeção de padrões sociais que induzem as mulheres ao matrimônio como forma de ascendência social. A alusão do título “Tia” e a representação parental ao longo do conto nos dá a percepção de que remete à expressão “ficar para tia”, retomando, novamente, a valorização do matrimônio para a mulher. É a representação de que a mulher que não se casa ou não se torna mãe não alcança a felicidade por completo, “ficando para ser a tia”. Nas primeiras páginas do conto, notamos os discursos proferidos pela família da moça colocando o casamento como união de suma importância para a mulher seja com qualquer companheiro. No excerto a seguir, reafirmamos a evidência desta questão:

Uma ligação verdadeira seria o casamento? E se ele fosse mesmo brocha como diziam? Por certo ela não se importaria, moça direita que era. Bastaria o nome que ele lhe daria, o lar que teriam sem filhos, a condição enfim de mulher casada? (CUNHA, 1980, p. 65).

Jandira, que morava sozinha com a mãe, somatizava as cobranças diárias sobre arranjar um matrimônio. Ela conheceu Eusébio, um homem já com mais de trinta anos. Ele já tinha uma filha. Os dois noivaram e a mãe de Eusébio cobrava-o constantemente pela data do casamento. Ele nunca marcou e os anos foram passando. Um fator peculiar no conto é que Jandira não dialoga, aparecem apenas falas proferidas a ela. Jandira vive em situação de silenciamento.

Jandira perdia as esperanças, distribuiu todo o seu emxoval para as sobrinhas e Eusébio, continuava na mesma sem marcar a tão sonhada data. Vinte anos se passaram e os dois ainda estavam ali, sem se casar. Ela, conservada na virgindade e à espera do príncipe e moço de família, permaneceu a vida toda sem o casamento. Eusébio adoeceu e morreu. E Jandira permaneceu sozinha, doente e ao que parece, já à beira da morte: Tia Jandira, você quer vir passar uns dias comigo em Itapoã? Tia Jandira, você precisa comer. Tia Jandira, tome seu remédio. Tia Jandira, eu vou chamar o médico para ver você. Tia Jandira, o que é que você tem? (CUNHA, 1980, p. 69).

O conto “A menina que roía as unhas” trabalha com temáticas de violência de gênero: exploração, abuso; e casamento arranjado. Conforme apresentado no tópico anterior, a menina que mora com uma tia sofre constantemente violências e até abusos e leva uma vida de sofrimento constante. Ela, que trabalha diariamente nas tarefas que a tia ordena, tem o hábito de roer as unhas até sangrar.

Caminho sem atalho, o filho da tia alterava os pontos cardeais. Menina,

antes de dormir eu quero um mingau. Lave bem as mãos e os dedos roídos, antes de ir pro fogão. Traga no meu quarto o prato de mingau. Por que você demorou tanto? Menina, pare de roer as unhas e tire este avental. Tire o vestido. Estou mandando tirar a roupa, quero ver você nua. Toda noite eu quero um prato de mingau (1998, p. 50).

Com “toda noite eu quero um prato de mingau”, subentende-se que o abuso aconteceria todas as noites. A menina era explorada constantemente (físico, psicológico e sexualmente) por essas pessoas que se diziam da família. A menina aparece inominada e como Jandira, também não fala. As situações de silenciamento são bastante comuns quando se tratam das questões feministas. A menina tratada como escrava na casa realiza todas as funções delegadas por sua tia:

Menina, vá descascar as batatas. Ela ia. Menina, vá tirar água do poço. Ela ia. Menina, vá varrer o terreiro. Ela ia. Menina, pare de roer as unhas. Ela não parava.
As unhas desciam, os dedos subiam, crescia a compulsão à devoração. Ela catava milho, dava comida pras galinhas, moía milho no pilão. De noite, tirava da mala o retrato de sua mãe. A sina da menina era morar com a tia (1998, p. 50).

O ato de roer as unhas e de sangrar remete a grandes feridas abertas e refeitas todos os dias por algo que nunca se curou. Além dos abusos, a menina foi sujeita a um casamento sem seu consentimento com um homem mais velho:

Menina, vá falar com seu Libório, vá experimentar o vestido que seu Libório lhe deu, vá tirar o leite da vaca que seu Libório trouxe. Ela ia, ela ia, ela ia. Menina, tenha cuidado com a bomba d'água que seu Libório deu pra nós sem cobrar nada, tenha muito cuidado. Ela tinha. Menina, desinfete os dedos antes de falar com seu Libório. Ela roía. (1998, p. 50).

Para endossar a discussão, trazemos Saffioti (1995, p. 4), que discute sobre as formas de poder e violência sofridas pelas mulheres. Ela nos mostra que a violência proveniente dos homens para com as mulheres ocorre de várias formas e em diversos contextos. Para ela,

nesta ordem social androcêntrica, os que fixam os limites da atuação das mulheres e determinam as regras do jogo pela sua disputa. Até mesmo as relações mulher-mulher são normatizadas pela falocracia. E a violência faz parte integrante da normatização, pois constitui importante componente de controle social. Nestes termos, a violência contra a mulher inscreve-se nas vísceras da sociedade com supremacia masculina. Disto resulta uma maior facilidade de sua naturalização, outro processo violento, porque manietta a vítima e dissemina a legitimação social da violência. (1995, p. 33).

Segundo a autora, as mulheres aprendem a se sentir impotentes e não serem

violentas. Talvez por isso não consigam se libertar das situações de submissão. Como a menina do conto, que alcançou a “liberdade” apenas após a morte do esposo, porque até então conviveu sem poder se desvencilhar: “As mulheres recebem, por isso, desde o nascimento, um treino específico para conviver com a impotência. Eis porque a mulher é muito menos violenta do que o homem. Em outros termos, a mulher aprende, inclusive através da violência contra ela praticada, a coexistir com a impotência” (1995, p. 43-44).

A menina/moça se casou com Libório, mas, ao final, ela aparentemente fica com a herança dele e não precisa mais morar com a tia. Também não rói mais as unhas. Destacamos que há um pequeno espaço temporal na vida dela e no discurso, pois, nos parágrafos iniciais, ela é chamada de “menina” e, ao final, de “Dona Moça”. A personagem buscou compensar com o passar dos anos aquilo que havia sofrido na infância:

Menina, o que foi que você botou no caldo de seu Libório?
 Menina, cadê o dinheiro pra fazer o enterro de seu Libório?
 Onde você comprou este vestido de seda? Onde você comprou este sapato de verniz? Quantas vacas e quantas crias seu Libório deixou no pasto para você?
 Menina, venha visitar sua tia, venha morar de novo com sua tia, chame sua tia pra morar com você. Ela não ia, ela não ia, ela [].
 Dona moça, que unhas bonitas a senhora tem, o que a senhora faz para deixar suas unhas tão compridas? (1998, p. 51).

Para fechar a análise, compreendemos que há uma mescla entre as idades das personagens dos contos. Existe uma variação de faixa etária que vai da infância até a velhice, mostrando uma distância temporal e comportamental entre as meninas-mulheres. Esse lapso temporal entre um conto e outro e uma obra e a outra mostra que algumas meninas, antes exploradas, cresceram e superaram a condição de submissas. É como se compensassem na vida adulta todo o sofrimento vivido na infância (pensando nos dezoito anos que separam uma obra da outra). Assim, após o provisório (comportamentos e pessoas momentâneas, “que vêm e passam”), vem a ventania, que movimenta, derruba, descontrói e rompe os discursos impregnados anteriormente. Em nosso próximo tópico, será abordada a questão das relações de gênero em paralelo com as temáticas da infância e sexualidade.

2.3 “É falta de modos moça ficar de perna aberta”: relações de gênero, infância e sexualidade

Ao contrário das diversas narrativas sobre o tema da infância presentes na literatura, que retratam as mais belas experiências enriquecidas de alegria e vivacidade, Helena Parente

Cunha aborda em seus contos sobre a infância as inquietações e angústias que circundam a vida de muitas meninas. Helena contraria a lógica da beleza da infância e apresenta o acometimento de meninas que vivem em ambientes diversos: escolares, familiares; e passam por situações de sofrimento, culpa, excesso de responsabilidades e dor. Neste tópico, analisaremos quatro contos que evidenciam as questões de relação de gênero, infância e sexualidade. Começaremos pelo conto “Amor de Filha”, pertencente à obra *Os Provisórios*, e, posteriormente, os contos: “Duas meninas na janela”, “O sorriso de Júlia” e “A irmãzinha de Davi”, de *Vento Ventania Vendaval*.

O conto “Amor de Filha” (1998) é movido pelos sentimentos de dor e opressão. A narrativa gira em torno de uma menina que necessita cuidar da mãe em seu pós-parto. Ao mesmo tempo que teme a morte da mãe, deixa nas entrelinhas o desejo de assumir o lugar dela ao lado de seu pai. Na forma de um sentimento de opressão interna, a menina se dedica inteiramente no amor e zelo pela mãe e, aos poucos, vai tomando para si a necessidade de assumir as responsabilidades da casa e do cuidado com o pai. Durante os partos dos irmãos, a menina triplicava o cuidado com medo de que acontecesse com sua mãe a mesma situação de uma vizinha, que morreu após o parto e deixou o marido viúvo: “ela tinha muito medo de que a mãe viesse a morrer de parto, como dona Vivi, que deixou o marido viúvo, sozinho [...] devia ser muito triste ele sozinho em casa, sem ninguém para tomar conta das coisas dele [...]” (CUNHA, 1998, p. 101).

As primeiras sentenças do conto são proferidas de modo descritivo, apresentando o conflito e a angústia sofridos pela filha ao presenciar os trabalhos de parto da mãe, que poderia levar a progenitora à morte. A narração em terceira pessoa demonstra os altos e baixos da situação familiar vivida entre filha e mãe e introduz algumas falas que conduzem a pensamentos negativos em relação à menina, convidando a pensar que ela, embora cuide da mãe e suplique pela vida dela, demonstra interesse pelo falecimento da progenitora para que ela possa futuramente ocupar este lugar ao lado de seu pai.

As descrições em relação aos personagens do conto e à protagonista aparecem de maneira mais psicológica do que física. Apenas os irmãos bebês que nascem são descritos fisicamente onde é exaltada a beleza deles. À mãe são atribuídas características físicas relacionadas à gravidez e o pai é somente mencionado, mas não descrito. A filha aparece com descrições mais densas e complexas em relação à opressão sofrida. Os adjetivos relacionados a dor, sofrimento, cansaço aparecem atrelados à vida dela ao longo de toda a narrativa. A menina não se permite descansar e tão pouco dormir; se mantém ali ao lado da mãe obsessivamente redobrando os cuidados e proteção.

Neste conto, Helena possibilita pensar a respeito do contexto da vida real. Escrito e publicado no século XX, a narrativa permite a reflexão sobre as vivências das mulheres do período, que tinham muitos filhos e realizavam os partos todos em casa. Os

primogênitos, sobretudo as mulheres, acompanhavam todo esse processo que colocava a vida da mãe e do bebê em risco e tinha como dever assumir os cuidados da casa e da família enquanto a mãe estivesse naquela situação.

Inclusive, a questão da aprovação governamental do uso do anticoncepcional apontada nos capítulos anteriores pode ser relacionada a este conto, pois apenas no final do século XX foi permitido às mulheres a utilização da pílula, que previne a gravidez. As mulheres prevenidas com o medicamento e orientações poderiam evitar as gravidezes não planejadas que as colocariam em risco de vida. Nesta narrativa, o pai aparece apenas nas falas da garota, apresentado como ser frágil, incapaz de ficar sozinho caso a mãe morresse. A figura paterna é apenas reprodutora e não aparece como contribuinte nas tarefas que correspondem por exemplo à esposa, aos filhos e à casa.

O excerto: “ela procurava ajudar a mãe, cheia de cuidados, pressurosa [...]” (p. 101) demonstra o sentimento de medo que desencadeia na menina uma compulsão por cuidados pela mãe. Nesta narrativa, há a inversão de papéis entre os cuidados maternos, quando a criança assume o papel de cuidadora, ou seja, a filha pequena cuidando da mãe. Por ser a primogênita e, assim como acontece na vida real, à menina é atribuído o papel e dever de cuidar de todos os membros da família, principalmente a mãe, que lhe deu a vida:

[...] a menina olhava atenta e preocupada, ia muitas vezes buscar água e insistia para a mãe beber, não, não, ela não podia se cansar, todo o zelo se desdobrava em pequenos gestos, se redobrava numa presença obsessiva, como se a menina tivesse o dom da proteção [...] (CUNHA, 1998, p. 101).

Na vida real, é comum que as primogênitas da família assumam responsabilidades da casa, sobretudo dos irmãos menores. No conto, mesmo com o excesso de cuidados e perigos, a menina observa o início da segunda gravidez da mãe, que vem a passar novamente pelos mesmos percalços; e novamente surge o medo da genitora falecer, assim como a vizinha Dona Vivi. As concepções da psicologia definem a família como um espaço constituído por:

Um grupo de pessoas, vivendo em uma estrutura hierarquizada, que convive com uma proposta de uma ligação afetiva duradoura, incluindo uma relação de cuidado entre adultos e deles para crianças e idosos que aparecem no contexto. Pode-se também entender como uma associação de pessoas que escolhe conviver por razões afetivas e assume um compromisso de cuidado mútuo e, se houver, com crianças, adolescentes e adultos. (GOMES; SZYMANSK, *Apud* CARNUT&FAQUIM, 2014, p. 63)

Essa perspectiva entende a família como um espaço de uma troca de cuidados recíprocos determinadas por imposições ou não, que demonstram as relações hierárquicas entre os membros e o dever de cuidado que deve haver entre eles. No caso do conto, a hierarquia aparece de modo invertido atribuindo responsabilidades a apenas um dos

membros, como a filha, que se compromete devotamente a cuidar da família até o fim da sua vida.

Vivendo momentos de reclusão em seu quarto, a menina ouve as vozes que ecoam do quarto da mãe em trabalho de parto. Ela sofre com o possível falecimento da mãe, reconhece em si a posição de impotência e clama por ajuda divina: “[...] meu Deus, não deixe que mamãe morra, se ela não morrer eu rezo 9 terços de joelhos, 9 sextas-feiras seguidas e acendo 9 velas no oratório de Nossa Senhora [...]” (1998, p. 102). Nos adjetivos: “atenta e preocupada” (1998, p. 101), “apreensiva” (1998, p. 101) e “assustada” (1998, p. 102) atribuídos à menina ao longo da passagem do conto denotam os picos de aflição sofridos por ela ao ver o sofrimento de sua mãe, desencadeando o trauma pelo parto, que gera o ápice dos momentos de aflição, medo e opressão ao longo do conto.

Embora envoltos por momentos de tensão, a situação é aliviada com o nascimento do bebê, por sinal, bastante elogiado por sua beleza: “[...] todo mundo achava o irmãozinho muito bonito, uma gracinha [...]” (1998, p. 101-102). Recuada e isolada de todos, a menina acompanha de longe o parto e a chegada do recém-nascido. Esses momentos de tensão e sofrimento acionam também o processo de inversão de papéis entre mãe e filha, mencionado anteriormente. Ao invés de a mãe (juntamente com o pai) assumir o papel de cuidadora de si mesma e dos filhos, quem assume é a pequena menina assustada. Outro ponto relevante é a forma como é atribuída ao sujeito mulher o papel de cuidadora; não somente na relação de esposo e esposa, mas também na relação de cuidado com os filhos.

