

SER OU NÃO SER MÃE: O PARADOXO DA (IN)COMPLETUDE FEMININA EM
PERSONAGENS DE LYA LUFT E SONIA COUTINHO

[TO BE OR NOT TO BE A MOTHER: THE PARADOX OF WOMEN'S
(IN)COMPLETENESS IN THE CHARACTERS OF LYA LUFT AND SONIA COUTINHO]

by

RUBIA HELENA NASPOLINI COELHO YATSUGAFU

(Under the Direction of Susan C. Quinlan)

ABSTRACT

Lya Luft and Sonia Coutinho are contemporary Brazilian writers who bring to their writing the marks of the conflicts experienced by women in a changing world where the “old” values of a patriarchal society and the “new” assumptions of modern society coexist. Within this context, the question of motherhood is highlighted as a constitutive part of women’s subjectivity.

This conflict between being and not being a mother is very present in Luft and Coutinho’s works. The model of motherhood that their female characters learned in patriarchal education seems incompatible with their accomplishment as individuals and, as a result, whether they are mothers or not, there is always a sense of lack that makes these women feel themselves as “incomplete.” This dissertation contends that this is due to the fact that the ideal of “women’s wholeness” that contemporary women learned throughout their lives is unattainable. We chose to see how this occurs in four novels which we believe are representative of the fictional universe

of each of the authors: *As parceiras*, *A sentinela*, *Atire em Sofia* and *Os seios de Pandora: uma aventura de Dora Diamante*.

Usually papers about these four novels focus on psychoanalysis and the archetypal figures. This dissertation, however, considers the critical potential of Luft and Coutinho's writings and takes the characters in their stories within the relations they establish to the social context in which they were created. Thus, when analyzing each novel, it brings the contributions of different fields of study, such as Sociology, Philosophy, Anthropology, Psychology and of course Literature. The goal is to perceive how each protagonist faces the paradox we call women's (in)completeness, or in other words, how they navigate between being and not being a mother, in the direction of adapting to the personal and/or social expectations or in trying to subvert them.

INDEX WORDS: Lya Luft, Sonia Coutinho, Women's writing, Motherhood, Prose Narrative, Brazilian literature, *As parceiras*, *A sentinela*, *Atire em Sofia*, *Os seios de Pandora: uma aventura de Dora Diamante*.

SER OU NÃO SER MÃE: O PARADOXO DA (IN)COMPLETUDE FEMININA EM
PERSONAGENS DE LYA LUFT E SONIA COUTINHO

by

RUBIA HELENA NASPOLINI COELHO YATSUGAFU

B.A., Universidade Federal do Paraná, Brasil, 2002

M.ED., Universidade Federal do Paraná, Brasil, 2005

A Dissertation Submitted to the Graduate Faculty of The University of Georgia in Partial

Fulfillment of the Requirements for the Degree

DOCTOR OF PHILOSOPHY

ATHENS, GEORGIA

2011

© 2011

Rubia Helena Napolini Coelho Yatsugafu

All Rights Reserved

SER OU NÃO SER MÃE: O PARADOXO DA (IN)COMPLETUDE FEMININA EM
PERSONAGENS DE LYA LUFT E SONIA COUTINHO

by

RUBIA HELENA NASPOLINI COELHO YATSUGAFU

Major Professor: Susan C. Quinlan
Committee: Robert Moser
Lesley Feracho
Kátia Bezerra

Electronic Version Approved:

Maureen Grasso
Dean of the Graduate School
The University of Georgia
December 2011

DEDICATÓRIA

Este trabalho é dedicado aos meus amores: Lucas e Oliver Yatsugafu.

AGRADECIMENTOS

À doutora Susan Quinlan pela paciência e pelo incentivo, não apenas durante a produção desta dissertação, mas também ao longo de toda a minha vida acadêmica na Universidade da Geórgia. Muito obrigada pela leitura dos meus textos e (longos) e-mails e pelo conhecimento que compartilhou comigo durante os últimos anos.

Ao doutor Robert Moser, à doutora Lesley Feracho e à doutora Kátia Bezerra por aceitarem formar a banca examinadora do presente trabalho, pela leitura atenta do meu texto e por todas as sugestões e correções realizadas.

Aos queridos professores Susan Quinlan, Robert Moser e Amélia Hutchinson pelas aulas de literatura lusófona e pelas apaixonadas conversas sobre o tema em alguns dos mais charmosos cafés de Athens.

Aos caros professores Lesley Feracho, Nicolás Lucero e Mark Anderson, meus vizinhos de “oficina,” por terem incorporado, nas aulas e nas conversas regadas com um bom cafezinho brasileiro, outros países latinoamericanos aos meus horizontes literários.

À minha supervisora, professora Amélia Hutchinson, e aos meus alunos de PORT 1001, 1002, 2002, 2600 e 3010, alguns dos quais tive o privilégio de ser colega em alguns cursos “split level,” pelas contribuições à minha prática pedagógica.

Aos mestres Cristiane Lira, Dorian Lee Jackson e Fernanda Guida e à doutora Sarah Martin, ou melhor, aos amigos Cris, Lee, Fê e Sarinha, por terem sido maravilhosos parceiros nessa jornada chamada pós-graduação. Muito obrigada pelas dicas dadas aos meus *papers*, pela ajuda com o inglês, pelo apoio em todos os momentos em que a “peteca esteve por cair.”

Agradeço à Cris, ainda, por ter lido esta dissertação e feito vários apontamentos e à Sarinha pela ajuda na tradução do título e do resumo para o inglês.

Aos amigos do/no Brasil por terem me acompanhado, via *Facebook*, *Orkut*, *Msn*, *Skype* e e-mail, durante os meus anos estadunidenses e por terem me ajudado a “recarregar as baterias” todas as vezes que estive no Brasil.

Aos professores e funcionários do Departamento de Línguas Românicas da Universidade da Geórgia por tornarem o ambiente universitário um espaço-tempo tão especial na vida dos acadêmicos.

À Lya Luft e à Sonia Coutinho por problematizarem em suas escrituras o mundo do qual somos expressão e parte.

Aos meus pais, Amilton Coelho e Helena Flávia Napolini, por todo amor e carinho.

Aos meus dois amores, Lucas e Oliver Yatsugafu, por existirem e fazerem parte da minha vida.

SUMÁRIO

	Página
DEDICATÓRIA	iv
AGRADECIMENTOS	v
CAPÍTULO	
1 INTRODUÇÃO: <i>PRELUDIO</i>	1
2 <i>ALLEGRO MODERATO</i> – SER OU NÃO SER MÃE: O PARADOXO DA (IN)COMPLETUDE FEMININA	6
3 <i>ADAGIO</i> – ENTRE A PLENITUDE E A PRIVAÇÃO	35
Abertura	35
A escritura de Lya Luft: pinceladas	37
A condição materna de Anelise, em <i>As parceiras</i>	48
A condição materna de Nora, em <i>A sentinela</i>	79
O ser mãe no contexto da obra de Lya Luft	106
4 <i>SCHERZO</i> – ENTRE SEIOS E TIROS	118
Abertura	118
A escritura de Sonia Coutinho: pinceladas	120
A condição materna de Sofia, em <i>Atire em Sofia</i>	127
A condição materna de Tessa, em <i>Os seios de Pandora: Uma aventura de Dora Diamante</i>	156
O ser mãe no contexto da obra de Sonia Coutinho	187

5 CONCLUSÃO: <i>POSLUDIO</i>	202
REFERÊNCIAS.....	210

CAPÍTULO 1

INTRODUÇÃO: *PRELUDIO*

Essa menina, essa mulher, essa senhora

Em que esbarro toda hora

No espelho casual

É feita de sombra e tanta luz

De tanta lama e tanta cruz

Que acha tudo natural.

-- Ana Terra (“Essa mulher” n.p.)

A mãe:

Que nossa vida, meus filhos, tecida de encontros e desencontros como a de todos, tenha por baixo um rio de águas generosas, um entendimento acima das palavras e um afeto além dos gestos — algo que só pode nascer entre nós. . . . Que em qualquer momento, meus filhos. . . vocês possam perceber em mim, ainda que numa cintilação breve, a inapagável sensação de quando vocês foram colocados pela primeira vez nos meus braços: misto de susto, plenitude e ternura, maior e mais importante do que todas as glórias da arte e da ciência, mais sério do que as tentativas dos filósofos de explicarem os enigmas da existência.

-- Lya Luft (“Canção de mãe e pai” 127-29)

Lya Luft e Sonia Coutinho são escritoras brasileiras contemporâneas que trazem para a sua escritura as marcas dos conflitos vividos pelas mulheres em uma sociedade em mudança onde coexistem os “velhos” valores da sociedade patriarcal e os “novos” pressupostos de uma sociedade. No interior dos conflitos entre o novo e o velho, coloca-se a problemática da maternidade como constitutiva da formação da subjetividade das mulheres. Se na sociedade patriarcal elas tinham claro que lhes cabia cuidar da casa, do marido e dos filhos, os valores contemporâneos demandam que elas também cuidem de si, pessoal, sexual e profissionalmente.

Estudando as obras de Luft e Coutinho deparamo-nos com os conflitos que os diferentes discursos podem gerar nas mentes das mulheres de classe média brasileira, ainda que se tratem de mulheres da ficção. Esses conflitos entre o ser e o não ser mãe estão fortemente presentes na obra das autoras. O modelo de maternidade, aprendido na educação pautada nos valores patriarcais recebida pelas protagonistas, mostra-se incompatível com sua realização como indivíduos. Passa a existir, assim, uma incompatibilidade entre o ser mãe e o poder usufruir de forma livre a sexualidade. De forma similar, ter que cuidar e criar os filhos dificulta significativamente a possibilidade de se ter uma profissão e, com ela, conquistar independência financeira e realização pessoal.

Em decorrência, existem personagens que optam por não serem mães ou, então, de mães que decidem deixar de exercer o papel materno, abandonando suas casas, seus maridos e, até mesmo, seus filhos, em busca de se realizarem como sujeitos. Entretanto, vemos que a opção pela não maternidade na obra das referidas escritoras, também gera frustração. Portanto, sendo ou não sendo mães, há sempre uma falta que faz com que as mulheres não consigam se sentir completas.

Assim, as personagens de Luft e Coutinho acabam navegando entre o ser e o não ser mãe, não se sentindo realizadas nem de um modo, nem de outro. Acreditamos que isso ocorre devido ao fato de que o ideal de plenitude feminina aprendido pelas mulheres da contemporaneidade ao longo de suas vidas, especialmente no momento de transição histórica que estas personagens estão inseridas, é inatingível. Optamos por ver como isso ocorre em quatro romances que julgamos serem representativos do universo ficcional de cada uma das autoras e de sua lida com a problemática em questão nesta pesquisa, são eles: *As parceiras*, *A sentinela*, *Atire em Sofia* e *Os seios de Pandora: uma aventura de Dora Diamante*.

Ainda que outros acadêmicos tenham tomado como objeto de estudo as obras de Luft e Coutinho, os textos que discutem a obra da primeira centram-se demasiadamente na psicanálise e nas figuras arquetípicas, enquanto os que analisam a obra da segunda focam na análise da figura da mulher supostamente transgressora. Nosso estudo, em contrapartida, parte de outro viés: tomamos as personagens em sua historicidade e a partir das relações que existem entre estas e o contexto social no qual foram criadas. Assim, ao analisar os romances, optamos por trazer as contribuições de diferentes áreas de estudo, desde que pudessem iluminar nosso entendimento em relação aos modos a partir dos quais as personagens encaram o que intitulamos como paradoxo da (in)completude feminina e, nesse embate, como navegam entre o ser e o não ser mãe, seja na direção de adequar-se às expectativas sociais e pessoais, seja na tentativa de subvertê-las.

Com este norte, organizamos o fruto de nossos estudos em cinco capítulos. Ao Capítulo 1, introdutório, segue-se o Capítulo 2: *Allegro moderato* – ser ou não ser mãe: o paradoxo da (in)completude feminina construimos a categoria de análise de nosso trabalho, recorrendo às contribuições de vários autores de diferentes campos científicos. As ideias destes serão, assim,

retomadas ao longo dos Capítulos 3 e 4 e analisadas diretamente quando tratamos dos romances, haja vista que por vezes o pensamento de um autor pode nos possibilitar compreender algum dos romances, mas é, ao mesmo tempo, insuficiente para explicar o que ocorre em outro. Por este motivo, optamos em apresentar no Capítulo 2 as primeiras aproximações com a construção da categoria, sem realizar a crítica dos conceitos de cada um dos autores, afinal a mesma é realizada ao longo dos capítulos seguintes, em função dos rumos tomados nas/pelas análises dos romances em estudo.

O Capítulo 3: *Adagio* – entre a plenitude e a privação, é destinado à análise dos romances de Lya Luft, enquanto no seguinte, Capítulo 4: *Scherzo* – entre seios e tiros, nos debruçamos sobre os romances de Sonia Coutinho. Adotamos a mesma organização para sistematizarmos nossas análises em ambos os capítulos. Começamos com o tópico “Abertura,” que é destinado a introduzir rapidamente o capítulo em questão. Este é seguido por “pinceladas” da escritura da autora em análise. Em seguida, discutimos a condição materna das protagonistas de cada um dos dois romances estudados de cada autora. Finalmente, abordamos o “ser mãe” no contexto de cada autora, possibilitando ao leitor ter uma visão geral de como a questão da maternidade se coloca no conjunto da obra, o que permite também localizar as protagonistas neste contexto mais amplo.

Para a análise dos romances em estudo, partimos do pressuposto apontado por Elódia Xavier em “Reflexões sobre a narrativa de autoria feminina,” de acordo com o qual “a condição da mulher, vivida e transfigurada esteticamente, é um elemento estruturante nesses textos, não se trata de um simples tema literário, mas da substância mesma que nutre a narrativa” (11). Assim, as protagonistas encontram-se no interior de uma crise dos papéis tradicionais, ainda que tenham diferentes graus de consciência do significado que a maternidade representa na contituição de

suas identidades. Nosso objetivo é contribuir para o campo estudando os processos de construção narrativa da escritura de Luft e Coutinho, analisando e relacionando a compreensão da subjetividade das personagens em questão com as experiências de maternidade que vivenciaram, não apenas como mães, mas também como filhas.

Nesse processo, interessa-nos também considerar o potencial crítico presente nas constituições das vozes narrativas, especialmente em um momento histórico que nos parece oferecer grandes possibilidades de liberação das mulheres, mas, ao mesmo tempo, limitar significativamente tais possibilidades. Assim, acreditamos que podemos também colaborar para a ampliação da ensaística acerca da representação da mulher na literatura brasileira.

CAPÍTULO 2

ALLEGRO MODERATO – SER OU NÃO SER MÃE:

O PARADOXO DA (IN)COMPLETUDE FEMININA

Em sua maioria, as mulheres reivindicam, e ao mesmo tempo detestam, sua condição feminina.

--Simone de Beauvoir (*O segundo sexo* 2 286)

A questão de gênero não se reduz a uma retórica da diferença, ela nos coloca dentro do contexto concreto, histórico e discursivo, da diferença.

--Rita Terezinha Schmidt (“Escrevendo gênero” n.p.)

Imagens de mulheres e mães existem nas sociedades humanas desde que estas se configuraram como tais. Estas representações, todavia, mudam ao longo da História, constituindo-se, desta forma, como construções espaço-temporais. Assim, os papéis das mulheres nas sociedades e a importância que a maternidade adquire ou não no desempenho desses papéis é, também, uma criação histórica.

Na literatura brasileira, por exemplo, temos uma verdadeira galeria de imagens de mulheres. Dentre elas encontramos a futura mãe-esposa-amante “Marília,” do poema “Marília de Dirceu,” de Tomás António Gonzaga; duas personagens de José de Alencar: Iracema, a “virgem dos lábios de mel” do romance homônimo, e Aurélia, a forte mulher que oscila entre o amor e a vingança em *Senhora*; e, ainda, a dissimulada Capitu, com seus “olhos de ressaca,” em *Dom Casmurro* de Machado de Assis. Isto só para citarmos algumas.

Além das representações de mulheres criadas por autores masculinos, existem imagens criadas por mulheres a partir do final do século XIX. Dentre elas, temos Ernestina, a protagonista de *A viúva Simões* de Júlia Lopes de Almeida, que vive um dilema entre o amor por Luciano e a felicidade da filha; Lésbia, a personagem principal do romance homônimo de Maria Benedita Câmara Bormann, uma mulher que pode competir com os homens em pé de igualdade em relação ao talento e à inteligência; Cláudia, a protagonista de “Virgindade inútil” de Ercília Nogueira Cobra, que vê na prostituição a única possibilidade de liberdade (ainda que relativa); Otávia, a proletária revolucionária consciente da condição das mulheres em sua sociedade, em *Parque industrial* de Patrícia Galvão (Pagu); e a presidente Maria Ângela de Albuquerque, protagonista da utopia fascista de Adalzira Bittencourt intitulada *A sua excia. a presidente da república no anno 2.500*, que transforma o Brasil em um país rico e exemplar, com uma população eugenicamente saudável. Inúmeras imagens de mulheres povoam, então, nossa literatura, tantas quantas as que são produzidas e reproduzidas em nossa cultura.

Para entendermos, assim, como a questão da maternidade está posta ou é construída nos romances de Lya Luft e Sonia Coutinho, precisamos entender o papel que a maternidade tem desempenhado na formação das identidades das mulheres brasileiras da classe média na contemporaneidade. É preciso, para tanto, recorrer a uma análise multidisciplinar, que engloba discussões especialmente das áreas da sociologia, da psicanálise e da filosofia. Haja vista a complexidade da temática, optamos em não organizar a sistematização do presente capítulo a partir das diferentes áreas do conhecimento e nem mesmo em seguir uma sequência cronológica. Ao invés disso preferimos “costurar” as diferentes contribuições, algumas vezes congruentes, outras antagônicas, gerando uma espécie de bricolagem que nos permita entender como os conflitos da maternidade estão presentes na contemporaneidade das mulheres de classe média

brasileira. Além disso, cabe ainda assinalarmos que, para entendermos a complexidade da maternidade como parte das identidades das mulheres em questão, precisaremos relacioná-la, ao longo de todo o presente capítulo, com os outros papéis tradicionalmente desempenhados pelas mulheres, a saber: esposa, dona-de-casa, amante e profissional. Assim, construiremos nossa categoria não de maneira linear ou gradual, mas sim em espiral, com as idas e as vindas que esta forma nos possibilita percorrer.

Tomando como pressuposto que o *ser mulher* fundamenta-se nas relações entre os gêneros e em como estes são construídos, elegemos começar nossas reflexões trazendo as ideias de Sigmund Freud a este respeito. Podemos ver em “Femininity,” ensaio publicado originalmente em 1933, a concepção de sexualidade desenvolvida ao longo da obra do pai da psicanálise. Assim, de acordo com Freud, a categoria gênero nada mais é do que uma decorrência de uma construção que vai para além das características biológicas e psicológicas inatas dos indivíduos. Para o psicanalista, as crianças nascem seres bissexuais e, a partir das relações que estas estabelecem com as diferentes esferas sociais, tornam-se “homens” e “mulheres.” Os meninos, em função das relações entre o biológico – com destaque para a presença de um pênis – e o social – especialmente no seio familiar, esfera marcada na época de Freud e na atualidade pelos valores do patriarcado – podem vir a se tornar homens. As meninas, no processo de se transformarem em mulheres, da mesma forma, têm suas identidades construídas a partir das relações entre a esfera biológica e a social, contudo, seus corpos não são marcados pela presença de um órgão genital, o pênis, mas pela ausência deste, ou noutras palavras, pela castração. No modelo *freudiano* do desenvolvimento de gênero, desta maneira, as mulheres ocupam uma posição de submissão.

Jacques Lacan dá continuidade ao desenvolvimento da psicanálise, vinculando a teoria *freudiana* ao desenvolvimento da linguagem. Podemos ver suas ideias a este respeito especialmente na categoria do *estado do espelho*, apresentada em vários congressos e publicada pela primeira vez na obra *Écrits* em 1966, no ensaio intitulado “The mirror stage as formative of the I function as revealed in psychoanalytic experience,” e em *The four fundamental concepts of psychoanalysis*, com primeira publicação datada de 1964, especialmente no ensaio “The unconscious and repetition.” Nestes escritos, ainda que o psicanalista considere a importância da mãe no desenvolvimento da sexualidade dos filhos e filhas, em sua teoria a linguagem, ou ordem simbólica, é marcada pela “lei do pai,” ou seja, por um sistema patriarcal dentro do qual existe uma série de requisitos a serem correspondidos pelos filhos e filhas, homens e mulheres. Dentro das expectativas e dos papéis a serem cumpridos pelas mulheres na sociedade está, evidentemente, a função materna, que incorpora não apenas a reprodução, mas também os cuidados, os vínculos e a educação dos filhos e filhas para que estes, assim como seus pais e suas mães, tornem-se homens e mulheres que mantenham a ordem social vigente.

O filósofo Theodor Adorno, por sua vez, explora de forma sistemática as conexões entre cultura e história pessoal em seu ensaio “Introduction to the authoritarian personality,” publicado pela primeira vez em 1950 em *The authoritarian personality*. De acordo com seus argumentos, a cultura é composta por diversas tendências ideológicas que independem dos sujeitos individuais. É no interior desta que estes realizam conexões, no afã de construírem uma concepção unificada de si:

The same ideological trends may in different individuals have different sources, and the same personal needs may express themselves in different ideological trends. . . . Ideologies have an existence independent of any single individual; and

those which exist at a particular time are a result both of historical processes and of contemporary social events. These ideologies have, for different degrees of appeal, a matter that depends upon the individual's needs and the degree to which these needs are being satisfied or frustrated. (222-23)

Assim, os indivíduos, em função de suas experiências, necessidades e expectativas, identificam-se com diferentes tendências ideológicas presentes no momento histórico em que estes se localizam, de forma que lhes seja possível conceberem a si mesmos como sujeitos unos.

Além disso, como defendido por Louis Althusser em *Aparelhos ideológicos de estado*, livro cuja primeira edição é datada de 1969, para a reprodução da sociedade, é fundamental que os sujeitos se vejam como indivíduos livres, unificados e autônomos, pois, de outra forma, não seriam capazes de desempenhar seus papéis na vida social. Para criar esta ilusão de indivíduo como um todo organizado, usa-se a ideologia que, de acordo com o filósofo, representa uma “falsa consciência” sobre a realidade, consciência esta materializada nas instituições e no discurso, como práticas sociais, com o objetivo de reforçar e perpetuar a dominação.

Ainda sobre a ideologia, podemos destacar as ideias de Antonio Gramsci contidas em *Obras escolhidas* (1978), onde o autor também entende a função da ideologia como uma espécie de “cimento” que dá à sociedade uma estrutura orgânica. Entretanto, diferentemente de Althusser, para Gramsci, a ideologia não é enganosa ou negativa em si, mas constitui qualquer ideário de um grupo de indivíduos, ou seja, representa sua visão de mundo. Ainda que não nos caiba adentrar neste embate teórico, interessa-nos mencioná-lo para assinalar que, embora Adorno, Althusser e Gramsci difiram, a partir de suas ideias podemos depreender que aquilo que a psicanálise chama de inconsciente não é simplesmente uma região pulsante que existe dentro dos indivíduos, mas, sim, uma criação social por estes internalizada e a partir da qual o coletivo

se relaciona. Em outras palavras, para eles o chamado “inconsciente” existe não apenas dentro das mentes dos indivíduos, mas também fora destas, nas relações estabelecidas entre estes, os outros e a sociedade.

No processo de construção do gênero, o conflito entre o individual e o social e entre o consciente e o inconsciente assume, segundo as análises de Judith Butler em *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*, editado originalmente em 1990, a forma de *performance*. Segundo a autora, os atos, gestos, representações, idealizações e desejos relacionados aos gêneros constituem-se não como elementos ontológicos e sim como performances social e historicamente construídas. Desta maneira, as mulheres na sociedade patriarcal, nosso objeto de estudo, incorporam em seus *corpos dóceis*, assim como os prisioneiros estudados por Foucault em *Vigiar e punir*, cuja primeira edição é datada de 1975, o discurso social e sua *lei proibitiva* de forma que estes se manifestem *como se fossem* a sua essência, o sentido da sua alma, a sua consciência e a lei do seu desejo. Nas palavras da autora de *Gender trouble*:

According to the understanding of identification as an enacted fantasy or incorporation, however, it is clear that coherence is desired, wished for, idealized, and that this idealization is an effect of a corporeal signification. In other words, acts, gestures, and desire produce the effect of an internal core or substance, but produce this *on the surface* of the body, through the play of signifying absences that suggest, but never reveal, the organizing principle of identity as a cause. Such acts, gestures, enactments, generally construed, are *performative* in the sense that the essence or identity that they otherwise purport to express are *fabrications* manufactured and sustained through corporeal signs and other discursive means.

. . . This also suggests that if that reality is fabricated as an interior essence, that very interiority is an effect and function of a decidedly public and social discourse, the public regulation of fantasy through the surface politics of the body, the gender border control that differentiates inner from outer, and so institutes the “integrity” of the subject. [grifos no original] (185-86)

Desta maneira, as mulheres não apenas internalizam em suas mentes as ideias que sustentam a estrutura social, mas reproduzem na própria superfície dos seus corpos o discurso social que internalizam, como se este fosse natural. Assim, os modelos sociais (de mãe, esposa, filha e etc.) são copiados pelos sujeitos de maneira performática, de forma a conferir-lhes a coerência necessária para viverem no meio social em que estão inseridos e para se sentirem pertencentes a esse mesmo meio.

Se retornarmos às teorias de Lacan, poderemos depreender, entretanto, que as mulheres não reproduzem apenas mecanicamente os padrões que aprendem socialmente. Segundo a teoria do psicanalista, os seres humanos criam-se como tais *nas e pelas* relações que estabelecem com o *Outro*. Segundo Terry Eagleton em *Teoria da literatura: uma introdução*, cuja primeira edição é datada de 1983, na obra *lacaniana* este Outro representa:

[A] linguagem, o inconsciente, os pais, a ordem simbólica. . . termos [que] não são propriamente sinônimos, mas estão intimamente interligados. Lacan por vezes os menciona como o “Outro” – aquilo que, como a linguagem, é sempre anterior a nós e sempre nos escapará, aquilo que sobretudo nos deu o ser como sujeitos, mas que sempre escapa à nossa apreensão. . . . [P]ara Lacan nosso desejo é, de certa maneira, sempre *recebido* do Outro. Desejamos aquilo que outros – nossos pais, por exemplo – inconscientemente desejam para nós; e o desejo só pode se

verificar porque somos colhidos por relações lingüísticas, sexuais e sociais – todo o campo do “Outro” – que o geram. [grifos no original] (261)

Em outras palavras, as pessoas, ao terem seus desejos dirigidos e recebidos pelo *Outro*, não apenas aprendem o que significa assumir os diferentes papéis de homem ou mulher em sua sociedade, mas também internalizam e reproduzem, por relações lingüísticas, sexuais e sociais, os desejos e as expectativas que os outros – os pais, os amantes, os filhos, a sociedade – têm em relação a elas. Se tomarmos como pressuposto que os sujeitos querem se sentir aceitos e pertencentes a uma família, a um grupo, a uma sociedade, podemos entender que respondem e correspondem às expectativas do campo do *Outro* não apenas de forma inconsciente, mas também de maneira consciente.

Desta maneira, as mulheres aprendem, desde seus primeiros momentos de vida, uma série de valores, estereótipos e expectativas que servem como *modelos de mulheres*. Em decorrência, a escolha de uma mulher de se adequar a estes modelos *e/ou* de negá-los influencia diretamente a construção de sua subjetividade e as relações que esta estabelecerá com o Outro. Em contrapartida, isso influi decisivamente na sua aceitação (ou não) pelo Outro – a família, o grupo, a sociedade. Assim, entendemos que é a partir da aceitação *e/ou* da negação dos modelos e estereótipos presentes na sociedade que as visões que uma mulher e que o Outro têm dela são construídas. Como veremos nos Capítulos 3 e 4, as ações das protagonistas que são nosso objeto de estudo não correspondem plenamente aos modelos sociais, entretanto, também não chegam inteiramente a subvertê-los. Assim sendo, as personagens *navegam entre* a aceitação e a ruptura, entre sentimentos pessoais de realização *e/ou* frustração.

Para nosso estudo é imprescindível assinalar que, no âmago desses modelos, assume fundamental relevância a maternidade. Esta, na sociedade patriarcal, vincula-se diretamente ao

casamento. Quanto a este, Michel Foucault discute, nos três volumes de *História da sexualidade* publicados na França a partir de 1976, a centralidade que a união matrimonial adquire no processo de construção da sociedade, desde a civilização grega anterior a Cristo até a sociedade burguesa. Segundo o filósofo, desenvolve-se historicamente toda uma sabedoria em relação ao casamento e aos papéis desempenhados por homens e mulheres neste. Em *História da sexualidade 1: a vontade de saber*, com primeira edição datada de 1976, Foucault defende que as relações contemporâneas entre os gêneros são delineadas como decorrência das necessidades apresentadas pelo processo de expansão do capitalismo e da própria sociedade em geral. A reprodução do capitalismo demanda, então, a existência de uma sexualidade “economicamente útil e politicamente conservadora” (44). Para tanto, Foucault defende que a definição de uma linha divisória entre o lícito e o ilícito é paulatinamente desenvolvida, especialmente no que diz respeito às relações matrimoniais, à monogamia heterossexual, à criação de uma *scientia sexualis* e à difusão dos perigos que o sexo traz. Destarte, desde a sua ascensão, a burguesia, classe da qual provém as protagonistas que analisaremos nos próximos capítulos desta dissertação, cria um corpo e uma sexualidade “de classe,” fazendo valer “o alto peso político de seu próprio corpo, de suas sensações, seus prazeres, sua saúde, sua sobrevivência” (135). É justamente a partir desse corpo e dessa sexualidade regulados pelo casamento que a burguesia se reproduz como classe.