O cuidado maternal então passa para a menina que, em uma inversão da hierarquia familiar, perde toda a sua infância assumindo grandes responsabilidades. É possível observar o conto também pelo viés psicanalítico dos pontos de vista explicados por Freud (1897/1996), em especial na questão do inconsciente e do complexo de Édipo. Em meio a todo esse transtorno, a menina ainda vislumbra tomar o lugar da mãe na tentativa de assumir a posição que a mãe assume no lugar de esposa; ela promete não se casar e esperar a morte da mãe para ficar ao lado do pai. Embora este pai não apareça na narrativa, o complexo de Édipo é evidente nas falas da garota:

ela temia a morte da mãe, ela esperava a morte da mãe para reinar soberana na casa, é mentira, eu sempre amei a minha mãe, você tinha ciúmes dela, queria ficar no lugar dela, é mentira, eu sempre amei a minha mãe, eu tinha medo de que ela morresse e me deixasse sozinha, mas graças a Deus ela não morreu, embora esteja velha, exigindo maiores cuidados meus, o que me dá mais oportunidade de demonstrar o meu amor, pois eu amo tanto a minha mãe que não me casei para me dedicar a ela, enquanto meus dois irmãos seguiram cada qual a sua vida, eu não, eu fiquei em casa, para cuidar de minha mãe, por isso não me casei nem quero me casar nem me casarei nunca, eu odeio casamento (1998, p. 103).

A passagem demonstra a forma como a filha assume as responsabilidades com a casa e os cuidados aos pais. Seus irmãos seguiram suas vidas e não tomaram para si nenhuma responsabilidade. Como sempre, a mulher assume a posição de cuidadora independente do vínculo familiar. O sentimento de aversão ao casamento é notável nas falas da menina, que aparenta não desejar passar pelo mesmo que viu a mãe passando; embora queira assumir, posteriormente, esse mesmo lugar ao lado do pai. O complexo de Édipo se faz presente na narrativa nesses momentos de demonstração de devoção e, ao mesmo tempo, aversão à mãe; e o desejo de ficar ao lado do pai. Laplanche e Pontalis (1992), que se debruçaram nas concepções freudianas, criaram um vocabulário da psicanálise que define o Édipo como:

Conjunto organizado de desejos amorosos e hostis que a criança sente em relação aos pais. Sob a sua forma dita positiva, o complexo apresenta-se como na história de Édipo-Rei: desejo da morte do rival que é a personagem do mesmo sexo e desejo sexual pela personagem do sexo oposto. Sob a sua forma negativa, apresenta-se de modo inverso: amor pelo progenitor do mesmo sexo e ódio ciumento ao progenitor do sexo oposto. Na realidade, essas duas formas encontram-se em graus diversos na chamada forma completa do complexo de Édipo. Segundo Freud, o apogeu do complexo de Édipo é vivido entre os três e os cinco anos, durante a fase fálica; o seu declínio marca a entrada no período de latência. É revivido na puberdade e é superado com maior ou menor êxito num tipo especial de escolha de objeto. O complexo de Édipo desempenha papel fundamental na estruturação da personalidade e na orientação do desejo humano. Para os psicanalistas, ele é o principal eixo de referência da psicopatologia (LAPLANCHE; PONTALIS, 1992, p. 77).

Freud definiu o complexo de Édipo como o responsável por orientar e construir a personalidade e o desejo humano, ainda que na fase da infância. O Édipo se estrutura a partir da excessividade de sentimentos em relação aos progenitores: é desenvolvido o amor e paixão excessivas pelo progenitor do mesmo sexo e, ao mesmo tempo, a aversão e ciúme do progenitor do sexo oposto. Na história de Édipo-Rei, tem-se como princípio o encantamento sexual pela pessoa do sexo oposto, que alimenta o desejo pela morte do rival, que no caso do conto, seria a mãe.

Dentre os escritos de Freud, há uma carta de 1897 dedicada a um amigo chamado Wilhelm Fliess. Nela, o psicanalista expõe uma análise feita de si mesmo e da própria psique abordando compreensões importantes para pensar sobre o complexo de Édipo:

Um único pensamento de valor genérico revelou-se a mim. Verifiquei, também no meu caso, a paixão pela mãe e o ciúme do pai, e agora considero isso como um evento universal do início da infância (...) Sendo assim, podemos entender a força avassaladora de *Oedipus Rex* (...) a lenda grega capta uma compulsão que toda pessoa reconhece porque

sente sua presença dentro de si mesma. Cada pessoa da platéia foi, um dia, em germe ou na fantasia, exatamente um Édipo como esse, e cada qual recua, horrorizada, diante da realização de sonho aqui transposta para a realidade, com toda a carga de recalçamento que separa seu estado infantil do seu estado atual (Freud, 1897/1996, p. 316).

É possível identificar semelhanças entre os dois trechos citados anteriormente em relação ao conto. A menina apresenta a paixão desmedida pela mãe, tomando para si os cuidados dela; e a identificação com o ser do sexo oposto: o pai; tendo o desejo avassalador de assumir o lugar materno ao lado dele. Após uma passagem de tempo e com a menina agora adulta, ela reafirma a dedicação por inteiro à sua mãe e ao seu pai, pois, segundo ela, se a mãe vier a falecer, o pai não deverá ficar sozinho e assim ela assumirá este lugar materno: “Vivo só para minha mãe. E, naturalmente, para meu pai, que não pode ficar sozinho, quando minha mãe morrer” (1998, p. 103). Assim como o marido de Dona Vivi, que viveria sozinho e com isso possivelmente se tornaria incapaz de cuidar da própria vida; a filha temia que seu pai ficasse da mesma forma. Ao longo da narrativa esta figura de filha-mulher constrói sua personalidade a partir do aprendizado do cuidado e da doação; e estes sentimentos refletem em seus atos perante a sua família. Ela demonstra aversão ao casamento, por ter assumido desde cedo a responsabilidade de tomar conta da família, moldada pela vivência da infância que a conduziu a tomar para si os deveres e compromissos com a casa e com a família. A criança assume princípios e responsabilidades da vida adulta e os papéis do lar, Maria Lúcia Rocha-Coutinho (1994) contribui:

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

No caso da filha, ela foi orientada para os desempenhos das funções domésticas como aquelas assumidas dentro de um relacionamento, por exemplo. No caso dela, a função ao lado do pai e no lugar da mãe. Desde cedo são atribuídos às meninas o dever e compromisso com os relacionamentos principalmente em detrimento do bem-estar da pessoa do sexo masculino, seja irmão, pai ou companheiro.

O conto “Duas meninas na janela” é um texto repleto de fluxo de memória, principalmente da infância vivida às margens do Rio Vermelho, na Bahia. A menina narradora-protagonista lembra-se das conversas que tinha com sua amiga, das janelas, uma de frente para a outra; e no centro, a visão da vida, do mundo. O título do conto remete à vivência das garotas que passavam os dias compartilhando conversas e percepções. Pensando no sentido metafórico da palavra “janela”, é um objeto que

simboliza a disposição e receptividade às influências vindas de fora. Como demarca o conto: “Duas janelas e duas meninas” (CUNHA, 1998, p. 57) que se colocavam ali para dividir suas percepções da vida e do mundo. A janela, simbolicamente, está ligada à consciência e pode ser considerada como objeto de passagem da luz, que clareia e dá acesso à verdade, combatendo a ignorância. A janela aparece no centro como divisão entre as leituras do mundo externo e do interno de suas casas.

Esta análise sobre o título diz muito a respeito do que o conto nos traz em relação aos discursos aprendidos. A sociedade que vivia em torno das meninas pregava esses discursos castradores, e as janelas de uma casa e da outra trazem o sentido metafórico em que a passagem de luz serve para desmascarar as inverdades e/ou romper as barreiras dos moldes sociais e tradicionais.

A protagonista narra o conto em primeira pessoa descrevendo as peripécias da infância e também inserindo falas de pessoas externas a ela, que representavam a sociedade castradora e moralizante. O texto está repleto de fluxo de consciência, monólogos interiores e *flashbacks* da infância. Na apresentação dos personagens a menina, por meio dessa inserção dos diálogos, estrutura características comportamentais deles que esboçam os atos de conservação da religião e da moralidade instituídos às crianças daquele local.

As boas conversas findam quando uma das meninas morre. Apesar da morte da garota, a menina que ficou relata a presença da amiga nas lembranças e nas camadas mais profundas de seu corpo, porque trocavam conversas e compartilhavam olhares do mundo fora. O texto intercala as passagens entre as falas e pensamentos da narradora-protagonista com fluxos de pensamento, relembando costumes e crenças religiosas das pessoas à sua volta. A amiga busca respostas para sanar a dúvida sobre a causa do suicídio de Marta.

Em meio às falas da narradora, aparecem as imposições às meninas: “tudo é pecado, não podem crer na Mãe d’Água, pois é pecado, chupar bala dá cárie, namorar no portão é pecado...” (1998, p. 58-61). A introdução da crença religiosa para impor limites às meninas é notada nas falas das pessoas adultas, que demonstram aversão a diversos comportamentos cometidos pelas meninas na infância:

Vi tia Bete trocando de roupa. Dona Luci me deu nota dez com louvor porque eu sabia de cor a tabuada de multiplicar. Tenha cuidado para seus dentes não ficarem cariados. (1998, p. 59)

Dona Bernardina disse que quem acredita na Mãe D’Água vai para o inferno. Vou me vestir de anjo e sair na procissão da Senhora Santana. (1998, p. 59)

[...] Dona Bernardina me deu um santinho e falou com minha mãe para eu fazer a primeira comunhão. (1998, p. 59)

Meu pai disse que quem vai à festa da Mãe D’Água é gente do candomblé e que nós não devemos nos misturar porque eles não acreditam em Deus. (1998, p. 60).

A narrativa é repleta de preconceitos cultivados desde a infância, que é tida como pano de fundo principal da história. A palavra “Dona” precede o nome das senhoras daquele local e remete a um tratamento respeitoso e crença no que elas afirmam. Todas as senhoras do conto possuem ensinamentos a passar, porém, estes são baseados nos valores tradicionais que impõem às mulheres padrões de comportamento.

A característica de Helena de não nomear as personagens se destaca neste conto, pois, para diferenciar a fala das duas meninas, ela utiliza a marcação do itálico entre uma fala e outra. Seus discursos esboçam as lembranças das coleções de figurinha, dos encantamentos, das proibições, das cobranças escolares e das crenças religiosas:

Dona Bernardina disse que não se deve brincar com o terço porque ele vira cobra e morde, mas acho que é mentira dela. Adoro caramelo de chocolate, se eu pudesse comia a caixa inteira. [...] (1998, p. 58).

Não vi a procissão do enterro de Marta porque minha mãe não deixou. Quando eu estiver maior, vou para a Escola Normal, quero ser professora. (1998, p. 58).

Me escondi no meu quarto e vi quando passou o enterro de Marta, não sei porque ela se matou. Quando estiver maior, quero estudar no ginásio, depois vou ser médica (1998, p. 58).

A fala com ausência do itálico representa a objeção às imposições das pessoas adultas e a que contém a marcação representa a colega que se coloca inteiramente obediente ao que os adultos impõem. Do início até o final da narrativa há a alternância entre os sentimentos de obediência e insubordinação presentes nas falas das duas meninas. Os discursos são embebidos por instruções morais e religiosas, presentes no limítrofe entre as meninas, já que uma se encontra em posição transgressora.

Dona Bernardina é uma das vozes de autoridade que aparece na narrativa e, além dela, outras vozes também aparecem de modo autoritário em resposta, tem-se o consentimento de uma das garotas a tudo que lhe é imposto. O catolicismo exacerbado também aparece no conto a partir das falas que condenam as crenças que estão fora do eixo dele, como a crença na Mãe D'Água.

Além da perspectiva religiosa, a moralidade em relação aos relacionamentos amorosos e extraconjugais também ficam evidentes nas falas de Anacleto e Marta, que, segundo Dona Bernardina, vão contra os princípios básicos morais:

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

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

Quando eu crescer, vou namorar com Carlinhos no portão, ele é tão

bonitinho, não é? (1998, p.61).

Dona Bernardina disse que eu não devia falar com Valdete porque na casa dela ninguém vai à missa (1998, p. 63).

Os julgamentos e condenações morais levam Marta a se matar. Logo depois sua mãe morreu por desgosto e vergonha da filha que se envolveu com um homem casado e divorciado. O contexto de dogmatização conduz Marta a punir-se duramente com o suicídio e a mãe, tornada culpada pela má condução da filha, perde a vida perante os julgamentos proferidos pelos moradores locais. É evidente a disseminação de valores e dogmas morais cerceados pelos constructos religiosos que colocam as pessoas em posição de inferiorização e sofrimento.

A personagem Valdete aparece de modo transgressor, tentando romper os padrões pré determinados: “Dona Bernardina disse que eu não devia falar com Valdete porque na casa dela ninguém vai à missa” (1998, p. 63). A aversão à prática religiosa notada na família de Valdete responde ao questionamento recorrente no final das falas das meninas: “por que você não gosta da Valdete?”, embora a personagem afirme que a aversão provém da exibição que Valdete profere com seus cachinhos.

“Valdete disse que a irmã dela disse que dona Bernardina virou beata porque namorava escondido e o namorado foi embora da cidade, com medo do pai dela que queria matar, se ele não casasse” (1998, p. 63). Dona Bernardina dissemina a moralidade, mas, ao que parece, isto ocorre devido a um desvio moral ocorrido com ela na adolescência. Diferente dos parágrafos anteriores, em que “Dona” aparece com a inicial maiúscula, no último excerto denota a perda do respeito pelo tratamento com a senhora, em detrimento do conhecimento do passado dela.

A divisão sexual prega as instruções morais que começam desde a infância e também ilustram a forma como os contextos familiares cerceiam o inculcamento de estigmas que marcam a vida de meninas e meninos. Os seios familiares e escolares são diretamente responsáveis por instaurar os discursos que emolduram as crianças de acordo com o gênero. Para Bourdieu (1996), as divisões realizadas entre os gêneros negligenciam a construção natural do caráter deles, impondo a eles moldes pré determinados pela sociedade. A vida das meninas fica marcada pelo enclausuramento da infância e resignação de comportamentos pregados pelos adultos, que se mantêm presos às ordens patriarcais, impondo valores morais e religiosos para serem seguidos.

Os valores sociais e morais construídos ao longo da narrativa representam uma forma de integridade do ser, moldados pela hipocrisia social que condena aqueles que não se preenchem desses valores, como no conto. A morte de Marta é consequência de ela ter descumprido as instruções da moralidade. Desafiar as ordens do patriarcado e dos moldes tradicionais que enclausuram as mulheres levam a uma punição moral e cívica para aquelas meninas-mulheres que se arriscam a nadar contra as imposições daquela

sociedade.

“O sorriso de Júlia” e “A irmãzinha de Davi” podem ser analisados de modo simultâneo, contrastando as relações de gênero existentes entre ambos. Pelo caminhar das duas narrativas, percebe-se que Júlia é irmã de Davi. O conto se inicia com a inserção de uma outra criança, Marcelinho, o primo de Júlia. A fala onisciente é convidativa para que Marcelinho se aproxime para conhecer a prima. A descrição sobre o menino perpassa pelos detalhes de uma observação inicial em torno de Júlia, como uma forma de se proteger do deslumbramento ao ver a menina. Existe uma descrição cautelosa para que o priminho tome cuidado ao se deparar com Júlia: “Fascinação à vista, cuidado” (1998, p. 133). De modo explícito há uma aversão ao possível encantamento de Marcelo com a priminha. Júlia está cheia de sorrisos e flutua pelos braços e mãos de quem a segura. Já Marcelo, como aparece no conto, está em “refluxos” (1998, p. 133) olhando de leve e analisando. O sorriso de Júlia continua radiando sob as gengivas ainda sem dentes.

Ao final, emerge a posição de inferioridade de Júlia em relação ao primo, que se coloca de modo superior e “atribuído de sua própria soberania, aponta as evidências da vulnerabilidade, mas ela não tem um só dente? Nesta boca só tem língula?” (1998, p. 133). A soberania indicada ao final do conto retrata a forma como o sujeito mulher, ainda que na fase infantil, sofre com os resquícios do patriarcado que evidencia a posição majoritária dos homens em relação às mulheres. A posição de hierarquia começa entre meninas e meninos desde a infância e a desigualdade de gênero se faz presente, mesmo que nas entrelinhas, com a cobrança e a exigência postulada por Marcelo ao exigir que a prima já tenha dentes e supôr que ela seja mais vulnerável; mesmo que seja em falas com tons de graciosidade/humorístico, porque em tom de brincadeira é possível dizer tudo – até mesmo as ‘verdades’. A desqualificação feminina trazida no discurso infantil do menino representa a profundidade que Helena traz ao descrever no conto de temática infantil a necessidade da supremacia masculina, mesmo sendo em tom sutil e delicado.

Louro (1997) prega a ideia de desconstruir a dialética da fixação de um lugar específico para cada gênero. Em suas teses, defende que as divergências entre os gêneros são construídas socialmente e propõe que sejam desmistificadas. Daniela Finco (2003) corrobora com as ideias de Louro e afirma:

A desconstrução sugere que se procurem os processos e as condições que estabeleceram os termos de polaridade. Supõe que se busque a origem da polaridade e a hierarquia nela implícita. Desmonta, assim, a lógica dualista que rege as polaridades, demonstrando não apenas a idéia de que cada um dos pólos (masculino e feminino) está presente no outro, mas também que as oposições foram e são historicamente construídas. A desconstrução dos pólos masculino e feminino traz uma proposta de reflexão e nos aproxima das formas como as crianças se relacionam frente às diferenças de gênero na infância (FINCO, 2003, p. 99).

Ambos propõem que na oposição entre os gêneros seja extinta a hierarquização entre meninos e meninas, promovendo uma interação sem que se preguem diferenças de ambos para que se percebam um no outro, de modo a desconstruir essa criação histórica de supremacia masculina, e resultando no entendimento positivo entre os gêneros.

O contraste entre o conto sobre Júlia e “A irmãzinha de Davi” é nítido porque mantém as desigualdades de gênero. Agora, entre ela e Davi. No título do conto, a menção à palavra “irmã” trazida no diminutivo reafirma a posição de inferioridade construída socialmente entre meninas e meninos, adjetivando a menina como se fosse um ser pequeno e diminuído em relação ao irmão Davi. Neste conto, Júlia ainda está pequena, não completou um ano, mas já está bem esperta. As atitudes da menina são consideradas bobas e infantis por ela ser muito pequena ainda. Davi já tem três anos de idade e alguém o questiona em relação às atitudes com a irmã: “[...] você não vai deixar que ela mexa nos seus brinquedos, não é?”. Retomando as citações de Louro e Finco, nota-se novamente a hierarquia entre os gêneros e a restrição entre o que é considerado brinquedo de menino e menina.

Helena com maestria fecha os últimos parágrafos do conto fazendo menção a uma história religiosa do Rei Davi e o gigante. No título, percebemos a nomeação do menino de acordo com o nome atribuído ao Rei; aludindo a um lugar de supremacia. No antepenúltimo parágrafo, a passagem relembra o texto bíblico: “Davi está na varanda armando o castelo do gigante, encaixando cada peça do quebra-cabeça, o gigante tem um filho que brinca na praia e uma filha presa no quarto bem escuro” (1998, p. 135). No excerto, Davi prepara o castelo e a menção à palavra “gigante” denota algo a ser derrotado, como Golias. Ao final da citação, demonstra novamente a oposição entre os gêneros: o filho se encontra brincando na praia e a filha está presa em um quarto escuro. Finalizando a análise, temos nos parágrafos finais a abundante alegria de Júlia e o descontentamento de Davi:

Júlia, debaixo do abraço do cajueiro, bate palmas e sorri seu dente nascente na gengiva florida. E se precipita, gatinha festiva, no castelo do gigante.
Os rios de mutantes verdes azulados e azuis verdecidos dos olhos dele se derramam em lentas cascatas e Davi resolve que Júlia vai voltar para a barriga da mãe. Imediatamente (1998, p. 13).

Diferente de “O sorriso de Júlia”, a menina agora já exhibe sorrisos com o dente que está nascendo, resvalando no castelo do gigante. Como na história do Rei Davi, o menino esboça seu “reinado” e “poder” de ordem ao determinar que Júlia deverá voltar para a barriga da mãe. Como uma ordem do Rei, o pedido é que seja “Imediatamente” e assim fecha o conto com a reverberação da imposição masculina. Dentre as características da escrita de Helena, está o modo como ela transita pelos períodos de inquietação na vida

das mulheres, carregados desde a infância até a vida adulta. Na ficção, Cunha deixa explícitos os sentimentos de opressão, dor e angústias emergentes na vida dessas meninas/mulheres que se tornam objeto de exploração social desde cedo. Helena consegue descrever situações muito recorrentes às da vida real embora pareçam apenas fixadas no gênero textual. O próximo capítulo abordará as questões de maternidade, violência e miserabilidade trazidas nos contos.

Capítulo 3

“Nos ventos ardentes dos furacões”: maternidade, violência e miserabilidade

Minha filha é mãe solteira , sim, e daí? Minha filha é filha de mãe solteira, sim, isso mesmo [...] (CUNHA, 1998).

Neste capítulo, refletimos acerca dos temas da maternidade, violência e miserabilidade presentes nos textos literários e à luz das teorias feministas. Além dos discursos introjetados em relação à maternidade e às violências sofridas pelas mães solteiras, serão abordadas as questões de miserabilidade exploradas por Cunha. O primeiro tópico deste capítulo tratará sobre as questões da maternidade e o segundo sobre a violência e a miserabilidade.

3.1 “O enxovalzinho já está quase completo, não é?”: a maternidade, por Helena

O conto “Mãe solteira” é estruturado por um diálogo entre duas mulheres. Uma coloca-se na posição de interlocutora e a outra na posição de narradora-protagonista, que domina as falas e demonstra crítica e aversão aos comportamentos patriarcais enraizados, causando embates no seio familiar. A voz da protagonista ecoa e contesta os discursos já estigmatizados e instaurados socialmente em relação às mulheres-mães, sobretudo às mães solteiras. A protagonista assume de peito aberto a sua vivência enquanto mãe solteira e, ininterruptamente, promove discursos de embate ao modelo de família tradicional e patriarcal baseada em uma estrutura homogênea. Ela se coloca no lugar de contestação dos padrões familiares, sem medo de se expor ou ser julgada, como no excerto: “Você tem que decidir sem medo de assumir fraturas e fissuras” (CUNHA, 1998, p. 114).

A epígrafe introdutória deste capítulo apresenta uma fala questionadora da narradora: “Minha filha é mãe solteira, sim, e daí? Minha filha é filha de mãe solteira [...]” (CUNHA, 1998, p. 112). O que se percebe com a análise deste trecho é a evidência da estrutura tradicional familiar almejada pelo patriarcado que aparece de forma corrompida. A condição de ser mãe solteira se dá em um ciclo passado de mãe para filha. Como punição para essa alteração “natural” da estrutura familiar, a mãe conta que foi expulsa de casa e guarda as marcas físicas deixadas por seu pai em seu corpo: “[...] esta cicatriz aqui no rosto, está vendo? a marca da fivela do cinto de meu pai” (CUNHA, 1998, p.112). A cicatriz se mantém no corpo da mulher não somente como marca física, mas também aparece enraizada no psicológico da protagonista, associando a marca da fivela a um instrumento de libertação, como uma carta de alforria: “a marca da fivela era um troféu de guerra [...] ela ostentava a marca da fivela, ferida e carta de alforria” (CUNHA, 1998, p. 113). Mesmo sendo um símbolo de opressão, a cicatriz carregada por essa mãe solteira representa a marca da liberdade, um divisor de águas entre a situação de submissão e a situação de altivez. Embora a mãe tenha se libertado, a filha ainda se encontra em posição de submissão. Há um limite entre as mulheres

encarceradas no patriarcado e as mulheres transgressoras.

A sua vitória na carreira profissional eleva essa mulher transgressora que atravessou barreiras para conquistar o seu lugar e se libertar das amarras e convenções sociais e culturais. Ela se mostra despreocupada financeiramente e também em relação aos julgamentos sociais: “[...] eu me lixo para o que os outros pensam [...] sou mais eu [...]” (1998, p. 113). A protagonista deixa uma crítica à sua irmã que, por não querer romper com os discursos e valores patriarcais, aceita o relacionamento extraconjugal de seu marido. Sua filha também se presta a aceitar um homem moldado pelo conservadorismo do patriarcado, para não permanecer na condição de mãe solteira.

É interessante trazer aqui uma afirmação de Helena em seus textos teóricos. Em relação ao aprisionamento na esfera do lar, a pesquisadora corrobora: “Como aceitar que as mulheres rompessem os muros do sacrossanto espaço doméstico, onde lhes fora erguido, perversamente, um altar e um trono? Santa e rainha, todavia, escrava” (CUNHA, 2006, p. 247). A crítica parentiana expõe a inquietação em relação às atividades domésticas atribuídas às mulheres, em um espaço privado criado para torná-la escrava.

Gomes (2011) contribui com esta análise ao explicar a questão das mulheres que transgridem e buscam o “deslocamento do espaço da casa”, característica preenchida por diversas protagonistas presentes em textos de escritoras brasileiras do século XX, sobretudo neste conto da mãe solteira. A mulher se sente encarcerada e presa às amarras patriarcais e caminha em busca do deslocamento: “Para essas protagonistas, a busca de um outro lugar traz uma esperança, uma saída do espaço claustrofóbico da casa. Assim, por ser um deslocamento desejável, podemos considerá-lo como próprios de espaços heterotópicos” (GOMES, 2011, p. 146).

A mulher em trânsito almeja a fuga e o desatamento dos nós que a amarra às regras e normatizações. Assim, as figuras-protagonistas aparecem em busca da emancipação e libertação do aprisionamento na esfera privada, sobretudo modificando a percepção sobre considerar o matrimônio como papel social principal, pois o intuito é libertar-se das convenções sociais.

Ao final do conto, essa mulher emancipada e transgressora apresenta o desejo de se reconectar com a vida amorosa, e, no cerne de sua independência, ela mantém a sua posição autônoma: “Por isso se compreende que as personagens femininas sejam admoestadas a ficar em silêncio, e dentro de casa, e que as mulheres transgressoras sejam caracterizadas como masculinas” (FOLEY *Apud* NUNES SILVA, 2001, p. 6-7). A protagonista declara: “[...] se os homens pensam que são donos, comigo nunca teve nada disso, escute aqui, benzinho, eu não sou obrigada a lhe pedir permissão para atender um cliente em outra cidade [...] escravizar, não, isso nunca, homem nenhum me

controla” (CUNHA, 1998, p. 114). O parceiro que à espera em sua casa rompe com os paradigmas e possui atitudes contrárias à esperada de um homem com sua mulher:

De noite, quando volto pra casa, ele está à minha espera, a mesa posta, flores e velas acesas, nunca me pediu certidão negativa do que faço durante o dia, ele me entrega a toalha limpa e cheirosa para eu usar depois do banho” (CUNHA, 1998, p. 114).

Mesmo sendo uma transgressora e altamente determinada, não podemos esquecer a questão da cobrança em relação às mulheres que se tornam mães e acabam sendo abandonadas por seus maridos. No Brasil, dos 67 milhões de mães que existem, 31% delas são mães solteiras. Há um cenário imensurável de mulheres grávidas abandonadas por seus parceiros. Assim como a mulher do conto, algumas conseguem se sobressair e alcançar ascensão; já outras permanecem à mercê das difamações sociais e dos julgamentos.

Em “Juliana”, temos uma inversão de papéis familiares. No conto, o avô assume o papel do cuidado com a neta, ao invés da mãe. A menina desconhece os cuidados maternos e fica totalmente sob os zelos do avô que brinca, agrada, limpa e cuida da netinha. A palavra “avô” é repetida em todas as linhas do conto, iniciando os parágrafos: “o avô fez uma cadeira pequena com desenhos de bichinhos para a neta sentar ... o avô acha graça quando a neta joga os bibelôs da mesa no chão” (1980, p. 71). Assim como na narrativa “Amor de filha”, analisado no tópico 2.3, neste conto também há a inversão de papéis familiares, pois aqui o avô é quem assume o papel que seria da mãe e do pai da menina. Vale destacar que não é mencionada a existência paterna ou materna da menina. É marcante na última linha do conto a falta que a neta aparentemente sente da mãe, pois às vezes se confunde e “chama o avô de mamãe” (1980, p. 71). Neste conto, temos uma narrativa curta, composta por apenas um parágrafo, no qual já é possível perceber essas marcas e a inversão dos papéis, que são construções sócio-históricas e nos parecem naturalizadas.

A narrativa de “A mãe, a avó e a irmã”, por sua vez, esboça um ciclo de gravidez das mulheres da família. O *continuum* se dá entre as mulheres que nomeiam o conto: mãe, avó e irmã. O conto se inicia com a preocupação da avó e da mãe da moça que engravidou. Já a irmã demonstra encantamento pela situação. Enumeradas de um a seis, os parágrafos são compostos pelo entrelaçamento das falas de cada mulher: da mãe e da avó que estão descontentes com gravidez da filha/neta. A mãe sugere um aborto; a avó sugere o casamento com o pai do bebê; e a irmã sugere o quarto para o bebê dormir.

A mãe se mostra inconformada de a filha não aceitar o aborto como solução e a avó sente vergonha porque a neta desconhece o pai do bebê. A irmã, mais uma vez, se mostra preocupada apenas com o bem estar da criança e oferece ajuda financeira.