De forma complementar, Simone de Beauvoir também já havia apontado em 1949 no volume 1 de *O segundo sexo*, a importância assumida pelo casamento na formação da subjetividade das mulheres. Em suas palavras:

O destino que a sociedade propõe tradicionalmente à mulher é o casamento. Em sua maioria, ainda hoje, as mulheres são casadas, ou o foram, ou se preparam para

sê-lo, ou sofrem por não o ser. É em relação ao casamento que se define a celibatária, sintase ela frustrada, revoltada ou mesmo indiferente ante essa instituição. (165)

Segundo a autora, o casamento assume tal alcance devido à compreensão social de que as mulheres seriam seres fúteis, pueris e irresponsáveis, devendo, portanto, estarem submetidas aos homens e sua proteção, afinal, tomando emprestadas as palavras de Miriam Johnson em *Strong mothers, weak wives: the search for gender equality* (1988), “in an overall sense women were characterized in patriarchal societies as naturally weak and dependent creatures requiring protection from father, husband, and sons” (256). Desta maneira, a ênfase em uma (suposta) fragilidade feminina corrobora o discurso que fundamenta a sua dominação.

Embora significativas mudanças tenham ocorrido na sociedade ocidental, a opção por contrair ou não núpcias mantém centralidade na vida da maioria das mulheres. Segundo Anne Kingston em *The meaning of wife* (2004), há uma razão básica que move as mulheres em direção ao matrimônio: “Like the word *husband*, *wife* is a word without synonym. It confers a unique *status*: there can be only one sanctioned wife for a man in Western culture, at least at a time. . . . The singularity of the word *wife* – like that of *husband* – confers the comforting illusion of permanence, of being the One” [grifos no original] (15-16). A ilusão de ser o(a) escolhido(a), a alma gêmea ou a cara-metade, criaria, assim, estabilidade para os casados.

A visão de Kingston parece-nos inapropriada ou, pelo menos, insuficiente para entendermos a condição que o *status* que esposa adquire na sociedade brasileira. Admitindo que a linguagem assume importância fundamental na formação das subjetividades dos sujeitos em uma sociedade, gostaríamos de destacar os significados que a palavra mulher adquire na língua portuguesa. Segundo o *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, o termo mulher não

significa apenas “[p]essoa adulta do sexo feminino,” mas também “[c]ônjuge ou pessoa do sexo feminino com quem se mantém uma relação sentimental e/ou sexual,” ou seja, esposa. Haja vista que o mesmo dicionário traz a definição de esposa como “[c]ônjuge do sexo feminino = mulher,” pode-se depreender que ambas palavras podem funcionar como sinônimos. Além disso, no Brasil a palavra moça significa tanto uma “[p]essoa nova do sexo feminino” quanto uma “[m]ulher virgem.” Ora, se na sociedade patriarcal os relacionamentos sexuais das mulheres reconhecidos como legítimos são apenas aqueles mantidos no e pelo casamento, pode-se extrapolar que seria precisamente pela prática do sexo sob o domínio de um marido, que a menina/moça se tornaria mulher. De outro modo, a prática sexual com um parceiro que não tenha o *status* de marido poderia imprimir à mulher o estigma de “meretriz,” o terceiro e último sinônimo que a palavra mulher adquire segundo o dicionário, termo classificado como “pejorativo.” Assim, parece existir na sociedade patriarcal a ideia de que as jovens se transformam em mulheres pelo sexo – afinal ao perderem a condição de virgens não podem mais ser consideradas moças – e a única forma de desfrutarem deste estado de forma socialmente aceita é pela via do casamento, ou seja, como esposas. Qualquer desvio deste caminho pode contribuir para que a sociedade rotule uma mulher como, agora segundo a versão online do *Dicionário Michaelis*, “mulher à-toa,” “mulher bará,” “mulher-dama,” “mulher da rótula,” “mulher da rua,” “mulher da vida,” “mulher de ferreiro,” “mulher de má nota,” “mulher do fandango” ou “mulher perdida,” todas as expressões tendo como sinônimo, evidentemente, o termo meretriz; ou ainda “mulher-homem,” “mulher-macho” ou “mulher errada,” ainda mantendo apenas os termos que contêm em si a palavra mulher, caso suas experiências aconteçam com outras mulheres. Assim, podemos ver que na sociedade contemporânea o casamento mantém centralidade na formação das identidades das mulheres, as quais são construídas em função do modo como se relacionam (ou não) com o sexo

oposto e os *status* que adquirem nestes relacionamentos, afinal o momento histórico atual permanece marcado pela ideologia patriarcal.

Se retomarmos as ideias discutidas anteriormente, percebemos que a escolha (ou não) pelo casamento é influenciada, consciente e inconscientemente, por um conjunto de expectativas individuais e sociais fundamentado em um arcabouço ideológico que apresenta a ilusão de que pelo casamento e pela maternidade as mulheres poderiam desfrutar de um estado de plenitude. Assim sendo, a maternidade se constitui como uma das mais importantes expectativas em relação às mulheres nas sociedades regidas pelos valores do patriarcado, afinal, segundo Judith Butler em *Bodies that matter: on the discursive limits of "sex"* (1993), “[t]he classical association of femininity with materiality can be traced to a set of etymologies which link matter with *matter* and *matrix* (or the womb) and, hence, with a problematic of reproduction” [grifos no original] (31). Desta forma, uma característica biológica (a presença de um útero e a consequente capacidade de nutrir e gerar seres humanos), é utilizada como um dos sustentáculos do complexo arcabouço ideológico patriarcal, justificando a dominação das mulheres pelos homens.

Os embates entre a dimensão biológica e a social, presentes já nas teorias de Freud e Lacan, influenciam as discussões feministas a respeito da construção do gênero e, por conseguinte, da importância que a maternidade assume nesta. As feministas, entretanto, criticam a ênfase dada pelos psicanalistas ao discurso falocêntrico, ou seja, o discurso que, de acordo com Pam Morris em *Literature and feminism: an introduction* (1998), “refers to the implicit logic within most Western thinking that constructs ‘man’ as the norm and erases the presence of two genders into the singularity of a universal male” (198). As feministas denunciam em sua argumentação que especialmente as teorias *freudianas* são construídas a partir de uma posição de subordinação das mulheres. Mesmo as teorias de Lacan são atacadas por muitas autoras,

especialmente a partir dos escritos de Julia Kristeva, Luce Irigaray, Hélène Cixous e outras, capazes tanto de reconhecer a importância dos estudos de Freud e Lacan para o desenvolvimento das subjetividades dos sujeitos, quanto os limites apresentados por estes e a necessidade de sua superação.

Quanto às concepções de mãe e maternidade no interior do debate feminista, Nancy Chodorow e Susan Contratto mostram em “The fantasy of the perfect mother” (1989) que as diferentes visões coexistentes oscilam entre a “all-powerful mother” e a “totally powerless [one],” e correspondem a entendimentos de que “[the] women’s maternal potential requires the desexing of women or enables fully embodied power” (80-85). Em direção convergente, Lucila Scavone, em “A maternidade e o feminismo: diálogo com as Ciências Sociais” (2010), salienta as múltiplas facetas que a maternidade adquire no interior do feminismo, na medida em que seu entendimento oscila entre um símbolo de opressão das mulheres e uma representação do seu poder; entre a imagem de um ideal de realização feminina e um processo de construção histórica, cultural e política pautado nas relações de poder que um sexo exerce sobre o outro.

Não cabe realizar neste trabalho uma retomada das discussões travadas no interior do movimento feminista. Interessa-nos apenas trazer as reflexões teóricas que nos ajudem a compreender as personagens dos romances que serão analisados nos próximos capítulos, cujas protagonistas são mulheres que têm origem na classe média brasileira, caracterizadas por Rose Marie Muraro, em *A mulher no terceiro milênio* (1992), da seguinte forma:

As largas faixas da classe média conservadora são as camadas que ocupam o grosso das áreas urbanas, ao menos nos países da América Latina. Esta classe é composta por pequenos proprietários e funcionários médios do sistema produtivo e do governo. Nestas classes sociais, as mulheres em geral vivem o papel

tradicional que o sistema lhes oferece: o de mães e donas-de-casa, uma vez que não precisam trabalhar para viver. Na sua grande maioria, defendem os valores tradicionais no que se refere à sexualidade, à educação, à economia e à política.

(154)

Olhando rapidamente para os romances que serão analisados no presente trabalho, depreendemos que dentre as protagonistas Anelise, de *As parceiras*, é uma mulher que, para usarmos as palavras de Muraro, não precisa trabalhar para viver. Entretanto, ainda que seja mãe e “dona-de-casa,” não se enquadra perfeitamente neste papel, como veremos no Capítulo 3. Nora, de *A sentinela*, e Sofia e Tessa, de *Atire em Sofia* e *Os seios de Pandora: uma aventura de Dora Diamante*, em contrapartida, são mulheres que trabalham. O fato de terem uma profissão influencia no desempenho do seu papel social, afinal as atividades de uma profissional e as de uma dona-de-casa mostram-se a elas como incongruentes em nossa sociedade, como veremos nos Capítulos 3 e 4. Assim, ainda que concordemos com Muraro que nossas quatro personagens, como mulheres brasileiras de classe média, reproduzam os valores tradicionais relativos à sexualidade, à educação, à economia e à política, pensamos que isto acontece de forma conflituosa, haja vista que essas protagonistas, ao não se adequarem à sociedade contemporânea na qual convivem diferentes discursos a respeito da maternidade e do seu significado na vida das mulheres de classe média, tentam subverter a ideologia social e os modelos postos. Desta maneira, ao exprimirem seus conflitos pessoais que são em grande parte decorrência da incompatibilidade dos diferentes discursos em voga, Anelise, Nora, Sofia e Tessa, mesmo que ainda reproduzam em suas ideias os modelos sociais de mulheres próprios da sociedade patriarcal, trabalham concomitantemente na direção de subverter esses mesmos ideais, como veremos adiante.

Sempre tendo em mente os quatro romances analisados neste trabalho, cabe agora buscarmos nas concepções feministas elementos que nos ajudem a entender esses diferentes discursos e os significados que a maternidade (ou as maternidades) podem adquirir para este grupo de mulheres. Começemos com algumas considerações realizadas por Simone de Beauvoir no volume 1 de *O segundo sexo*:

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino. Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um Outro. (9)

Desta forma, para Beauvoir, ainda que existam influências dos fatores biológicos e psíquicos na construção do gênero, este é fruto, principalmente, das relações sociais e históricas nas quais os sujeitos estão inseridos. Neste sentido, não é a falta ou a presença de uma genitália que influencia a identidade dos sujeitos, mas o valor social dado a este órgão. Por isso, no volume 2 de *O segundo sexo*, a autora critica diretamente os pressupostos da teoria *freudiana* e repudia o mito da psicanálise segundo o qual a maternidade igualaria as mulheres aos homens:

É uma mistificação sustentar que a mulher se torna, pela maternidade, a igual concreta do homem. Os psicanalistas esforçaram-se muito por demonstrar que o filho lhe trazia um equivalente do pênis; mas, por invejável que seja esse atributo, ninguém pretende que sua simples posse seja capaz de justificar uma existência nem que seja o fim supremo desta. (293)

De acordo com suas ideias, não há dados da biologia que justifiquem que a mãe se identifique mais com o(s) filho(s) do que o pai. Não existe, tampouco, um instinto materno, bem como não há razão que justifique a divinização do pai promovida pela psicanálise.

Em uma linha afim, Elisabeth Badinter defende em *Um amor conquistado: o mito do amor materno* (1985) que o chamado amor materno não está inscrito em uma suposta natureza feminina e que, portanto, não existe como um sentimento universal e necessário; trata-se, sim, de uma construção recente da civilização. A própria concepção que temos de infância é, segundo ela, uma construção recente na história da humanidade, já que começa a ser esboçada apenas no final do século XVIII:

Data dessa época [1760-1770] o aparecimento de uma floração de obras que incitam os pais a novos sentimentos e particularmente a mãe ao amor materno. . . . Foi Rousseau, com a publicação de *Émile*, em 1762, que cristalizou as novas idéias e deu um verdadeiro impulso inicial à família moderna, isto é, a família fundada no amor materno. Veremos que depois do *Émile*, durante dois séculos, todos os pensadores que se ocupam da infância retornam ao pensamento rousseauiano para levar cada vez mais longe as suas implicações. (34-5)

Desta forma, o amor materno e a concepção de infância são invenções históricas e, portanto, algo que não se encontra no DNA humano, mas que se aprende. Logo, a relação da mãe com os filhos depende da sua história, ou seja, de suas vivências e relações interpessoais com a família (e sua própria mãe) e com a sociedade em geral, bem como se relaciona diretamente à História, ou em outras palavras, das ideias compartilhadas pelos sujeitos em determinado tempo e espaço.

Nesta direção, cabe realizarmos um breve diálogo com as ideias sintetizadas por Édouard Glissant em *Caribbean discourse* (1992). O autor entende que a História, embora gerada a partir

das histórias subjetivas dos sujeitos, tem seu discurso construído e difundido pelo discurso dominante. Dessa maneira, ao examinar a formação das literaturas nacionais, sublinha duas funções: uma sacralizadora e outra dessacralizadora. A primeira consiste na reunião da “community around its myths, its beliefs, its imagination, or its ideology.” A segunda, por sua vez, diz respeito ao esforço “of demythification, of desecration, of intellectual analysis, whose purpose is to dismantle the internal mechanism of a given system, to expose the hidden workings” (99-100). Glissant fala dos conflitos entre as histórias e a História do Caribe. Debruçamo-nos, em contrapartida, sobre as contradições entre o discurso dominante, ou seja, a História contemporânea brasileira, e as histórias de nossas personagens, que são em grande medida expressão e parte das histórias das mulheres, especialmente das brasileiras de classe média.

Falemos então um pouco a respeito dos conflitos experienciados por essas mulheres, tópico que será retomado continuamente ao longo deste trabalho. Para tanto, gostaríamos de trazer para reflexão algumas ideias de Nancy Chodorow publicadas em *The power of feelings: personal meaning in psychoanalysis, gender, and culture* (1999) a respeito dos conflitos decorrentes das relações entre histórias e Histórias na constituição das subjetividades de suas pacientes, que são mulheres de classe média. Ainda que as mulheres analisadas pela estudiosa sejam americanas, acreditamos que suas considerações são pertinentes para nossa pesquisa na medida em que as brasileiras de classe média parecem-nos exprimir conflitos similares aos relatados pela pesquisadora. Em suas palavras:

My examples, then, reflect, indicate, and built on historically situated, cultural, discursive constructions of gender. But none of the women I discuss simply entered the realm of the symbolic or placed herself within a cultural discourse or

unequal society or polity. From birth to the present, all have actively constructed their gender with intense individual feelings and fantasies – of anger, envy, guilt, resentment, shame, wistful desire, rageful entitlement, sadness, jealousy, horror, or disgust – and with characteristic defensive patterns – of guilt, denial, splitting, projection, repression. This personal cast and individual emotional tonality pervade any person’s sense of gender. (90)

Na construção do gênero e da subjetividade das mulheres, sejam brasileiras, sejam americanas, assim, existem inúmeros fatores que se conjugam, elementos que abrangem não apenas a anatomia (o biológico) e as experiências vividas no interior da família, mas também as condições políticas, econômicas, culturais e étnicas, bem como os valores sociais aprendidos nas e pelas relações com os outros seres humanos. Pode-se, evidentemente, acrescentar a este conjunto a indústria cultural e a mídia (especialmente a televisão e a internet) na atualidade na medida em que estas desempenham importante poder de influência na construção e divulgação de concepções, comportamentos e desejos a serem internalizados pelos sujeitos.

Dentre os padrões de comportamento reproduzidos encontram-se o de boa esposa, boa mãe e boa filha. Especificamente quanto às relações entre filhas e mães, em *The reproduction of mothering: psychoanalysis and the sociology of gender* (1999), Chodorow investiga as relações filhas-mães e como as mulheres recriam internamente essa relação. Haja vista que, segundo a autora, “the mother is very important in the daughter’s psyche and sense of self” (viii), de modo que a figura materna seja decisiva na constituição das identidades das filhas como (futuras) mães. A partir daí podemos depreender que as relações mãe-filha influenciam a formação dos “sentimentos e fantasias individuais” e dos “padrões defensivos” citados no trecho acima, afinal:

many woman may experience what feels like a drive or biological urge to become mothers, but this very biology is itself shaped through unconscious fantasy and affect that cast what becoming pregnant or being a mother means in terms of a daughter's internal relation to her own mother. I thus theorize maternal subjectivity – mothers' unconscious and conscious experiences of being a mother, of having a connection to a child or to children. (ix)

Dessa maneira, para Chodorow, a mãe que nutre, sustenta e cuida dos filhos (especialmente das filhas, afinal a relação filha-mãe representa o seu objeto de estudo), estabelece conexões com sua prole. É o desejo de estabelecer ligações com os filhos que inclina, assim, as suas filhas à experiência da maternidade.

Julia Kristeva, por sua vez, também defende em “Maternity, feminism, and female sexuality” (1997) a relevância fundamental que os discursos sociais e as experiências pessoais adquirem no desenvolvimento das subjetividades das mulheres como mães. No que diz respeito às ideias de maternidade presentes na nossa civilização, Kristeva identifica em “Motherhood according to Giovanni Bellini” (1997) a existência de dois discursos: o científico e o religioso. Em suas palavras:

This becoming-a-mother, this gestation, can possibly be accounted for by means of only two discourses. There is *science*, but as an objective discourse, science is not concerned with the subject, the mother as site of her proceedings. There is *Christian theology* (especially canonical theology); but theology defines maternity only as an impossible elsewhere, a sacred beyond, a vessel of divinity, a spiritual tie with the ineffable godhead, and transcendence's ultimate support – necessarily virginal and committed to assumption. [grifos no original] (303)

O discurso científico, ao encarar a maternidade pelo viés biológico e explicá-la como algo natural e, até mesmo, pré-social, entende a mãe como fêmea e, portanto, não como um sujeito do processo, mas sim como submetida a ele, ou seja, um objeto. Assim como outras autoras, dentre elas Badinter, Beauvoir, Butler, Chodorow, Kitzinger, Morris, Pravaz, Ruddick e Scavone, Kristeva, defende que ser mãe é diferente de dar à luz, haja vista que, para além do aspecto biológico, diz respeito à assunção de uma *posição*.

O discurso religioso, muito embora introduza a esfera cultural na compreensão da maternidade, ao identificar a figura da mãe com a da Virgem Maria e, conseqüentemente às ideias de “bond,” “medium” e “interval” (“Motherhood” 304), vincula a maternidade com pureza, nutrição, cuidado e sofrimento (um sofrimento com júbilo, portanto masoquista), afinal as mães “are entitled only to the ear of the virginal body, the tears, and the breast” (“Stabat” 322). Estes elementos, entretanto, são enlaçados pelo silêncio: “Silence weighs heavily nonetheless on the corporeal and psychological suffering of childbirth and especially the self-sacrifice involved in becoming anonymous in order to pass on the social norm, which one might repudiate for one’s own sake but within which one must include the child in order to educate it along the chain of generations” (330). Devido à existência desse silêncio, ainda segundo Kristeva, para o entendimento da maternidade e de seus significados, é de fundamental importância ouvir as mães contarem as suas próprias experiências e criar uma nova linguagem que inclua a sexualidade em sua totalidade e que, destarte, possa representar as categorias mulher e mãe.

Se para Chodorow as mulheres optam pela maternidade em função do desejo de estabelecerem ligações com os filhos em função daquelas que tiveram com suas próprias mães, para Kristeva a maternidade representa em si mesma a possibilidade de (re)união das mulheres

com as suas mães: “By giving birth, the woman enters into contact with her own mother; she becomes, she is her own mother; they are the same continuity differentiating itself. She thus actualizes the homosexual facet of motherhood” (“Motherhood” 305). Assim, pela reunião filha/mãe-mãe, o corpo materno representa, para Kristeva, o *locus* de *jouissance* de ser mulher e ser mãe, em oposição à teoria *freudiana* que o compreende a partir da ausência biológica do pênis e pelos desejos psíquicos movidos pela necessidade de preencher a referida falta.

Estabelecer laços maternos com a prole, seja para reproduzir ou para se reencontrar com laços passados, demanda das mães o desempenho de determinadas funções. Mesmo depois de décadas de combates feministas que reivindicam condições igualitárias para homens e mulheres e do desenvolvimento de ideias que defendem que há, de acordo com Badinter, “o nascimento de uma irreduzível vontade feminina de partilhar o universo e os filhos com os homens” (370), ainda parece caber predominantemente às mulheres a realização das funções maternas de proteção, nutrição e educação dos filhos. Estas são expressas por várias autoras, dentre elas Sara Ruddick, que afirma em *Maternal thinking: toward a politics of peace* (1995):

Mothers are as diverse as any other humans and are equally shaped by the social milieu in which they work. In my terminology they are ‘mothers’ just because and to the degree that they are committed to meeting demands that define maternal work. . . . These three demands – for preservation, growth, and social acceptability – constitute maternal work; to be a mother is to be committed to meeting these demands by works of preservative love, nurturance, and training.

(17)

A partir deste trecho podemos levantar dois pontos. O primeiro consiste na constatação de que, mesmo com a mudança dos tempos, a função materna ainda mantém características similares no

que diz respeito à responsabilidade de alimentar, cuidar e educar os filhos. O segundo diz respeito ao fato de que, se mãe é aquele sujeito que desempenha as referidas funções, ele não precisa necessariamente ser uma mulher. Ora, em decorrência do movimento feminista e das mudanças sociais ocorridas a partir das décadas de 1960 e 1970, os papéis sociais a serem desempenhados por homens e mulheres são repensados, de modo que não apenas as mulheres assumem atividades tradicionalmente masculinas, como o trabalho fora do lar, como os homens adotam funções tidas como femininas. Assim, como defende Badinter, “[o]s novos pais fazem como as mães, amam os filhos como as mães os amam” (368). Os homens podem, então, desempenhar as funções maternas, assim como as mulheres.

Não nos interessa aprofundar aqui a discussão sobre até que ponto os homens podem ou não serem mães, especialmente porque na sociedade brasileira a que as protagonistas em estudo pertencem, cabe historicamente às mulheres realizar este papel. Entretanto, pensando na condição materna das mulheres, é preciso ainda ressaltar que tomar a mãe contemporânea como a pessoa que ama, nutre, cuida e educa não representa simplesmente uma manutenção da representação materna que começou a ser registrada por Rousseau; significa transformá-la, afinal o cumprimento dessas demandas vem acompanhada de outras. Vejamos como Simone de Beauvoir expressa *o navegar* da mulher entre ser mãe, dona-de-casa e esposa no volume 2 de *O segundo sexo*:

[A]s diferentes funções consignadas à mulher se conjugam mal entre si. Os jornais femininos ensinam abundantemente à dona de casa a arte de conservar sua atração sexual embora lavando a louça, a permanecer elegante durante a gravidez, a conciliar o coquetismo com a maternidade e a economia; mas aquela que se sujeitasse a seguir atentamente esses conselhos logo se veria atormentada e

desfigurada pelas preocupações; é-lhe muito difícil permanecer desejável quando tem as mãos inchadas e o corpo deformado pelas maternidades; eis por que uma mulher amorosa experimenta muitas vezes certo rancor contra os filhos que lhe arruinam a sedução e a privam das carícias do marido; se, ao contrário, é profundamente mãe, ela tem ciúme do homem que reivindica igualmente os filhos. Por outro lado, o ideal caseiro contradiz, como vimos, o movimento da vida; a criança é inimiga dos assoalhos encerados. (293-94)

Para Beauvoir, assim, os diferentes papéis construídos socialmente para serem desempenhados pela mulher casada são, essencialmente, incompatíveis.

Várias autoras contemporâneas expressam essas contradições e impossibilidades geradas pelas tentativas de cumprimento dos diferentes papéis recém-mencionados. Miriam Johnson, por exemplo, expressa assim a complexidade que representa ser mãe e ser um sujeito sexual, ao mesmo tempo, na contemporaneidade:

One of the major problems I encounter in emphasizing mothering as important to women is that it is immediately and automatically construed as taking sexuality away from women. . . . In this society we make a split between the sexual and the maternal; I would argue, however, that this split has more to do with male thinking (by which we are all influenced) than with female thinking. (217)

Há, dessa maneira, a separação entre as esferas sexual e maternal, como se estas não pudessem ser desenvolvidas pelo mesmo sujeito. No entanto, enquanto Beauvoir aponta as dificuldades geradas pelas grandes demandas oriundas de cada um dos papéis, Johnson acrescenta que, para além destas, encontram-se as ideias dominantes que aproximam a imagem materna à da Virgem Maria, como também defende Julia Kristeva.

Em direção similar, Daphne Marneffe afirma em *Maternal desire: on children, love, and the inner life* (2004): “Desire, we’ve been told, is about sex. Motherhood, we’ve been told, is about practically everything but sex” (4). A sociedade, assim, parece construir um discurso que dissocia e até mesmo contrapõe maternidade e sexo; um paradoxo, afinal este é, naturalmente, parte da constituição daquela.

Podemos somar a isto a crescente necessidade que as mulheres têm, seja por fatores econômicos, seja por razões individuais e/ou sociais, de exercerem uma vida profissional. Como defende Meryle Kaplan em *Mother’s images of motherhood* (1992):

Now, at the beginning of the 90’s we continue to know this vision of the Mother – that selflessly giving, ever-patient, never angry, always available and loving figure. . . . Views of women have changed. Being “just a house-wife” now provokes the question “Is that all?” and an injunction to justify that existence. On some level, the housewife has been replaced – in the cultural imagination of the professional middle class and the media – by Superwoman, able to do and have it all. The selflessly giving Mother seems outdated – or is She? (1-2)

Daí, depreendemos que para pensarmos nas maternidades das mulheres de classe média brasileira da segunda metade do século XX até a atualidade precisamos entendê-las dentro de um contexto que vai paulatinamente construindo a concepção da super-mulher como o modelo a ser seguido pela classe social. Essa super-mulher representa a mulher que, além dos papéis de mãe (que nutre, protege e educa os filhos), dona-de-casa (que cuida da casa e da família) e esposa (que cuida do marido e tem com ele uma vida sexual ativa), quer ou precisa, ainda, conquistar a esfera profissional.

Nesta direção, de acordo com Lucila Scavone em “Maternidade: transformações na família e nas relações de gênero” (2001), o ingresso das mulheres no mercado de trabalho mudou decisivamente a concepção da maternidade:

A transição de um modelo tradicional de maternidade (a mulher definida essencial e exclusivamente como mãe: proles numerosas) para um modelo moderno de maternidade (a mulher definida também como mãe, entre outras possibilidades: proles reduzidas e planejadas) deu-se com a consolidação da sociedade industrial. As contradições inerentes ao processo de industrialização e a forma como as mulheres ingressaram no mercado de trabalho, marcadas por profundas desigualdades sociais e sexuais, revelam os impactos desse processo na mudança dos padrões da maternidade. . . . Com mais acesso à educação formal e à formação profissional, as mulheres vão, no decorrer do século XX, ocupar gradativamente o espaço público, ao mesmo tempo em que mantêm a responsabilidade na criação do(a)s filho(a)s. (5)

É evidente que os impactos apontados por Scavone têm maior ressonância nas classes trabalhadoras, mas certamente influenciaram também a classe média, haja vista que as mulheres destas também passam a desempenhar funções profissionais fora do lar e a acumular as atividades e demandas domésticas, dentre elas as maternas.

Quanto à adição das atividades profissionais às funções das mulheres, é interessante registrarmos as ideias de Susana Pravaz em *Três estilos de mulher: a doméstica, a sensual, a combativa* (1981). Segundo a estudiosa, no processo da constituição das subjetividades das mulheres da classe média brasileira (assim como no das argentinas e das chilenas), a esfera produtiva assume fundamental importância. De acordo com suas análises, as representações de

maternidade, sexualidade e produtividade conjugam-se como constitutivas dos padrões, expectativas e desejos (individuais e/ou sociais) reproduzidos nas mentes e ações das mulheres estudadas. Pravaz constata que “desde as origens da estrutura social em que vivemos existiram mulheres-para-fazer-filhos, mulheres-para-fazer-amor, mulheres-para-lutar, enclausuradas em categorias que as especializam com as vantagens e desvantagens consequentes” (19). Entretanto, ainda segundo ela, percebe-se que na sociedade brasileira contemporânea a mulher de classe média é levada a se triplicar entre os três papéis, referentes à maternidade, à sensualidade e ao trabalho. Esse desdobramento gera conflitos “mais ou menos dolorosos,” haja vista que representam “sistemas. . . superpostos [e] contraditórios” (23). Podemos concluir, a partir de suas reflexões, que a mulher de classe média, então, aprende e interioriza nas e pelas relações familiares e sociais que, para ser e se sentir completa, precisa se realizar nas esferas materna, sexual e produtiva, as quais acabam por se apresentar como incompatíveis.

Susan Maushart também explora em *A máscara da maternidade: por que fingimos que ser mãe não muda nada?* (2006) o desafio que as mulheres contemporâneas encontram ao se dividirem entre essas diferentes funções e ressalta a quebra de coerência decorrente da multiplicidade dos papéis a serem desempenhados:

Segundo os nossos padrões, os horizontes de nossas mães e avós eram claustrofobicamente limitados. Mas também eram claramente visíveis, e o pequeno espaço em que tinham permissão de se mover ao menos era definido de modo coerente. . . . A “profissão” que tinham a seguir era um caminho muito estreito realmente, mas o progresso era contínuo e, muitas vezes, satisfatório. A maternidade determinava o ritmo dessa viagem, e o crescimento e o desenvolvimento dos filhos sinalizavam sua trajetória.

Para as novas mães da geração atual. . . uma explosão de opções em termos de profissões e modos de vida condizentes com o gênero obliterou o ideal do “trabalho das mulheres” com base no lar. Mas, com a multiplicação das opções das mulheres, houve também (inevitável, sem sombra de dúvida) a quebra da coerência. Perdemos a temida claustrofobia de viver trancadas em uma caixa, mas, no processo, perdemos também a sensação de ter um lugar no mundo. (18-19)

Desta maneira, de acordo com a autora, entre o desempenho dos vários papéis, se, por um lado, as mulheres contemporâneas tiveram seus espaços e suas possibilidades de ação ampliados, por outro, a coerência de sua identidade foi rompida, ou melhor, acrescentamos, as supostas coerências de suas identidades abaladas. Isso pode ser claramente observado nos romances que analisaremos neste trabalho.