Passados meses e já com o nascimento do bebê, a família se mostra encantada e a irmã continua admirando a maternidade.

Ao final do conto, a avó se mostra desapontada com a atitude da neta de ter começado a namorar outra vez e ter ido morar com o novo namorado. O bebê ficou então aos cuidados da mãe da moça que afirma que ela é desajuizada e seu neto agora será seu. Mesmo com o “encantamento” pela maternidade, o ciclo continua e a irmã anuncia: “Mamãe, vovó, meu sobrinho é lindo, eu estou grávida” (1998, p. 72). Neste conto, é notável o despreparo e falta de orientação em relação às questões da maternidade. É comum que as moças engravidem muito jovens e isso vai passando de geração em geração, mas não devemos naturalizar. Scavone (2001) nos esclarece que diversos fatores estão ligados à maternidade e um deles é o desejo de prosseguimento da família, que tende a causar nas meninas a vontade de reproduzir e dar continuidade às veias familiares.

O aumento do índice de gravidez na adolescência levou órgãos mundiais como a Organização das Nações Unidas (ONU) a criarem estratégias e debates que instruem jovens a se planejarem em relação aos sistemas reprodutivos, desejos sexuais e maternidade precoce. Os órgãos de proteção à saúde da mulher desenvolveram atividades e palestras voltadas para a prevenção da gravidez precoce. Ainda assim, o Brasil atingiu alto índice de meninas que ficaram grávidas muito cedo estando em acima da média mundial esperada. A cada mil brasileiras na faixa etária de 15 a 19 anos, cinquenta e três já são mães (Fonte: <https://www.agenciabrasilia.df.gov.br/2021/02/01/fala-adolescente/>. Acesso em 28 de fevereiro de 2022).

Este fator não deixa de ser preocupante e é importante perceber as mazelas sociais por trás desses discursos como o da avó: que deixa explícito em sua fala o desconhecimento da paternidade do bebê. Há uma questão moral representada por trás dessas narrativas: apontar as mulheres como impuras e sem valores morais as que não sabem a quem pertence a paternidade dos filhos. Apenas a mulher é julgada e colocada em posição inferiorizada. Além disso, é repetida nesta família a estrutura monoparental, que coloca a mãe em situação vulnerável perante a sociedade, porque são atribuídas a elas todas as responsabilidades do lar e da criança que ocasionam em diferentes desafios frente às suas condições sociais, profissionais e amorosas; que demanda uma reorganização da estrutura e da rotina familiar (VERZA *et al.*, 2015).

A narrativa de “A mãe” consiste em um discurso proferido por uma patroa à sua empregada sobre a possibilidade de a funcionária estar grávida. Ao longo das falas da patroa, percebe-se a imposição de um discurso autoritário com sua empregada. A ausência do diálogo demonstra a posição de subalternidade que a funcionária se

encontra. Existe uma sequência de falas de modo incessante sobre as condições da empregada e sobre as várias idas ao consultório médico, porque não detectaram a gravidez, somente associaram o tamanho da barriga com uma inflamação não tratada.

O discurso proferido contra a mulher grávida possibilita perceber que além dos homens assumirem a posição machista, é possível também encontrar mulheres com atitudes machistas, que, estando em uma posição de superioridade na classe social, assume o lugar de opressora. A patroa mostra-se preocupada em substituir a empregada durante o período do pós-parto e profere discursos preconceituosos com base na falta de instrução que a servicial tem. De um lado há uma mulher silenciada e sozinha que, embora vá ao médico, não tem compreensão de como está a sua saúde; do outro uma patroa que contesta tudo e a quem só interessa uma coisa: inferiorizar a funcionária e pensar apenas na sua substituição.

O discurso questionador e ofensivo da patroa aparece do início até o final da narrativa. Em nenhum momento a funcionária grávida consegue falar ou argumentar sobre o fato. Do início até a metade do conto a narradora explica/julga como deve ter acontecido a consulta médica em que a empregada doméstica foi para diagnosticar a gravidez. De modo tachativo, a patroa dá a entender que a grávida, além de não ser instruída, desconhece os procedimentos referentes a uma consulta médica sobre gravidez. Em uma das falas ofensivas, a patroa sugere indicar seu médico às amigas da sua funcionária; deixando implícito que seja uma situação recorrente essa questão da gravidez não planejada nessas mulheres pertencentes à mesma classe.

Se tratando do conceito de lugar de fala e retomando a questão dos lugares assumidos por mulheres (como no conto), dialogamos com Djamila Ribeiro. Na obra *O que é: lugar de fala?* (2017), a pesquisadora dialoga com mulheres escritoras que lutam pelas causas feministas. Ela, sendo uma mulher negra, se encarrega de mostrar os percursos das atividades literárias de mulheres negras ao longo da história e verificar o lugar social que essas mulheres ocuparam. Ribeiro explica esta concepção a partir do espaço de pertencimento das mulheres: “O falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir. Pensamos lugar de fala como refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequente da hierarquia social” (RIBEIRO, 2017, p. 37). É necessário refletir sobre o lugar de fala das mulheres presente nos âmbitos feministas, demonstrando a necessidade de repensar sobre as identidades das mulheres que estão fora do eixo centralizador de mulheres brancas e de classes sociais elevadas e o quanto essas mulheres foram e são apagadas/silenciadas historicamente.

Esta mulher grávida, provavelmente uma mãe solteira, demonstra todo o processo de historicidade e estereótipos que atravessam o sujeito mulher: a situação da

gravidez com o pai ausente e os julgamentos proferidos contra a mulher que se depara nessa condição. Ao final do conto, ela fala sobre preparar o enxoval com retalhos: “Você quer que eu lhe arranje uns retalhos de tecido mais fininho? mais próprio para roupinha de bebê?” (1980, p. 50). O excerto mostra a desvalorização que se tem pelas empregadas domésticas que cuidam das famílias alheias como se fossem as suas, mas não têm o mínimo retorno disso. O próximo tópico trará os contos que abordam outras questões da violência.

3.2 “Nós decidimos comprar uma gaiola para ela”: violência e miserabilidade

Helena Parente Cunha se encarrega de expressar sua crítica em textos com linguagem leve, que se aproximam de gêneros textuais com teor mais descontraídos. No entanto, essas narrativas e seus personagens estabelecem pontos de identificação entre a ficção e a vida real, além de deixar implicitamente as marcas sociais de controle e submissão para com as mulheres. Os contos de Cunha atravessam o tempo e estabelecem relações com o presente, principalmente no tocante às questões feministas e o trato com as identidades femininas em sociedade.

O conto “Julieta”, a ser analisado a seguir, apresenta a temática da violência através de uma história que versa sobre a vida de um cão doméstico, chamado Julieta, que vive a mercê das vontades de quem a cria. O conto é regido pelo discurso direto, apresentando apenas as falas da personagem principal, a dona do cão, sem que haja intromissão da voz do narrador. Neste discurso narrativo, a personagem responsável por Julieta cuida e vive delimitando as atividades do animal e esboça seu descontentamento a respeito do comportamento de Julieta em casa. Narrado em primeira pessoa, o texto não identifica por nome as marcas de quem fala ou para quem fala, tenta apenas estabelecer uma conexão com o leitor e trazer informações sobre a vida do animal. Há alguns trechos com fluxo de memória, pois expõe dados do passado como lembranças a respeito da dona do animal e de suas vivências de infância com Julieta: “Nunca foi de muito brinquedo, mesmo quando éramos pequenas. Mas eu sempre gostei daquela peste” (CUNHA, 1980, p. 56). Ao longo da narrativa, percorre os espaços temporais do presente, passado e futuro; tratando das decisões a serem tomadas em relação à vida de Julieta.

Embora o texto pareça leve, possui uma carga de elementos que nos levam a reflexões sobre a temática da violência a ser explorada neste capítulo. De modo sutil, a autora tem o dom de tratar com leveza esta narrativa, como se fosse apenas a exposição de fatos que circundam a vida deste animal domesticado, tomando a morte dele como natural ou até mesmo um princípio de libertação. O texto aparece dividido em duas partes: o momento em que a personagem narra sobre o comportamento do cão e a decisão de

leva-lo para a fazenda; e o segundo, quando retrata como foi esse período de tempo que o animal passou na fazenda e, conseqüentemente, a sua morte. Os elementos de retomadas textuais e introdução de novas falas são feitos através da utilização dos pronomes (ela, utilizado para referir-se à Julieta), advérbios de tempo (quando, remetendo ao passado), conjunções (mas, usado após ser feita uma afirmação; com intuito de se auto justificar ou amenizar o discurso exposto anteriormente) e os adjetivos, utilizados para caracterizar negativamente o animal (“pirracenta”, “metida”, “encolhida”, “parada”, “retardada”, “emburrada”); dispostos nas frases que tratam sobre o comportamento de Julieta. O texto está recheado de interrogações, deixando lacunas sobre o real comportamento do animal:

Você está zangada, Julieta? Tá com fome? É aquela festa. Julieta chegou, Julieta pra aqui, Julieta pra lá. No fundo, no fundo, ela faz isso para deixar a gente preocupada. O melhor é não ligar, fazer de conta que não se percebe o joguinho dela. De repente ela cisma e desaparece outra vez (CUNHA, 1980, p. 56).

Julieta agia assim mesmo ou seria somente uma percepção da dona, com uma personalidade refletida sobre si mesma? No trecho acima, a dona, ao mesmo tempo em que demonstra preocupação com Julieta, se mostra descompromissada e despreocupada com o sumiço do cágado, afirmando que é de costume ela fazer isso e que seria apenas um jogo. Visto que no discurso nenhuma voz é atribuída ao animal, somente a dona afirma esses comportamentos sobre ela, percebemos a subjetividade desta mulher que fala pelo animal, mas ao mesmo tempo pode estar falando sobre si e a posição de silenciamento em que ela se encontra e vive mantida conforme o mando alheio.

Nesta percepção de que o animal não fala, podemos pensar nesta pessoa que fala sobre esse bichinho domesticado, pois talvez esteja refletindo a vivência dela mesma, porém, colocada sob esta ótica do animal domesticado, como se fosse a vida do cágado. Talvez seja a mulher que esteja vivendo em posição de aprisionamento e coloca-se subjetivamente, como se estivesse apenas falando sobre Julieta. Interessante pensar também sobre a nomeação deste animal, com nome próprio comumente a pessoas, ou seja, com o nome de uma mulher. No início do conto é contado como foi tomada a decisão de levar o cágado para a fazenda:

Eu adoro Julieta, não gosto de ficar longe dela, mas acho que vai ser bom para ela passar uns dias na fazenda do tio de André. Ele convidou, insistiu muito, não iria falar só por falar. Você vê, a gente faz tudo por Julieta, procura adivinhar os seus desejos, mesmo os caprichos que, por sinal são até muito tímidos, mas eu sinto que ela não vive à vontade, sempre pelos cantos da casa, muito metida consigo mesma, é o jeito dela, coitada, cada um é como Deus fez. Julieta não é nem um pouco expansiva. Natureza dela. Você não acha que na fazenda vai ser bom? Capaz dela ficar mais alegrinha (CUNHA, 1980, p. 55).

A narradora deixa clara a importância de levar Julieta até a fazenda para torná-la mais alegre e acabar com suas birras e afirma que ainda assim Julieta continua descontente e não se sente à vontade. A narração trazida pela proprietária de Julieta denota uma relação de poder existente na vida do animal. Embora os elementos linguísticos e sonoros do texto aspirem a uma construção textual voltada para um discurso de violência contra o cágado, a cuidadora tenta fazer com que pareça uma forma de cuidado: “Vida de apartamento é sempre sacrificada, pouco espaço, tudo apertado. Nada como ar puro a fim de restaurar a carcaça. Se ela anda por aí toda encolhida, não é por falta de” (CUNHA, 1980, p. 55). Podemos pensar, neste caso, sobre a forma como a situação de mulheres mantidas em aprisionamento tenta ser mascarada pela voz do patriarcado e transformada em ações de ‘cuidado’.

Pela entonação da mulher, percebe-se, em Julieta, a ausência de decisão do cágado. Mesmo sabendo que animais não têm fala, entendemos que de modo implícito Helena deixa sua crítica aos comportamentos de domínio exercidos contra as mulheres, utilizando animais como personagens. Sabemos que esta construção não é aleatória e descompromissada da crítica feminista, realçando a posição de submissão vivida pelas mulheres através de atos de violência provenientes do machismo. Julieta aparece como uma figura feminina, que, descrita pela voz da dona, reflete os tratamentos sofridos por essa mulher relegada ao espaço doméstico sem ter direito a escolhas de pertencimento e de ações e se mostrando dependente e submissa às vontades alheias.

Fazendo reflexões em relação à vivência do cágado, percebemos que eles são animais que transitam entre a terra e a água, ou seja, são livres para circular aonde desejam. Em seu habitat natural, podem se alimentar de peixes e crustáceos, mas, quando são domesticados, alimentam-se de ração a base de crustáceos desidratados. Ao longo do discurso da cuidadora, ela relata que Julieta faz tudo o que ela faz. Em relação à alimentação, conversa como se o cágado fosse humana e tivesse a mesma alimentação que ela. No excerto a seguir, podemos notar que quem ‘cuida’ do animal se exime das responsabilidades dos cuidados e da alimentação dele, relatando que Julieta age como quer e prefere seguir os mesmos hábitos da ‘cuidadora’. Novamente percebemos que, através da personificação dos animais, Cunha edifica sua crítica aos comportamentos de dominação para com os sujeitos femininos. Ou seja, se Julieta segue os mesmos hábitos da dona significa que ela, por meio da narrativa, tenta dizer que se trata dela mesma:

O que eu como, ela come e só come se gosta, não adianta forçar. Não há meio de aceitar estrogonofe. Muito bem, não come. Se prefere caruru, mando fazer, contanto que seja do gosto dela. Garanto que não é por falta de alimentação adequada que às vezes ela se arrasta pelos quartos morrendo de diarreia. Ela tem a mania de fazer tudo que eu faço. Mas não acho nada demais. Se eu tomo vitamina em cápsulas, ela também toma, se eu uso remédio de pele para não

descascar, ela também usa. Só não gosto mesmo que ela tome antidistônico, acho Julieta muito parada, tem horas que parece retardada (CUNHA, 1980, p. 55-56).

Neste trecho do conto, nota-se a personificação do animal com hábitos alimentares utilizados normalmente por seres humanos. A mulher relata que Julieta segue seus costumes e gosta de comer o mesmo que ela come e utiliza as mesmas medicações como vitaminas e produtos para pele. Na última frase do texto, notamos a menção a um medicamento: “antidistônico”, supostamente consumido pelo cão e, segundo a cuidadora, deixava Julieta mais lenta e parada; associando o comportamento do animal ao retardo. De acordo com o Dicionário Informal *online*, os antidistônicos são medicamentos responsáveis por diminuir os níveis de estresse e ansiedade do ser humano, atuando como calmantes e antidepressivos. A menção ao uso deste remédio pode denotar que esta mulher fica sujeita a consumir estes medicamentos e, com isso, é considerada retardada.

Embora a mulher afirme não concordar que Julieta utilize o medicamento, sabemos que ele é destinado a humanos e animais não possuem a capacidade de agir sozinhos, principalmente no que concerne ao consumo de algo. Portanto, percebe-se que o animal necessita de calmantes e isso a deixa parada, mas, segundo a voz da narradora, Julieta se torna retardada. Este adjetivo referente ao retardamento mental aparece constantemente ao longo do texto, demonstrando novamente um ponto destacado na crítica feminista de que quando as mulheres decidem se libertar e manifestar-se com posições contrárias ao patriarcado, ou até mesmo, fazendo “birras”, este comportamento sempre aparece associado a algum problema mental, porque desde os tempos remotos as mulheres que se mantinham firmes em suas opiniões eram tachadas como loucas ou assim como Julieta, retardada. Como mencionado anteriormente, talvez essa personificação esteja ligada à própria vivência da dona, ou seja, ela está refletida no animal, e esses comportamentos descritos por ela são dela mesma por estar vivendo em uma situação de encarceramento/enclausuramento dentro da esfera privada do lar. A morte foi a sua libertação.

Michel Foucault (1978), em *História da Loucura*, destaca a forma como o conceito de normalidade vem sendo usado ao longo da história como forma de controle social. Os sujeitos que decidem subverter as ordens pré-estabelecidas acabam sendo reprimidos e controlados, sendo tachados como loucos ou retraídos. O autor utiliza o termo “eliminação dos a-sociais” para nos dizer que aqueles que fogem ao padrão ou à normalidade devem ser afastados da sociedade ou encarcerados em gaiolas, conforme aconteceu com ‘Julieta’. Segundo o filósofo, quem é determinado como normal exerce relação de poder com os demais. Em relação ao sujeito-mulher, muitas são consideradas

como loucas ou desequilibradas quando tentam lutar contra a opressão, tentam resistir a algo ou até mesmo “fazer birras”. Ao longo do texto nota-se a menção ao objeto gaiola, utilizado para colocar Julieta e levar para a fazenda devido seu comportamento de aversão ao lugar em que vive:

Por isso é que eu estou achando bom ela passar essa temporada na fazenda. Não sei se ela vai querer ir, é capaz de reagir, se encolher toda, mas quando chegar lá, tenho certeza de que vai gostar. André vai passar por aqui antes das dez horas. Eu estava preocupada, pensando que lá, se ela resolver dar as suas andanças, pode não acertar o caminho de volta para casa. Mas André me tranquilizou. Justamente para evitar que Julieta viva desaparecendo, foi que nós decidimos comprar uma gaiola para ela, se bem que eu não goste de trancá-la o dia inteiro. De qualquer forma, é uma segurança para ela e um descanso para nós. Mas ela detesta e fica toda emburrada. Mesmo se nós tiramos a gaiola da área para colocar na varanda, na sala ou em lugar onde tem pessoas conversando ou vendo televisão (CUNHA, 1980, p. 56).

A mulher afirma que a gaiola é como uma forma de proporcionar segurança ao cágado e sendo um alívio para eles; de modo disfarçado pelo tom de cuidado, deixa claro que embora ela não esteja totalmente adepta ao uso da gaiola, prefere dessa forma, mas não gosta de trancá-la o dia todo; e isso significa que ela mesmo que ela não fique trancada o dia todo, se mantém na condição de encarceramento por algum tempo. Com esta reflexão, é possível ponderar que a mulher aceita a condição de aprisionamento, mesmo não estando de acordo, porque foi condicionada a pensar na gaiola como um instrumento de segurança; o ato de prender tomado como cuidado. Metaforicamente a gaiola está associada à representação da prisão e do encarceramento. Libertar-se dela é tentar ser livre. Pensando nas reflexões da crítica feminista, esta posição de encarceramento remete às condições de aprisionamento mencionadas por Michelle Perrot (1998), que condiciona as mulheres, no caso do conto, Julieta, à esfera privada; deixando-a fora do espaço de mando público, que seria sua condição de liberdade e de se impor em sociedade.

A esfera privada vem sendo há tempos condicionada às mulheres e colocada como seu único lugar de pertencimento. Como no conto, estar atrelada ao espaço íntimo doméstico aparece como algo digno de piedade e de submissão, como na história de Julieta, que aparecia sempre em situação digna de pena perante aos demais. Perrot descreve o percurso de exclusão das mulheres do espaço público, condicionando-as cada vez mais à esfera do lar. Segundo Perrot (1995, p. 59-87), a chegada do industrialismo capitalista foi responsável-chave neste processo de delimitação das esferas, pois as mulheres, situadas nas condições de produção e reprodução, passavam a ser encarregadas das funções da vida privada no lar, deixando-as retraídas e submissas neste movimento que constituía este espaço familiar e do lar de predominância feminina.

Ao final do conto, a morte dela aparece como uma forma de libertação porque naquele contexto a gaiola a manteve presa àquela realidade, restringindo sua condição de ser livre:

Você está vendo como ela é pirracenta? Ela está aí toda encolhida, com a cabeça enfiada para dentro, sem se mexer. Parece morta. Mas o que é isso meu Deus? As patinhas estão duras. Será que minha cágada morreu? Será que minha cágada morreu? Bota ela na água, quem sabe se ela não volta a si? Será que ela morreu ou está fazendo birras? (CUNHA, 1980, p. 56).

Inicialmente, a mulher supõe que Julieta estaria fazendo birra ou pirraça, mas logo percebe a morte do animal. Os adjetivos “pirracenta” e “encolhida” retomam as questões mencionadas anteriormente, relacionando as qualificações a um mal comportamento. O ato da pirraça está atrelado ao comportamento de afrontar ou questionar propositadamente algo que foi imposto e encolher-se refere-se ao ato de timidez. A mulher ainda pede que alguém coloque Julieta na água para ver se consegue trazê-la de volta à vida. Simbolicamente, o elemento água representa a origem da vida, fecundidade, transformação e purificação.

Segundo um estudo desenvolvido por Carla Damião (2008), a respeito da simbologia da água em relação ao sujeito mulher está atrelada a questões míticas e adentrar-se nas águas é um reencontro do lado mítico da mulher com a natureza: “É importante ainda lembrar que a água é um elemento no qual vivem mulheres míticas como as sereias, as ninfas e a Iara. O afogar-se é quase um reencontro com esse lado mítico da figura da mulher em simbiose com a natureza” (DAMIÃO, 2008, p. 326). A tentativa de retorná-la à água, uma opção de seu habitat natural, não funcionou e o cágado de fato faleceu. Filosoficamente, a morte está associada a libertação do pensamento e de desligar o corpo do encarceramento movidos por instintos que bloqueiam a capacidade de raciocínio. Emanuel Guerreiro (2008), discorre sobre os significados relacionados à morte tratando-a como uma forma de libertação e de proporcionar um novo sentido à vida:

Idealisticamente, não é no nada que se cai após a morte, dado o indivíduo ser absorvido pelo Todo, garantindo-lhe perenidade. Aliás, a morte dá sentido à vida: uma vida onde a morte levasse a melhor não faria sentido; assim, o papel da morte é o de permitir ao homem fazer a aprendizagem da sua liberdade, dando significado à sua vida numa abertura à Transcendência ou a aspiração à “realidade invisível” de que falava Platão, libertação suprema de todos os sofrimentos físicos e de todos os obstáculos (GUERREIRO, 2014, p. 179).

Julieta atingiu o seu ponto de libertação de todas as amarras e encarceramentos sofridos em vida. Com a morte do cágado, findou a história e todas as menções aos seus ‘maus’ comportamentos. Ela não estava mais “fazendo birra” e sim libertando-se do

controle e do aprisionamento promovido por outrém do início ao fim da narrativa e de sua vida.

A narrativa de “A funcionária” abrange as temáticas da violência e do sujeito invisibilizado e sem escuta. O enredo trata sobre o percurso de uma funcionária dentro da empresa onde trabalha, que se dispõe a acompanhar uma outra mulher até o elevador de saída. Ao longo da narrativa, percebemos este sujeito sem escuta, que profere o discurso até o final do texto, mas não obtém resposta. No primeiro parágrafo, a funcionária indica onde fica o banheiro e descreve, em detalhes, a agradabilidade do cômodo, demonstrando que o ambiente está bem cuidado e impecável, à altura de quem irá utilizá-lo:

o banheiro? ah, é bem ali, no fundo do corredor, a última porta em frente, pode ir sem susto que é muito limpinho, tem papel higiênico, toalha de papel e sabonete, está vendo? lá no fundo do corredor, eu levo a senhora lá, eu sei que não precisa, mas não custa, imagine só, não é trabalho nenhum, faço questão (CUNHA, 1980, p. 41).

Percebemos, neste parágrafo que introduz o conto, a ausência da letra maiúscula no início da frase, demonstrando que a voz presente no texto já aparece sem escuta desde o começo e além disso, o princípio da narrativa aparece já com ação de subserviência da funcionária para esta outra mulher, percebido a partir de a trabalhadora se oferecer desde o começo a auxiliar no que for necessário e reforçar que o trabalho está bem feito reafirmando a posição de subalternidade em que ela se encontra, mostrando-se inteiramente à disposição da outra mulher, mesmo estando sem escuta e sem receber nenhum tipo de demonstração de gratidão pela presteza e disponibilidade da funcionária.

Ao longo deste trajeto até a saída do prédio, a funcionária cumprimenta todos aqueles que passam por ela. Estas falas são introduzidas no texto separadas por travessão e grafadas em itálico: “– *bom-dia, seu Osvaldo, tudo bem? que camisa bonita, hein*” (CUNHA, 1980, p. 41). Marcadas no texto por letras diferentes, as frases denotam a diferença de tratamento para com as pessoas, pois, ao que parece, todas as falas proferidas para outros funcionários do prédio são marcadas pelo itálico e as demais são grafadas com letras normais, reforçando a ideia da formalidade no tratamento, até mesmo na escrita. Podemos constatar essa afirmação nas demais passagens do texto, constando as falas da funcionária para com os colegas de trabalho que englobam cumprimentos e também outros assuntos aleatórios do dia a dia, todas marcadas pelo itálico, mas que continuam sem escuta/resposta:

- *bom-dia, Cristina, olhe, eu trouxe o endereço da minha costureira nova, você vai adorar, depois eu passo lá* - (CUNHA, 1980, p. 41).

- ôi, Sueli, como vai? cheguei ainda agora, nem tive tempo de ir falar com você, vim ao toalete, acompanhar esta senhora (CUNHA, 1980, p. 42).

O trajeto continua e a mulher se mostra sempre à disposição para acompanhar a senhora até o banheiro e também verificar se ela está precisando de algo. Ela continua conversando e contando sobre sua vida, sua rotina e há quanto tempo trabalha na empresa. A funcionária afirma que trabalha no local há trinta e um anos e que conhece muitas pessoas dentro da empresa e já criou muitos vínculos.

Em um momento do texto, ela supõe ter ouvido algo da outra senhora, mas continua sem resposta: “o que a senhora disse? ah, pensei que tivesse falado alguma coisa, pois é, como eu ia lhe dizendo, o quê? a descarga não está funcionando? não é possível, não disse? está sim meu benzinho, é só um jeitinho e pronto o problema não é força, é jeito” (CUNHA, 1980, p. 42). Percebe-se que mesmo não aparecendo no texto nenhum tipo de resposta da outra senhora, em algum momento no banheiro ela demonstrou precisar da ajuda da funcionária para dar a descarga, indicando a posição de submissão e a relação de inferioridade entre as duas mulheres: uma está para dar ordens e pedir aquilo que desejar e a outra está na condição subalterna, sujeita a fazer tudo o que lhe for solicitado, mesmo sendo algo estranho, bizarro ou até mesmo fora da normalidade, como a situação de dar a descarga para a outra. No excerto a seguir, a funcionária reafirma a perfeição e impecabilidade do trabalho exercido pelas pessoas da limpeza:

É gostosinho o cheiro deste sabonete, não é? está aqui a toalha, não lhe disse que aqui é limpinho? de meia em meia hora a servente vem, para manter a limpeza, não disse? olhe ela aí – *bom-dia, Creusa, sua mãe melhorou?* – sinta o cheiro do desinfetante, é assim o dia inteiro, duvido que tenha repartição mais limpa do que esta, meu andar então, nem se fala, pronto, vamos saindo, não, não faço questão, passe a senhora na frente, tenho que fazer as honras da casa, o corredor? (CUNHA, 1980, p. 42).

Nota-se, nas últimas passagens deste excerto, a reafirmação da funcionária em relação à limpeza e subalternidade e inferiorização dela até mesmo dentro do banheiro, colocando-se à disposição da outra senhora para todas as ações. Ela faz as honras da casa, permitindo que a senhora passe na frente e ela fique atrás. Este fator realça a posição de inferioridade: um dos sujeitos aparece à frente do outro. Até as últimas passagens do conto, a funcionária continua conversando, mas sem obtenção de retorno da ouvinte.

Ao final do conto, ela retoma o assunto sobre estar sempre disposta para o serviço e afirma novamente o longo período de tempo em que está na empresa: trinta e um anos. A funcionária afirma que sua chefe não faz questão que ela chegue cedo, mas ela mantém a responsabilidade de ser a primeira a chegar todos os dias, mesmo estando quase para se aposentar: “[...] minha chefe diz que não tenho obrigação de cumprir horário, eu tenho tempo para me aposentar, só aqui, trabalho há **trinta e um anos**, minha chefe diz que eu

posso chegar na hora em que eu quiser, posso faltar, mas eu não gosto, o dever está em primeiro lugar” (CUNHA, 1980, p. 43, grifo nosso).

Ela afirma para a ouvinte que chegou atrasada naquele dia porque estava aguardando a faxineira que chegaria para fazer o serviço em sua casa, afirmando não ter condições de manter uma empregada doméstica fixa, pois é muito caro. Novamente notamos a posição de subalternidade, de uma funcionária dedicada ao serviço para suprir as necessidades alheias, mas por más condições financeiras, não consegue pagar alguém para trabalhar para ela; nas entrelinhas, percebe-se a desvalorização do trabalhador assalariado, que consegue apenas viver com o básico e, mesmo trabalhando há anos, não atinge uma posição de melhores condições de vida. No trecho a seguir, podemos confirmar este fato e perceber também que esta trabalhadora mora sozinha, mas o texto não deixa claro os motivos de ela viver sozinha; não se sabe se ela tem família ou alguém que pudesse conviver com ela:

[...] hoje me atrasei um pouco porque é dia de faxineira e ela chegou tarde, não tenho empregada, a senhora tem? elas estão pedindo um ordenado pela hora da morte, o elevador já vem, a senhora sabe, quando a gente mora sozinha, as coisas ficam no lugar, não tem ninguém para desarrumar (CUNHA, 1980, p. 43).