Poderíamos trazer muitas outras referências e citações para este capítulo, afinal o campo é muito fértil. Optamos, porém, por realizar uma discussão breve, mas ampla, com o intuito de apenas esboçar a complexidade que o ser ou não ser mãe apresenta e representa na constituição das subjetividades das mulheres (reais e/ou fictícias). Manteremos o debate/embate iniciado neste capítulo como uma constante ao longo de toda a dissertação, afinal é a partir dele que podemos compreender o que estamos denominando como paradoxo da (in)completude feminina, já que este se forma no e pelo conflito das mulheres entre o ser e o não ser mãe em um contexto que demanda que sejam capazes de conjugar as esferas materna, sexual e produtiva, as quais representam, como defendemos até aqui, papéis inconciliáveis. A opção de ser ou não ser mãe das personagens analisadas é tomada tanto como fruto de uma escolha consciente quanto como resultado de determinações que extrapolam sua consciência e seu poder individual de decisão.

Entremos, então, nos romances de Lya Luft e Sonia Coutinho, resguardando o estatuto de ficcionalidade de suas personagens. Tomaremos as escrituras das referidas autoras como textos escritos por mulheres e não como *écriture feminine*. Concordamos com o argumento de Hélène Cixous em “The laugh of the Medusa” (1997) segundo o qual “[w]oman must write her self: must write about women and bring women to writing, from which they have been driven away as violently as from their bodies” (347), e queremos justamente discutir como isso pode ou não ser visto nos romances por nós estudados. Entretanto estamos de acordo com as críticas realizadas por Pam Morris quanto aos problemas decorrentes da falta de uma definição concreta do que vem a ser ou não a referida escritura feminina, afinal “[b]earing in mind . . . Cixous’ warning that *écriture feminine* can never be theorized, can we recognize qualities of style, language, tone, syntax and values which embody and advocate a feminine practice of writing?” (120). Além disso, também cremos, como Morris, que “the effect of emotional spontaneity, the rejection of syntactic order in her [Cixous’] own writing could be seen as affirming as ‘feminine’ the kinds of qualities – emotionalism, irrationality, disorder – that men have been only too pleased to characterize as women’s identity and writing” (125). Queremos, assim, fugir à tentação da oposição binária entre masculino e feminino e entender as mulheres que escreveram os romances que são o foco de nosso estudo, não como importantes autoras brasileiras, mas sim como *importantes autores brasileiros*, já que sua obra tem alta qualidade (propriedade já reconhecida pela crítica, aliás) e, muito embora seus textos tenham marcas das experiências vividas por mulheres (afinal, escritores são sujeitos históricos e, portanto, não fogem à sua historicidade), não se debruçam sobre a escrita para expor em sua criação artística apenas o “women’s desire for affirmation” de que fala Kristeva (“Women’s” 366), mas sim porque, para além deste, exploram literariamente as questões intrínsecas, fundamentais e universais da humanidade.

Debruçamo-nos sobre os romances de Luft e Coutinho com o intuito de perceber e discutir como as suas protagonistas lidam com o embate entre o ser ou não ser mãe e a tentativa de alcançar o inatingível estado de plenitude feminina apre(e)ndido pelas mulheres ao longo de suas vidas, especialmente no momento de transição histórica que estas personagens estão inseridas ou, em outras palavras, como enfrentam o que chamamos de paradoxo da (in)completude feminina. Quanto à maternidade, as protagonistas em estudo movimentam-se dentro do sistema social, ora tentando adequar-se a ele, ora arriscando-se a subvertê-lo. Interessamos então perceber e discutir suas estratégias de adequação e subversão e o significado que a maternidade ou sua ausência adquire nos seus conflitos manifestos e latentes.

CAPÍTULO 3

ADAGIO – ENTRE A PLENITUDE E A PRIVAÇÃO

Abertura

Não sou a areia
onde se desenha um par de asas
ou grades diante de uma janela.
Não sou apenas a pedra que rola
nas marés do mundo,
em cada praia renascendo outra.
Sou a orelha encostada na concha
da vida, sou construção e desmoronamento,
servo e senhor, e sou
mistério

A quatro mãos escrevemos este roteiro
para o palco de meu tempo:
o meu destino e eu.
Nem sempre estamos afinados,
nem sempre nos levamos
a sério.

-- Lya Luft (*Perdas & ganhos* 12)

Aos poucos fui descobrindo: não devo ser apenas mãe, irmã,
amante. Preciso ser eu, Nora, com tudo o que isso significa e que
ainda tenho que descobrir; que preciso extrair de mim, criando
caminhos como João projeta rumos no ventre da terra; produzir
com a carne da minha alma os fios que me prenderão ao mundo.

-- Lya Luft (*A sentinela* 38)

[m]inha bisavó reclamava que minha avó
era muito tímida
minha avó pressionou minha mãe a ser
menos cética
minha mãe me educou para ser bem lúcida
e eu espero que minhas filhas fujam desse
cárcere
que é passar a vida transferindo dívidas

-- Martha Medeiros (*Poesia reunida* 158)

Lya Luft reflete, em sua escritura, as condições sociais das mulheres que vivem no contexto histórico ao qual a autora pertence. Ainda presas aos valores de uma educação de base patriarcal, as mulheres do universo ficcional *luftiano* tentam encaixar-se em uma sociedade em processo de mudanças, marcada, portanto, pelo convívio conflituoso entre os valores do passado e do presente. Dos sete romances publicados pela escritora, escolhemos dois para discutir neste trabalho: *As parceiras* (1980) e *A sentinela* (1994). É preciso, então, justificar a escolha de tais obras. Haja vista que nos interessam narrativas que nos permitam adentrar nas mentes das protagonistas mães, o livro *O ponto cego* (1999) exclui-se do rol de possibilidades, pois neste a

narração é construída sob o ponto de vista de uma criança, o Menino. Todos os outros seis romances poderiam ser tomados em nosso estudo. Optamos por *As parceiras*, não apenas por ter sido este o primeiro romance a ser publicado pela autora, mas principalmente por trazer a ideia das mulheres como “perdedoras,” motivo este constitutivo e corrente no conjunto de romances da autora. *A sentinela*, por sua vez, é o último romance narrado em primeira pessoa publicado até então por Lya Luft e que, aos nossos olhos, desenvolve uma protagonista cuja história de vida, a princípio, a enquadraria no grupo das “perdedoras” *luftianas*, mas que, entretanto, através de um processo de amadurecimento, busca deixar tal condição.

A escritura de Lya Luft: pinceladas

Lya Luft, nascida em 1938 na cidade de Santa Cruz do Sul, no Rio Grande do Sul, tem sua estreia como escritora em 1964 com o livro de poemas *Canções de Limiar*. Em 1972 lança *Flauta Doce*, uma obra também composta por poemas e, em 1978, *Matéria do cotidiano*, seu primeiro livro de contos. Seu primeiro romance foi publicado em 1980: *As parceiras*. A partir daí publica vários livros, sem considerarmos os infantis: *A asa esquerda do anjo* – romance (1981), *Reunião de família* – romance (1982), *O quarto fechado* – romance (1984), *Mulher no palco* – poesia (1984), *Exílio* – romance (1987), *O lado fatal* – poesia (1989), *A sentinela* – romance (1994), *O rio do meio* – poesia (1996), *Secreta mirada* – poesia (1997), *O ponto cego* – romance (1999), *Histórias do tempo* – contos e crônicas (2000), *Mar de dentro* – diário, memórias, cartas (2000), *Perdas e ganhos* – ensaio, memórias (2003), *Pensar é transgredir* – contos e crônicas (2004), *Para não dizer adeus* poesia – (2005), *Em outras palavras* – contos e crônicas (2006), *O silêncio dos amantes* – contos (2008), *Múltipla Escolha* – contos e crônicas (2010) e *A Riqueza do Mundo* – ensaio (2011).

A autora é considerada como uma das mais importantes escritoras brasileiras e recebeu os prêmios “Alfonsina Storni” de poesia em Buenos Aires (1980), “Érico Veríssimo” da Assembléia do Rio Grande do Sul pelo conjunto de sua obra (1984) e “Melhor obra de ficção de 1996” da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) por *O Rio do Medo*.

A crítica literária tem se debruçado significativamente sobre a obra de Lya Luft. Muitos artigos acadêmicos, dissertações de mestrado e teses de doutorado têm sido produzidas a respeito de sua escritura nos últimos anos, tomando como base para seu entendimento conhecimentos multidisciplinares, articulando literatura e sociologia, psicanálise, feminismo, mitologia, história e etc. Em linhas gerais, segundo esta produção, as protagonistas de Lya Luft – mulheres de classe média, brancas, mães, casadas ou separadas –, debatem-se entre seus desejos e a realidade objetiva. O entendimento do que vem a ser esse desejo no que diz respeito à maternidade varia, entretanto, em função da perspectiva crítica adotada pelos estudiosos. Para aqueles que se fundamentam nos estudos *freudianos* e *junguianos*, ele teria uma origem “natural,” por se basear nos processos de castração feminina e nas decorrentes relações filha-mãe-filha, no caso dos primeiros, e no(s) arquétipo(s) materno(s) – ou seja, nas representações comuns no inconsciente das sociedades, independente de tempo e espaço –, no caso dos segundos. Para outros autores, especialmente aqueles que se apoiam em teóricos como Althusser, Foucault e Butler, em contrapartida, esse desejo seria construído social e historicamente, em função das especificidades psíquicas de cada sujeito e das relações que ele estabelece com o meio no qual está inserido. Nesta direção, aquilo que os sujeitos pensam ser seus desejos individuais seriam, sim, construções coletivas e históricas por eles internalizadas, apropriadas e reproduzidas, de forma a pensarem que seriam “naturais” ou, ao menos, “pessoais” e “autênticos.”

Vejamos, então, algumas das ideias da crítica literária sobre a obra de Lya Luft. Elódia Xavier defende em *Lya Luft: a desconstrução do gênero* (1998) que as mulheres do universo de Lya Luft “estão enredadas num contexto familiar sufocante, onde a ordem patriarcal, embora decadente, ainda destrói qualquer forma de realização. . . [contexto no qual] a persona assumida pela imposição das práticas sociais anul[a] qualquer possibilidade de individuação.” Assim, as personagens, já que situadas historicamente, apresentam e representam, em seus corpos e mentes, tanto as ideias e os ideais da sociedade patriarcal quanto o seu desejo de corresponder e/ou subverter a ideologia posta.

Lucila Brandão, em direção similar, ressalta em “O enigma do anjo” (1999) a produção de Lya Luft como espaço que incorpora os problemas de identidade e culpa também presentes na literatura escrita por mulheres após o movimento feminista, a partir da década de 1960. Segundo ela, vemos na obra de Lya, em especial em *Reunião de família*, que “a mulher fica dividida entre a satisfação do desejo – com a culpa daí advinda – e a submissão ao preconceito” (40). Nelly Novaes Coelho, no artigo “Lya Luft – *Reunião de família*: um jogo de espelhos” (1993), por sua vez, mencionando os três primeiros romances publicados, entende que a escritora constrói “universos trágicos através dos quais ela procede a uma dorida e impiedosa radiografia do universo social e moral da classe média gaúcha, de tradição germânica e, por extensão, da sociedade tradicional cristã-burguesa” (231). Coelho sublinha aquela que entendemos ser uma das principais características da escritura de Lya Luft, a saber, a capacidade que esta tem de ir para além das aparências do real e desvelar e revirar o universo que se encontra escondido dentro das mentes das mulheres, suas personagens.

Susan Quinlan, em “*As parceiras*: a contemporary bildungsroman” (1991), comenta sobre a condição das personagens *luftianas*. De acordo com a crítica, “[f]or Luft, [slavery] is the

hallmark of the current feminine condition. . . . Her women. . . lead double lives, marginalized within society. The author explores the cultural and psychological depths of this marginalization by translating feminine discourse” (71). Nesta direção, os quatro primeiros romances de Lya Luft “explore alternatives ways to establishing a feminine identity in light of opposition to gender-dominant society” (97). Entendemos que essa marginalização das mulheres na sociedade falocêntrica e as possibilidades de construção de suas identidades como sujeitos, apontadas por Quinlan, são desenvolvidas de forma peculiar na obra de Lya Luft a partir do processo de desvelamento dos seres em suas relações com a realidade. Tomemos emprestadas as palavras de Coelho no artigo supracitado:

A matéria ficcional dessa trilogia se identifica com uma das tendências mais férteis da ficção moderna: a que registra as relações humanas, presas à aparência inofensiva e rotineira do cotidiano, para depois ir rompendo sua superfície tranqüila e, lá no fundo oculto, tocar as paixões ou pulsações secretas que revelam a duplicidade da vida vivida e/ou a mutilação interior dos seres que a vivem. . . . Suas figuras femininas são presas de uma inquietante ambigüidade. . . . Todas as mulheres deste universo asfixiante estão em busca de si mesmas ou condenadas ao mais absoluto desamparo interior. (“Lya Luft” 231-32)

A realidade concreta oculta, assim, sob uma fina membrana, os desejos latentes das personagens, os quais, por um lado, recalcam para poderem viver “normalmente,” e, por outro, nutrem, haja vista que são partes constitutivas da construção de sua identidade. A ambigüidade das personagens, assim, representa um paradoxo, uma espécie de conflito entre o *ser* e o *estar*.

É comum encontrarmos na crítica a respeito da obra de Lya Luft a ideia de que o conteúdo desse conflito, ou seja, os fantasmas e as castrações construídos pela e a partir da

interação dos sujeitos com a sociedade patriarcal são metaforizados em imagens grotescas. A este respeito, Maria Osana Medeiros da Costa, valendo-se do entendimento de Bakhtin do carnavalesco, defende em *A Mulher, o Lúdico e o Grotesco em Lya Luft* (1996) que essas imagens assumem função de sátira e contraste na obra da autora, já que “são um lugar de deformação e rebaixamento, [e fazem] emergir. . . um discurso de denúncia e ridicularização das instituições sociais e da vida trágica da mulher” (20). Na tessitura narrativa de Lya Luft merecem destaque, dentre outras, as imagens de anões, vermes, abortos e corpos mutilados. É a partir destas representações que o plano do fantástico é construído.

No que concerne à esfera do grotesco e a maternidade em Lya Luft, foi escrita uma tese de doutorado em 2011 que realiza um estudo comparado entre obras de Lya Luft, Angela Carter e Susan Swan intitulada: *Mulheres-monstro e espetáculos circenses: o grotesco nas narrativas de Angela Carter, Lya Luft e Susan Swan* (2011). O autor do estudo é André Feitosa e dos romances de Luft, ele elegeu *Exílio* como objeto de estudo.

É interessante mencionar que os estudos de Susan Quinlan e de Maria Osana Medeiros Costa recém-citados também são frutos de pesquisas e trabalhos de doutorado, produzidos em momentos históricos em que as discussões sobre a escritura de Lya Luft estavam se iniciando. Se dermos um salto e olharmos para o início da década atual, veremos uma grande quantidade de trabalhos produzidos no nível de pós-graduação. As discussões exploram as mais diferentes temáticas dentro da obra da autora, desde a desconstrução do mito da infância feliz, de acordo com a análise de Cintia Barreto em *A representação da infância em Lya Luft* (2006), em decorrência dos conflitos gerados na família patriarcal em decadência, até trabalhos que discutem as crônicas da autora na atualidade em comparação a outras autoras, como a dissertação de mestrado intitulada *A crônica contemporânea de autoria feminina: Lya Luft, Marina*

Colassanti e Martha Medeiros (2009) de autoria de Sílvia Freire, e em sua articulação com os meios de comunicação de massa, a saber, a *Revista Veja* e site de rede social *Orkut*, como o trabalho de Leani Budde chamado *A espessura da existência humana: Perdas & Ganhos na obra de Lya Luft* (2007).

A obra que mais tem aparecido nos estudos é *Exílio* e talvez a categoria mais recorrente nos trabalhos publicados sobre a escritora atualmente seja a do exílio, extrapolando sua presença na obra homônima e entendendo-o como *leitmotiv* da escritura de Luft. Nesse sentido, a dissertação *Percurso do exílio na condição feminina: morte e renascimento em As parceiras e Exílio de Lya Luft* (2010), produzida por Selma Freitas, desenvolve a categoria do *exílio psicológico* como estruturante das obras analisadas e, fundamentando-se em teorias *freudianas* e nas discussões de Said acerca do exílio, defende que, em decorrência do luto da melancolia, as personagens destes romances estariam, pela memória, presas a um passado repleto de fantasmas. A dissertação de Celso Lima Júnior, *A rainha exilada: jornada psicológica de uma mulher em busca do verdadeiro eu, em Exílio, de Lya Luft* (2010) por sua vez, toma o viés teórico do pensamento junguiano, parte do pressuposto de que existe uma “psique feminina” e estuda os símbolos que constituem o romance de Luft e seus significados.

Ainda sobre o livro *Exílio*, há a dissertação de Donizete Batista, *Espaço e identidade em Lya Luft: Exílio* (2007), que trabalha com os conflitos experienciados por Doutora, conflitos esses gerados por sua incapacidade de se adequar às expectativas socialmente construídas para as mulheres – o que Beauvoir chamou de “destino de mulher” (*O segundo sexo* 1980). A dissertação de Batista é uma das poucas produzidas na primeira década dos anos 2.000 que recupera as condições históricas e sociais da década de 1980, como condição *sine qua non* para o entendimento da personagem Doutora e seus conflitos.

Alguns estudos optam por trabalhar com a categoria do “quarto fechado,” como a dissertação *O quarto fechado, de Lya Luft: uma ilha que emerge na noite...* (2005), e o artigo “‘O quarto fechado,’ de Lya Luft: uma ilha que emerge na noite” (2008), ambos de autoria de Vanessa Kukul, fazendo o contraponto do espaço vivido e do espaço imaginado e explorando a temática do quarto como experiência existencial. Neste sentido, acreditamos que podemos estabelecer uma analogia entre o espaço do quarto de *O quarto fechado* e os demais espaços presentes nos romances de Lya Luft, haja vista que podem representar às personagens, concomitantemente, oportunidades de escape e situações de exílio.

Nos últimos trabalhos citados, a especificidade da memória e das digressões das personagens na obra de Lya Luft é considerada. Cimara Melo, em *Lya Luft: percursos entre intimismo e modernidade* (2005), também toma esta categoria quando discute sobre personagens de *As parcerias*, *O quarto fechado* e *O ponto cego*, encarando as relações entre seus conflitos interiores e a modernidade que os circunda.

Outro estudo original sobre a obra de Luft é a dissertação *Tempos de casas e labirintos: o lugar da avó na trajetória feminina em Lya Luft* (2010) de Luiz Carlos Prado. O autor toma como ponto de partida os estudos culturais e de gênero e realiza uma análise do papel da avó em *A asa esquerda do anjo*. Ainda que achemos que seus argumentos precisassem considerar que a narrativa se dá sob o ponto de vista da neta adulta, mas com suas memórias do tempo de criança, cremos que o papel da matriarca na formação subjetiva da neta é de fundamental importância na constituição de sua identidade, afinal é a partir dela, a avó, que conflitos entre as diferentes gerações e culturas são representados no texto.

Voltando-nos mais diretamente ao tópico do nosso trabalho, além do estudo *Mulheres-monstro e espetáculos circenses: o grotesco nas narrativas de Angela Carter, Lya Luft e Susan*

Swan, já citado, interessa-nos considerar as análises de *Corpo e afeto na escrita de Lya Luft* (2009) e de *O encontro com o arquétipo materno: imaginário e simbologia em Lya Luft* (2010).

A dissertação de Jerzú Tomaz, originalmente intitulada *Marcadores afetivos e inscrições corporais no universo feminino de Lya Luft* (2007) e publicada sob o título *Corpo e afeto na escrita de Lya Luft*, analisa os romances *As parceiras*, *Exílio* e *A sentinela*. A autora, assim como a grande maioria dos estudos atuais sobre a obra de Lya Luft, procura promover uma “leitura do psiquismo” das personagens, baseada na “psicanálise, mitologia e crítica literária feminista” (11). Discute, na análise de *As parceiras*, as questões referentes ao dualismo vida e morte, a fragmentação identitária na contemporaneidade e a relação mãe-filha. Quanto à *Exílio*, toma como foco a representação psicossocial do corpo e o espaço culturalmente destinado às mulheres. Em *A sentinela*, finalmente, trata dos desencontros homem/mulher. Ainda que achemos as ideias de Tomaz pertinentes – voltaremos a seguir ao seu estudo quando tratarmos de cada um dos romances em particular –, acreditamos que, ao restringir sua análise às contribuições da psicanálise de origem *freudiana* e *junguiana* e não tomar os aspectos históricos e sociais em sua interpretação, deixa muitas lacunas na compreensão das obras e alguns pontos que merecem ser observados sob outro prisma.

A tese de Eliane Lima, intitulada *O encontro com o arquétipo materno: imaginário e simbologia em Lya Luft* (2006), por sua vez, parece-nos incorrer no mesmo problema da tese de Tomaz, haja vista que ao tomar apenas o ponto de vista da psicanálise acaba por apresentar uma análise pautada em argumentos importantes, mas que não nos possibilitam compreender as personagens de Luft em relação às complexidades e especificidades do momento histórico e social no qual foram originadas. Comentemos brevemente sobre o que acreditamos serem os limites do trabalho de Lima. Em primeiro lugar, seu estudo toma como pressuposto a existência

de um arquétipo materno. O uso da expressão no singular nos remeteria, inevitavelmente, a *uma* imagem, ou melhor, a uma imagem única e imutável, já que arquetípica, ou seja, um “element[o] formativ[o] preexistent[e] à pessoa e *a priori* inconscient[e] e que, também, pod[e] modificar a consciência” por ser “inconsciente de caráter não-individual, uma camada que é herdada e universal” (19). Em direção contrária, os pressupostos teóricos nos quais nos pautamos nos mostram que não existe uma imagem de mulher ou mãe, mas várias imagens de mulheres e mães, complexas e contraditórias. Por este motivo, discordamos de Lima quando afirma que

É entendimento desta análise que nem a psicologia, tal qual a filosofia ou, ainda, a sociologia, ou qualquer outro recurso humano preso a premissas racionais pode servir para favorecer ou iluminar inteiramente os caminhos da arte. A adesão completa e sem cautela a qualquer uma dessas ciências só daria conta de parte dessa tarefa, visto que aspectos psicológicos, filosóficos, sociológicos, por exemplo, colocados dentro do caldeirão artístico, passam a ser uma outra manifestação humana, de diversa natureza. (11)

Pensamos, em contrapartida, que é apenas a partir de uma abordagem pluridisciplinar que podemos entender a obra de Luft, afinal, ainda que as imagens arquetípicas possam ter influência no desenvolvimento das subjetividades de suas personagens, estas são, como nos ensina Antonio Candido em *Literatura e sociedade* (2006), construídas historicamente. Tomá-las como construções históricas significa situá-las como mulheres brancas e de classe média brasileira nas décadas de 1980 e 1990, do que decorrem algumas especificidades, na medida em que enfrentam os valores sociais e os desafios das mulheres de seu tempo, conflitos estes discutidos por Suzana Pravaz em *Três estilos de mulher* (1981).

Assim, nosso pressuposto é o de que os sujeitos constroem suas subjetividades a partir das relações que estabelecem com o meio social do qual fazem parte: é na complexa teia de relações criadas que o “eu” se diferencia dos “outros” e afirma sua subjetividade, ainda que esta seja decisivamente influenciada pelos valores e ensinamentos aprendidos e internalizados ao longo da vida de cada indivíduo.

Quanto ao estudo de Lima, mais uma observação merece ser realizada. Segundo a autora, nos sete romances de Luft “as protagonistas têm extremado seu sofrimento em face de uma relação insatisfatória com a mãe” (22-23) e “essa eterna ligação com um dado psíquico não satisfeito acorrenta cada protagonista a seu inconsciente, o qual, invasor, preenche até os espaços peculiares da consciência, impedindo-a de desempenhar seu indispensável papel condutor de vida” (203). Para Lima, então, os problemas das personagens de Lya Luft ao não conseguirem se realizar como mães estariam necessariamente localizados no passado, nas relações insatisfatórias que tiveram com suas próprias mães. Isso, a nosso ver, transforma as personagens de Luft em meras vítimas de um passado infeliz e opressor e lhes restringe tanto as responsabilidades pelas escolhas por elas tomadas (no passado, no presente e no futuro), quanto as possibilidades de terem opções e, portanto, poderem tomar conscientemente as rédeas de seu presente e seu futuro. A tese defendida em nosso trabalho, assim, é radicalmente diferente da adotada por Lima. Pensamos que, ainda que a inabilidade das personagens em desempenhar o papel materno possa ter origem nas relações que tiveram com suas mães no passado, haja vista que os vínculos afetivos estabelecidos entre estas são parcos e escorregadios, as dificuldades encontradas pelas protagonistas-mães de Luft têm, também, influência decisiva no seu presente, ou seja, no fato de terem sido educadas com valores patriarcais e viverem em uma sociedade com marcas da modernidade, na qual não basta, para ser, ainda que utopicamente, uma “mulher realizada,”

desempenhar os papéis de mãe e esposa segundo os pressupostos da sociedade patriarcal, já que não apenas, como já discutimos, os papéis de esposa e mãe sofreram modificações, mas também porque a estes se somaram outros, em especial aqueles que dizem respeito às mulheres serem economicamente produtivas.

Nesse sentido, vários críticos assinalam a importância de se considerar as influências sócio-históricas para o entendimento das personagens luftianas, dentre eles Xavier, Coelho e Quinlan. Como ilustração, citemos as ideias defendidas por Susan Quinlan, em *Mutatis mutandis: a evolução da obra de Lya Luft* (1997), dentro do universo conflituoso de Lya Luft, segundo as quais a escritora “concentra-se em situações que dizem respeito às mulheres reais numa sociedade contemporânea” (171). Por este motivo, queremos retirar as mães da obra de Lya Luft do divã em que a crítica acadêmica tem insistido em colocá-las e entendê-las como personagens complexas e mutantes, fruto, portanto, de múltiplas determinações.

O esforço intelectual de retirar essas personagens do divã implica, também, em encará-las não como vítimas passivas da opressão social, mas como sujeitos que têm liberdade, ainda que relativa, de escolha, afinal como afirma Quinlan no artigo supradito:

Uma das grandes contribuições de Luft para as letras brasileiras é a maneira pela qual ela trata de explorar a formação psicológica das protagonistas, seus processos de memória seletiva, as pessoas que influem em suas tomadas de decisões e sua necessidade de agirem ou escolherem por si mesmas, ao invés de dependerem inteiramente da decisão de outros. (168)

Assim, ainda que possam ser marginalizadas pela sociedade e até mesmo terem censurados seus pensamentos e desejos por si mesmas, as personagens precisam ser vistas como sujeitos

responsáveis por suas escolhas, responsabilidade da qual não podem se eximir ou serem eximidas.

A crítica Lúcia Helena, por sua vez, considera em “Perfis de mulher na ficção brasileira nos anos 80” (1990) que a ficção de Lya Luft “nos apresenta um perfil de mulher possível de ser condenado na metáfora do exílio. . . . A narrativa. . . põe-se a questionar a dimensão reclusa desta mulher enredada pelos fantasmas de uma ordem ancestral que lhe cola na pele a dependência” (13). Assim, na escritura *luftiana*, pelo questionamento dos valores da sociedade e dos papéis desempenhados pelos sujeitos no interior desta, são criadas personagens que lutam para romper com as amarras do chamado “destino de mulher,” ainda que tenham grandes dificuldades em superá-las no plano material, ou mesmo no interior de suas mentes. É com este norte que estudaremos a influência da maternidade na formação das identidades das personagens nos romances sobre os quais vamos nos debruçar.

A condição materna de Anelise, em *As Parceiras*

As parceiras marca a estreia de Lya Luft como romancista. A obra está na sua 22ª edição. É mister assinalar que neste livro já estão presentes os motivos que marcam a obra *luftiana*, em especial a morte, a loucura, a solidão, o exílio, o grotesco, o mistério, o mágico. A crítica tem se dedicado a analisar esse romance, tomando-o como fértil objeto de estudo. No que diz respeito às condições maternas das personagens, especialmente às das protagonistas, acreditamos que há muito a ser estudado, haja vista que, como já ressaltamos, as categorias que têm sido tomadas como base de análise se baseiam predominantemente na psicanálise, relacionando, assim, o entendimento das personagens com a reprodução de imagens arquetípicas que se pretendem a-históricas e deixando para um segundo plano as relações das construções das identidades das

personagens com o momento histórico no qual estas estão inseridas, norte que tomamos no presente trabalho.

Na obra, conhecemos a história de Anelise, a protagonista do romance, que nos conta em primeira pessoa, seus medos, traumas e experiências. É especialmente a partir de seus monólogos interiores, marcados por um tom intimista, confessional, que a sua condição materna nos é revelada: sua história pessoal como neta e filha marcam sua experiência como mãe. Esta, por sua vez, influencia decisivamente a formação de sua identidade de mulher. Olhemos, então, para as diferentes dimensões que, combinadas, constituem a condição materna de Anelise.

Anelise: a neta de Catarina von Sassen

A imagem da avó de Anelise, Catarina, faz-se presente ao longo de todo o romance, da primeira à última linha, de modo que temos antes um tempo da memória que um tempo cronológico. A narradora crê que “a peça mais importante sempre fora [su]a avó” (42) e por isso entender a sua história é de fundamental importância para compreendermos a constituição da identidade da protagonista. A narrativa começa e termina com a imagem de Catarina, sendo o seu nome a primeira palavra do primeiro capítulo: “Catarina tinha catorze anos quando casou” (11) e termina na sugestão de um (re)encontro entre a neta e a avó. A experiência de Catarina, como esposa e mãe, é de tal forma marcante que chega a constituir um traço fundamental nas vidas de seus descendentes de forma a torná-los, todos, mulheres e homens, *perdedores*.