Para fechar esta análise, trazemos aqui os parágrafos finais do conto que retoma os discursos iniciais da mulher, de estar sempre à disposição dos outros. Ela diz que a outra senhora poderá ir até a empresa quantas vezes for necessário para usar o banheiro e que está às ordens: “[...] até a próxima vez, se precisar de alguma coisa neste andar, tem uma **criada** às suas ordens, a senhora já me conhece, meu nome é – *espere aí, seu Joaquim, que pressa é esta? abra a porta, o senhor não está me escutando? eu nem disse a ela que*” (CUNHA, 1980, p. 43, grifo nosso). O conto é finalizado com esta fala, fechado pelo discurso dela mesma, sozinha, sem resposta e que, conforme o nosso destaque, se coloca como criada, ou seja, empregada - aquela que exerce serviços domésticos -, disposta a receber ordens e fazer qualquer atividade solicitada. Até mesmo seu colega de trabalho não a atende e a deixa falando sozinha, impedindo que ela se apresente e diga seu nome. Na vida real, a maioria dos trabalhadores exercem suas funções, mas são comuns aos olhos da sociedade e acabam passando ‘despercebidos’ e inominados (uma ‘identidade’ cabível a milhares de brasileiros).

Como aporte teórico para esta análise, trazemos os conceitos de Foucault (2002 e 2010) sobre os processos de indigenciação dos sujeitos, silenciamento e invisibilidade. As concepções foucaultianas nos conduzem a pensar a respeito da indigenciação dos sujeitos não somente como processos de carências materiais e econômicas, mas sim refletir sobre duas consituições dimensionais: a primeira consiste na ausência de discurso,

discurso como monólogo e discurso não considerado. A segunda é definida pelas constituições de sujeito: sujeito inconveniente, sujeito ignorado e o não-sujeito; as quais baseiam-se nos princípios da invisibilização (2007, p. 21). Segundo Foucault (2002), a circulação dos discursos entre os sujeitos consiste nas capacidades de chancela ou de interdição/anulação de um discurso que esteja pautado em alguma verdade:

O sujeito inconveniente institui, ou sobre ele é instituído, estigmas que pontuam significados de negação nas “regiões onde a grade é mais serrada e os buracões negros se multiplicam, [...] as regiões da sexualidade da política” (Foucault, 2002, p. 9) e ainda, a região do trabalho. Esse percurso transforma paulatinamente em um ignorado na paisagem cotidiana e, quando “visto de relance”, desperta algum tipo de mal-estar, às vezes sutil, banal, ignorado, como no caso do indigente que, para alguns se assemelha mais a uma falha na arquitetura urbana ou um hiato no cotidiano social (SILVA, 2015, p.122).

De acordo com Foucault (2002, p. 9), a indigência parte da ausência de materiais básicos e de condições financeiras que gerem conforto ao sujeito. Nas proposições do teórico, o sujeito indigente aparece em realidade co-existente, paralela e alienada; frente aos espectros de ordem histórica e social. Pensando nos conceitos foucaultianos, a funcionária enquadra-se em uma das dimensões do discurso, apresentada como monólogo, porque ela conduz toda a narrativa em forma de monólogo. Segundo os conceitos teatrais, o monólogo consiste nas falas de um sujeito que se encontra só, que fala consigo mesmo e/ou se dirige a alguém falando sobre seus pensamentos ou suas lutas internas, como faz a funcionária. Seu discurso também pode ser caracterizado como “não-considerado”, ou seja, não é levado em conta por seus ouvintes e não obtém escuta:

Da indigência como forma de silenciar, as possibilidades predicativas do ser do sujeito seriam fundadas através de práticas discursivas que sobre ele mesmo incidem, dizendo quem ele é e o que ele não é a partir dele mesmo, quando adotadas essas possibilidades predicativas; constitui-lhe a base de onde decorrem as formas de interferência da sua subjetividade, intervenção das suas vias de auto-objetivação; isso se daria através de três condições de silenciamento: da ausência de discurso, do discurso como monólogo e do discurso não considerado. Estas condições decorrem de: a) os discursos tomam o ser como objeto-outro e constitui-lhe um aspecto ontológico definido, convencionalizado e padrão, aproximando do sujeito de um discurso e não como sujeito que discursa; b) aquilo que diz respeito ao sujeito em sua forma histórico inteligível, portanto, delimitada: o sujeito cidadão, o sujeito que trabalha, o sujeito democrático, o sujeito participativo, o sujeito político, são formas discursivas positivas, que não partem de nenhuma tentativa de suscitar ou “permitir” sua própria alteridade, mas de compendialo, narrá-lo, consolidá-lo ratificá-lo e descrevê-lo em seu ego e seu alterego dentro dessa forma histórica. Isso visa circunscrever os sujeitos indigenciados a um discurso como monólogo; c) o sujeito do discurso – aquele que “toma para si” a autoria de um discurso -, subjetiva um conjunto de sentidos, por exemplo, sobre a loucura, “no grupo de todos os enunciados que a nomeavam, recortavam, descreviam, explicavam, contavam seus desenvolvimentos, indicavam suas diversas correlações” (Foucault, 2004, p.36); esta adoção categórica, este marco de orientação, como uma alteridade plástica, diz o que o sujeito-outro não é, por não considerar seu discurso. Temos aqui uma forma

de subjetivação dos sentidos, adoção dos discursos sobre o que é um modo de ser e estar enquanto sujeito tal em sua “forma recente” (Foucault, 2007, p. 536). Assim sendo, a indigência é, antes de tudo, uma extrusão das possibilidades de identidade; é estar banido dentro mesmo de um sistema, de um topos, de um agrupamento humano (SILVA, 2015, p. 120-121).

Partindo da ótica da segunda dimensão, a mulher apresentada no conto encontra-se na posição de sujeito ignorado, que profere seu discurso inteiramente só, sem resposta e sem escuta social, ou seja, pertencente ao “processo de invisibilização e silenciamento do ser que denominamos indigência, que sustenta-se em três dimensões discursiva, a saber, a do trabalho, da política e da sexualidade” (SILVA, 2015, p. 113). Neste contexto, a funcionária aparece representada de modo co-existente e invisibilizada e silenciada em uma das dimensões discursivas discutidas por Foucault: a do trabalho.

Seguindo os princípios de Foucault, podemos pensar na constituição social dos sujeitos considerados inconvenientes, recorrentes nas regiões de trabalho. Estes sujeitos inconvenientes assumem também a condição de ignorados nas mazelas da vida cotidiana, tornado como sutil ou banal, levando-o à condição de indigência. Pautada nos fundamentos políticos, a indigência aparece como uma prática de silenciamento do discurso dos sujeitos, que causam interferência na subjetividade e alteridade dos mesmos. O sujeito torna-se objeto do outro e passa a circunscrever-se dentro das dimensões sociais de invisibilização e silenciamento que ignoram o discurso do outro, tornando-o ignorado, negligenciado e indigenciado, ou seja, um sujeito que está fora das possibilidades de se identificar dentro dos campos sociais.

O conto “A mulher e os pombos” pode ser analisado a partir de um outro texto literário porque ambos se constituem sob a ótica da subjetividade e trazem para a narrativa personagens construídos com características similares. Analisaremos este conto à luz do conto “O papel de parede amarelo” (1892), escrito e publicado por Charlotte Perkins Gilman, sendo um gênero considerado como terror psicológico, mas que, sobretudo, alinha-se às concepções feministas. A obra carrega consigo uma escrita metafórica, apoiando-se em dados autobiográficos que versam sobre a vida de Charlotte desde o nascimento. Enfatiza as dificuldades de uma personagem que é considerada como histérica pelo marido. Assim como nos textos de Helena, os trabalhos de Charlotte são caracterizados de acordo com sua vivência nos contextos de opressão e machismo. A jovem, silenciada e privada de suas emoções, enxergou nas correntes do feminismo as possibilidades de libertação das mulheres presas às subordinações machistas e desenvolveu trabalhos que redimensionassem o papel da mulher na sociedade e nas dimensões sociais da economia e do casamento.

Nesta análise daremos destaque à cor amarela, que aparece como uma representação social de mazelas e sofrimentos cotidianos das personagens. Tanto no conto de Helena,

como na obra de Charlotte, percebemos esta relação da cor com a situação vivenciada pelas personagens. Em “O papel de parede amarelo”, John, o marido, encarcera sua esposa por considerá-la como histérica, tendo isso como verdade absoluta. Ele então escolhe para ela um quarto de criança decorado por um papel de parede amarelo que logo chama a atenção da mulher. Com o passar do tempo, ela passa a enxergar coisas estranhas no papel de parede, como fungos e cogumelos saindo das paredes e ela, com medo de causar estranheza às pessoas caso contasse este fato, decidiu relatar esses acontecimentos em um diário.

O excerto a seguir representa o primeiro olhar da personagem sobre o papel de parede amarelo apresentando o modo como a sociedade considera as mulheres que transgridem e fogem das imposições e doutrinas instituídas a elas: “É esmaecido o bastante para confundir o olho que o segue, intenso o bastante para o tempo todo irritar e incitar seu exame, e, quando seguimos por um tempo suas curvas imperfeitas e duvidosas, elas de súbito cometem suicídio – afundam-se em contradições inconcebíveis” (GILMAN, 1892, p. 17). As “curvas imperfeitas e duvidosas”, deslocam-se dos padrões e ao final, desembocam em contradições que colocam em um simulacro de suicídio social, a vida ceifada pelo patriarcado. A mulher da narrativa aparece encarcerada e presa aos padrões, levando-a à busca da libertação através dos princípios da sua suposta insanidade.

Ao final de “O Papel de Parede Amarelo”, a narradora percebe diversas mulheres juntas a ela e como forma de libertação rasga o papel de parede. Já no final da narrativa, a mulher coloca-se em posição de rastejamento, que pode confundir o leitor (a), fazendo pensar que realmente ela pode ser histérica e estar alucinando; mas na verdade é preciso pensar que a maioria das mulheres violentadas físico ou psicologicamente, oprimidas, machucadas e mortas, são o resultado das atrocidades e sofrimentos os quais já foram submetidas. Já ao final do conto, a mulher se coloca como a própria mulher que rasteja, o que pode fazer com que a leitora se confunda acerca da veracidade das supostas alucinações, mas não se enganem: todas as mulheres, oprimidas, machucadas, mortas tanto literalmente, quanto psicologicamente, são a própria narradora. O conto termina com John entrando no quarto e observando a mulher que, rastejando, encontra finalmente sua liberdade, porém sob um viés animalesco, única visão relacionada às mulheres que iam de encontro à sociedade patriarcal, assim como Charlotte.

Partindo para “A mulher e os pombos”, fizemos esta relação com o conto de Gilman devido ao destaque dado à condição das personagens de ambos os contos pois tanto uma como a outra remete às questões de insanidade. Além disso, destacamos a cor amarela, trazida nos dois contos, que aparece como princípio de insanidade, mas também de deslocamento. A narrativa inicia-se apresentando uma mulher bastante subjetiva, que aparece inicialmente caracterizada como “ilha”, cercada de pombos em meio às obras do

metrô: “há que se escrever sobre aquela mulher ilha cercada de vôos de pombos” (CUNHA, 1980, p. 73). Dicionarizadamente, a palavra ilha tem relação com o isolamento, algo que se encontra à parte de um todo; como a mulher, subjetiva e isolada consigo mesma em seus sofrimentos.

A personagem trazia consigo uma sacola de mercado cheia de grãos de milho para jogar para os pombos. Era quase meio-dia, intervalo de almoço dos operários, e a mulher se encontrava distribuindo caroços de milho à revoada dos pombos. As passagens do conto destacam que há muitos pombos e que inclusive a mulher fica invisível em meio àquela revoada:

[...] sob o morno adejar a gente passando não vê a mulher que não vê a gente que não vê os pombos que só vêem a mulher nos punhados de milho nos punhados de milho tirados do fundo do saco do papel pardo ao fundo pardo de um tapume pertíssimo de um trator amarelo arrogante e o operário sentado no banco do trator não vê os pombos em volta aos vôos e a mulher não vê o operário sentado no banco do trator (CUNHA, 1980, p. 73).

Nesta passagem, podemos destacar a eloquência da cor amarelo: “trator amarelo arrogante”, ou seja, associada à soberba ou à presunção. Já nesta primeira passagem trazida aqui, é possível perceber a posição de invisibilidade assumida pela mulher, que se distrai jogando milho aos pombos e passa “despercebida” socialmente. A narrativa continua e a mulher, ainda distraída com a revoada e a distribuição dos grãos, não percebe que o horário de almoço dos operários está findando e eles darão continuidade aos trabalhos da obra. Soa meio-dia e o operário espanta os pombos para longe e começa a ligar o trator. A personagem, estagnada a essa atividade, se incomoda com a ação do operário e questiona: “– moço o senhor espantou os pombos isso não está certo agora eles foram embora e eu não tinha acabado de dar o milho deles –” (CUNHA, 1980, p. 74). O operário pede então que ela se tranquilize, pois ele dará um jeito. Ao final da narrativa, o operário se dispõe a acabar com a aflição da mulher e sugere que ela suba no trator e chame os pombos de volta. Com as mãos erguidas e cheias de milho, ela chama a revoada, mas soa novamente o horário e o operário precisa dar continuidade aos trabalhos:

[...] e então aos meio-dia e três minutos voltaram em revoadas aveludadas os vôos em volta do operário do trator e da mulher no seu casaco pardo cansado e ao meio-dia e seis minutos o operário no seu capacete alaranjado dando marcha a ré no trator amarelo-desespero estamos atrasados aí o operário segurando as alavancas do trator não tem tempo é meio-dia e sete não tem tempo de dar a mão à mulher coberta de vôos de pombos nas roupas sujas de lama já é meio-dia e sete minutos e meio junto à roda do trator junto ao buraco do metrô do Catete quanta gente em volta querendo ver empurrando para ver correndo para ver alguém morreu? (CUNHA, 1980, p. 74).

Esta mulher, presa no contexto de invisibilidade, chega a um fim trágico diante de suas próprias condições de sofrimento. A narrativa é composta por poucos sinais de pontuação, denotando a urgência em proferir os discursos. O texto é marcado apenas por travessões e pontos de interrogação, que deixam lacunas e introduzem algumas falas da personagem em meio à narração onisciente. Nesta última passagem do conto, a cor amarela aparece destacada junto ao substantivo “desespero”, demonstrando o estado profundo de desalento e desesperança vivenciado pela mulher. As características de sua vestimenta com cor parda e cansada remetem também à questão do amarelo, pois a cor parda situa-se entre o amarelo e o marrom claro. O cansaço, descrito metaforicamente a partir da cor do casaco, explora a vivência sofrida da mulher que se encontra desalentada, desamparada socialmente e em situação de miserabilidade.

Como em “O papel de parede amarelo”, “A mulher e os pombos” aparece marcado por esta cor, que reflete os sofrimentos e as condições de “insanidade” vivenciados pelas personagens. Diante da análise sobre estas duas personagens, é possível notar características semelhantes de mulheres que ficam presas aos encarceramentos sociais e psíquicos e vivem rastejando em busca de liberdade. No caso de “A mulher e os pombos”, esse encarceramento resultou em sua morte, pois ela, passando despercebida aos olhares sociais, foi massacrada pela fugacidade do tempo e pela arrogância machista, que a colocou em situação de perigo/atrocidade e não ‘teve tempo’ de salvá-la.