Catarina, a mulher que tinha “terror do sexo e da vida,” casou-se precocemente, ainda criança: “[q]uando casou Catarina von Sassen mal começara a menstruar. . . . Casando, Catarina deixou na cama de solteira três bonecas de rosto de porcelana.” A mãe, que tivera uma educação tradicional e vivia em uma sociedade patriarcal, “voltou para a Alemanha, aliviada por estar a

filha em boas mãos, destino assegurado.” Contando essa história, a voz narrativa tanto nos mostra as convenções e ideias presentes na sociedade de sua bisavó e sua avó, quanto nos desvela a perversidade destas, ao ironizar que “[o] destino foi zeloso: caçou-a pelos quartos do casarão, seguiu-a pelos corredores, ameaçou arrombar os banheiros chaveados como arrombava dia e noite o corpo imaturo. Mais tarde, entenderam que os arroubos de meu avô eram doentios: nada aplacava suas virilhas em fogo (13). Assim, à imagem da figura masculina, no caso, o marido, como protetora da frágil figura feminina é sobreposta a representação de um homem violentíssimo, animalesco, capaz de estuprar e intimidar a esposa, uma menina de apenas catorze anos.

A este respeito, vale ainda citar as reflexões de Elódia Xavier, em “Lya Luft: a desconstrução do gênero,” segundo as quais “[a] família patriarcal representada nos romances de Lya Luft reflete a decadência de uma estrutura desgastada, que ainda luta por se manter. Daí o caráter caricato que muitas vezes esta família apresenta” (66). Assim, a representação paródica da figura do avô de Anelise que, como um animal, atinge um caráter grotesco, serve como estratégia para a revelação de uma estrutura social arcaica e desajustada aos valores postos pela sociedade em seu processo de mudança.

Como alternativa às violências sofridas, Catarina “se refugiou onde pôde: um mundo branco e limpo que inventava e onde se perdia cada vez mais. Assumiu o ar distraído que caracterizaria outras mulheres da família depois dela, e tantas vezes reconheci no rosto de minha mãe” (13-14). Catarina, assim, refugiou-se na loucura, afinal adquiriu um “ar distraído” e se trancou em um “mundo branco e limpo,” que no romance é representado pelo sótão. Veremos a seguir que, como já indicado neste trecho, as mulheres von Sassen, as *perdedoras*, se refugiam numa espécie de ensimesmamento, como estratégia de fuga de uma realidade opressora.

Ainda sobre o processo de coisificação sofrido pelo corpo da avó, que, como afirma Maria Osana Costa, representa uma “denúncia da condição de objeto que a mulher vive nessa sociedade” (27), conta a narradora de *As parceiras* que Catarina

[c]onseguiu sobreviver até os quarenta e seis anos. O marido desistiu de lhe ensinar as artes dos bordéis, preferindo teúdas e manteúdas àquela adolescente que já lhe provocava mais medo do que desejo. Mudou-se para uma de suas fazendas, no casarão aparecia apenas como visitante temido. Minha avó ficou meio esquecida com as empregadas e uma governanta. Quando o marido irrompia naquela falsa tranqüilidade, não deixava de procurar a mulher. Dava um jeito de abrirem o sótão, e entre gritos e escândalo emprenhava Catarina outra vez. (14)

Assim, a violência física e psicológica da qual Catarina fora vítima teve sua materialização: os estupros sofridos resultaram em gravidezes, todas de mulheres, malsinadas pelo destino de serem filhas da dor de Catarina von Sassen. As quatro filhas, Beata, Dora, Norma e Sibila, são claramente marcadas pelo hiato criado pela relação doentia de seus pais e a ausência afetiva de ambos. Beatriz, a Beata, conhecida como “viúva virgem;” Dora, uma pintora que teve vários casamentos; Norma, a mãe de Anelise; e Sibila, vinte anos mais nova que Norma, “concebida e parida no sótão,” “retardada e anã” (14). A descendência de Catarina constituía, desta forma, uma “família de mulheres,” “[u]m bando de mulheres,” afinal “diziam que até os abortos de Catarina tinham sido meninas” (17), ou, como dizia Dora, uma “família de doidas” (14):

Éramos uma família de mulheres doidas, segundo tia Dora. Pelo menos, uma família de mulheres, na qual os poucos homens entraram pelo casamento. E meu primo Otávio, pela adoção.

– Só sai mulher do meu saco – disse meu avô numa das raras vezes que o vi. (17)

Catarina, a matriarca, incapaz de realizar as funções maternas segundo as expectativas e convenções sociais, fica reclusa no seu sótão, que ora aparece nas memórias de Anelise como um “mundo branco e limpo,” como há pouco citamos, ou como um local inóspito, com “cheiro de urina velha” (61). De qualquer forma é lá que Catarina se refugia da realidade opressora:

Com o tempo, minha avó foi perdendo a lucidez . . . Os médicos acharam que sua mania de morar no sótão não era de todo má: livrava-a da responsabilidade por uma casa que não podia administrar, e das três filhas que não tinha condições de criar. Ficou ela com seus duendes. No esconderijo branco . . . Catarina von Sassen murmurava, falando com gente que só existia para ela. Ou espreitava o jardim, pela porta de vidro. (17)

A loucura e a reclusão libertam, assim, Catarina do desempenho dos papéis sociais de mulher, esposa e mãe; liberdade que se completa no ato de suicídio, ao atirar-se da sacada de seu sótão.

Este distanciamento de Catarina acaba por ocasionar marcas em suas filhas. Como afirma Jerzú Tomaz “o ‘alheamento’ de Catarina perfila-se como uma marca – traço unitário – em sua descendência, o que se desdobra no ar etéreo de Norma, na aspereza de Beata, na excentricidade de Dora, na deformação de Bila” (59) e, acrescentamos, nas sinas de Anelise e Vânia, que comentaremos a seguir, já que estas também fazem parte dessa família de *perdedoras*. Vale destacar que este *status* de perdedor relaciona-se não apenas à origem von Sassen, mas também ao casamento, afinal, como vislumbra Anelise, “[q]ue casamentos foram esses nossos: o de Catarina inaugurando a cadeia nada secreta que nos ligava tão intimamente” (80). Neste sentido, discordamos da interpretação de Maria Osana Costa segundo a qual, em *As parceiras*, “A vida é mostrada como um jogo de azar, de tal forma que ganhar no jogo da vida depende mais da sorte que do cálculo” (25), pois, nessa interpretação, nesta obra todos os membros da família von

Sassen que foram descendentes de Catarina tornam-se, necessariamente, perdedores nesse jogo. Esta é a denúncia da crise da instituição familiar e dos papéis impostos socialmente na sociedade patriarcal, pois a sina das personagens advém, em grande medida, das demandas impostas pela cultura na qual estas estão inseridas. Continuaremos a falar sobre isto, tomando, agora, as mães de Anelise como foco.

As mães de Anelise – mães aos pedaços

Ao longo de *As parceiras* são relativamente raros os momentos que Anelise nos conta sobre seus pais biológicos. Os poucos trechos que tratam do relacionamento que ela, ainda criança, tinha com os pais, entretanto, são muito significativos. Anelise fala de uma mãe que pouco conhecera:

Caminho nesta solidão prateada e penso em minha mãe que conheci tão pouco. Quando ela casou todos acharam que lhe convinha muito aquele homem já maduro, bondoso. Ainda por cima um médico, que poderia entender e tratar melhor certas singularidades de Norma. Pois ela era um pouco infantil, desinteressada pelas coisas práticas, aparentemente incapaz de assumir uma família sua. Pareceu feliz com meu pai, viviam bastante isolados, fizeram uma só viagem grande. Não voltaram dela. O consultório de papai não era longe de casa, e enquanto ele não chegasse minha mãe não parecia ter sossego. Depois do jantar tocava piano para ele na sala: era para ele que tocava, cantava, vivia. Doces cantigas alemãs[.] (22)

Norma, assim como Catarina, casara-se muito cedo, ainda criança, com um homem mais velho. O “destino” dela, ou seja, o marido, foi diferente do de Catarina: ao invés de violentá-la

sexualmente, foi bondoso e cuidou da esposa, mantendo-a infantilizada até o fim de seus dias. Assim como Catarina, Norma não foi capaz de cumprir o papel de mãe segundo as expectativas sociais e, conseqüentemente, das filhas. De forma similar, também não cumpriu o papel de esposa de acordo com estas mesmas expectativas, haja vista que não era capaz de tomar conta da família.

A mãe “tocava, cantava, vivia” para o pai e ele, de forma análoga, ocupava-se apenas com ela. Podemos ver claramente a preocupação dele com a esposa no trecho a seguir: “Nossa família era isso: os pais, felizes e alheados, pouco falavam conosco, e nos levavam para a praia nos verões. Papai indagava da escola, mas não éramos nós sua verdadeira preocupação: era mamãe. Pensei que se amavam demais, o resto do mundo não interessava: e me senti mais só ainda” (24-25). O marido parece ter preenchido a lacuna de afeto paterno que Norma tinha com seu pai e, em sua relação com ela, não havia espaço para mais ninguém, nem mesmo as filhas, Anelise a Vânia:

Não era má a vida em nossa casa. Era esgarçada, para mim, como se não fôssemos uma família de verdade. Meus pais eram bondosos e tranqüilos mas distraídos. Talvez sentissem a brevidade do seu prazo, a felicidade precária precisava ser tão protegida quanto minha mãe, que sobrevivia apenas assim, pairando pela casa, quase ausente, acompanhando um pouco à distância a vida das filhas e os acontecimentos domésticos. Nunca podíamos correr, gritar, discutir na frente dela. Tudo a perturbava, começava a chorar, recolhia-se no quarto, me deixava louca de remorsos. Acostumei-me a controlar o desejo de rir alto, de cantar aos gritos, de correr pelo pátio. Inventava uma vida de mentiras para meus pais verem. (23)

Como Catarina, Norma sobrevivia alheada das filhas. Todavia, Anelise amava-a e, utilizando-se de um artifício comum às von Sassem, usa da fantasia para inventar para si uma mãe linda, uma fada:

[E]u a amava muito, e sabia que ela me amava também, na sua maneira etérea e infantil. Era uma mulher alta, clara, bonita, parecendo com minha avó. Apenas esquecida. . . parecia um pouco admirada de nos ver ao seu redor, de sentir-se amada e necessária. Uma menina crescida com quem se tinha vontade de brincar de comidinha e casa de bonecas.

Uma espécie de fada linda e boa, mas de um mundo que não era o meu. (26)

Norma, a mãe-menina não teve a presença materna de sua mãe de acordo com os padrões socialmente esperados, não sabe, em decorrência, estabelecer fortes vínculos afetivos com suas filhas e admira-se “de sentir-se amada e necessária” para as filhas.

Entretanto, se a ausência de Norma, quando viva, era sentida por Anelise, é depois de sua morte que o hiato da presença da figura materna e paterna fica mais marcado:

Fiquei órfã de uma hora para outra. Tinha catorze anos. . . . E então o avião sofrera aquele acidente. . . o aparelho explodira por cima do mar. Sobre as águas pardas. Não sobrara nem um corpo, um braço, um anel ou brinco de mamãe. Nem os óculos de papai. Tudo poeira tênue. . . . De repente amava muito mais do que suspeitara àqueles pais bonitos, felizes, tranqüilos e distantes. Sentia uma pena imensa pelo convívio que não tinha existido. (27-28)

Assim, a existência de Norma e seu esposo, seres que “pairam” sobre as vidas de suas filhas, é seguida por uma morte sem corpo, sem enterro e sem túmulo (60), o que prolonga a imagem destes pais como espectros, fantasmas, ou mesmo como seres fictícios, deixando-nos até mesmo

em aberto a resposta à questão: eles de fato existiram? Além disso, ainda que seja uma observação um tanto óbvia, gostaríamos de registrar que o nome Norma remete-nos à ideia de norma, padrão. Assim, estaria a escritora de *As parceiras*, ainda que sob cores carregadas, indicando que as mães infantilizadas e, portanto, incapazes de assumirem de forma autônoma a maternância de seus filhos representariam o padrão em uma sociedade marcada pelos valores patriarcais?

Voltando-nos novamente à importância da figura materna na constituição da identidade de Anelise, se, segundo a psicanálise *lacaniana*, uma pessoa necessita do olhar materno para construir sua identidade, o olhar de Norma parece não ter sido suficiente para a constituição da identidade de Anelise, haja vista que em *As parceiras* ela nos revela ter tido algumas mães substitutas: Beata e Dora, as tias.

Concordamos com Tomaz no que diz respeito a que as mães substitutas na obra de Luft “buscam, imperfeitamente, restaurar a maternagem fracassada da mãe biológica” (65), ainda que procurem fazer esta compensação segundo diferentes padrões. Beata, a primeira mãe substituta de Anelise, não conseguiu representar uma figura materna que correspondesse às expectativas da sobrinha. Mesmo o fato de ter que passar a morar com ela depois do acidente dos pais foi algo penoso para as meninas, afinal, segundo Anelise: “Vânia e eu tivemos de viver com tia Beata no casarão” (28). Morar no casarão sob o olhar rigoroso da tia não representou uma experiência feliz para Anelise, afinal a tia não era capaz de estabelecer vínculos afetivos com as sobrinhas, mesmo antes de morarem juntas:

[T]ia Beata vinha seguidamente à nossa casa. Estava sempre na igreja. . . . Tia Beata interessava-se por nós, que não gostávamos dela. Vinha, queria saber da nossa roupa, do nosso estudo, era solícita e boa, mas sem carinho. Devíamos ser-

lhe uma obrigação a mais, ela procurava compensar nossa educação negligenciada, o domínio das empregadas, a fragilidade de mamãe, a complacência de meu pai. . . . [O] contato físico, mesmo conosco, a repugnava. Ou assustava? (25)

Beata, desta maneira, tem interesse pelas sobrinhas, mas sua participação na vida das meninas tem mais um caráter de obrigação do que qualquer outra coisa. Talvez ela tenha trazido para si a responsabilidade de tomar conta daquela família sem presença forte de figuras maternas, assim como cuidava de sua mãe, Catarina, e da irmã deficiente, Sibila.

É oportuno assinalar que Beata, Dora, Norma e Sibila também tiveram uma espécie de mãe substituta: a governanta Fräulen. Segundo Anelise: “[i]nstalaram na casa uma governanta rígida cujo nome ninguém usava: era apenas a Fräulen. . . . [F]oi ela quem criou minha mãe e minhas tias, e ajudou a cuidar de Bila. Manteve a falsa ordem de uma casa arruinada. . . . Deu às meninas uma ilusão de família, apesar do pai ausente e da mãe enferma” (18). Fräulen, uma pessoa rígida, pode ter sido o modelo de figura materna adotado por Beata.

Menina e adolescente, Anelise não é capaz de compreender a tia. Isso só é possível depois de seu amadurecimento, condição que permite que a narradora olhe para o passado com o necessário distanciamento:

Quando cresci e conheci melhor a vida de tia Beata, não senti amor, mas pena. Mais penas ainda porque não era capaz de lhe dedicar nenhum afeto profundo. Apenas aquela solidariedade familiar. . . . Acho que ela nem queria ser amada. Assim era mais confortável, sem perigo de envolvimento que acabasse de novo em morte e dor. . . . Tia Beata dava até um abraço pontudo, cotovelos magros apoiando no peito da gente, para não encostar. Nada de contatos. (30-31)

Beata não era capaz de amar e ser amada. Provavelmente, esta inabilidade fosse fruto de sua experiência como filha de Catarina e como esposa em um casamento frustrado:

Fora casada apenas três semanas. Logo o marido se suicidara, diziam que fora por não poder cumprir seus deveres conjugais. Não saciara os magros ardores de tia Beata. Faltava ao marido o que sobrara ao meu avô. . . . Minha tia, já tão religiosa, certamente se julgou predestinada à virgindade. . . . Foi morar num quarto de um convento. . . freira sem votos. (31)

Este curto casamento foi decisivo na constituição da identidade de Beata, especialmente porque ela era uma pessoa que provavelmente aprendeu desde a infância que à mulher cabe servir ao marido, na cama e na mesa, e que é apenas sob a proteção de um homem que poderia realizar-se. Em decorrência, Beata desenvolveu dificuldades para estabelecer relações interpessoais e refugiou-se na religião, de onde adotou padrões rigorosos de conduta que tornaram a vivência com Anelise insuportável, haja vista que esta “[s]entia crescer revolta, o desejo de liberdade, de desafiar os padrões estreitos e frios de [su]a tia. A Beata. Voz alquebrada e pobre” (28). Soma-se a este rigor o fato de Beata morar no casarão que tantas lembranças sofridas trazia à sobrinha: “Quando dei por mim estava instalada no casarão há vários meses, debaixo do sótão onde minha avó curtira sua mansa loucura e engravidara de Bila numa hora de horror, todo horror que se cristalizara na figura torta da anã” (28). Ao grotesco representado pela casa soma-se, assim, a figura caricata da tia Beata, que compõe um ambiente oposto aos desejos e anseios que Anelise, adolescente, tem. É apenas sob os cuidados de Dora, depois da morte de Beata, que ela pode viver em um lar mais alegre.

Sobre a personagem Dora, Eliane de Lima afirma que ela é um “fort[e] apoio para [a] desequilibrad[a] protagonist[a]” e que tem “o carinho e a benevolência nos relacionamentos”

(31). Entendemos que talvez a principal característica de Dora seja o fato de ela ser uma mulher real, moderna, ou seja, é uma mulher que corresponde, diferente das irmãs Beata e Norma, aos novos valores sociais que estimulam que as mulheres trabalhem e que lhes permitem serem livres para se casarem e se separarem, quantas vezes quiserem:

As três filhas de Catarina casariam cedo. . . . Tia Dora, mais de uma vez. . . .

Todos éramos pouco reais, à exceção de tia Dora, que se afastou um bocado da família. Levava a vida como bem entendia, não dava satisfação a ninguém, não ligava para os suspiros e reprimendas de tia Beata, que desaprovava sua vida ‘escandalosa.’ Minha tia estava livre do flagelo da opinião dos outros, que tanto pesava sobre nós. (18)

Anelise, desde pequena, já admirava Dora e tinha afinidade com ela. Tinha, inclusive, a tia como modelo: “[t]ia Dora era bonita, parecia alegre também, de uma vitalidade que, nos raros encontros, me impressionava: era assim que eu queria ser. Assim desejava que fosse minha mãe: interessada, viva, falastrona, exuberante” (25). O fato de Dora ser, digamos, “liberada,” permite que compreenda os conflitos de Anelise e lhe possibilite uma vida mais livre, se comparada àquela vinculada aos rigores adotados na casa de Beata. A narradora expressa assim sua experiência no apartamento da tia:

O apartamento de tia Dora era quase todo um enorme ateliê, mais alguns quartos e a sala com o piano num canto. . . . Em lugar de vozes alquebradas, risos fáceis. . . . Viver tornou-se um ato saudável, não uma obrigação penosa. . . . Tive novas amizades, namorados. Havia sempre amigos no apartamento. . . . Agora eu pertencia ao grupo que tia Beata sempre chamara “a fauna da Dora,” e classificava sumariamente: veados, mundanas, vigaristas[.] (67-68)

Poder agir de forma mais extrovertida e ter amigos e namorados faziam de Anelise uma pessoa alegre, ainda que tivesse consciência de que esta opção colocava-a no rol de pessoas vistas de forma preconceituosa por aqueles que compartilhavam de valores sociais mais tradicionais, representadas na citação pela menção à Beata.

Entretanto, a alegria de Dora que “[m]esmo com relação a seus casamentos fracassados . . . mostrava um bom-humor divertido e sem ressentimento,” escondia algo “[t]alvez desabafasse nos quadros: os monstros que retratava eram seus filhos secretos?” (68). Dora, assim como Vânia, não tivera filhos biológicos, mas decidiu adotar Otávio, porque “[n]ão pudera ter os seus próprios. Ou era o risco?” (74). Talvez o que permitisse à Dora não ter ressentimento dos casamentos desfeitos fosse o fato de não ter tido nenhum filho biológico com algum de seus ex-maridos. Todavia, não ter tido a experiência de engravidar e parir um filho pode ter deixado uma lacuna aberta na constituição de sua identidade de mulher – a sociedade não ensina às mulheres que para serem completas devem ter a experiência fisiológica da gravidez? A definição do ser mãe na sociedade patriarcal não ocorre em função das relações entre pai, mãe e filho(s)? Em que medida Dora conseguiu ou conseguiria se livrar de amarras como esta?

Além disso, se pensarmos, como Anelise, que as pinturas de Dora retratam seus filhos secretos, vale a pena relacioná-las com os desenhos produzidos pela artista. Segundo a sobrinha, as telas retratavam

monstros tristes, figuras vagamente humanas, aqui um olho, ali um crânio calvo, adiante um par de mãos. Figuras incógnitas, bruxas e demônios. Bilinhas esfumadas. . . . Contudo, enquanto se preparava para um novo quadro ou descansava, tia Dora criava anjos. Esboçava em folhas brancas umas alusões de anjos tão belos quanto seus monstros eram deprimentes. Uma narina, uma

sobrancelha, uma curva de pescoço, um rastro de asa. Mais tarde, olhando meu filho adormecido, muitas vezes pensei nesses desenhos.

– Por que a senhora desenha esses anjos lindos e só pinta monstros? . . .

– Vai ver, não acredito em anjo.

E disse aquilo sem rir. Então para minha tia as coisas também não eram simples: havia sombras, ainda que de anjos. Reais mesmo eram os monstregos. (69)

Podemos pensar que os desenhos de Dora representam esboços, projetos, enquanto as telas representam a realidade, ainda que de forma artística. Assim, ainda que Dora pudesse vislumbrar ter anjos, ou crianças lindas e perfeitas, não poderia pintá-los por não serem verossímeis.

Anelise: maternidade depedaçada

Ao longo dos primeiros dois terços de *As parceiras*, Anelise nos revela suas vivências, e guarda para o último terço do romance a exposição dos conflitos que ela, mulher em uma sociedade marcada pelos conflitos entre o tradicional e o moderno, encontra para se realizar como “mulher.” Anelise, casada, quer ter um filho para constituir com o marido, Tiago, uma família:

Finalmente pertencia a alguém, e queria pertencer mais ainda, partilhar tudo: casa, cama, pensamento, corpo, recantos que até eu ainda estava por descobrir. O casamento seria uma abertura de abismo, de tudo-ou-nada, e eu queria tudo. (70)

Também Tiago gostava de criança, sua família era grande, queríamos uma casa cheia de gritos e risadas, diferente dos lugares quietos e sem graça onde eu vivera.

– Uma porção de filhos – dizia Tiago, rindo. – Todos louros como você.

– E alegres como você – eu respondia. (87)

Ter um filho, ou melhor, uma “porção de filhos,” parece representar à Anelise a chance de, finalmente, construir uma família: amar e se sentir amada, pertencer e se sentir pertencente.

Além disso, o desejo de ser mãe parece a ela ser algo natural e mesmo necessário no relacionamento entre homem e mulher. Anelise sentiu a necessidade de ter um filho para preencher a lacuna deixada entre o casal depois que a paixão no casamento se acalmou: “A história vinha de longe. Todo mundo queria ter filho, mas em mim isso foi mais que um sentimento natural. Depois das tempestades da paixão comecei a sentir falta de uma criança junto de Tiago e de mim” (88). As ideias expressas por Anelise encontram ressonância nas mentes das mulheres contemporâneas à personagem, haja vista que a experiência da maternidade é vista socialmente não apenas como algo que completa a mulher, mas também os filhos são entendidos como condição para que um casal se transforme em uma família.

Ter filhos representava, para a protagonista, a possibilidade de ter vencido e superado a sina das perdedoras da família von Sassen, espantar os fantasmas e construir uma vida alegre:

E, sem notar quase, também iniciei um jogo de esconde-esconde com meus antigos medos. Como eram as crianças na nossa família? . . . Havia árvore doente: Vânia e eu parecíamos frutos normais, inteiras, sadias. Verdade que havia coisas sutis: a desgraça macia traidora, de mãos dadas com a gente, companheira incansável, tudo dava errado. Comigo ainda não dera, eu tinha sorte, tinha marido, trabalho, corpo forte. Empurrava os fantasmas para o canto, pensava em ter os filhos, muitos, e então poderia botar a língua para todas as tristezas novas e antigas: teria vencido. (87-88)

Todavia Anelise jamais venceria nesse jogo, pois fazia parte do grupo de perdedoras. Por isso, as experiências de maternidade que vivenciou foram frustradas. Essa *maternidade negada* pode ser entendida em várias dimensões. A primeira refere-se à série de abortos que a protagonista sofreu.

Foram quatro os abortos de Anelise. O primeiro veio romper com a atmosfera de otimismo e alegria vivida pela protagonista:

A felicidade dos primeiros tempos de casados me fizera achar que o mal sumira . . . Foi aí que tive o meu primeiro aborto. Dor, repouso, hemorragia, pedaço de carne vermelho-escura na mão do médico. Chorei muito porque queria estar na ala da maternidade do hospital – só que a criança deveria ter esperado mais seis meses. (88)

Anelise sofre as dores físicas e psicológicas da maternidade negada, entretanto é consolada pelo fato de um aborto não ser algo tão raro nas primeiras gestações de mulheres. Com o consolo, a retomada da esperança de constituir uma família bonita e saudável:

O consolo foi rápido: metade das minhas amigas perdera o primeiro filho, um aborto era mais que natural. Esperamos um pouco para nova gravidez; ansiava para provar a mim mesma e a todos que fora um acidente sem importância, que era capaz de ter muitos filhos bonitos e saudáveis. . . . Mas meus filhos também estavam ansiosos: não conseguiam aguardar o tempo necessário. Não fosse assim, haveria um bando de crianças correndo com Bernardo e Zico no jardim do Chalé ou no lugar do velho cemitério. (88)

Todavia as expectativas de Anelise se frustram com os abortos que se seguiram ao primeiro:

Tive uma segunda gravidez, uma terceira. Nenhuma vez ocupei a ala da maternidade: só frutos malogrados. A cada decepção o medo crescendo com a

teimosia: eu tentava outra vez. Devia ter desistido, tia Dora e Vânia chegaram a sugerir, podíamos adotar um e viver bem, tanta gente fazia isso. Mas para mim era a negação da vida, era a afirmação da minha incapacidade. (94)

A insitência em ter um filho e em provar que era capaz de ser mãe põe em risco o casamento de Anelise e Tiago, haja vista que Anelise reconhece que

Tiago. . . foi meu amigo mais que amante nesses anos. Me animava, disfarçava seus sentimentos, imagino hoje que tenha querido mil vezes me falar em desistir, em adotar, em sermos sensatos. Mas eu o teria odiado por isso, sabendo que ele estava com a razão.

Ou isso teria conseguido salvar nosso casamento? (94)

O casamento foi se deteriorando não apenas pela fixação de Anelise em engravidar, mas também porque as relações sexuais entre ela e o esposo passam a ser marcadas por ansiedade e medo:

Não sobrava tempo para Tiago, nem calor. A paixão dos primeiros anos se apagara, nos períodos de gravidez não podia fazer amor, se pudesse teria medo demais de qualquer jeito: e se Tiago matasse a criança na minha barriga?

Quando queria engravidar eu podia amar à vontade, mas ficava hirta, gelada, implorando: por favor, meu Deus, este filho tem de ser perfeito, tem de nascer, tem de dar certo.

Um patético fingimento de amor. Tiago se afastava depois, quieto e sombrio.

Estávamos apenas inaugurando uma nova morte, eu pensava, para que alegria?

(95)

As relações amorosas de Anelise e Tiago inauguram, assim, mortes: dos fetos que não conseguem esperar os nove meses de gestação no ventre materno, dos sonhos de Anelise e Tiago constituírem uma família e, finalmente, do relacionamento (e do amor?) do casal.

Anelise demanda que Tiago seja seu companheiro no sofrimento. Entretanto ele é incapaz de corresponder às expectativas da protagonista. De acordo com Anelise: “[h]omem algum podia, por mais que me amasse, compreender a frustração, a dor da maternidade frustrada, o peso daqueles filhinhos mortos sobre a minha alma. E isso nos separou definitivamente. Eu queria que ele sofresse comigo, igual a mim. Pedia o impossível, por isso o perdi” (96). No argumento da personagem está a ideia de que os homens não podem entender a dor e o sofrimento feminino por não terem um útero. É por este motivo que ela, depois das experiências de maternidade, aproxima-se mais da irmã Vânia, como veremos em breve.

Vale destacar que aparentemente o corpo de Anelise não tem problema algum que justifique os abortos. “Os médicos tinham concluído que não havia nada de físico, meu corpo era perfeito. Um deles arriscou que podia ser rejeição, mas quase lhe bati na cara: mais que tudo no mundo, eu queria um filho. Tinha medo, sim, mas o medo expulsaria as crianças do meu corpo cedo demais?” (101). Então, o que ocasionaria a expulsão prematura dos fetos seriam fatores de outras ordens, como elementos psicológicos ou a sina das perdedoras von Sassen. Neste sentido, podemos correlacionar *As parceiras* com o romance *Ópera dos mortos*, de Autran Dourado, publicado em 1967, no que diz respeito à presença e ao significado dos abortos como materialização da violência simbólica sofrida pelos sujeitos: Rosalina e Anelise, descendentes de mulheres malsinadas, também corporificam tal violência.

Os medos e cuidados demandados pelas gravidezes da Anelise fazem com que ela tenha uma vida predominantemente circunscrita ao espaço doméstico, transitando entre o triste repouso do aborto e o ansioso repouso da gravidez, intervalados pelo medo de uma gravidez precoce:

A cada gravidez, o medo maior e a esperança mais louca. Todo o cuidado é pouco, diziam os médicos, já consultara uma porção. . . . Vivia quieta, desconfiada. Depois do aborto, repouso. Na gravidez, repouso. Nos intervalos, medo de engravidar. Acho que aí me habituei a viver deitada. Medo, cama, poltrona, sofá, frutos pecos, duendinhos dentro de mim. Nada de anjos. (94-95)

Os “frutos pecos,” “duendinhos” de Anelise remetem-nos aos “filhos” presentes nas pinturas de Dora: apenas os monstros seriam reais.

Dos abortos de Anelise, o que é descrito de forma mais grotesca pela narradora é o quarto:

O quarto aborto foi de sétimo mês, eu nunca chegara tão longe, estava doida de aflição. Mandei fazer roupinhas, preparar o berço . . . Andava sempre de licença no trabalho, Tiago mudara-se em definitivo para o outro quarto. Vivi só para esse filho. . . . Certa manhã quando ele saiu senti uma punhalada no ventre. Outra e mais outra, suor frio, vontade de ir ao banheiro. O corpo dobrado em dois, percebi que expulsava o filho como um objeto estranho, um intruso. Mais uma dor, longa e agoniada, e a criança caiu no vaso de cabeça para baixo sem que eu pudesse evitar, meu corpo não me obedecia. Eu me sentia morrer, estava me esvaindo de mim com todo aquele sangue. A empregada acorreu aos meus gritos, mãos rápidas e seguras agarraram o feto ensangüentado, enrolaram numa toalha, seguraram-no grotescamente enquanto eu me arrastava para a cama.

Fiquei ali, encolhida, cheia de horror, gemendo. Não tinha coragem de olhar para a coisa que jazia ao meu lado, ainda presa a mim, enrolada na toalha empapada de sangue. Desejei que aquele sangue continuasse a correr de mim, e com ele o resto de vida, e tudo acabasse logo. (95-96)

Não apenas o feto, ou a “coisa,” é indicado de forma grotesca, mas também a relação entre o corpo da mãe e o seu, afinal aquele fazia o “objeto estranho,” o “intruso” sair à força. A representação do parto é, também, grotesca, oposta às imagens romantizadas de nascimento: a “criança ca[i] no vaso de cabeça para baixo,” a empregada “agarrar[a] o feto ensangüentado” e “segura[-o] grotescamente.” Em contrapartida ao amor materno, Anelise sente horror; ao invés de inaugurar a vida, o parto inaugura a morte do bebê (tanto daquele ser material quanto do idealizado pela mãe) e, com ela, o desejo de morte da mãe.

Em relação aos repetidos abortos de Anelise, Jerzú Tomaz entende que eles representam “uma incapacidade desta de simbolizar o indizível do sexo, de suportar a *falta* que advém da separação mãe-filha, de pagar a *dívida simbólica* aos pais ausentes, transformando-se numa mulher que produz apenas ‘frutos pecos,’ . . . ‘duendezinhos’” [itálicos no original] (68-69). Essa análise, entretanto, toma como ponto de referência apenas os aspectos psicanalíticos da personagem. Acreditamos, em contrapartida, que para além da interpretação psicanalítica, os abortos de Anelise podem remeter a uma crítica à uma sociedade decadente, pautada ideologicamente em desempenhos de papéis sociais incompatíveis com a realidade material. Nesse sentido, os abortos de Anelise, como os de Catarina, simbolizariam a tradução física da violência simbólica sofrida pelas personagens. Além disso, os abortos sucessivos colocariam em xeque o mito da maternidade como um momento belo e sublime na vida das mulheres, afinal a maternidade é repleta de dores, dúvidas, frustrações, ansiedades, sofrimentos e monstros. Ao

fazer isso, acaba por questionar a propalada importância do ser mãe na constituição das identidades das mulheres.

Com os sofrimentos gerados pelos quatro abortos, Anelise decide não tentar mais ter filhos: “Desistimos de ter filhos. Não se falava mais no assunto, o silêncio estendia-se, ocupava todos os cantos, espiava em todas as palavras, um silêncio que falava alto, que gritava. Passei um bom tempo fraca e desanimada, encapsulada num devaneio colorido. E agora?” (96). A indagação final do trecho citado nos indica que ser mãe se tornara a motivação da vida da protagonista. Como defendida na tese central deste trabalho, a insistência de Anelise em ser mãe aponta para a necessidade de cumprir ou de ser capaz de cumprir o chamado “destino de mulher.” Não poder ser mãe coloca, assim, a personagem em um estado de desânimo.

Entretanto, na luta por manter-se viva, Anelise encontra em Vânia um ponto de apoio, afinal, “[a] dor [as] fazia irmãs” (96), e encontra uma compensação: “[s]e não podia ter filhos, ao menos tinha amigos, marido, minha irmã, tia Dora. Quem sabe podíamos retomar a velha paixão, Tiago e eu?” (98). Assim, a protagonista tenta recuperar o casamento, mas analisa que “[f]azíamos amor uma e outra vez, mas sabíamos que não havia mais amor. Tiago devia ter amantes . . . Nossos encontros agora eram tão raros e sem graça, que às vezes eu tentava lembrar: quando foi a última vez? E não lembrava.” Retoma a vida, ainda que uma vida opaca e, “[q]uando já [s]e acostumara a essa vida fácil, quando até já conseguia olhar as crianças de [su]as amigas sem nenhuma amargura, engravid[a] pela quinta vez.” É aí que ocorre a gestação do seu único filho, Lauro, ou Lalo, fruto de “[s]exo sem alegria” (98-100).

Ao engravidar, as pessoas “animavam [Anelise] como se fosse a primeira gravidez” (101), mas isso não minimizava os medos e receios da protagonista que conta: “[q]uando a criança se mexia em mim, fechava os olhos, pedia: por favor, meu filho, agüente até o fim,

nasça, nasça perfeito, dessa vez tem de dar certo”. Diferente das gestações anteriores, esta é “excelente,” com “[n]enhuma ameaça de aborto.” Todavia, confessa a protagonista: “meu corpo estava tão bem quanto minha alma estava encolhida e apavorada. Fizera um sócio para mim mesma” (101). O medo e a reclusão de Anelise no seu sócio particular advém do reconhecimento de que ela seria “[u]ma árvore apenas meio-estéril, porque o fruto vinha, mas cedo demais, choco, encolhido, morto” (100); os abortos do passado assombram, assim, a gravidez do presente.

A gravidez tranquila tem como desfecho um parto difícil: “O parto foi difícil: eu estava tão rígida, me sentia tão acuada, não se podia desfazer filho? Não podia. Tiveram de me anestésiar no fim, mas acordei numa calma embotada e feliz: meu filho nascera.” A preocupação de Anelise após o nascimento expressa a de muitas mulheres: “Perfeito? Perfeito, disseram. Um menino graúdo e bonito. Lauro, meu filho. Afinal nascera um homem nessa família de mulheres, e eu vencera, a vida vencera.” Lalo, era o filho perfeito: “[q]uando o vi pela primeira vez, chorei de alegria: penugem loura, cílios tênues, um dos anjos de tia Dora. Mamava calmo, chorava pouco, dormia muito. Não ia dar trabalho” (102). A idealização da protagonista, entretanto, paulatinamente vai sendo desvelada pela realidade:

Lalo era mesmo bonzinho. Nunca choraria alto, não haveria de correr e cair, de levar tombos com o triciclo, de gritar por mim nos cantos do apartamento. Não aprenderia nomes feios, nem seria reprovado na escola.

Um acidente na hora do parto: havia até estatísticas, um em cem, um em mil, o que importa? Levaram tempo para me contar. Só quando minhas suspeitas se transformaram em pavor, o médico me disse o que tia Dora, Tiago e Vânia sabiam desde o começo. O quinto filho apenas cumprira o prazo necessário de nove

meses, conforme eu tanto pedira. No resto, pouco diferia dos enterrados sem rosto e sem nome. Lesão cerebral, acidente de percurso[.] (102-03)

Lalo, diferente do outros filhos de Anelise, era, até o momento do parto, perfeito, e, como a criança dos sonhos de muitas mulheres, seria “bonzinho” e não daria trabalho à mãe, como se pode ver nas primeiras linhas do trecho recém-citado. Entretanto, a idealização de Anelise vai se esfumando e dando lugar à realidade: Lalo não era “bonzinho,” mas sim uma criança excepcional devido a problemas no parto, o momento inaugural de sua entrada na família das perdedoras von Sassen.

Anelise engravida de Lalo com quase quarenta anos de idade. Essa é mais ou menos a idade em que Catarina engravida de Sibila. A gravidez aos quarenta ainda é um tabu para as mulheres e existem inclusive médicos que desaconselham que ela ocorra devido aos riscos de problemas de má formação fetal. Evidentemente que na atualidade existe uma série de técnicas que possibilitam a redução drástica destes riscos, mas não cabe falarmos delas aqui. Gostaríamos apenas de mencionar o preconceito social que ainda existe em relação às mulheres que engravidam por volta ou depois dos quarenta anos e, especialmente, a culpa ou a responsabilidade a elas atribuídas pelas deficiências dos filhos, quando estes não nascem dentro dos parâmetros da normalidade. Talvez isto tenha feito Anelise mencionar a fala do médico: “Nada de errado com você, o médico assegurou, mexendo-se na poltrona” (103). A responsabilidade pelo filho deficiente não era, assim, dela. Todavia, a consideração do médico não serve de consolo, pois matar o ideal do filho perfeito e aceitar o que a realidade oferece não é tarefa fácil para ela:

Comecei a rir feito louca. . .

– Pouco mais que um vegetal – continuou o médico. Não vai lhe dar muito trabalho. Apenas manter limpo, alimentado. Controle do neurologista, do pediatra. E havia a sobrevida também: bela palavra. . . . Não sobrava muito para meu filho, Lauro. Talvez dois anos.

Entendi mais tarde que era um prazo bondoso, não teríamos de ver nosso vegetal adolescente estirado na cama, raramente abrindo os olhos. Azuis. . . . Agora eu tinha o filho tão desejado. . . . Naquele tempo, mais que nunca, me senti próxima de minha avó: também Catarina tivera uma realidade insuportável a enfrentar, e assumira aquilo a seu modo. (102-03)

A fala do médico, a princípio, pode espantar o leitor, afinal ao contar sobre a deficiência de Lalo coloca em termos “práticos” que ele é “[p]ouco mais que um vegetal” e que não vai dar “trabalho.” Os comentários realizados corroboram os valores patriarcais na medida em que reforçam as funções maternas de nutrição e proteção, colocando-a (antes de qualquer outra pessoa) como responsável por cuidar do filho. Numa situação como esta, a mãe sofredora, deve, se preciso, abdicar a si em prol do filho. Por outro lado, as afirmações do médico vão de encontro às expectativas que a sociedade brasileira (e suas mulheres, conseqüentemente) tem em relação aos vínculos mãe-filho(a), afinal tiram a romantização presente nas idealizações construídas para esses laços e, principalmente, colocam um prazo para o fim do sofrimento: dois anos. A própria Anelise exprime que este prazo era “bondoso” pois não teriam que ver o filho crescer nesta condição: esta posição marcaria o amor materno por Lalo, que estaria livre depois da morte, e/ou a necessidade de Anelise de saber que seu sofrimento teria data marcada para terminar, o que lhe possibilitaria tornar a viver?

Anelise mostra-nos que responder a tal pergunta é tarefa complexa ao contar sobre uma conversa que teve com o primo Otávio, para o qual, segundo ela, não teve amor, mas

“compaixão. . . união na tristeza. Amor sem sexo” (116):

– Você não acha que somos [parecidos]? – perguntei um dia.

– Nem pense nisso, Anelise. Você está numa fase ruim, isto passa. Um dia passa, melhora.

Calamos, constrangidos, porque tudo só mudaria quando Lalo morresse, e eu sabia que aí, sim, tudo ia acabar. (114)

Assim, a solução da questão traz em si um paradoxo: se, por um lado, a morte do filho encerraria a “fase ruim,” por outro, marcaria também o fim da possibilidade da realização de Anelise como sua mãe.

Esta dimensão de fim é afirmada em outro trecho do romance: “O filho estendido na cama desuniu ainda mais. Nada em comum, a não ser a espera de que a sobrevivida se cumpra, e Tiago poderá assumir vida nova. E eu? . . . Não era cruel pensar nesse depois?” (114). Podemos depreender que, ao menos sob o ponto de vista expresso pela protagonista, a identidade de Tiago como homem independe de ser ou não pai, afinal, depois da morte do filho, seria capaz de seguir em frente; para Anelise, todavia, o ser mãe marca definitivamente a sua identidade, de modo que indaga sobre sua habilidade de “assumir nova vida:” uma mulher, depois de tornar-se mãe e perder o filho, continua a ser mãe?

Lalo não tem consciência de seu *status* de filho:

– . . . Eu é que fui a boba, a louca: acreditei na vida, apostei mil vezes, perdi em todas, e quando não esperava mais nada, veio essa gravidez, esse filho. Esse filho! Afago a cabeça de Lalo, o cabelo se enrosca sempre no meu dedo.

– Você acha que ele sabe que eu existo? – pergunto a Otávio.

Ele não responde. Não há o que responder: não sabemos. (114-15)

Lalo não era capaz de amar, pelo menos segundo os padrões, e isso gerava sofrimento a Anelise. Porém, ainda que essa maternidade trouxesse dor, completa-a de alguma maneira: ao ter um filho, estabelece tal vínculo com ele que, ainda que limitadas as interações, preenchem sua necessidade de carinho: “Tiago que arranjasse sua vida, se consolasse. . . Eu tinha meu filho: os cabelos louros que se enroscavam no meu dedo: não teria outras carícias.” Além disso, como muitas mães costumam fazer, Anelise utiliza-se de um mecanismo de defesa para amenizar a frustração de sua maternidade: “Nem com Tiago comentava o estado de Lalo. Fingia que tudo era natural, sabíamos que era terrível mas não se falava nisso” (104-05).

A condição do filho somada ao estado psicológico e os valores de classe aprendidos por Anelise, fazem com que ela, assim como ele, passe por uma espécie de período de sobrevivência: “Todos têm sobrevivência, além da hora fatal a gente agüenta ainda um ano, dois, quarenta. A trégua entre a ferida e a morte” (103). Entretanto, diferente de Catarina, não foge às responsabilidades maternas: “Não me tranquei num sótão porque não havia nenhum no apartamento, e porque não podia deixar meu filho: teria de levá-lo junto, e tudo continuaria na mesma. Meu sótão era eu mesma: quase não saía de casa, não me afastava da cama de Lalo. Não comentava sua doença com ninguém, procurava não ter de mostrá-lo a nenhuma amiga” (104). Assim, os cuidados demandados por Lalo mantêm Anelise, em alguma medida, no mundo real: sua presença é necessária e a impede de fugir do cumprimento das obrigações maternas já apontadas por Ruddick (*Maternal thinking* 1995), a saber, de proteger, nutrir e amar o filho.

Ainda quanto ao paradoxo da maternidade na tessitura narrativa, pode-se perceber ao longo de *As parceiras* que Anelise oscila em seus pensamentos entre achar-se vencedora e

perdedora e é por isso que, quanto a existência de Lalo, chega a afirmar: “eu queria aquela prova, precisava dela. A prova estava estendida ao lado de minha cama” (104). Entre o vencer e o perder, a protagonista é atraída para uma espécie de abismo que gira ao redor da cama em que o menino fica deitado, e este serve como uma válvula de escape da realidade que a oprime.

É neste momento que Dora, uma das mães substitutas, intervém, chamando Anelise para as responsabilidades que os papéis de esposa, dona-de-casa e profissional demandam:

[T]ia Dora, a amiga-inimiga que não compactuava com minha fuga. Inclina-se sobre minha cama, onde eu me deitava dias e dias ao lado de Lalo:

– Você não pode ficar assim a vida inteira. Esqueceu que tem marido, casa, trabalho? Tem amigos, que sofrem com você. Reaja, Anelise. Saia do quarto, vamos andar um pouco, a empregada toma conta do menino por meia hora. . . .

– Não será a vida inteira, tia. O médico falou dois anos de sobrevida, já passou uma boa parte.

Ela sai do quarto, magoada. Não fique triste comigo, tiazinha, este aqui é o meu sótão, estou quieta, não faço mal a ninguém. Me deixem em paz. (112)

Entretanto, Anelise parece não ter conseguido reassumir os papéis de esposa, dona-de-casa e profissional depois da “mortezinha pequena e quieta” de Lalo, “que já não parecia um anjo, mas um velhinho mirrado e sofrido” (117). Com a morte de Lalo não veio nem a libertação nem o fim: o desgaste ao qual Anelise submeteu-se não lhe permitiu “sent[ir] desespero, nem protesto, apenas cansaço. Vontade de sumir” (120). É nessa atmosfera que ela, semanas depois da morte do filho, vai “ao Chalé, resolver sabe Deus o quê. Pensar, ficar sozinha. Repassar o filme, avaliar o jogo. Tudo acidente ou predestinação? Raízes de Catarina von Sassen, ou acaso da vida?” (120). Para refletir sobre esses questionamentos, passemos ao próximo item deste trabalho.

Mulheres von Sassen (ou apenas mulheres?): parceiras

O dilema supracitado permanece aberto ao final da narrativa: a condição de Anelise é fruto de fatores naturais, ou seja, da sina de ser um membro da família de perdedoras, e/ou os valores e estruturas sociais que a colocam e tal posição? Sendo que as mulheres von Sassen não deixaram descendentes, afinal Beata, Dora, Vânia e, evidentemente, Sibila não tiveram filhos biológicos e o único filho nascido vivo de Anelise morre ainda bebê, a maldição familiar estaria terminada? Ou esta condição, como construção social, transformaria todas as mulheres, em maior ou menor medida, em pessoas “malsinadas?”

Se formos radicais, podemos pensar que pela maternidade a protagonista depara-se irremediavelmente com a constatação de que, sendo uma perdedora, irmana-se a todas as mulheres da família. Entretanto, é interessante notar que ela, ao tornar-se mãe, aproxima-se, como na teoria defendida por Chodorow em *The reproduction of mothering*, de Norma, sua mãe, por serem *perdedoras*, ao mesmo tempo em que se afasta dela, por ter uma atitude materna radicalmente diferente: ao invés de viver para o marido e deixar as filhas de lado, Anelise vive para o filho e afasta-se do esposo. Se olharmos para a condição de Lalo e os abortos, podemos perceber que a protagonista aproxima-se principalmente da avó, Catarina. Sibila e Lalo trazem algo em comum. Por um lado eles, assim como os abortos, são, concomitantemente, metáforas e materializações das perdas e violências físicas e/ou psicológicas sofridas. Por outro, porém, de acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrandt em *Dicionário de símbolos*, em “[t]oda deformidade é sinal de mistério, seja maléfico, seja benéfico. Como qualquer outra anomalia, ela comporta uma primeira reação de repulsa: mas é o lugar ou o signo de predileção para esconder coisas muito preciosas, que exigem um esforço para serem conquistadas” (328). Assim sendo, não poderíamos depreender que Lalo e Sibila ocultariam algo precioso, talvez a semente da

superação daquilo que revelam? Se pensarmos desta forma, justifica-se o encontro de Anelise e Catarina no fim da narrativa como a libertação de ambas?

Depois de tornar-se mãe, Anelise também acaba por se aproximar da irmã. Vânia que anteriormente era tida por ela como “objeto. . . [de] admiração constante: forte, independente, altiva. Parecia com tia Dora. Não se impressionava com essa história de avó doida e tia anã. E tinha ódio de Bila” (39), depois do casamento vai se transformando e revelando-se como uma pessoa dependente da presença de uma figura masculina (representada aqui pelo marido) e da história da família: a existência de uma avó louca e de uma tia anã e retardada determinam decisivamente o seu presente.

É em uma conversa com Anelise, depois de esta ter tido Lalo, que Vânia revela seu segredo. De acordo com a protagonista:

Na véspera de casar o noivo exigira: casamento, sim. Mas nada de filho. Iam passear, viajar, viver felizes, mas ele não podia arriscar naquela família complicada, a avó doida, a tia anã. Vânia entendia, não é? Sim, entendia. Não teve escolha: entre a fauna do casarão e o marido bonito e amado, escolheu sem hesitar muito. Decerto na hora nem pensava em filho. Mas a ferida estava instalada. (41)

Desta maneira, o não poder se tornar mãe marcava a identidade de Vânia, afinal “a ferida estava instalada.” Sua “vida de festas, viagens, amizades” (40) não disfarçava sua solidão e infelicidade, pois, de acordo com Anelise, seu

casamento também era uma farsa, que por trás do rosto bonito e do penteado impecável [sua] irmã escondia muita solidão. O marido a traía com meio mundo, nem as amigas escapavam, o caso era comentado, todos tinham pena da mulher tão moça, tão fina, tão solitária. . . . Vânia era agora a neta de Catarina. A sobrinha

de Sibila, minha irmã. Ainda amava o marido. Um amante não a salvaria: talvez até lhe exigisse promessa parecida, amor sim, filho nada, olha a sua família.

Fiquei com muita pena de minha irmã: traída, desamada, num silencioso desespero guardando as aparências do casamento. O beco sem saída onde todas nos encolhíamos[.] (41)

A solução para a solidão poderia ser a chegada de um filho? De acordo com as reflexões da voz narrativa, poderíamos depreender que sim. Então, ainda que Vânia dissesse aos outros que não desejava ter filho(s), afinal “[q]uando se falava em filhos, ela recuava com ar superior: – Deus me livre. Choradeira, pediatra, jardim de infância, babá. Estou ótima assim” (81), seus comentários poderiam ser um mecanismo de defesa para disfarçar para os outros e, talvez, para si mesma, seu desejo ou necessidade de ter filho(s). Algo que reforça este entendimento é o fato de Anelise comentar a referida promessa várias vezes ao longo de *As parceiras*, colocando os sofrimentos das duas irmãs quase no mesmo nível:

Mas um dia, quando ela me contasse da promessa que tivera de fazer ao marido na véspera de casar, eu entenderia que seu sofrimento não fora muito menor que o meu. Mais silencioso, menos patético, mas insidioso, e acabara com sua vida. Pagara em dobro pela alegria da juventude. Só então, casadas, sofridas, provadas, cada uma no seu tabuleiro particular, começaríamos a ser amigas. Tarde demais. (40)

Desta maneira, o sofrimento de Anelise, decorrente dos abortos e do filho deficiente, ou seja, da sua maternidade frustrada, não teria sido muito maior que o da irmã, ocasionado também pela maternidade proibida. Todavia, ressaltamos, segundo a fala de Anelise, podemos entender que antes não ter tido filhos do que ter passado pelas experiências que ela passou, haja vista que

questiona, depois do ocorrido com Lalo, se “haveria nos olhos [de Vânia] uma animação maior, quase uma alegria de viver que antes estivera apagada? Muitas vezes pensei que agora ela agradecia ao marido a promessa exigida” (104). Entretanto, quanto à sua experiência pessoal, a protagonista confessa que, como já citamos, “queria aquela prova, precisava dela” (104), e, ainda que morto, Lalo faz parte de sua existência, afinal “a gente agüenta porque não tem volta, não se pode fingir que não houve casamento, não se pode desfazer o filho, voltar tudo às tranqüilas inocências” (85). A libertação do sofrimento das personagens viria somente, então, pela loucura e/ou pela morte?

Finalmente, cabe fazermos uma referência à maternidade de Nazaré, a única personagem feminina densa que não é da família “von Sassen.” Inicialmente, a empregada é invejada por Anelise, afinal tem filhos e mãe:

O mundo dessa mulher de pescador é tão mais rico do que o meu. Real. De bom-senso e pretensões humildes, fácil de satisfazer cada desejo. Marido, filhos, casinhola, família grande comprimida naquela vila, até a mãe velhíssima aparece de vez em quando e arrasta-se com Nazaré pela cozinha.

Até mãe Nazaré tem.

– Você é feliz, hein, Nazaré?

Ela deve achar minha pergunta cretina. Sorri, paciente. . . Por que não havia de ser feliz? O marido com emprego, a pesca boa no inverno, os filhos com saúde. (79)

Nazaré, uma mulher simples que ao menos aparentemente incorpora os papéis de esposa, mãe e dona-de-casa socialmente colocados para sua classe, é tomada por Anelise como uma espécie de vencedora, haja vista que ela tem aquilo que a protagonista almejava. Especialmente quanto ao filho mais novo, Zico, que, ao brincar ao lado de Bernardo, o cão que “era para ser o

companheiro de Lalo” (87), torna os paralelos entre os meninos evidentes: “Acordo, Zico fala esganiçado com a mãe na cozinha, ela ralha por qualquer coisa, o menino foge correndo, pés nus na madeira. Um menino magro de ar divertido, cabelo curto espetado. . . . O amigo de Bernardo. A risada no jardim. Eu podia ter um filho assim mas o meu seria louro, perfil de anjo como os esboços de tia Dora” (73). Mas mesmo a maternidade de Nazaré é fadada ao insucesso: ela, também, torna-se uma perdedora quando Zico é “violentado [à] noite por uns rapazes, veranistas jovens que fugiram de carro e o deixaram meio morto nas dunas” (109). Aí, com um misto de ironia e compaixão, Anelise divaga: “Você era feliz, Nazaré? Sem complicação?” (110). Em seguida, a narradora pondera: “O menino profanado nas dunas, na escuridão. Animais. Ando pela casa inquieta, penso em Nazaré, lembro como me sentia em relação a Lalo: uma fêmea enlouquecida defendendo a cria machucada. Ao menos, Lalo não tinha consciência de nada. Mas Zico...” (110). Anelise vê-se, desta maneira, tão mãe como Nazaré. Entretanto seu filho – e sua relação maternal com ele – tem uma vantagem em um mundo tão violento: pelo menos Lalo não tem consciência do que se passa ao seu redor e, portanto, tendo suas necessidades vitais correspondidas, não sofre.

A condição materna de Nora, em *A sentinela*

Nora, a narradora-protagonista de *A sentinela*, nos conta suas experiências como filha, irmã, mãe, esposa, enfim, mulher, da perspectiva de quem está fazendo um balanço de sua história com o objetivo de realizar um processo de busca de si mesma. Neste sentido, diz: “Aos poucos fui descobrindo: não devo ser apenas mãe, irmã, amante. Preciso ser eu, Nora, com tudo o que isso significa e que ainda tenho que descobrir; que preciso extrair de mim, criando caminhos. . . produzir com a carne da minha alma os fios que me prenderão ao mundo” (38). No

processo de buscar a resposta à questão de quem é essa Nora, a personagem retorna à casa onde passou sua infância: “Lancei uma primeira âncora: comprei a casa, inauguro aqui meu ateliê, há quase um ano vivo sem realmente precisar de João” (38). Essa casa, assim, representa uma espécie de tabuleiro, no qual a protagonista, uma *perdedora luftiana*, procura as respostas para superar tal condição. A este propósito, vimos na discussão de *As parceiras* que caracteriza os primeiros romances de Lya Luft a criação de personagens perdedoras que, ainda que responsáveis por suas escolhas, são incapazes de deixarem este estado. Entretanto, como veremos no fim do presente capítulo, é apenas nos últimos romances de Lya que tal reviravolta será vislumbrada, ainda que apenas sob forma de sugestão ao final das narrativas.

Nora faz uma retomada de sua existência às vésperas da inauguração de seu ateliê: “Tenho muito o que pensar: o dia de amanhã, os últimos preparativos, a imprensa, o coquetel, meu vestido. Mundanidades, diz Henrique. Mas, na verdade, é nele que penso mais; e nas pessoas que me fizeram, me modelaram, arrancaram pedaços meus, acrescentaram outros. Talvez eu seja apenas uma bricolagem” (39-40). Desta forma, o retorno à casa e a reflexão sobre a vida são partes de um ritual como se Nora, até então presa à uma fase larval, tivesse a oportunidade de se transformar em uma borboleta. E para tanto, necessariamente, precisa inventar-se, afinal, como afirma: “Chamei minha empresa de *Penélope*, nada original para uma tapeçaria. Não desmancho de noite o que foi feito de dia para adiar um compromisso; vou sempre em frente”(15), usando “teares, novelos e a liberdade de inventar. Minha profissão, minha nova vida” (14). Assim, Nora (re)constrói, no presente, seu passado, e temos que ter isso em mente pois é decisivo para o entendimento que a personagem faz de si, em especial como mãe, haja vista que é este nosso foco.

Mais do que inimigas, elas eram mãe e filha: Elsa, a mãe biológica

Como as demais personagens dos romances *luftianos*, Nora é marcada pelo desenvolvimento de laços afetivos muito tênues com sua mãe, Elsa, que, de acordo com a protagonista, “[n]unca [deu], nem uma só vez, uma palavra para mim; nunca um afago, nunca uma tentativa de conforto ou aproximação” (82). Para nos convencer do distanciamento construído pela mãe, Nora trás ao texto falas da irmã Olga que reafirmam sua visão, como, por exemplo: “– Ela te pariu mas nunca adotou você como filha – diria Olga quando eu fosse adulta. – Para esse parto não existe fórceps” (20). Além disso, como verbaliza Nora, “não acredito que [Elsa] tenha amado nada, ou ninguém, profundamente. Lilith talvez” (41). Desta maneira, Elsa, segundo a visão da filha, não apresenta os atributos maternos apontados por Ruddick e tidos socialmente como “naturais,” relacionados ao provimento de nutrição, proteção e segurança aos filhos. Ao mesmo tempo, a tessitura narrativa de *A sentinela* desconstrói o mito do amor materno, na direção das reflexões de Badinter em *Um amor conquistado* (1985), na medida em que não seria apenas a gestação e o parto que criariam na mulher o amor materno e, mais ainda, que transformariam uma mulher em mãe.

Nora, devido a lacuna afetiva deixada por Elsa, passa a ver a figura paterna como sua fonte de apoio, afinal, segundo ela “era Mateus quem me proporcionava segurança . . . Meu mundo entrava em ordem quando meu pai chegava” (19). Todavia, embora afirmasse que o pai lhe “protegia de medos, ladrões, fantasmas,” declara que este “não [lhe] protegia de Elsa” (76). Como desdobramento disso, em sua relação com o pai, Nora coloca a mãe como rival, como se ela a perseguisse e atrapalhasse sua convivência na família:

Quando minha mãe se cansava de mim, eu sabia: seria desterrada um fim de semana ou mais no sítio. . . Eu sabia que meu pai nunca voltava atrás quando Elsa,

minha mãe, o persuadia a fazer qualquer coisa, insistindo com sua voz pipilante, e ela estava sempre cansada de mim, de minha rebeldia, de meu relaxamento. . . .