“A estória de Sofia” é narrada em primeira pessoa e apresenta a história de uma gata que foi encontrada em condições precárias em um capim molhado e foi levada para casa para ser adotada e cuidada. A narração é feita pelo dono da gata, que apresenta cuidadosamente detalhes sobre a vivência do animal na casa e aqui já podemos notar algo comum às marcas do patriarcado: a vida de mulheres que são descritas a partir da visão do homem. O enredo é constituído por três personagens: Sofia (a gata), a mãe, o filho e a esposa do filho; apenas o animal aparece nominado, os demais não apresentam identificação. No início do texto, o filho se empolga em levar a gata para casa, mas a companheira o alerta que a mãe dele não concorda com criação de bichos dentro do apartamento: “Sua mãe vai dizer que não se deve ter bicho em apartamento, não vai, vai, sim, nós é que moramos aqui, minha mãe não pode dar palpite benzinha” (CUNHA, 1998, p. 87). De início, nota-se que o filho demonstra aversão às opiniões de sua mãe ao afirmar que ela não pode palpar nas questões da casa.

Ao longo do texto, o casal passa a descrever os comportamentos de Sofia, afirmando que a gata é um animal pacato que não dá trabalho, no entanto, a esposa continua afirmando que a mãe dele não gosta de bichos. As características físicas e comportamentais da gata e as falas da mãe são destacadas em *itálico* no texto, como podemos perceber no excerto a seguir:

Sofia crescia gatinha cor-de-rosa de pêlo malhado cinza e claro e aquele cinza escuro, cinza sombra sobre os apagados sóis de outrora que douravam a pele felina dos antepassados nas selvas tropicais e nos desertos campos selvagens (CUNHA, 1998, p. 88).

No decorrer da narrativa, o casal lamenta a possibilidade de perder a gata destacando que é preciso ter cuidado com as janelas abertas e com altura do prédio, para que Sofia não pule e caia do décimo primeiro andar. A gata acaba destruindo a casa e quebrando objetos valiosos e, a partir desses momentos, a mãe começa a externalizar os prejuízos e a aversão ao bicho de estimação:

Segurem este animal, como é que eu vou entrar? como é que vou sair? O quê? Sofia quebrou aquela escultura de mil dólares? O jarrão verde, grandão de Murano que eu dei a vocês? E o cinzeiro de cristal que emprestei a vocês para a festa de aniversário? (CUNHA, 1998, p. 89).

O filho e a esposa se mostram bastante despreocupados em relação a esta situação e apenas preocupam-se em questionar a mãe sobre o porquê de ela não suportar Sofia: “[...] mãe, você tem que se acostumar com ela e ela com você, mãe. Ô mãe, por que você não gosta da Fifi. Hein?” (CUNHA, 1998, p. 89). Ao final do conto, o casal está programando uma viagem para a Bahia e pretendem deixar Sofia aos cuidados da mãe do rapaz. Eles recomendam que ela trata o animal de modo cuidadoso e não a deixe fugir. O casal sugere que a mãe aprenda a gostar da gata e para evitar prejuízos retire os objetos de cima dos móveis: “Tire tudo que for de quebrar de cima dos móveis, não deixe comida à vista, antes de fechar as gavetas veja se ela entrou dentro, deixe as janelas trancadas e todo cuidado é pouco com a porta de entrada [...]” (CUNHA, 1998, p. 91). O texto finaliza com uma introdução de uma fala da mãe, destacando a convivência com Sofia naqueles dias, mas também lamentando ter deixado a porta aberta para que ela fugisse:

Sofia me olha do fundo de seus olhos de vidro inquebrável. Não, não posso ter medo de um animalzinho, isto é, um serzinho tão inofensivo como este. Eu amo esta criaturinha inocente que não para de me olhar daquele fundo verde riscado de preto. Sucessão e procedência. Ela me acusa por quê? Debaixo, mas por cima do vidro duro, as pupilas implacáveis atravessam camadas de tempo e de eras felinas. Uma fera inteiramente concentrada nos seus músculos, pêlos, e na sua presa aterrorizada, mas acusar por quê? Diante de minhas culpas, pressinto o golpe mortal. Na minha cozinha ou no jângal dos predadores? Uma gata cor-de-rosa malhada de cinza é uma leoparda curvilínea ou uma igresa do sol africano? O salto ancestral para o fogão vem do ladrilho azul de minha cozinha ou de recantos ardentes de alguma floresta escondida sob as labaredas do sol do Equador? A corrida de súbito arremesso vem do basculante da janela ou do topo febril de uma árvore no campo descampado? Um jaguar vigilante se esgueirando em furtivas táticas de ataque. O gato e sua memória indômita arquivada no olhar inexorável de vidro duro. A vertiginosa captura de um antílope me apavora, definitiva, corro e me esconde e espreito o vidro ancestral, eu grito, eu calo, eu paro, como é que fui esquecer a porta aberta? (CUNHA, 1998, p. 89).

O final do conto alude à ideia de que a gata aproveitou a porta aberta e fugiu. O que chama a atenção, entretanto, é a mulher ter admitido simpatia ao animal e mostrar admiração à ele. A mulher menciona os antepassados e ancestralidade, podendo remeter às questões de aprisionamento carregadas pelas mulheres desde os séculos passados. Ela faz menção ao olhar de julgamento da gata para com ela e a gata, frente àquela fera que lhe aprisionou, tornou-se uma “presa aterrorizada”. Com termos rebuscados e linguagem poética, a mulher se autoquestiona sobre a atitude de aprisionamento e captura de animais e se demonstra culpada por isso. Será mesmo que ela esqueceu a porta aberta ou deixou de propósito para que a gata se libertasse?

Retomando uma das análises trazidas anteriormente, no conto “Julieta”, nota-se novamente aqui uma posição de enclausuramento disfarçada de cuidados, que torna o caso do animal preso ao espaço da casa impedida de se deslocar e alcançar sua liberdade. Como ocorre em “Julieta”, aqui a vida do animal também é trazida segundo a ótica de outras pessoas, da mãe e do filho. Por meio da personificação dos animais as narrativas edificam a vivência de mulheres enclausuradas capazes de buscar, de alguma forma, um meio para libertarem-se. Os dezoito anos que separam uma narrativa da outra são suficientes para abrir as portas e buscar a transgressão.

Diferente de “Julieta”, em que a morte aparece como forma de libertação, neste conto de Sofia temos a metáfora por trás da porta que foi esquecida aberta oferecendo ao animal a possibilidade de transgredir e libertar-se do aprisionamento. Historicamente, o aprisionamento feminino cometido por homens sempre esteve presente nas relações sociais trazendo carga significativa para o universo masculino. O aprisionamento sempre esteve presente na história da humanidade estando vinculado aos conceitos de prisão na antiguidade, que significava resguardar o sujeito até o alcance da punição (SANTA RITA, 2006, p. 21). Ceifar a liberdade do sujeito vai além da tortura e da condição de morte, pois está ligada às condições de escravização de corpos e sujeição do outro. Retomando novamente os conceitos de Foucault (2010), no século XIX o cárcere uniu a privação da liberdade às transformações dos indivíduos, ou seja, desde os séculos passados já era permitido legalmente a privação da liberdade dos indivíduos.

O foco da narrativa transmite a sensação da necessidade de deslocamento da personagem Sofia, deixando evidente o seu desejo de deixar o local em que se encontra aprisionada. Toda a movimentação dela dentro da casa, de quebrar os móveis e destruir objetos manifesta sua inquietação dentro daquele espaço, transmitindo ao leitor o desejo de sair dali. Percebe-se em ambos os contos, a busca pelo deslocamento que fortalece uma figura transgressora em movimento de resistência.

O último conto das análises literárias trazidas neste trabalho é “A mendiga”. Este conto aborda a temática da miserabilidade e vulnerabilidade, apresentando a história de uma mendiga que se encontrava em situações precárias e foi fotografada por um fotógrafo que a observava. De modo detalhado, o responsável pela fotografia descreve que a foto não é capaz de apresentar inteiramente as características de sofrimento daquela mulher: “[...] a foto não dá conta daquela mulher, tão mendiga, nenhuma frase dirá a extensão daquele máximo pequeno” (CUNHA, 1998, p. 105). Entre o vai e vem da cidade, a mulher está lá, despercebida na rua, invisibilizada e aconchegada entre o asfalto, pneus e pedras. O rapaz descreve as características de miserabilidade que a mulher se encontra: “[...] e o cheiro? Era o torpe fedor de corpo sujo, as crostas dos pés, camadas de imundície e de abjetos dias e de palavras sem cerne nem redor [...]” (CUNHA, 1998, p. 105). Embora esteja em más condições físicas, o homem afirma que ela não está pedindo nada nas ruas, está apenas ali, (r)existindo. Subindo e descendo as escadas da igreja, a mulher permanece mergulhada em sofrimento naquele local. Indo e vindo, ela empurrava um carrinho de uma menina com uma boneca. Seria uma lembrança da infância vivida? Ou a lembrança de alguém especial, como uma filha?

A narrativa não se estende e o rapaz que está contando sobre a mulher se mantém perplexo com a situação de vida dela. Ele se valeu de uma fotografia para um mero registro daquela mulher vulnerável. Embora haja toda a descrição em relação à situação da mulher, o homem não se preocupa necessariamente em ajuda-la ou ir até lá falar com ela. Ele se preocupa em registrar a situação apenas para repassar para outrem. Como na sociedade líquida e moderna, as pessoas se mantêm presas em seu mundo e preocupam-se mais com registro das situações do que com uma ação precisa ou positiva que venha a ajudar de alguma forma. Também é possível perceber uma crítica às ações religiosas, pois o último parágrafo destaca a escadaria da igreja que se encontra de portas fechadas: “[...] mais adiante a escadaria da igreja de portas agora já fechadas” (CUNHA, 1998, p 106). Ao longo do conto a igreja aparenta estar de portas abertas, mas o ir e vir das pessoas e também, como postula Foucault, os conceitos de sujeito ignorado ou não-sujeito, os deixam à margem do olhar social e se tornem invisibilizados ou indigenciados:

[...] mas era ela, deitadamente tão, como erguer a mão para pedir uma moeda? deitada estava como se para sempre estivesse e tivesse estado, ao longo dos pés que passavam, pés calçados, apressados, limpos? mas quem via aquela mulher deitada numa frincha de rua, entre pneus e a pedra do meio-fio? (CUNHA, 1998, p. 105).

De que forma os pés apressados poderiam perceber aquela mulher que sempre esteve ali? Esta mulher vulnerável está à mercê do acesso a recursos básicos e sujeito a situações de precariedade. A situação dela reflete sobre a vulnerabilidade e

miserabilidade social que se compõe de fragilidades e desigualdade de acesso a condições de vida.

Considerações finais

Ao longo do desenvolvimento dos capítulos desta pesquisa, foi possível perceber a contribuição de Helena Parente Cunha para os campos da crítica feminista e as adversidades presentes nas relações de gênero construídas em sociedade. O primeiro capítulo contribuiu para compreender sobre a historiografia literária ao longo dos séculos e os caminhos até chegar ao panorama da crítica feminista e do aparecimento dos textos de autoria de mulheres nos campos sociais e acadêmicos.

Com isso, compreendeu-se o conceito de nação com identidades plurais, visando a inserção de discursos com caráter heterogêneo (raça, classe, gênero, dentre outros aspectos) no intuito de descentralizar o discurso e os textos literários da hegemonia: homens, burgueses e europeus. Estes, por meio da literatura, tendem a dominar os povos culturalmente, buscando o silenciamento e a unificação dos valores. Os subtópicos deste capítulo foram edificados mediante a apresentação da vida e da obra de Helena Parente Cunha. Nele, buscamos evidenciar a importância da subjetividade da mulher nos processos de escrita de textos literários. Para a análise destes textos, tomamos como base as críticas emergentes nos movimentos feministas em busca de novos olhares em relação aos direitos das mulheres em todos os espaços sociais.

Na construção do segundo capítulo foram apresentadas as duas obras utilizadas para compor o *corpus* de análise desta pesquisa, demonstrando as contribuições deles ao público leitor. A partir da apresentação dos contos foram descritas as identidades femininas presentes nas narrativas e, ao mesmo tempo, as possibilidades oferecidas pela literatura sobre a contestação dos discursos patriarcais, visibilidade e protagonismo femininos e reivindicações nos espaços públicos e privados. Por último, abordamos as questões de gênero e dos papéis definidos socialmente para homens e mulheres.

O último capítulo deste trabalho teve como foco as análises dos contos que abordam os temas da maternidade, violência e miserabilidade. A conclusão deste capítulo englobou as considerações sobre as narrativas, à luz das teorias feministas alinhadas a essas três temáticas. As teorias abordadas e comentadas no trabalho mostraram a forma como as mulheres eram, e ainda são, objetos de discurso, mas estão em busca de apresentar à sociedade a sua literatura, identidade e subjetividade. Uma luta e uma resistência a parte da sociedade que ainda mantém ideias machistas. A literatura dessas mulheres, como Helena Cunha e tantas outras, busca utilizar sua escrita como forma de protagonizarem suas próprias histórias e apresentarem seus discursos de resistência em

defesa não somente dos grupos femininos, mas da heterogeneidade como um todo.

Com a construção dos capítulos e mediante as teorias e análises dos textos literários trazidas aqui, buscamos demonstrar as contribuições de Helena Parente Cunha e dos demais teóricos das correntes feministas para a compreensão dos processos de resignação e submissão das mulheres ao longo da história. Como resultado disso, percebemos o quanto as narrativas de Cunha são pertinentes para a compreensão das questões de gênero e das violências sofridas pelas mulheres em sociedade. A trajetória e o desenvolvimento de cada capítulo e dos tópicos buscaram viabilizar os conhecimentos em torno da crítica feminista e do processo de visibilidade e alteridade de escritoras femininas, como Helena Cunha, uma mulher-escritora que critica e descortina as marcas deixadas pelo patriarcado.

Pela perspectiva da crítica feminista, esta dissertação adentrou às narrativas de Cunha e, a partir dela, verificou o quanto os estudos feministas precisam emergir ainda mais em sociedade para que se possa combater os processos de submissão, subalternidade e violência em que as mulheres ainda se encontram. A escrita de mulheres busca o rompimento dos paradigmas instaurados pelos valores patriarcais, os quais atribuem às mulheres apenas um papel de domesticidade. Consequentemente perpassaram por diferentes lugares de fala, colocando as identidades das mulheres de maneira plural para extirpar essa unificação da história, da cultura, linguagem, política e religião.

A crítica literária contemporânea, alinhada à crítica literária feminista, vem para romper os padrões de representação homogênea no cânone e o silenciamento/apagamento da mulher na constituição da historiografia nacional. Com isso, resgata-se as tradições e a cultura, a fim de mostrar o real perfil identitário como denúncia e crítica ao logocentrismo. Sendo assim, mostra a grandiosidade das narrativas de mulheres em consonância à busca pelo espaço e reconhecimento da sua identidade, protagonismo e alteridade.