Lilith ficava em casa: era a filha amada; dois anos mais velha que eu, quieta e dissimulada. Ela nunca era mandada embora nem por um fim de semana. (14)

Falaremos da relação entre Nora e Lilith adiante. Centremo-nos agora na rivalidade de Nora com a mãe pela atenção do pai, Mateus, que fica ainda mais clara no seguinte trecho:

Elsa e Mateus formavam um estranho par: nada combinava, nem fisicamente. Ele era grandalhão, ela delicada; ele era afetuoso, ela desinteressada; ele era paciente, ela sempre irritada. Mas meu pai lhe era submisso. . . deixava-se dominar: e eu sentia uma raiva surda, pois sabia que muitos comentavam: “Ela faz dele o que quer.” . . . Mateus mimava a mulher. . . . Na fazenda ele era outro homem: imperioso, mãos fortes dominando rédeas[.] (16-19)

A narradora constrói em suas reflexões sobre a infância um panorama no qual o pai é manipulado pela mãe, uma mulher infantil e incapaz de desenvolver o papel materno no que diz respeito às suas relações com a filha Nora. Destacamos, ainda, o fato de Nora referir-se a seus pais usando seus nomes próprios: Mateus e Elsa. Seria isto apenas um sinal do já mencionado afastamento afetivo entre a filha e os pais? Ou, além disso, seria uma indicação não apenas da rivalidade que a protagonista desenvolvera com a mãe na infância pelo amor e atenção de Mateus, mas, mais ainda, de uma rivalidade estabelecida entre duas mulheres por um homem, o que nos remeteria para um complexo *freudiano* de Electra mal resolvido? Entendemos que a resposta a esta questão também poderia ser positiva.

Dois pontos ilustram nosso ponto de vista. O primeiro consiste em que para Mateus, um “[p]atriarca falhado” (42), incapaz de se afirmar como sujeito, resta apenas satisfazer os desejos

de Elsa, como se esta fosse uma espécie de rainha – jogo que a filha Lilith repetirá com Lino e Nora e *status* do qual esta última, quando adulta, desejará desfrutar pelo casamento, como veremos adiante. O segundo, por sua vez, diz respeito à rede de intrigas formada entre Elsa e Nora, como se estas fossem duas mulheres imaturas brigando para conquistar um mesmo homem, como mostram os trechos a seguir:

Certa vez, quando, como sempre, ele me repreendeu por causa de uma queixa de Elsa, reuni toda a minha coragem e expliquei que era mentira, ela era má, não gostava de mim. Os olhos dele viraram um gelo azulado; ao me voltar para sair correndo, fui derrubada por um golpe na cabeça. . . era um soco do seu punho poderoso. . . . agarrando meu braço arrastou-me escada acima, até onde estava minha mãe. Ajoelhada diante dela, Mateus ainda me segurando firme, chorei aos soluços e repeti sem parar: “Perdão, mãezinha, perdão, mãezinha.” (21)

Cansei de levar castigo dele por coisas que ela inventava, exagerava... parecia feliz quando eu sofria injustiça, era como se assim provasse o seu poder. Sei lá.
(43)

A mãe mentiria apenas para ver a filha ser espancada pelo pai? Ou a filha é quem estaria mentindo e, com o poder da narração, criando esta imagem distorcida da mãe? Muito embora a narração em primeira pessoa torne a resposta a este dilema inviável, temos que tê-lo em mente ao tomarmos a fala de Nora. O fato é que, ao criar a imagem de Elsa como uma espécie de mãe-monstro, Nora oscila, pelo menos duas vezes, quanto à confiabilidade de suas argumentações. A primeira é quando pondera: “Talvez Mateus tenha sentido alguma culpa por realmente não me proteger; por deixar que Elza me tratasse tão mal. . . . Ou sempre fui injusta com ela, que hoje vegeta na aridez de sua mente obscurecida? Uma coisa é o que somos, outra o que vêm em nós

. . . O que é bom ou ruim? Quem decide?” (16-17). A segunda vez que proporciona uma clara brecha para problematizarmos a figura que constrói de Elsa consiste no episódio em que Olga lhe pergunta: “Você acha que foi uma filha ingrata?,” ao que a protagonista responde: “Não sei. Nem sei se ela era tão ruim quanto me parecia. Talvez simplesmente não soubesse o que fazer comigo; eu era feia, tímida e revoltada” (31). Desta maneira, o que minimizaria a suposta tirania de Elsa seria o afastamento temporal que a protagonista desfruta ao elaborar sua fala, pois poderia lhe proporcionar ver os fatos de maneira mais tênue? Ou, em direção contrária, teria Nora um entendimento de sua relação com a mãe ainda demasiadamente preso à visão infantil? De uma forma ou de outra, esta imagem da mãe apenas Nora tinha, afinal “essas coisas só [ela] via” (18), daí, novamente, a dificuldade de sabermos qual delas mente ou mentia. Parafraseando a citação anterior, uma coisa é o que Elsa é e outra a que Nora vê...

O desejo de ser Lilith

Nora conta ter passado toda a sua infância – e quiçá sua vida – à sombra da irmã, Lilith, dois anos mais velha que ela. Seu espaço como a preferida dos pais é claramente marcado pela voz de Nora:

Na aparência, Lilith não era das trevas: loura, magra, ágil, seu riso se ouvia frequentemente pela casa, e eu sabia que estava se divertindo à custa de alguém.

. . . Mateus vinha agradecer; Elsa trazia o doce preferido; eu ficava de longe, sabia que se insistisse levaria uma cusparada bem nos olhos, ela era perita nisso. (54)

Para a protagonista, a irmã exercia sobre todos uma espécie de fascínio, de modo que “ninguém amava Lilith: ficava-se hipnotizado” (57), seus pais, principalmente. Por isso, até o momento de sua morte aos 13 anos, Lilith foi a filha preferida, a que merecia carinho e atenção, preenchendo

as expectativas dos pais e, ao fazê-lo, relegando a Norma um espaço periférico no interior da família.

A narradora prende-se à imagem de Lilith – que, segundo ela, “assombrou minha infância, roubou meus afetos, dominava a todos com sua indiferença” (12) – mesmo depois de sua morte. Se a morte de Lilith, num primeiro momento, poderia abrir à Nora a possibilidade de assumir o lugar que ela julgava merecer como filha na família, quando esta ocorre, contraditoriamente, revela-se à Nora a impossibilidade de cumprimento deste desejo. Primeiro, porque “também morta, Lilith era onipresente” e “[c]ontinuava em nossa vida como um pedestal” (67), mantinha a posição central no afeto dos pais, posição esta que assume materialidade no espaço doméstico da sala, onde seu retrato mantinha-se “entronizado” (71) e do quarto, mantido como se a menina ainda estivesse viva, como conta Nora:

Teria de deixar meu quarto, o jardim, meus objetos e amigas; mas o quarto de Lilith era mantido como no momento em que dele saíra para descer as escadas e ter a sua derradeira festa. Elsa trancava tudo à chave, só a entregava para quem fosse limpar, uma vez por semana. Numa dessas ocasiões entrei e levei um choque; até os cadernos abertos sobre a mesa; ao lado da cama, um comovente par de chinelinhos usados, tortos. Era o que restara de minha irmã, essa por culpa de quem eu estava sendo exilada. (69-70)

O espaço da filha morta, assim, era mantido no seio da família, enquanto a filha viva, no seu 12º aniversário, era mandada para um internato, ou, de acordo com a citação acima, exilada lá. Nora vê isso como uma traição:

Morrendo, Lilith me pregou a última e maior peça: desatinada, a família esquece de mim, como se eu estivesse também de castigo no canto, cara para a parede . . .

Sem minha presença em casa, [Mateus] se concentrava mais na filha morta? Por que, em vez de se apegar a mim, de finalmente me dar todo o seu robusto afeto, simplesmente me exilava?

Se ao menos eu tivesse morrido no lugar de minha irmã, estariam chorando por mim agora. (54)

A performática morte da irmã na execução da brincadeira do enforcado diante dos convidados de sua festa de aniversário deixa no ar a questão: teria sido acidente ou suicídio? Pela morte, Lilith torna-se imortal para sua família, criando um hiato intransponível entre Nora e os pais, mesmo antes desta ser mandada para o internato:

[Lilith c]ontinuava em nossa vida como um pedestal. . . Eu a um canto, espiando, solitária.

Minhas tímidas iniciativas de consolar Elsa foram sempre repelidas, só faltava ela dizer que era um atrevimento eu estar viva, comendo, bebendo, indo à escola, quando a filha amada se fora.

Mateus não me dava atenção[.] (67)

O pai, Mateus, desenvolve assim um afastamento em relação à filha e volta seus olhos ainda mais à esposa, Elsa, levando-a para fazer viagens para ajudá-la a superar a morte de Lilith. A mãe, por sua vez, torna mais aguda e evidente a violência física e psicológica que comete contra Nora, ao menos segundo os olhos dela: “minha mãe passou a ficar muito interessada em mim. Gritos, tapas, xingamentos, eram meu inferno quase cotidiano; e, sempre, a sensação de ser espionada” (67). A face de mãe terrível de Elsa, assim, assume seu auge na relação com a filha.

No período passado no internato, Nora fica mais solitária. O pai, ainda mais ausente, apenas “escrevia cartas iradas ou tristes.” Elsa, por sua vez, “se calava.” Acreditamos que, ao

transformar sua violência em relação à filha em indiferença, Elsa contribui para que a carência de Nora aumente. O episódio do bolo de chocolate evidencia isso:

Uma vez, uma única, nos primeiros meses, [Elsa] mandou-me, por uma colega que fora passar uns dias em nossa cidade, um bolo de chocolate. Era um bolo escuro, úmido, e muito doce. Foi um dos meus momentos de fraqueza: eu, que vivia encarniçada, fechada e dura, devorei o bolo sozinha, sentada sobre a cama na minha pequena cela separada de dezenas de outras, no dormitório, por biombos de pano branco. Comia e chorava, engolia enormes bocados daquele doce como se quisesse enfiar minha mãe dentro de mim, para que fosse minha, e me amasse, e me conhecesse. (71)

Nora tem necessidade de se sentir amada, de se sentir pertencente à família e, assim, filha de Mateus e Elsa. Provavelmente isso contribuiu para que Nora se fixasse à irmã, afinal ela, mesmo morta, tinha seu lugar de destaque na família assegurado: “Ninguém parecia entender minha fascinação por Lilith, meu desejo de falar nela, de *ser Lilith*: temida, não ignorada. Indefinida talvez, mas não boba; astuta, não rejeitada” [grifos no original] (23). Nora levará a não realização deste desejo de sentir-se notada, pertencente, amada, como uma forte marca de sua identidade e tentará, como veremos a seguir, preencher esta fenda com a maternidade.

Mateus: a grande perda

A violenta morte do pai, Mateus, durante a festa de aniversário da mãe, quando a protagonista tinha apenas 13 anos, também foi decisiva na constituição de sua identidade. Segundo ela: “Mateus foi a minha grande, irreparável perda” (77). Ainda que o pai, de acordo

com as reflexões de Nora, fosse manipulado pela mãe, era ele, como já apontado, que representava a fonte de segurança para a personagem que se sente tão desajustada:

– Pai, por que mamãe está sempre zangada comigo?

– Porque é uma mãe maravilhosa, quer cuidar bem da casa, e criar bem vocês.

Mas você é rebelde demais, Patinha, precisa ser mais obediente, mais doce.

Nunca tive coragem de perguntar se quando me chamava de Patinha era por causa do Patinho Feio do livro de histórias, que eu achava tão triste. (76)

A imagem do Patinho Feio presente na fala do pai indica a dificuldade que Nora expressa de sentir-se pertencente à família. Para ela, mesmo que com a morte da irmã não pudesse ter ainda assumido o lugar de filha que almejava no coração da família, enquanto o pai vivia, vivia com ele esta esperança:

Tive um último e raro dia feliz em minha meninice: o aniversário de Elsa era nas férias de inverno, portanto eu viera do internato, onde estava há um ano e meio. . . . Ganhei roupa nova; Elsa chegou a me elogiar. . . Até o fantasma de Lilith estava aquietado. . . Nessa noite, também me senti importante: todos queriam saber do internato, e eu contava, e inventava casos engraçados. . . Pensei que meus tormentos estariam acabando. O internato me fortalecera, me dera coragem, um dia Mateus compreenderia que eu não merecia aquele castigo tão prolongado, e me chamaria de volta, para ocupar meu lugar de filha junto dele; eu iria crescer, ser como uma dessas mulheres adultas, bem vestidas, fascinantes, que o rodeavam. (77-78)

Quando o “pai se lanç[a] para a noite e a morte” (79), Nora depara-se com a impossibilidade de ser assumida como filha segundo seus anseios. Com a perda do pai como fonte de segurança e a

ausência de Elsa como fonte de nutrição, proteção e cuidado, Olga assume mais significativamente o desenvolvimento dessas funções. Ela, que já havia amparado Nora na ocasião da morte de Lilith, escrito cartas e telefonado durante o período de internato (71) e desempenhado o papel de uma “espécie de mãe, embora nada substituísse aquela verdadeira” (66), assume, no momento em que ambas se tornam órfãs de pai, o papel de mãe substituta de Nora: “enquanto minha irmã me segurava firme em seus braços, também escorreguei para uma noite escura e boa, como um colo de mãe” (79). É interessante perceber que isso ocorre logo após o nascimento de Pedro, o único filho de Olga, ou seja, quando sua “maternidade [é] recente” (80).

Olga, a mãe substituta

Olga, a irmã significativamente mais velha, fruto de um namoro de juventude de Mateus, é vista aos olhos de Nora como uma figura forte, capaz, inclusive, de afirmar seu lugar junto ao pai, subvertendo o domínio de Elsa e, conseqüentemente, Lilith:

Vendo [Mateus e Olga] assim unidos, Lilith desviava os olhos, e Elsa fiscalizava com a raiva de quem vê alguma coisa escapar ao seu controle. Ali havia uma relação na qual nem ela conseguia penetrar. E Elsa jamais perdoaria isso. Olga, muito mais velha do que nós, tinha uma vitalidade e um gosto de viver só dela; não dependia de Elsa, zombava de minha mãe e de suas patéticas tentativas de ser o eixo do mundo. (17)

Olga, órfã de mãe, foi mandada aos oito anos para viver em um internato (154), pois havia sido rejeitada por Elsa “que não aceitou esse estranho dote, fruto de um namoro de juventude de Mateus” (17). Ela, diferentemente de Nora, parece não sentir necessidade de ter aprovação de um

olhar materno e, por ter seu espaço assegurado ao lado de Mateus e o devido distanciamento de Elsa, é capaz de perceber e ridicularizar sua infantilidade.

Olga é vista por Nora como uma “guerreira da vida,” uma clara antítese da protagonista que se vê como “encolhida e enfezada” (17). Sua força e maturidade vão permitir que Olga represente o “colo materno” que Elsa se mostra incapaz de proporcionar à Nora. O papel materno é desempenhado temporariamente por Olga durante o enterro de Lilith e assumido mais significativamente após a morte de Mateus. Quanto ao enterro de Lilith, conta Nora que

[n]inguém parecia se lembrar de mim; ninguém me consolava. . . . [M]eus pais não se aproximaram de mim nenhuma vez. Não tínhamos nada em comum.

Olga chegou quase na hora do enterro. . . Mais tarde veio para o meu lado e não me largou. . . . Acho que nesse dia Olga e eu começamos a ser realmente irmãs.

Mais que isso: transpondo a metade do sangue que não tínhamos em comum, ela se tornou minha mãe, tanto quanto pôde. Seu coração vigoroso me adotou, ela me pariu ali mesmo, sentada em minha cama, me embalando até eu conseguir dormir.

(61-62)

De forma similar, no episódio da morte de Mateus, que se “jogou contra a porta” e uma lâmina de vidro grosso “penetrou com precisão nos interstícios. . . e separou sua cabeça do corpo” (79),

é Olga quem novamente ampara Nora, oferecendo conforto, enfim, “um colo de mãe” (79).

Assim, é ela que representará, se tomarmos como referência as expectativas sociais, a figura materna para Nora, de forma que esta reconheça: “Olga, minha meia-irmã. . . foi o que eu conheci de maternal na vida” (17). A propósito, é Olga a personagem que melhor representará no conjunto dos romances de Lya Luft aquelas características usualmente identificadas socialmente como qualidades de uma boa mãe, haja vista que ela é apresentada como protetora, bondosa,

guerreira. Somam-se a estas o fato de conseguir conciliar as três esferas apontadas por Pravaz em *Três estilos de mulher*, mostrando-se capaz de desempenhar os papéis de mãe, esposa e profissional de forma complementar. Olga é uma médica (mesma formação que a de seu pai), “uma mulher madura; a maternidade, o casamento amoroso, conferiam-lhe uma beleza que estava além da realidade física: era uma coisa boa e vital” (93). Olga, assim, representaria o ideal da “super-mulher.”

Olga proporciona proteção e o conforto: “Olga e eu estávamos sentadas no terraço da pequena casa, antiga e original, comprada recentemente; reformada, ficara tão aconchegante quanto a própria Olga” (93). Assim, ela não apenas representa uma antítese de Elsa, mas da própria Nora, na medida em que esta sufoca o filho Henrique, como veremos adiante. É interessante ressaltar que, para Nora, esta seria uma característica inerente à Olga, quiçá hereditária, afinal usa as expressões como “atávica,” “mãe natural” e “mãe-terra” para caracterizar as qualidades maternas de Olga (113). Neste sentido, vale citarmos a consideração de Eliane Lima segundo a qual Olga conteria “em si a maternidade real e uma telúrica maternidade mitológica” (205), ressaltando que para nosso entendimento tanto a ideia de uma maternidade mitológica quanto a de uma natural são, necessariamente, construções histórico-sociais.

Entretanto, Olga, como uma personagem *luftiana*, compartilha, em alguma medida, daquela sina das *perdedoras*. Assim, concordamos com a crítica quando as características do perfil maternal de Olga são sublinhadas, mas não podemos deixar de notar um ponto que os textos acadêmicos que tomam criticamente *A sentinela* falham em registrar: a reviravolta desta imagem de Olga. Após o AVC do marido que, a partir de então terá que ser “[c]uida[do c]omo . . . um bebê” (159) ou como “um filho excepcional” (162) por Olga, ela se revela frágil e

também carente de colo materno. É aí que recorre à Nora: “Olga me convocou. Era a minha vez de lhe dar cuidados, afeto, companhia” (156). Era, portanto, a vez da protagonista confortar a irmã.

A partir daí, à imagem da guerreira protetora é sobreposta a de uma mulher “mais velha. . . Mais apagada” (160), que passou a dizer “[f]oda-se” (161) e que “nunca mais foi a mesma: algo se quebrara, nem o tempo consertaria o mal-feito. Engordou. . . seu andar estava mais pesado. . . seu sorriso. . . quase nunca iluminava os olhos” (162-63). Diante desta outra Olga, a narradora chega a se questionar: “onde botara seu amor, sua feminilidade, sua vitalidade?” (163). A realidade concreta, assim, acaba se mostrando dura para todos, ao menos na obra de Lya Luft.

Mãe é mãe(?)

A partir da fenda que a ausência da mãe biológica deixou na sua constituição identitária como mulher, Nora acaba criando uma necessidade insaciável de se sentir amada e pertencente a uma família. Logo, embora tente transferir o desejo de ter o olhar materno de Elsa para sua relação com Olga e, mais adiante, com o filho, Henrique, permanece ainda carente da aprovação da mãe biológica. Essa carência faz com que Olga a “censur[e] por não crescer direito” (27) e, também, leva a protagonista a procurar sua mãe na ocasião do seu aniversário de 50 anos, afinal, de acordo com ela, “hoje é o meu aniversário, eu quero minha mãe” (28). Nesta ocasião, pergunta à Elsa:

– Mãe, há 50 anos, à noite, meu pai levou você para o hospital. O que aconteceu lá?

O olho dela se ilumina:

– Lilith!

Penso em desistir, me sinto patética, mas volto à carga:

– Não, mãe, Lilith nasceu dois anos antes! Nessa noite, o que aconteceu? . . .

– Nessa noite entrou em minha vida uma intrusa – diz, e volta a me fitar com o olho de passarinho. (29)

Nora desenvolve, assim, um jogo sadomasoquista com a mãe, expondo toda a sua fragilidade, afinal, como conta: “diante dela eu voltava a ser a menina acuada contra a parede. . . Elsa bota o dedo em feridas que sangram” (28). Pergunta-se, então: “Por que entro nesse jogo?” Em seguida pondera: “Uma velhinha inofensiva não devia me ferir tanto. Mas ela não é uma velhinha inofensiva: é minha mãe,” a mãe de que ela tanto necessita que cumpra o papel materno. O que a motiva a entrar nesse jogo é a vontade (ou a teimosia?) de querer “extrair do seu coração esse parto que ela não me deu, essa maternidade verdadeira,” muito embora saiba que “isso, nada pode arrancar dela” (28-29). A sentinela da família continua tomando conta da mãe, cujo “temperamento difícil. . . afastou aos poucos parentes e amigos, só rest[ando Nora], a não-amada” (27). Nora encontra-se, desta maneira, presa ao passado, à infância. Entretanto, o passado em questão, é um passado irrecuperável, pois sequer aconteceu: Nora nunca se sentiu amada pela mãe, uma mulher “tão fria que, quando a abraçavam, botava os cotovelos à frente do corpo para não ser tocada” (28). E isto, por mais que lute e insista, não pode mudar ou reconstruir.

Falamos a algumas páginas atrás que Olga não sentia falta do olhar materno. Isso nos faz vislumbrar que, possivelmente, o que a libertaria desta necessidade seria justamente o fato de ter sido órfã. O fato de Elsa estar viva e, evidentemente, apresentar sua rejeição em relação à Nora não impediria ou ao menos dificultaria que esta superasse ou compensasse sua carência de mãe? Ainda que Nora mantivesse seus mortos, Lilith e Mateus, em um relativo *status* de imortalidade,

se Elsa falecesse, a protagonista seria capaz de, como Anelise de *As parceiras*, ter o necessário distanciamento para amadurecer sua visão em relação à mãe?

De qualquer forma, como diz Olga, “[e]sse amor de criança carente na sua idade é coisa de psiquiatra” (30) e essa fixação influencia decisivamente a relação de Nora com Henrique e com os homens que passaram por sua vida.

A maternidade de Nora: idealizações versus realidade

Muito embora João, o grande amor da vida de Nora, “nunca incluí[sse a] possibilidade [de casamento]” (91) em seus planos, a protagonista idealizava a união com ele e a decorrente criação de uma família como a possibilidade de, enfim, sentir-se amada e notada. Em suas palavras: “[t]udo o que *eu queria* era alguém que fosse o centro de minha vida, e que por sua vez girasse em torno de mim. Tendo me sentido sempre em segundo plano, fazia do casamento, casamento com João, uma idéia de paraíso” [grifos no original] (92-93). Esta visão, somada à ideia de que um filho, e somente um filho, lhe daria “um amor sem tréguas e sem limites” (119) e à necessidade de ser “uma mãe de verdade, em tudo diferente daquela mulher infantilizada que me havia parido com tamanha indigência” (110) fazem com que as idealizações de Nora para o casamento e a maternidade sejam inatingíveis.

O desejo de ser diferente da referida “mulher infantilizada” nos remete a uma consideração. Se tomarmos as considerações teóricas de Chodorow, segundo as quais a mãe que nutre, cuida e protege os filhos, estabelece conexões, especialmente em relação às filhas, desperta nelas o desejo de serem mães para estabelecerem ligações com sua prole (*The reproduction of mothering* 90), depreendemos que Nora reverte este paradigma, na medida em que, filha de uma mãe que não corresponde às referidas expectativas sociais do “ser mãe,” toma

a maternidade não como uma forma de reproduzir os (parcos) vínculos afetivos que teve com Elsa, mas sim como a única chance de criar laços com alguém. Noutras palavras, é a falta que sente na esfera maternal em Elsa que move Nora a ser mãe. Assim, ao gestar Henrique, ela afasta-se de sua mãe biológica e do ideal materno que esta representa. As palavras de Olga, nesta direção, são muito representativas: “ainda acho que todo esse amor que não teve de sua mãe, que é uma alma árida. . . todo esse afeto, você vai querer extrair de João, ou de quem quer que mereça o seu afeto; e vai quebrar a cara” (95). João, o homem que despertou em Nora o “desejo de viver,” fazendo-a tornar-se “tardamente, mulher” (84) foi, desta maneira, sufocado por suas necessidades afetivas. É com Jaime que ela se casa e tem Henrique.

Quanto ao período anterior à gravidez de Henrique, conta Nora que ela e Elsa estavam vivendo “como duas estranhas: ela se desinteressara tanto de mim que quase nem me perseguia mais. Minha obstinada resistência vencera, suas críticas não me incomodavam” (89). Ainda segundo Nora, esta relação não se altera significativamente durante o período correspondente à gestação de Henrique:

Quando contei a Elsa que esperava um filho, ela deu de ombros:

– Bom. O problema é seu. Se você está contente, ótimo – sua boca contraiu-se um pouco. – Eu não sei se estou preparada para ser avó.

Não me magoei: estava plena, meu filho dentro de mim, todos os projetos, as ansiedades, a aventura daquele ser misterioso que sairia de mim para ser uma nova pessoa neste mundo, me ocupavam. . . . Na gravidez nem realmente conversávamos: ela falava, queixava-se, me criticava[.] (109-11)

A gravidez, assim, de forma análoga às ideias defendidas por Kristeva (“Motherhood” 305) segundo as quais a maternidade representaria, em si mesma, a possibilidade de união/reunião das

mulheres com as suas mães, não proporciona à mãe e à filha uma oportunidade de aproximação e identificação. Entretanto, o fato de ter o filho no ventre, faz com que Nora se sinta completa e forte, minimizando os efeitos nocivos de Elsa sobre ela. Todavia, os comentários da mãe de alguma forma foram significativos para Nora, afinal, muitos anos depois, ela ainda é capaz de recordá-los: “achou que eu estava ‘enorme, inchadíssima,’ que o quarto do bebê estava ‘exagerado, ele vai se assustar com tanto desenho na parede;’ também não esqueceu de me prevenir sobre ‘comandantes e comissárias de bordo,’ ainda mais ‘com mulher barriguda em casa’”(111). De fato, as considerações de Elsa tocam diretamente nas fragilidades das gestantes, haja vista que comumente se sentem inseguras quanto à beleza, à sensualidade e, conseqüentemente, à fidelidade do esposo, bem como, especialmente quando se trata do primeiro filho, com os preparativos para a chegada do bebê.

Neste período, Nora parecia ter alcançado o estado de plenitude que tanto almejava: “Nessa época, engravidei, e minha alegria foi tão plena que João mergulhou de novo em outro plano. A emoção de Jaime também era bonita de se ver. Passou a entrar em casa com embrulhos coloridos, presentes para o nosso filho; tratava-me como uma rainha; Olga e eu ficamos ainda mais amigas, ela brincava que ia ser avó ainda moça” (109). É interessante o fato de Nora afirmar que era tratada como uma rainha, haja vista que utiliza esta palavra para se referir às relações submissas de Mateus com Elsa e de Lino com Lilith. Como pondera Tomaz, “a presença do significante *rainha* atrela-se ao imaginário dos contos de fadas, à onipotência do desejo infantil que desconhece limites e exige um *amor incondicional*. . . aproxima-se do homem amado buscando a plenitude” [grifos no original] (*Corpo e afeto* 152). Entretanto, o uso do verbo tratar no pretérito imperfeito indica que antes e depois da gravidez Nora não desfrutava de tal tratamento. Salientamos, também, que, se pela gravidez, Nora e sua mãe biológica não se

aproximam, este estado torna-a mais próxima e íntima à Olga, a mãe substituta, confirmando as teses de Badinter e de vários outros autores discutidos no segundo capítulo do presente trabalho, segundo as quais a maternidade e o “ser mãe” são construções históricas, coletivas e individuais. Tomando este pressuposto, as ideias de Chodorow e Kristeva podem ser aplicadas à Nora, haja vista que, ao se tornar mãe, aproxima-se de Olga, a mãe substituta, ou seja, o sujeito que desempenha o papel materno para ela.

Depois do nascimento de Henrique, todavia, a relação de Nora e Jaime sofre modificações significativas. Em relação ao marido, reflete Nora:

Para mim havia dois Jaimes: um paciente, um pouco distante, muito discreto, em casa ou quando víamos amigos – quase sempre colegas dele; outro, o que parecia parecendo alegre e cheio de expectativas. . . . Eu queria mais do que ele podia me dar: exigia um amor sem tréguas e sem limites, e isso só poderia ter com meu filho (119).

Assim, Jaime, que a tratava como rainha durante a gestação, passa a ser uma pessoa insossa no lar. As carências afetivas de Nora não podiam ser correspondidas por ele, de forma que ficava “apagado” quando junto dela.

A distância entre os amantes vai sendo justificada por Nora, que “encontrara na maternidade desculpa para a [sua] frieza no amor” (115):

– Sei de muitas amigas minhas que ficam mais frias com a maternidade.

Ele reclamou uma única vez, no seu jeito discreto:

– Pois eu achava que ser mãe devia deixar vocês mais mulheres ainda, mais completas como fêmeas, esplendorosas. . . . Comecei a me sentir aliviada quando

ele viajava: assim não precisava enfrentar sua paciente resignação que me exasperava. (116)

Nora, na contramão da ideia que fazia de Olga como “uma mulher madura” para a qual “a maternidade [e] o casamento amoroso” teriam conferido “uma beleza que estava além da realidade física: era uma coisa boa e vital” (93), passa a negligenciar seu relacionamento sexual com Jaime, defendendo-se com a alegação de que tinha sido

uma boa mulher para ele, cumpria minhas obrigações, administrava direito nossa casa, saí com ele sempre que pediu, e, se não era ardente na cama, quando tive nosso filho Henrique fui uma mãe devotadíssima.

Isso me ocuparia muito, um bebê exigia toda a minha atenção e carinho, quando Jaime reclamasse eu não daria muita importância. (107)

Assim, Nora assume a maternidade voltando-se quase que exclusivamente à relação entre ela e o filho Henrique. Entretanto, suas demandas acabam por sufocá-lo.

Nora espera que o filho retribua seu afeto com um amor dependente e incondicional: “Henrique preenchia um extraordinário vazio em mim. Para alguém eu finalmente era especial, esse alguém não me rejeitaria nunca. Essa pessoa me amaria acima de tudo, sem traições” (116). Em contrapartida, ele seria a razão da vida da mãe. Nesta direção, Olga alerta: “Deus me livre de ser a razão da vida de quem quer que seja, é escravidão. Nunca diga isso ao pobre menino” (37). Provavelmente, ao tentar estabelecer este tipo de relação com o filho, Nora estivesse tentando não apenas ser para ele a figura materna que ela própria não teve, mas principalmente utilizando-o como objeto de satisfação de suas próprias carências. Nora, sem uma referência adequada em sua infância do que seria uma mãe que contrabalanceasse proteção e controle, acaba por exagerar nessas duas dimensões.

Quanto à proteção, Nora afirma que “[a] experiência da maternidade era doce e aterradorizante. Ele podia cair, se machucar, engasgar-se, perder-se na rua se Jaime o largasse, morrer” (114-15). Olga, a avó substituta, haja vista que “Elsa nunca mostrara interesse pelo neto. ‘Não me sinto avó,’ afirmava” (44), tem uma relação mais, digamos, espontânea com o filho Pedro e com Henrique. É ela que possibilita o contraponto do controle de Nora em relação à Henrique:

Olga adotou esse meu filho em seu coração materno, e sempre fui grata por isso. Era, para ela, o segundo filho, que não conseguira mais ter, e tinham desejado muitos, ela e Albano. Desde pequeno levava-o para o sítio, e eu ia junto, não me separava dele; ficava horrorizada quando, depois de certa idade, ela o ensinou a andar a cavalo, e o deixava comer frutas tiradas da árvore, às vezes sem lavar. Quando o ensinou a nadar, quase morri; ela, segurando-o apenas pela cintura com uma das mãos, na água do rio, achava graça.

– Vamos, Nora, não seja enjoada. Entre, venha curtir seu filho, pare de se agoniar, ele está se divertindo muito.

Eu ficava, mais que receosa, um pouco ofendida: *com que direito Olga se punha com meu filho numa experiência da qual eu não conseguia participar?*

Mas eu sabia que era para o bem dele; com sua segurança, Olga compensava minha ansiedade. [sem grifos no original] (114)

Nora, assim, superprotegia Henrique por medo, talvez, de perdê-lo, mas, principalmente, porque ela própria tinha medo de ter experiências como montar a cavalo ou nadar. A “segurança” de Olga, para usarmos o mesmo termo utilizado por Nora, se, por um lado, compensa a ansiedade desta, por outro, acaba por criar uma espécie de concorrência entre ambas, afinal Olga,

representando segurança, experiências prazerosas e livres, nas quais Nora sequer conseguia participar, poderia estar ocupando, talvez, o papel de mãe substituta de Henrique, compensando as lacunas deixadas pela ansiedade de sua mãe biológica.

A este respeito, Olga desempenha uma presença materna na vida de Henrique desde os primeiros dias de sua vida, afinal, como narra Nora:

Olga me assistiu como pôde nos primeiros dias de vida de meu filho. Não era a prática de lidar com crianças em sua profissão, nem por ter tido um filho: era alguma coisa atávica. *Olga era a mãe natural que eu queria ser*, era plenamente mulher em tudo: pegava o bebê em sua mão grande, ajeitava-o ali, dava-lhe banho, achando graça de tudo, falando com ele com seu tom bem-humorado, como se ele entendesse tudo. Aprendi depressa, mas eu não era Olga. Também percebi que, sempre que a criança chorava muito, ou se agitava, bastava Olga a pegar no colo e começar a falar, que ela imediatamente se aquietava; e fitava o rosto dela, como se a reconhecesse desde sempre. *Isso me aborrecia um pouco*, mas eu afastava o sentimento menos nobre. Afinal, Olga era quase minha mãe; como seria bom se Elsa estivesse em seu lugar, naquele tempo.

Eu aprendia bem, aprendia depressa, mas tinha certeza: Olga nunca precisaria aprender: nela, era instinto, era coisa de mãe-terra. [sem grifos no original] (113)

Olga, então, ao mesmo tempo em que representava à Nora um modelo de mãe a ser seguido, por outro despertava nela uma rivalidade, pois podia desempenhar melhor o papel materno em relação a Henrique, afinal, como exposto recentemente, tinha segurança e era capaz de proporcionar aconchego para ele.

De forma análoga, Nora acaba estabelecendo uma relação de rivalidade com o próprio marido, Jaime:

Jaime era um pai carinhoso. Havia entre ele e o filho uma camaradagem natural. . . . Quando saíam e eu ficava só . . . sentia-me um pouco culpada e excluída. Por que não me acalmava? Por que não ia com eles? Por que preferia deixar Jaime de fora nessa relação que devia ser a três, e não era, era minha, exclusivamente minha com Henrique, Jaime quase precisando de minha permissão para ser pai? (117)

Provavelmente foi este ciúme do filho que esfriou o relacionamento afetivo entre Nora e Jaime. De fato, o ciúme exagerado, somado às tentativas de controle de Nora em relação ao filho, acaba por afastá-lo dela. Este é um dos fios que tecem a narrativa de Nora, de ponta a ponta, constituindo-se quase que como uma ladainha:

Henrique. . . [foi a] única pessoa que julguei ser realmente minha, mas que a despeito de seu ar quase feminino não se deixa dobrar; que foge à minha ansiedade. (17)

[M]esmo que eu não queira, meu filho vai escapulindo para a sua vida. Coisa que preciso respeitar. (74)

E chegou o tempo em que Henrique não era mais um bebê rosado que eu pegava no colo, levando para onde eu queria; nem um menininho doce, a quem eu conduzia. Começou a se rebelar, e quando se obstinada não cedia. Olhava-me firme com os olhos de Mateus, e resistia. . . . fechava-se, mudo, uma miniatura de Lilith, escapando para um mundo impenetrável para mim. (117-18)

Mas Henrique crescia e cada vez parecia mais ansioso por se afastar de mim.

(119)

Mas eu me sentia a um tempo traída e fracassada. Imaginava uma relação quase perfeita com meu filho, e via Henrique escapar entre meus dedos. Suas rebeldias começaram a ser mais do que mutismo, ausência, olhar queixoso; agora brigávamos abertamente . . . Agora meu filho era um jovem adulto, e eu não sabia mais o que fazer. (122-23)

Eu tinha falhado. Meu único filho estava distanciado de mim, não precisava de mim. (125-26)

Assim, Nora, que não recebeu o amor dos pais, não sabe amar o filho e nem ser amada por ele. Não sabe diferenciar cuidado de controle, e sequer compreender a necessidade do filho de afirmar sua identidade.

A narradora de *A sentinela* deseja que o filho corresponda a determinados padrões sociais. Não aceita que use brinco ou seu cabelo comprido e tenta influenciá-lo a corresponder às expectativas sociais de se casar com uma mulher e constituir família. Ela se justifica: “Olga diz que quero enfiar meu filho numa moldura convencional, imaginando que assim não sofrerá... pode ser” (39). Ao ver que não consegue fazer com que o filho corresponda aos seus desejos, Nora se frustra:

– Acho que não sou uma boa mãe – digo a Olga numa dessas conversas. . . – Você sabe que adoro meu filho, mas, não sei; às vezes ele me dá medo. Inquietação – corrijo depressa.

Olga me olha de lado. . . [e diz:]

- Você está ficando louca. Não há nada em Henrique para ter medo, ou se inquietar.
- É preocupação. Não pensa em fazer uma faculdade. . .
- Nora, as pessoas não são iguais. Não cabem todas dentro da mesma moldura. . . . Deixe seu filho procurar o caminho que lhe serve. Você já se aborreceu com tantas bobagens, o cabelo dele, a roupa, o jeito. Preste mais atenção nos seus lados positivos: são muitos. (74-75)

As cobranças de Nora e suas tentativas de controlar Henrique culminam em brigas quando este se torna adulto. O ponto de vista do filho, segundo o que nos conta Nora, reivindica que a mãe permita que ele se torne um ser independente, senhor de si, e que ela mesma se liberte da relação de dependência que estabelece com ele:

Mãe, estou cansado. Farto! Eu sei que você me ama, que sou o que lhe restou na vida, eu sei, eu *sei!* Mas me deixe em paz, por amor de Deus. . . . Porque você não vive; está fora da realidade; tem uma relação horrível com as pessoas, e pior ainda comigo. Sem falar em si mesma: você nem gosta de si mesma, mãe. Já viu seu jeito de andar, toda encolhida? Seu jeito de me olhar, como se quisesse vasculhar cada um dos meus pensamentos? Seu modo de me controlar com essa sua fragilidade falsa? Mãe, acorde! . . . E tem mais! . . . Não entendi suas alusões, suas indiretas, mas você... você por acaso quer saber se eu tenho *um namorado?* (127-28)

Diante de tal cobrança, Nora cai em si: se não modificar seu comportamento, perderá a amizade do filho. As falas de Olga, trazidas para a narração, reforçam o ponto de vista de Henrique:

Filho não se controla; se educa, se ama, se acompanha, se estimula. Você devia pegar uma foca para amestrar. – Olga sabia ser cruel. . . . Mas se eu tentasse controlar Pedro como você faz com Henrique, tinha perdido sua amizade, pode estar certa. . . . Acho que Henrique tem agüentado muito tempo, muita coisa.

(123-24)

Por isso, Nora tenta mudar. Para tanto, volta para a casa em que viveu na infância, como forma de, não apenas como aponta Eliane Lima em *O encontro com o arquétipo materno*, “restaurar essa época” (103), mas também de, acreditamos, reconstruí-la para superá-la. Apenas livrando-se dos fantasmas do passado, Nora poderá consertar “os fios gastos e puídos, repuxados demais, que já não conseguiam [o]s unir” (129) e construir uma relação materna saudável com Henrique.

Nora e a tentativa de ser uma mãe substituta

Haja vista que exploramos a personagem Olga como mãe substituta, vale a pena falarmos um pouco da tentativa frustrada de Nora em representar a função materna para Lívia, a filha de João, seu primeiro amor, depois que os dois se reencontram anos mais tarde, quando ela já era viúva de Jaime. Lívia, envolvida com drogas e rejeitada pela mãe, Telma, precisa da ajuda do pai, João. Ele havia passado anos distante, “roído de culpas, as devidas e as indevidas, por causa dessa filha entre outras coisas” e agora retorna à cidade, querendo “desfazer o que pode ser desfeito” e “recuperar o que for recuperável” (142-43). Ao retomar seu relacionamento amoroso com ele, Nora envolve-se com a história de Lívia e tenta preencher o papel materno não desempenhado por Telma, a mãe biológica:

tive de comprar roupas para Lívia. . . assistir reuniões de médicos com pais, amparar um João arrasado. Ela me tratava com fingida doçura na presença do pai,

deitava a cabeça no meu colo, ele nos contemplava, emocionado, “a nossa filha.”

Mas eu via no canto dos olhos dela quando me fitava rapidamente, eu via: não

havia cura para Lívía, era uma alma corroída por sabe lá que sombras. (150)

Assim, Nora conta que “por mais que no começo tentasse, não era sua mãe de verdade; sitiada por tantos medos, não consegui adotá-la” (34). Sua incapacidade de assumir Lívía como filha, acabou por afastá-la de João: “o que estava acontecendo comigo, conosco? Lívía, a quem eu deveria ter adotado como filha, transformava-se numa ameaça; pior ainda, eu não sentia mais a menor ternura, nem mesmo simpatia pelo seu drama (147). Em decorrência, o casal começa a brigar e se “enfrenta[r] como dois estranhos, ou dois adversários” (185), por causa de Lívía e das dificuldades que o cotidiano de uma viciada em drogas apresenta para a família. João, por um lado, apresentava uma “obstinação em tratar a filha como uma menina,” Nora, por outro, “frenética, quer[ia] defender o [s]eu amor, a [su]a felicidade” (167). João, aos olhos de Nora, era “um homem derrotado. Seu amor falhara, ele não era nada, não era pai” (149), pois pecara pela falta, pode representar, aos olhos do leitor, um duplo da protagonista, haja vista que esta, pelo excesso, também falhara como mãe. A grande diferença entre os dois era que, enquanto João “parecia enormemente aliviado [com a internação de Lívía]: finalmente alguém cuidaria de sua filha” (150), Nora luta para superar seus traumas do passado e mudar, buscando sua identidade, ou seja, a resposta à pergunta *quem é Nora?*, tecendo, assim, seu destino. A aparição da narração em terceira pessoa nas últimas linhas do romance, reforça esse processo. Segue abaixo o trecho final:

Cantava sem se importar com nada mais, cantava jorrando fios de música sobre as coisas todas, como tentáculos. E do seu canto foi brotando o mundo: dele

nasceram as árvores e os carros e as casas; os caminhos dos amantes; as grutas da noite, e o ventre do dia.

A morte nascia dessa música. E a vida também. (189)

Voltando para a casa da infância, uma espécie de casulo, Nora tem a oportunidade de tomar em suas mãos o seu futuro, podendo, de acordo com o seu desenvolvimento, continuar como uma larva ou revelar-se uma borboleta. O trecho anteriormente citado indica sua opção pela segunda alternativa. Livre das amarras do passado do qual ela era, ainda, sentinela: “– Mateus, Mateus. / Talvez seja finalmente uma despedida” (187), Nora é capaz de realizar, finalmente, o que mãe alguma poderia realizar por ela: o “parto” de si mesma.

O ser mãe no contexto da obra de Lya Luft

As protagonistas de *As parceiras* e *A sentinela* fazem parte de uma galeria de personagens *luftianas* que vivenciam o embate com as contradições inerentes ao paradoxo da maternidade. O ser mãe se apresenta nestes romances, concomitantemente, em suas facetas complementares e antagônicas, haja vista que a maternidade, para as protagonistas, representa plenitude e privação, segurança e insegurança. Os vínculos afetivos que Anelise e Nora, assim como as outras mães dos romances *luftianos*, estabelecem com seus filhos (e mesmo com seus pais) são peculiares e incompletos, na medida em que estas, tendo sido filhas de mulheres frágeis e infantilizadas, tiveram mães de “rala maternidade” (*O rio do meio* 34) e lutam para não reproduzir esta mesma condição. Na obra de Lya Luft, então, vemos mulheres que buscam resolver seus traumas infantis e superar as ausências decorrentes de suas histórias como filhas, como condição *sine qua non* para tomarem em suas mãos as rédeas de suas histórias e, assim,

desenvolverem-se como mulheres e, conseqüentemente, como mães. Vejamos, agora, ainda que rapidamente, essas outras mulheres.

No romance *Reunião de família* temos a narradora protagonista Alice. Ela, desde menina, ou melhor, “uma menina sem mãe” (10), brincava de ser “outra Alice,” a Alice do espelho, de modo que, à Alice “pacata dona-de-casa com filhos criados” (10) contrapunha-se uma Alice “poderosa, inconquistável” (15). Foi na adolescência, entretanto, que a protagonista mais sentiu a ausência da mãe falecida. Conta ela, por exemplo, que a irmã, Evelyn,

subia para a minha cama, quando bem pequena, e pedia para brincar de “mãe e filha.” Então eu a tomava nos braços, embalava. Um brinquedo melancólico e doce.

Não durou muito tempo, porque um dia comecei a chorar e perguntei:

– E quem vai ser a *minha mãe*?

Evelyn hesitou, depois resolveu meu problema:

– Pode ser Berta, ora!

– Berta não quero, ela tem cheiro de cebola! [grifos no original] (60)

Berta, a babá, não corresponde, assim, às expectativas de Alice em relação à figura materna, ainda que seus sonhos tenham a presença de uma figura materna quase desconhecida. Além disso, como se pode ver no mesmo trecho, ainda que tentasse ser uma mãe substituta para Evelyn nesse jogo ou, mais tarde, mãe dos seus próprios filhos, Alice vai se revelando incapaz de assumir tal papel ao longo da narrativa. Quanto à irmã, assume: “[o]lhando para ela agora, meu coração se confrange: eu podia ter tentado ser sua mãe, embora não soubesse como” (60).

Quanto aos dois filhos, por sua vez, ela sequer se mostra capaz de amá-los, como resume Aretusa em uma de suas conversas: “Não queira ser a palmatória do mundo, Alice, você tem obsessão de

julgar os outros, já notou? Você não ama ninguém, nunca amou; nem o marido e os filhos você ama de verdade. Faz tudo por eles, banca a escrava deles, apenas porque tem medo da solidão” (105). Alice, menina que não se sentiu amada por nenhuma figura materna ou paterna, biológica ou substituta; adulta também não é capaz de amar o marido e os filhos. O fato de se casar aos dezoito anos e se inserir no “destino de mulher” parece ser, desta maneira, apenas uma forma de lhe garantir uma “existência segura” (17). Entretanto, a própria narradora nos dá a compreender que esta aparente segurança pode ser a qualquer momento ameaçada, seja pela existência da Alice do espelho, seja pela vivência de uma experiência como a de sua irmã, Evelyn, que perdeu o único filho, Cristiano, ainda menino e, com ele, a lucidez.

Em *O quarto fechado*, romance narrado em terceira pessoa, por sua vez, temos acesso a outras mães que, como Evelyn, perderam seus filhos. Renata, a protagonista, perdeu dois filhos para a morte: Rafael, ou melhor, o Anjo Rafael, e Camilo. A narrativa se constrói durante o velório do corpo de Camilo. Ali, Renata refaz sua experiência materna em relação a Camilo e pondera: “Nunca fui mãe dele” (24). O narrador revela que: “– Eu não sirvo para casar – dizia [Renata] antigamente, vendo mulheres de sua idade rodeadas de filhos. Depois de casada, tarde demais, reconheceu que tinha razão” (15), que “nunca lhes dera amor natural de mãe” (25) e que “acha[va] que não amava os filhos como deveria” (39). Quanto a Camilo, a protagonista culpa-se por não ter conseguido desempenhar o papel materno segundo as expectativas sociais:

Durante a gravidez, Renata alimentara um único anseio: livrar-se de tudo aquilo. Sabia que era errado, era condenável, mas não podia, como as outras mulheres, esperar com alegria o desenlace: tinha medo.

Depois da cesariana acordara deprimida: e agora, o que fazer? Como cuidar deles, fracos, prematuros? Como fingir felicidade[?]. . .

Contrataram uma babá, mas isso também a atormentava: seria direito confiar os filhos a uma estranha? Não deveria cumprir todas as coisas para as quais se julgava incapaz? Ficava aliviada cada vez que podia afastar-se deles. (39)

Contra o mito do amor materno, Renata não é capaz de amar e maternar seus filhos, ainda que a educação por ela recebida a induzisse à realização de tais premissas sociais. Causava-lhe sofrimento, também, sua inaptidão em corresponder a tais padrões. Mesmo a amamentação era “um ato doloroso e cansativo que parecia desagregá-la ainda mais. Aquelas duas bocas sugavam uma substância irrecuperável, ela não conseguia se recompor” (40). Maternar, assim, ao invés de agregar algo à sua identidade como mulher, decompunha ainda mais tal identidade.

É apenas com a chegada do Anjo Rafael que Renata torna-se capaz de corresponder às demandas sociais quanto ao desempenho do papel materno:

Nascera um menino bonito, parto normal, dores logo esquecidas quando Renata o pegara nos braços.

Os pais o amaram com um amor desmedido, crispado. . . . De repente, Renata sentia-se mãe. Era *dela* o filho tardio que despertara em suas entranhas, em seu coração, ondas de ternura. (64)

É em Rafael que o casal vai apostar as chances de reconstruir sua vida conjunta; e é a relação dos pais com ele que os gêmeos Carolina e Camilo vão invejar, chegando a ficar em aberto se estes foram ou não os autores da morte do menino. O falecimento de Rafael traz em si a frustração de Renata em se sentir, efetivamente, mãe de alguém. A morte de Camilo, em contrapartida, restaura esta oportunidade. Por um lado, “[m]orto, o filho [Camilo] começava a ocupar o coração de Renata como quem se acomoda num quarto. ‘Você é mais meu agora,’ sentia” (89). Por outro, diante da filha viva, “[t]alvez conseguisse ser mãe de Carolina, a sobrevivente. . . . Precisava

desesperadamente amar, e não sabia como” (108). Renata, assim, como acontece com a grande maioria das protagonistas *luftianas* que são mães, sente a necessidade de aprender a amar e busca se tornar capaz de se sentir mãe e de, enfim, desempenhar o papel materno segundo as perspectivas da sociedade, expectativas que são também, em alguma medida, suas.

O conto “A Pedra da Bruxa,” de *O silêncio dos amantes*, tem, assim como *O quarto fechado*, a morte como o princípio organizador da narrativa. É a partir da ausência do filho que a narradora encara que não foi “a melhor das mães” e que ele era “irremediavelmente sozinho” (13). Apenas a volta do filho possibilitaria à narradora uma nova chance para conseguir ser sua mãe: “[m]eu filho ainda existe, o meu menino voador. . . . Um dia vou abrir a porta e ele vai estar ali. . . . Um dia vai pousar na grama. Vou abrir a porta e ele vai entrar. Vai me abraçar, sorrir para mim, vai pegar minha mão, e quem sabe pela primeira vez vamos de verdade falar. Ou calar – num silêncio melhor do que qualquer palavra” (22). Para conseguir tolerar a frustração de ter falhado como mãe do filho mais novo, a narradora, assim como Evelyn do romance *Reunião de Família* e a Velha do romance *Exílio*, constrói um mundo paralelo, uma *realidade inventada*, na qual pode se refugiar na esperança de ter uma segunda chance para cumprir o papel materno.

Em contraste com as mães recém-estudadas, duas das mulheres dos romances de Lya Luft deixam suas casas e, com elas, seus filhos para tentarem se realizar. *Exílio*, o primeiro deles, tem como protagonista e narradora Doutora. Ela conta que sua mãe tinha porte de rainha e que era distante: “[e]la chega perto; nem lança um olhar para o bebê. . . . Ninguém tem uma mãe tão bonita e majestosa. E tão remota” (17). Doutora, pela parca presença da mãe biológica em sua vida, acabou se tornando uma mulher “infantilizada, dependente” (83) e nem mesmo a existência de Cândida, a freira que desempenha o papel de sua mãe substituta, é capaz de sanar sua carência afetiva. Por isso, não apenas chama por sua mãe biológica em seus sonhos em *Exílio*, como é

também chamada pelo filho Lucas para desempenhar o papel materno, tarefa para a qual se mostra inapta: “[e]ntão sobrevivo a mais um dia de espera e dor. E perdas. As recentes, feridas como sangue vivo: deixei a minha casa, profissão, amigos, cidades, segurança e meu único filho, Lucas. (Que tem seis anos e não consegue me entender.)” (19). Doutora é incapaz de ser mãe de Lucas, pois, para buscar a realização de seu amor por Antônio, deixou o marido, Marcos, e acabou por se exilar na Casa Vermelha. Ao mesmo tempo, não consegue se realizar tendo deixado para trás o filho: “Mas é possível que, como tem acontecido agora, quando Antônio faz amor comigo, intenso como sempre, atrás de seu ombro eu veja o rosto triste de meu filho. . . . Não posso me permitir ser feliz como mulher se, como mãe, abandonei meu filho” (54). Isso sugere que, ao ter tido Lucas, Doutora não será capaz de se sentir completa se não estiver realizada como mãe.

Entretanto, como se realizar como mãe, amante e profissional em uma sociedade ainda tão marcadamente machista? Doutora encontra-se diante de um impasse: optando pelo filho, se frustraria como mulher; optando por Antônio, o amante, entretanto, frustra-se como mãe. Desta maneira, Doutora está diante do mesmo paradoxo enfrentado pelas outras protagonistas *luftianas*: os pressupostos necessários para a sua plenitude são incompatíveis entre si. Evidentemente, ao ser incapaz de ser mãe de Lucas, acaba por não conseguir ser uma mãe substituta para o filho especial de Antônio, assim como não pôde desempenhar o papel materno demandado pelo irmão, Gabriel, depois da morte de sua mãe quando ele ainda era bebê. A inabilidade de desempenhar a função materna e a impossibilidade de se realizar como amante de Antônio acabam por condenar a protagonista ao exílio. Todavia, Doutora pode se libertar desse exílio ao final da narrativa, pela morte ou no caminho rumo à floresta, onde se encontrará com a mãe morta ou com a loucura,

dependendo da interpretação do leitor. Não há, assim, saída para Doutora na realidade concreta ou na esfera da “normalidade.”

O romance *O ponto cego*, por sua vez, ainda que tenha um evidente paralelo com *Exílio*, diferencia-se deste. Sua narração é construída sob o ponto de vista do Menino. No que diz respeito à personagem Mãe, sua mãe, esta é entendida como uma pessoa rejeitada por sua própria mãe (45) e como uma mulher submissa ao marido. Ela enquadra-se, ao longo dos primeiros capítulos, no “destino de mulher” delineado por Beauvoir em *O segundo sexo*, na medida em que, de acordo com o narrador, “[m]inha Mãe não parece ter uma vida sua: vive a dos filhos e a de meu Pai” (34) e “[p]ara mim meu pai era um deus, pois comandava os destinos, e minha mãe o servia” (62). Mãe, como outras mães *luftianas*, cria fantasias para não encarar a dura realidade de que o “filho da [su]a maturidade” (17) é anão e, portanto, não crescerá, e tenta realizar compensações: “[a] Mãe. . . me seguia com seu amor e me perseguia com seus cuidados. . . Eu era um menino inventado por sua Mãe?” (30). Contudo, debaixo da aparente adequação da mãe ao destino de mulher, existia uma insatisfação latente: “[q]uando pensa que ninguém vê minha Mãe tira a máscara e é infeliz” (67). Entretanto, como Doutora, é apenas ao se apaixonar que Mãe torna-se capaz de enfrentar a sua condição e sair do estado de inércia: ao conhecer o Moço, namorado da filha, a Mãe “desabroch[a]” e “est[á]a mais bela do que nunca” (129). Consequentemente, ela se afasta do Menino: “[c]horo sozinho no escuro de noite e não tenho a quem chamar, pois minha Mãe, que hoje sonha com outro, já não virá me confortar” (117). Ainda que o jovem tenha morrido, a Mãe decide deixar a casa e, com ela, o Menino: “[p]ara sempre fico aqui, para sempre o Menino sem sua Mãe” (141). Entretanto, ela tem chance de “viver a sua história.”

[m]inha Mãe com audácia e dor se buscou e se achou, e se recusou a continuar pagando o injusto preço.

E foi viver a sua história.

Ela ao menos se salvou no chamado da vida.

Ela finalmente para si mesma disse:

Sim [itálicos e negritos no original.] (142)

Acreditamos, entretanto, que a possibilidade de a mulher se “salvar” e dizer “sim” pode ser fruto do fato de a narração ter sido feita pelo Menino e não pela Mãe.

O conto “O Anão,” de *O silêncio dos amantes*, por sua vez, apresenta um paralelo direto com os romances *Exílio* e *O Ponto Cego*, especialmente com o segundo, haja vista que neste o anão também assume a voz narrativa. A mãe do narrador também sente por ele um “amor aflito e culpado” (24). Para tolerar a realidade, resta-lhe apenas se abrigar na fantasia de que o filho, tomando os remédios, vai crescer e se tornar o rapaz bonito que ela idealiza, ou seja, um jovem assimilado física e espiritualmente na sociedade, além de também tentar compensá-lo por sua situação. Todavia, nos embates entre ele e o pai, ela não chega a tomar atitudes efetivas a favor do filho. Assim, embora sofra com os efeitos da tirania do marido, a mãe não consegue sair da posição inerte que ocupa na estrutura familiar. Vale destacar que, em oposição ao Menino, este narrador se rebela no fim do conto, transformando-se, por identificação, em um porco e libertando-se das amarras “guinchando feito louco. [Pois p]elo espanto, agora [ele] era poderoso” (32). A mãe, ao permanecer passiva e não defender o filho, cumpre o papel de submissa à ordem do pai e, deste modo, mostra-se incapacitada para acolher o filho, correspondendo ao papel de boa esposa, em detrimento ao de boa mãe.

Há, todavia, uma mãe *luftiana* que contrasta com os perfis das mães analisadas até agora: Mamãe, a ex-sogra de Renata de *O quarto fechado*. Mamãe é apresentada como o ideal social da figura materna:

Mamãe assumira as rédeas dos negócios e da vida, dava às crianças a segurança de que precisavam, Mamãe era o mundo deles. (35-36)

Com a idade, e a longa enfermidade da filha [Ella], Mamãe tornara-se um símbolo de dedicação. Todos a chamavam de Mamãe, mesmo amigos, criados, netos. (47)

Mamãe acolhera Renata calidamente: seu peito, roído, era um aposento arejado onde caberiam Renata e seus dilemas, os futuros filhos. As dores e medos de todo o mundo pareciam caber folgadoamente nele. (50)

Em um primeiro momento, Mamãe representa, assim, o ideal da mulher amorosa, carinhosa, dedicada, compreensiva, capaz de cuidar de todos. Entretanto, ao longo da narrativa, o verdadeiro rosto da personagem é revelado: o que move Mamãe a desempenhar o papel materno de tal maneira é o fato de se sentir responsável pelo estado vegetativo e, talvez, de loucura de Ella. Soma-se a isto a culpa de ter preferido Martim e Clara e “rejeita[do] a filha verdadeira,” além de ter sido “mãe de ninguém, porque . . . [s]er mãe de Ella era ser mãe de nada” (52). Além disso, Mamãe desmistifica o mito do amor materno, ao pensar que “[s]e ao menos Ella morresse de uma vez, eu poderia enfim descansar” (102). Desta maneira, Mamãe, como as outras mães do universo *luftiano*, é incapaz de se sentir realizada pela maternidade.