Logo, este estudo visa contribuir para os estudos de gênero, enaltecendo o discurso de resistência e luta contra o poder e a violência. Instrui a pensar a respeito da contribuição da literatura de mulheres como uma ótica diferenciada na literatura, que permite pensar a respeito da importância da diversidade e do aparecimento dos diversos grupos sociais nos vários âmbitos, sobretudo, nos campos literários.

Sendo assim, me despeço deste trabalho esperando que essa pesquisa se some a tantos outros trabalhos em volta da vida e da obra de Helena Parente Cunha e que sirva como inspiração para novas investigações. Registro aqui o meu contentamento e satisfação em ter desenvolvido este trabalho e a minha esperança em manter aceso o desejo de estar sempre pesquisando, refletindo e acessando cada vez mais os textos de autoria feminina, despertando novos olhares e construindo novas concepções.

Referências

ABREU, Márcia. *Cultura letrada: literatura e leitura*. São Paulo: Editora da UNESP, 2006.

AMÉRICO, Ekaterina Volkova. Alguns aspectos da semiótica da cultura de Iúri Lótman. 2012. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Doi:10.11606/T.8.2012.tde-07112012-124602. Acesso em: 2022-02-11.

BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. São Paulo: Círculo do Livro, 1980.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: ____ *O rumor da língua*. Tradução Mário Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1968. p. 57-64.

BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo*. São Paulo, 1987.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 36ª ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

_____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 6ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981, v.I.

_____. *Literatura e sociedade*. 8 ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000. (Grandes nomes do pensamento brasileiro).

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 3 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

_____. Novas reflexões sobre a dominação masculina. In: LOPES, Marta; MEYER, Dagmar; WALDOW, Vera (Orgs.). *Gênero e saúde*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996, p. 28-40.

CARNUT, L.; FAQUIM, J. P. S. Conceitos de família e a tipologia familiar: aspectos teóricos para o trabalho da equipe de saúde bucal na estratégia de saúde da família. *J Manag Prim Health Care, Uberlândia*, v. 5, n. 1, abr. 2014. Doi: 10.14295/jmphc.v5i1.198. Disponível em: <https://www.jmphc.com.br/jmphc/article/view/198>. Acesso em: 01 mar. 2022.

CHAUI, Marilena. *Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida*. Círculo do Livro, s/d.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

COSTA, Fernando Braga da. *Moisés e Nilce: retratos biográficos de dois garis. Um estudo de psicologia social a partir de observação participante e entrevistas*. São Paulo: USP, 2008.

COUTINHO, Afrânio. *A tradição afortunada: o espírito de nacionalidade na crítica brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968. (Coleção documentos brasileiros).

CUNHA, Helena Parente. *Além do cânone: vozes femininas cariocas estreadas na poesia dos anos 90*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2004.

_____. Cânone: dúvidas e ambiguidades. *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 10, n. 19, p. 241-249, 2ª sem. 2006.

_____. ABREU, Marcílio Ehms de; ALMEIDA, Márcia de; BARBOSA, Adriana Maria de Abreu; BRANDÃO, Lucília Soares; CARVALHO, Cláudio; CASTANHEIRA, Cláudia; FONTES, Aparecida; KAUSS, Vera Lúcia Teixeira; PAULA, Laura da Silveira; ROCHA, Luiz Carlos Moreira; WADDINGTON, Claudius Bezerra Gomes. *Desafiando o cânone. Aspectos da literatura de autoria feminina na prosa e no verso (70/80)*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.

BARBOSA, Adriana Maria de Abreu; BERNARDINO, Sonia; CARVALHO, Claudio; CASTANHEIRA, Cláudia; FONTES, Maria Aparecida Rodrigues; MENDONÇA, Maria Helena; MONTEZ, Ângela; PAULA, Anna Beatriz da Silveira; RAMALHO, Christina; ROCHA, Luiz Carlos Moreira. *Desafiando o cânone (2). Vozes femininas da literatura brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 2001.

_____. *Escritoras baianas oitocentistas enfrentando preconceitos*. *A Cor das Letras, Feira de Santana, Bahia*, v. 4, p. 31-40, 2000.

_____. *Mulheres inventadas*. 2ª ed. revista e ampliada. Visão psicanalítica, descompromissada e interdisciplinar de textos na voz masculina. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997. 142 p.

_____. *Mulheres inventadas 2*. Visão psicanalítica, descompromissada e interdisciplinar de textos na voz masculina. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997. 142 p.

_____. *Mulher no Espelho*. São Paulo: Art. Editora, 1985.

_____. *Os Provisórios*. Rio de Janeiro: Edições Antares; Brasília: INL, 1980.

_____. *Vento Ventania Vendaval: contos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Salvador: Fundação João Fernandes da Cunha, 1998. 135 p.

DAMIÃO, Carla Milani. A morte como libertação ou a estetização da morte. *Especiaria - Cadernos de Ciências Humanas*. v. 11, n.19, jan./jun. 2008, p. 320-332.

DUARTE, Constância Lima. *Nísia Floresta: a primeira feminista do Brasil*. 1ª ed. Santa Catarina: Mulheres, 2005. 144 p.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: Uma Introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Miniaurélio Século XXI Escolar: o minidicionário da língua portuguesa*. Coordenação de edição, Margarida dos Anjos, Marina Baird Ferreira; lexicografia, Margarida dos Anjos... [et al.]. 4. Ed. Rev. Ampliada. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

FINCO, Daniela. Relações de gênero nas brincadeiras de meninos e meninas na educação infantil. *Revista Pro-Posições*, v.14, n. 3, p. 89-101, set/dez. 2003.

FIORUSSI, André, In: Antônio de Alcântara Machado et alii. *De conto em conto*. São Paulo. Ática, 2003, p. 103.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. 7ª ed. Tradução Luis Felipe Baeta Neves Sampaio. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

_____. *As palavras e as coisas*. 9 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. *Arqueologia do saber*. 8ª ed. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2010.

_____. *Os anormais (1974 – 1975)*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. *História da sexualidade*, vol. I: a vontade de saber. 23 ed. Rio de Janeiro: Graal, 2013a.

_____. *História da loucura na Idade Clássica*. 9 ed. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. *A verdade e as formas jurídicas*. 4 ed. Rio de Janeiro: Nau, 2013c.

_____. *Microfísica do Poder*. 28 ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2014a, pp. 143 – 170.

_____. *Aulas sobre a vontade de saber (1970 – 1971)*. São Paulo: Martins Fontes, 2014b.

_____. *Ditos e escritos*, vol. III – estética: literatura e pintura, música e cinema. 4 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015a, pp. 428 – 438.

_____. *A sociedade punitiva (1972 – 1973)*. São Paulo: Martins Fontes, 2015b.

FREUD, S. (1996). Carta 71. In S. Freud, Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (J. Salomão, trad., Vol. 1, pp. 356-359). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1897)

_____. (1996). A dissolução do complexo de Édipo. In S. Freud, Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (J. Salomão, trad., Vol. 19, pp. 189-199). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1924)

GILMAN, Charlotte Perkins. *O papel de parede amarelo*. Trad. Diogo Henriques. Rio de Janeiro: José Olympio, 1892. 112 p.

GOMES, Carlos Magno S. O deslocamento feminino no romance contemporâneo. *Revista Criação & Crítica*, v. 8, p. 12-19, 2012.

_____. A poética dos deslocamentos da escritora brasileira. *Cerrados (UNB. Impresso)*, v. 31, p. 145-155, 2011.

GOMES, HSR. Um estudo sobre o significado de família. Tese de Doutorado. PUC-SP, 1988.

GUERREIRO, Emanuel. A ideia de morte: do medo à libertação. *Revista Diacrítica*. Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho. 2014, p. 169-197. Acesso em: <https://scielo.pt/pdf/dia/v28n2/v28n2a12.pdf> . 26 mar. 2022.

GUERIN, W. L. (et al). *A handbook of critical approaches to literature*. 3rd edition. New York: OUP, 1992.

HUNT, Lynn. *A invenção dos direitos humanos: uma história*. Tradução Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. 78 p.

LAPLANCHE, J., & PONTALIS, J. B. (1992). *Vocabulário da psicanálise* (P. Tamen, trad.). São Paulo: Martins Fontes.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.) *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-237.

LEIRO, Lúcia Tavares. A família na literatura baiana de autoria feminina contemporânea: um estudo feminista sobre as narrativas de Sonia Coutinho e Helena Parente Cunha. 2003. Tese (Doutorado em Letras), Universidade Federal da Bahia, Salvador.

LOBO, Luiza. Dez anos de literatura feminina no Brasil. In: . *Crítica sem juízo; ensaios*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

_____. *Segredos públicos: os blogs de mulheres no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007. (Ideias contemporâneas).

_____. Literatura de autoria feminina na América Latina. Revista Mulher e Literatura, Rio de Janeiro, 1998. Disponível em: <http://www.openlink.com.br/nielm/revista.htm>. Acesso em: 26 fev. 2022.

LOTMAN, I. A saída do labirinto = Выход из лабиринта. In: ECO, U. O nome da rosa = Имя розы. Moscou: Kníjnaia Palata, 1989. p. 464-481.

_____. *The universe of the mind: a semiotic theory of culture*. Translated by Ann Shukman and introduction by Umberto Eco. London: I. B. Tauris & Co., 1990.

_____. *Sobre a literatura russa = O русской литературе*. São Petersburgo: IsskustvoSPB, 1997.

_____. *Semiosfera*. São Petersburgo: Iskústvo-SPB, 2001.

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, Sexualidade e Educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis: Editora Vozes, 1997.

MATOS, Paulo Roberto; ABRANTES, Elizabeth Sousa. Virgindade: uma questão de honra. Disponível em: [http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364956727_ARQUIVO_ArtigoPauloAnp uh2013doc.pdf](http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364956727_ARQUIVO_ArtigoPauloAnp%20uh2013doc.pdf). Acesso: 26 de agosto de 2021.

OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. *Elogio da diferença*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1992.

PATEMAN, Carole. *O contrato sexual*. Tradução Marta Avancini. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da Literatura Brasileira: prosa de ficção*. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1998.

PERROT, Michelle. *Escrever uma história das mulheres: relato de uma experiência*. *Cadernos Pagu*, n 4. Núcleo de estudos de gênero, IFCH-UNIAMP, 1995.

_____. *Mulheres públicas*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Ed. UNESP, 1998.

RIBEIRO, Djamila. *O que é: lugar de fala?*. Belo Horizonte (MG): Letramento, 2017.

ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia (1994). *Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares*. Rio de Janeiro: Rocco.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. *Gênero, Patriarcado, Violência*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2004.

_____; ALMEIDA, Suely Souza. *Violência de gênero: poder e impotência*. Rio de Janeiro: Livraria e Editora Revinter, 1995.

SANTA RITA, Rosângela Peixoto. Mães e crianças atrás das grades: em questão o princípio da dignidade humana. 180fls. Dissertação (Mestrado em Política social) – Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

SARMENTO, Manuel Jacinto (2007). Visibilidade social e estudo da infância. In:

VASCONCELLOS, Vera Maria Ramos de; SARMENTO, Manuel Jacinto (Orgs.). *Infância (in)visível*. Araraquara: Junqueira&Marin.

SCAVONE, L. Transformações na família e relações de gênero. **Interface, Comunicação e Saúde, Educ**, Botucatu, v. 5, n. 8, p. 47-59. 2001.

SCHMIDT, Rita Terezinha. “Repensando a cultura, a literatura e o espaço de autoria feminina”. In: NAVARRO, M. H. (Org.). *Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina*. Porto Alegre UFRGS, 1995.

_____. “Quem reivindica a identidade?” In: Revista do programa de pós-graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo – v.4 – n.1 – 49-60, 2008.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org). *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p.23- 57.

SILVA, Talita Nunes. As estratégias de ação das mulheres transgressoras em Atenas no V século a.C., 2011, 187 f.

SILVA, Wellington Amâncio da. Foucault e indigenciamento – as formas de silenciamento e invisibilização dos sujeitos. *Problemata: R. Intern. Fil.* v.6, n. 3(2015), p 111-128 ISSN 2236-8612 doi:HTTP://dx.doi.org/10.7443/problemata.v6i3.24016

SOUZA, Ana Santana. História e literatura: notas para um diálogo. *MNEME. Revista de Humanidades*, 11(28), 2010 – ago/dez.

SZYMANSKI, H. Viver em família como experiência de cuidado mútuo: desafios de um mundo em mudança. *Revista Quadrimestral de Serviço Social*. 2002; 71:9-25.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* 1. ed. Tradução: Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

VERZA, F., SATTLER, M. K. & STREY, M. N. (2015). Mãe, mulher e Chefe de Família: Perspectivas de Gênero na Terapia Familiar. *Pensando Famílias*, 19(1), 46-60. Recuperado em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/penf/v19n1/v19n1a05.pdf>

WOLLSTONECRAFT, Mary. *Reivindicação dos direitos da mulher*. Boitempo, 1792. 256 p. WOOLF, Virginia. *Um Teto Todo Seu*. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

ZINANI, Cecil J. A.; POLESSO, Natalia B. *Da margem: a mulher escritora e a história da literatura*. MÉTIS: história & cultura. 2010.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. Estudos culturais de gênero e estética da recepção: leitura na perspectiva feminina. *Nonada Letras em Revista*. Porto Alegre, ano 15, n. 19, p. 145-157, 2012.

ZOLIN, Lúcia Osana. Desconstruindo a opressão: a imagem feminina em República dos Sonhos de Néida Piñon. Maringá: Eduem, 2003.

_____. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia O.(org.) *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2 ed. Maringá: Eduern, 2005.

<https://www.agenciabrasilia.df.gov.br/2021/02/01/fala-adolescente/> . Acesso em 28 fev. 2022.

<https://brasilecola.uol.com.br/sociologia/movimento-sufragista.htm> . Acesso em 20 dez. 2022.

<https://www.dicionariodenesproprios.com.br/maria-das->

[dores/#:~:text=Maria%20das%20Dores%3A%20Significa%20%E2%80%9CVirgem,dois%20nomes%20de%20%C3%A9timos%20distintos](#) . Acesso em 21 de agosto de 2021.

<https://www.dicionariodesimbolos.com.br/janela/>. Acesso em 01 mar. 2022.

<https://www.dicionarioinformal.com.br/>. Acesso em 26 mar. 2022

<http://focusantologiapoetica.blogspot.com/> . Acesso em 10 mar. 2021.

<https://mundoeducacao.uol.com.br/politica/sufragio-feminino.htm>. Acesso em 17 fev. 2022.

<http://www.tirodeletra.com.br/porque/HelenaParenteCunha.htm>. Acesso em 20 mai. 2021.

<https://www.webartigos.com/artigos/33-anos-e-a-idade-de-cristo/129002>. Acesso em 15 fev. 2022.

<https://www.nucleodoconhecimento.com.br/ciencias-sociais/conceito-de-morte#:~:text=A%20filosofia%20como%20uma%20prepara%C3%A7%C3%A3o,sobre%20sua%20capacidade%20de%20raciocinar>. Acesso em 26 mar. 2022.

<https://www.personare.com.br/conteudo/significados-dos-quatro-elementos-astrologicos-m7253>. Acesso em 26 mar. 2022.