É interessante trazermos, ainda, para nossa breve análise da maternidade na escritura de Luft, algumas mulheres que deram origem a criaturas fantásticas. Em *A asa esquerda do anjo*, segundo romance de Lya Luft, Gisela ou Guísela é, em nossa leitura, a protagonista que mostra ter os vínculos afetivos mais sólidos com sua mãe biológica. Ainda que Gisela se sinta rejeitada

tanto pela pátria brasileira quanto pela família alemã, afinal não se sente plenamente pertencente a uma ou a outra, na mãe, Maria da Graça, sente afeto e cumplicidade, especialmente nos momentos em que se encontram apenas as duas: quando o “pai viajava, ou não vinha almoçar, era delicioso conviver com minha mãe” (45). Aos olhos da filha, Maria da Graça “[e]ra uma mulher doce e alegre” (20), mas incapaz de lutar contra o domínio da avó da protagonista e do destino de mulher próprio da sociedade patriarcal. Assim, a mãe representa à Gisela uma mulher que “estava sempre querendo agradar ao marido e à nova família” (31), enquanto a avó, a matriarca, reprime-a, especialmente quanto à educação e à sexualidade.

Entre a mãe opaca e a avó castradora, Gisela opta por tentar construir um destino diferente para si, afinal “preguiçosa e desajeitada, certamente não faria a felicidade de marido algum” (47). Casou-se, entretanto, com Leo, mas teve com ele uma relação distante, talvez por não ter se adaptado ao ideal de boa esposa, ou talvez por não ter tido com ele filhos: “[n]ão tive um filho de Leo, não abri minhas pernas” (140). Gisela, todavia, dá a luz a uma criatura asquerosa, um verme, um ser grotesco por excelência, que, como em “O fruto do meu ventre” de *O silêncio dos amantes*, pode ser compreendido como decorrência de uma história de repressão sexual. Desta maneira, ainda que tenha tentado escapar do destino de mulher não se tornando mãe, os valores que sustentam tal sina são constitutivos de sua personalidade, de tal forma que chegam a se materializar sob a forma da criatura. Em *A asa esquerda do anjo*, a criatura gerada (processo retratado ao longo do romance em itálico), alimenta-se da mãe, “enrodilhada, bebe[ndo] o leite” (140). Em “O fruto do meu ventre,” por sua vez, o destino de mulher consolidado sob a forma grotesca do monstro, vai mais longe: para além de consumir a sua subjetividade, quer devorá-la fisicamente.

Gostaríamos de mencionar, finalmente, o conto “Bebês no Sótão” de *O silêncio dos amantes*. Neste, também temos a morte como fundamento organizador da narrativa. Anita, depois de realizar um aborto, tem “a alma. . . roída [de] culpa” (48) e tenta se convencer de que o filho abortado não era ainda “gente” (47). É interessante notar que Anita parece realizar o aborto justamente para tentar cumprir o tal destino de mulher pois, como mulher, deve se submeter às vontades do homem, o namorado, afinal, como diz Anita, “[e]u tinha de fazer. . . Ele achou que eu estava me cuidando, mas aí...” Sua irmã, a narradora, na mesma direção, afirma: “[e]le não quer ouvir falar em filho por enquanto. E ela não quer perder o namorado” (48). Todavia, olhando mais atentamente para a sua condição, percebe-se que Anita, como outras personagens de Luft, encontra-se diante de um beco: por um lado, para corresponder às expectativas sociais em relação às mulheres deve se submeter à vontade masculina; por outro, para cumprir essas mesmas expectativas, precisa assumir o filho e desempenhar aquele papel de mãe presente na consciência da sociedade já em 1762, quando Jean-Jacques Rousseau publicou *O Emílio*, a saber, o da mulher que coloca o filho como prioridade em sua vida, renunciando, se preciso, a tudo, inclusive a si mesma. A irmã de Anita, ainda, indica que ela será assombrada e atormentada pelo fantasma de seu bebê, afinal o aborto é um fato, uma realidade que só é suportável a partir da fantasia de que o bebê ainda não era “gente.”

Assim, as personagens de Luft, embora não consigam se adequar completamente ao chamado destino de mulher, também não conseguem subverter plenamente este discurso. A família e o casamento, fontes de desamor e repressão e, portanto, causas de loucura, mortes e perdas, permanecem sendo os referenciais das mulheres. Embora as personagens tentem romper com os pressupostos da sociedade patriarcal, as amarras que as prendem a estes são demasiado resistentes. Por isso, existem duas fortes lutas: uma interna, no âmbito das consciências das

personagens, e outra externa, na esfera da realidade concreta. Entretanto as personagens tendem a ser punidas pelas tentativas de subversão com a marginalização, o exílio e o sentimento de culpa, afinal suas mentes permanecem presas aos valores sociais patriarcais, já que estes permanecem assombrando os sonhos e pensamentos das *perdedoras*.

CAPÍTULO 4

SCHERZO – ENTRE SEIOS E TIROS

Abertura

[S]omos mutantes, mulheres em transição. Como nós, não houve outras antes. E as que vierem depois serão diferentes. Tivemos a coragem de começar um processo de mudança. E porque ainda está em curso, estamos tendo que ter a coragem de pagar por ele.

Sáímos de um estado que embora insatisfatório, embora esmagador, estava estruturado sobre certezas. Isso foi ontem. Até então ninguém duvidava do seu papel. Nem homens nem muito menos mulheres. . . . [E]ssa certeza nós a quebramos para poder sair do cercado.

-- Marina Colassanti (*Mulher daqui pra frente* 14)

Lana ou Melissa (Silvia? Selma? Ingrid? Laura?) uma mulher que eu queria contar em várias versões, como nas Mil e Uma Noites.

Inumerável, protéica, com alguma coisa de hidra – da qual cortada uma das cabeças, outras renascessem no mesmo lugar. E cuja realidade, sigilosa, secreta, com um sentido oculto, estivesse permanentemente sujeita a novas interpretações, enigma que só se pode decifrar parcialmente[.]

-- Sonia Coutinho (“O último verão” 11)

Uma história que se embaralha na memória. Uma história que aconteceu há muito tempo, cujos detalhes se esfumaram. Que, recriada, se torna outra. O processo de inventar uma história verdadeira.

-- Sonia Coutinho (*Os seios de Pandora* 24)

A escritura de Sonia Coutinho é marcada pela tentativa de suas protagonistas de fugir do que Marina Colassanti chamou de “cercado.” Mais do que Luft, Coutinho explora em sua obra possibilidades materiais de escape e/ou subversão, ainda que parcial, dos papéis definidos historicamente na ideologia patriarcal para serem desempenhados pelas mulheres. Vale lembrarmos que nos romances focalizados no nosso terceiro capítulo, *As parceiras* e *A sentinela*, as protagonistas *luftianas* lutam para romper com as amarras desse “destino de mulher” e não conseguem superá-las no plano material, haja vista, especialmente, suas histórias pessoais como filhas de mães ausentes e, conseqüentemente, como mães distantes de seus filhos e filhas. As mulheres *coutinhianas*, analisadas no presente capítulo, por sua vez, assumem socialmente suas necessidades e desejos, o que lhes move a uma não aceitação e decorrente ruptura, mesmo que incompleta, com os papéis femininos delineados para as mulheres pertencentes à sua classe social na região da Bahia. A escolha por um destino, para continuarmos a usar a expressão de Beauvoir, diferente leva as protagonistas ao rompimento nos planos ideológico e geográfico, ainda que a maternidade tenha ampliado os conflitos decorrentes dessa escolha e o preço a ser pago por ela. As configurações que o ser ou não ser mãe adquire na constituição das identidades das protagonistas de Sonia Coutinho, especialmente em *Atire em Sofia* (1989) e *Os seios de Pandora: Uma aventura de Dora Diamante* (1999), serão objeto de estudo a partir de agora.

A escritura de Sonia Coutinho: pinceladas

Sonia Coutinho, baiana nascida em 1939 na cidade de Itabuna, tem sua estreia como escritora em 1966 com o livro de contos *Do herói inútil*. A partir de então publica vários livros: *Nascimento de uma mulher* – contos (1971, 1996), *Uma certa felicidade* – contos (1976, 1994), *Os venenos de Lucrecia* – contos (1978), *O jogo de Ifá* – romance (1980), *O último verão de Copacabana* – contos (1985), *Atire em Sofia* – romance (1989, 2010), *O caso Alice* – romance (1991), *Os seios de Pandora: uma aventura de Dora Diamante* – romance (1999), *Mil olhos de uma rosa* – contos (2001) e *Ovelha negra e amiga loura* – contos (2006).

Analisar a escritura de Sonia Coutinho nos leva, necessariamente, à reflexão da situação das mulheres no Brasil na contemporaneidade, especialmente a partir das décadas de 1950-70. A este respeito, a escritora afirma em entrevista publicada na *Revista Exu* em 2008:

Minha literatura e minha cabeça se consolidaram muito nos anos 70. Foi uma ruptura. . . . Digo sempre que era como se eu tivesse passado do século XIX, o que vivi na Bahia era o clima do romance inglês feminino do início, o preconceito, a preocupação das mães em casar as filhas bem, com um rapaz de boa família, rico, e eu vivi isso. E com os anos 70 veio a explosão, a contestação, todos os valores sendo modificados. (68)

Desta maneira, Coutinho vivenciou os conflitos entre o novo e o velho. De um lado, os valores tradicionais que delineiam o “destino de mulher,” cujas características e desdobramentos foram vislumbrados na obra *beauvoiriana*. De outro, os “novos” ideais, que demandam o desempenho feminino não apenas das antigas funções de *mãe* e *esposa*, mas que agregam a estas a adoção do papel de *trabalhadora*, criando a necessidade das mulheres (ficcionalis ou não) se desdobrarem, de acordo com Pravaz em *Três estilos de mulher* (1981), entre três papéis, complementares no

plano discursivo, entretanto incongruentes na esfera real, seja na esfera do texto, seja na da materialidade que o inspira.

Assim, as mulheres criadas pela ficcionista Sonia Coutinho têm linhas comuns. Em geral são mulheres de classe média, por vezes, mães, morenas, solteiras ou divorciadas e que trabalham para prover sua sobrevivência. Essas protagonistas se debatem entre o desejo de serem *liberadas* (um desejo construído historicamente) e a realidade objetiva repressiva, contaminada pelos valores patriarcais. Desta forma, como aponta Elódia Xavier em *Declínio do patriarcado: a família no imaginário feminino* (1998), “a temática da mulher madura, sozinha na cidade grande, tentando realizar seus sonhos e viver a vida em sua plenitude, é uma constante [na obra da autora]” (54). As personagens, já que situadas historicamente, apresentam e representam, em seus corpos e mentes, os conflitos entre as expectativas individuais e as sociais.

Em linhas gerais, os conflitos entre as demandas do “destino de mulher” e os papéis a serem desempenhados pelas “novas mulheres de classe média,” marcadamente presentes na escritura *luftiana*, também são estruturantes da obra *coutinhiana*, entretanto nesta assume novas características, especialmente no que diz respeito ao significado que a maternidade assume no tornar-se mulher, como veremos a seguir.

Os textos de Sonia Coutinho têm sido discutidos por diversos críticos. Vejamos alguns, a título de exemplo. Laura da Silveira Paula, em “A mulher 2001: a ultrapassagem da margem. Leitura de *O último verão de Copacabana*, de Sonia Coutinho” (1999), define Sonia Coutinho como uma “[c]rítica hábil, . . . [que] revela a mulher através das diversas personagens de seus contos, com maestria de quem sente e sabe seus conflitos, carências e preocupações” (92). Em direção similar, Cristina Ferreira-Pinto Bailey, em “Sonia Coutinho: desconstruindo mitos de feminilidade, beleza e juventude” (1999), afirma que “a ficcionista. . . tem se destacado no

panorama da literatura brasileira contemporânea, não só pelo domínio formal das técnicas narrativas, como também pela análise crítica da situação da mulher e das relações de gênero na sociedade brasileira pós-moderna” (713). O caráter contestador da escritura de Sonia Coutinho é o mais destacado pela crítica literária contemporânea. Evidentemente, a experiência da própria autora contribui para o desenvolvimento de um olhar peculiar para a situação da mulher na contemporaneidade. Como a escritora afirmou na entrevista publicada na *Revista Exu*: “fui para o Rio de Janeiro, virei jornalista profissional e tradutora, e embarquei numa de me afirmar como mulher, de pagar meu próprio sustento e viver esta aventura de ser uma mulher sozinha no Rio de Janeiro” (67). Desta forma, assim como suas personagens, a própria Sonia Coutinho enfrentou o desafio de tentar romper com os papéis sociais que a sociedade baiana esperava que fossem por ela desempenhados.

A literatura *coutinhiana*, ao negar os paradigmas sociais postos, acaba criando uma linguagem própria. A este respeito, considera Luisa Lobo, em “Women writers in Brazil today” (1987) Sonia Coutinho como “[t]he author who most develops the quest for a free female voice” no rol das escritoras brasileiras da contemporaneidade, combinando em sua escritura “the erotic with a refined and sophisticated technique” (53). Em outro artigo, intitulado “Sonia Coutinho revisits the city” (1996), a crítica sublinha a importância que a cidade do Rio de Janeiro assume na obra de Coutinho, caracterizando-se como o espaço em que as personagens podem romper com as habituais dicotomias de gênero. Ainda quanto às relações entre o Rio de Janeiro e Salvador, Lobo defende em “Imagens de mulher na ficção de Sonia Coutinho” (2008) que para as personagens de Coutinho a cidade de Solinas-Salvador-Cidade representa o espaço marcado pelos valores patriarcais, enquanto o Rio de Janeiro corresponde ao território urbano, no qual as

personagens vivenciam uma realidade dolorosa já que não foram educadas para viverem sozinhas.

Nelly Novaes Coelho, por sua vez, em “À guisa de posfácio” (2007) entende como marcas do conto “Cordélia, a caçadora” a “aceitação dos desencontros, [a] coragem de olhar de frente, sem esperança e sem paixão, os aspectos negativos da vida.” Sem dúvida a afirmação de Coelho pode ser estendida para o conjunto da obra *coutinhiana*. Além disso, a crítica destaca no mesmo texto que a “nova reação à problemática básica do ‘eterno feminino’ (a realização da mulher no Amor) soma-se [na obra de Coutinho] à nova linguagem narrativa que se divulga na ficção a partir dos anos 1960 e que nos revela uma nova consciência da tarefa do escritor: este assume abertamente a sua presença no relato, como a ‘voz’ que falta à personagem” e acrescenta que “[e]ssa dupla perspectiva, conjugando duas atitudes de narrador, objetivo/subjetivo, impessoal/pessoal, vem auxiliar, tecnicamente, uma abertura maior do espaço narrativo para a reflexão e a análise direta, sem emotividade – registro quase cínico de situações” (185). O cinismo e o desencanto próprios das obras de Sonia Coutinho tornam-se significantes artifícios para o desmascaramento do chamado *eterno feminino*, alvo da crítica da autora em praticamente todos os seus textos.

Lúcia Helena Viana também salienta esse cinismo peculiar de Sonia Coutinho em “Por uma tradição do feminino na literatura brasileira” (1995). Segundo a crítica, “de um modo geral, a narrativa de Sonia Coutinho evita a grandiloquência. Sua arma afiada é uma sutil ironia amarga, com que corta, entre lances por vezes mínimos, a pesada carga de mitos que envolvem a imaginação romântica sobre a mulher. E, com este travo irônico-amargo, corrói qualquer tentativa de se atribuírem papéis prévios à condição feminina” (173). Isso porque as personagens de Sonia Coutinho, ainda segundo Viana em “Perfis de mulher na ficção brasileira nos anos 80”

(1990), correspondem a “uma nova mulher, urbana, livre, protéica e contraditória, vincada pela solidão, que todavia assume e cujas raízes indaga” (96). As personagens *coutinianas*, entretanto, ao se encontrarem entre os valores patriarcais segundo os quais foram educadas, mas aos quais não conseguem se adaptar, e os novos valores que, no nível do discurso ideológico, proporcionam às mulheres a possibilidade de serem livres, acabam por enfrentar uma série de contradições.

Sobre esta questão, Elódia Xavier salienta em “Do ‘Destino de mulher’ à aprendizagem da independência. A trajetória das personagens de Sonia Coutinho” (1995), a inclusão da autora no grupo de escritores que, a partir da década de 1960, “problematiz[a] os papéis sociais destinados à mulher . . . dividida entre viver seu ‘destino de mulher’ e realizar sua ‘vocação de ser humano,’ ambição esta tornada possível graças à revolução de costumes, a mulher busca uma solução para sua plenitude existencial” (448-49). Além de Xavier, vários outros críticos apontam a presença do conflito entre a educação recebida pelas personagens e a realidade material que vivenciam, afinal essas mulheres lutam para atingir sua realização pessoal na sociedade contemporânea. Entendemos que este descompasso entre a educação recebida e os desafios presentes na sociedade a que as personagens vivem gera um sentimento constante de desajuste das mulheres na obra da autora em análise, na medida em que estas, por exemplo, vêm-se como pessoas livres, mas emocionalmente solitárias e economicamente injustiçadas. Todavia, para além disso, as protagonistas de Sonia Coutinho sentem-se muitas vezes culpadas pelas escolhas que fizeram e, porque vítimas de preconceitos e privações afetivas e econômicas, incompletas.

Ainda sobre o referido conflito, Lúcia Tavares Leiro, em sua tese de doutoramento intitulada *A família na literatura baiana de autoria feminina contemporânea: um estudo*

feminista sobre as narrativas de Sonia Coutinho e Helena Parente Cunha (2003), identifica que

a

voz narrativa [de Sonia Coutinho] registra o movimento de recuperação dos discursos que esculpiram o seu comportamento, permitindo-lhe um exercício de autoconhecimento e um ato ao mesmo tempo denunciador das manobras do sistema patriarcal e sua tomada de posição como mulher em relação a sua condição, produto de um conjunto de mecanismos de coerção sobre o seu corpo e sua sexualidade. (177)

A necessidade das mulheres de entenderem e justificarem as escolhas e rumos tomados é uma constante na obra da escritora. Não é à toa que a figura do psicanalista, muitas vezes chamado de Klauss, seja frequente. Mesmo o leitor, ao deparar-se com o texto, torna-se uma espécie de analista, já que em seu silêncio “escuta” as personagens e, a partir do que lê, pode ser capaz de apreender e compreender as histórias dessas mulheres e, muitas vezes, de desenvolver uma empatia com estas.

Laura da Silveira Paula, no artigo recém-citado, e Sérgio Costa, em “A narrativa de Sonia Coutinho” (1997), ressaltam, ainda, a estrutura labiríntica e caleidoscópica presente nos textos de Sonia Coutinho. Acreditamos que esta forma de estruturação da tessitura narrativa de Coutinho é fundamental para o desmascaramento da situação das mulheres da classe média brasileira. Definitivamente, a ironia e a organização labiríntica da escritura de Sonia Coutinho desestabilizam os discursos arraigados nos corpos e mentes das mulheres em particular e da sociedade em geral.

Nesta direção, vale tomarmos as considerações de Susan Quinlan em “*O jogo de Ifá: the novel*” (1991), pois, ainda que o texto de Quinlan foque *O jogo de Ifá*, acreditamos que as

considerações ali realizadas valem para o conjunto da obra de Coutinho. Segundo a crítica literária, a voz autoral de Sonia Coutinho desenvolve uma perspectiva feminina que incorpora o masculino: “Coutinho speaks from a female perspective, but she does not omit the male. Her characters suffer from effects of power. Her women manipulate as much as the men. Yet . . . the reader begins to understand that both are oppressed and that both struggle for self-determination” (173). Desta maneira, não apenas mulheres, mas também homens, encontram-se oprimidos e reprimidos por uma sociedade marcada pelos valores do patriarcado.

Assim, a crítica tem apontado a importância da escritura *coutinhiana*, ressaltando suas especificidades e qualidades literárias e de criticismo. A tomada nua e crua que a autora faz das condições das mulheres que tentam subverter os papéis tradicionais estabelecidos historicamente a elas é, segundo os estudiosos, realizada a partir de uma linguagem e uma textualidade peculiares.

Discordamos, todavia, da gama de teóricos que têm apontado as protagonistas *coutinhianas* como mulheres livres e liberadas. Acreditamos que as mulheres em sua obra, muito embora tenham, em sua maioria, deixado a cidade de Solinas-Salvador em busca de uma vida independente no Rio de Janeiro e, assim, rompido geograficamente com o estado opressivo no qual originalmente se encontravam, alcançam, na melhor das hipóteses, uma ruptura incompleta. Este rompimento é parcial na medida em que não apenas sofrem preconceitos ao retornarem às origens, mas principalmente porque levam consigo, dentro de suas consciências, o peso da culpa gerada pelas escolhas que tomaram, além de pagarem os altos preços financeiros, psicológicos e afetivos decorrentes de sua partida.

Dessa forma, defendemos que a tentativa de ruptura com o denominado “destino de mulher” na obra de Sonia Coutinho transforma-se numa fuga e não numa superação deste, e

mesmo essa fuga constitui-se como parcial, pois apenas pode ser realizada (quando o é) no espaço físico, ficando a subjetividade das personagens ainda, em maior ou menor medida, ancorada em um passado composto por valores tradicionais e repressivos, que oprimem mulheres e homens. Em decorrência disso, as mulheres, especialmente as mães, remoem-se em seus sentimentos de culpa por terem abandonado as filhas e por serem rejeitadas por estas, em um contínuo processo masoquista, tentando convencer seus analistas e/ou leitores, ao mesmo tempo em que tentam convencer a si próprias, de que seus motivos justificam os caminhos tomados e de que não tinham outras ou melhores escolhas.

Pensamos, assim, que para as mulheres serem consideradas liberadas e livres, estas têm que ter condições de, efetivamente, vivenciarem estes estados, com iguais condições se comparadas aos homens. Isso não ocorre na obra de Sonia Coutinho, afinal, segundo os valores da sociedade patriarcal, o fato de um homem abandonar os filhos e de ter relacionamentos extraconjugais ou uma vida sexualmente ativa com diferentes parceiras não marca a visão que a sociedade tem dele da mesma forma que marcaria se fosse uma mulher.

A condição materna de Sofia, em *Atire em Sofia*

O romance *Atire em Sofia* teve sua primeira edição publicada em 1989. Posteriormente, Sonia Coutinho retornou à obra e a revisou, modificando a linguagem, editando partes do texto e suprimindo longos trechos e até um capítulo. Em entrevista divulgada no *blog* da editora 7Letras, “Sonia Coutinho fala de *Atire em Sofia*,” ela afirma sobre a reedição de 2010: “Não mudou nada na narrativa, pelo contrário, compactou. Acredito que o livro está bem melhor agora e eu repudio a edição anterior. Quem leu faz favor de jogar fora e comprar a nova.” As alterações mais significativas entre a edição de 1989 e a de 2010 dizem respeito a aspectos estilísticos, por isso

optamos por usar como referência a versão da obra publicada em 2010 e indicar, através de notas, as versões originais dos trechos citados e as novas sentenças inseridas na última edição que influenciam significativamente a questão da maternidade na trama.

Maternidade não rima com transgressão

Atire em Sofia é um romance estruturado em vários planos que se entrelaçam a partir de uma estrutura labiríntica. Temos, em um deles, a história de Sofia em *flashback*. Em outro conhecemos a história de João Paulo, um jornalista que volta à Cidade para escrever um romance. Além destes, temos as vozes de vários personagens que contam suas histórias, mediados por um narrador que por vezes preenche seus silêncios, e, finalmente, a partir dos ecos dessas vozes, a história da Cidade, que é reconstruída.

A construção de Sofia como mulher é marcada pelo conflito entre os valores tradicionais e os novos, ou seja, pelo drama das *mulheres liberadas*, mulheres que têm o desejo de ter uma carreira profissional e de viver a sua sexualidade, mas que não conseguem conciliar esta escolha com os papéis de mulher e mãe marcados pelas ideias e pelos ideais da sociedade patriarcal.

Tomando os pressupostos *freudianos* e *lacanianos* do gênero como algo que vai para além das características biológicas dos sujeitos, podemos ver a construção desse conflito ao longo de *Atire em Sofia*. A educação marcada por antigos valores pode ser encontrada em vários trechos. Um deles é expresso na voz do narrador: “Sofia pensa no destino de gerações sucessivas de mulheres que a precederam nesta Cidade, mulheres que, sem prazer, deitavam-se na escuridão e faziam sexo quando aprazia aos homens, mulheres silenciosas cuja memória se perdeu” (28)¹.

Um pouco mais adiante, temos um fragmento na voz de Sofia:

Os casamentos nesta Cidade, na geração da minha mãe, eram longos exercícios de ódio contido. A mulher deveria permanecer sempre criança, para melhor agradar e servir ao homem. . . . Prazeres físicos eram considerados impróprios e pecaminosos para uma mulher “direita”. . . . Preparar comida, lavar fraldas, amamentar, cuidar de doentes e agonizantes, esperar. Apenas deveres, causaria estranheza se tentassem alguma coisa diferente. Mulheres que se desabilitaram de dizer “eu sou,” “eu quero.” (46)²

Assim, a função materna não diz respeito apenas à reprodução, mas também incorpora os cuidados que as mães devem ter com os filhos. No trecho acima, eles dizem respeito ao preparo da comida, à lavagem das fraldas, à amamentação e etc. Além destes, o desempenho do papel de mãe tido como adequado requer algumas atitudes e posturas da mulher. Ela deve permanecer, como já alertava Beauvoir, infantilizada. Além disso, ela precisa “agradar e servir ao homem.” Os “prazeres físicos,” ou seja, a sexualidade das mulheres deve ser inibida, afinal, uma “mulher direita,” segundo o imaginário criado a partir de valores religiosos de acordo com Kristeva, não pode ter prazeres sexuais, já que estes cabem às “Madalenas” (“Motherhood” 304). Esta estrutura, colocando a mulher como submissa ao marido e aos filhos, torna-a um objeto, sequestrando sua subjetividade.

Sofia, na via de se adequar ao *destino de mulher*, casa-se muito jovem e sua experiência no casamento desmistifica o discurso do *eterno feminino*, segundo o qual as mulheres se sentiriam realizadas ao abrirem mão de sua individualidade e dedicarem suas vidas exclusivamente ao cuidado e à nutrição de seus filhos e maridos. Para livrar-se de tal situação, Sofia deixa o lar e, com este, as filhas. A ida para o Rio de Janeiro representa a tentativa de

ruptura da personagem com os padrões estabelecidos e esperados para uma jovem baiana, recém casada e de classe média. A fuga da personagem é assim justificada:

A coragem de se separar de um homem, o pai das suas filhas, com quem se casou mal saindo da adolescência e com quem vivia há apenas três anos, mesmo com a dor de deixar as meninas; um preço alto, mas tinha de ir embora.

Partiu, entre outras coisas porque seu marido se tornara um castrador, não parava de cobrar, a toda hora fazia perguntas como: “Quando é que você, afinal, vai assumir a cozinha?,” mesmo sabendo que ela detestava cozinhar. No dia em que ele a esbofeteou, sentiu que era definitivo. (11)³

Sofia, então, abandonou o lar e as filhas ainda bebês porque não se adequava ao papel de esposa e mãe que a sociedade, representada pela figura do marido, demandava que ela representasse. As cobranças pelo fato de não preparar a comida para a família e a violência física do marido em relação a ela teriam, assim, levado a personagem a partir para o Rio de Janeiro.

Cerca de vinte anos depois do abandono, Sofia faz um balanço das consequências de sua escolha:

Saber ser sozinha, a consciência de que não precisa fazer sexo quando não está com vontade. Saber ser sozinha, apreciar seu espaço, andar de um lado para outro, satisfeita, num apartamento só seu. Saber ser sozinha, assumir sua própria excentricidade, elevando a vida à condição de sonho irreversível, sem volta, uma *trip* subjetiva que até lhe basta porque, ah, pesando tudo na balança, assim sozinha é quase sempre muito melhor.

Não poderia fazer suas filhas entenderem isso? Não poderia ensinar um pouco disso às suas filhas, agora, mesmo enfrentando o ódio do ex-marido? (11)⁴

Vale destacar que a presença masculina foi fundamental para a ida de Sofia para o Rio de Janeiro, afinal ela não foi para lá sozinha, mas com seu amante. Ao longo dos anos que passou lá alguns outros homens foram importantes em sua vida, dentre eles Ricardo e João Paulo, dos quais ela fala ao longo do romance. Entretanto Sofia não teve nenhum outro casamento oficializado. Isso, somado às declarações da personagem acima citadas, nos leva a crer que, embora, como defende Paula, uma das características das personagens de Sonia Coutinho seja a “dependência emocional/afetiva” das personagens, fazendo com que a “presença do masculino [seja] ainda o ponto central de seu equilíbrio emocional” (“A mulher 2001” 92), Sofia, durante os anos que esteve na capital carioca, aprendeu a dizer “eu sou,” “eu quero,” tomando as rédeas de seu destino, assumindo uma postura oposta a das mulheres das gerações anteriores à sua na Bahia; ou ainda, a ser sozinha, não dependendo mais de um homem para, a partir dele, construir sua identidade.

Vale ressaltar, ainda, que esse balanço realizado por Sofia ocorre na sua maturidade. Segundo Bailey, “[e]m Coutinho, o envelhecimento da mulher [é] caracterizado primeiramente como o drama da juventude perdida e dos sonhos e aspirações frustrados” (“Sonia Coutinho” 714). Em *Atire em Sofia* esta marca da literatura *coutinhiana* está presente, haja vista que pelas memórias de Sofia temos acesso a uma espécie de avaliação das perdas e dos ganhos decorrentes dos caminhos por ela seguidos. Além disso, pela combinação entre as memórias de Sofia e as das outras personagens da trama, a vida da personagem é, de certa forma, também analisada pelo leitor que se torna capaz de reconstruir a história de Sofia e a história da Cidade. Voltaremos a este ponto a seguir.

Ainda sobre a apreciação crítica que a personagem realiza da sua história, vemos na voz de Sofia sua desilusão e sua frustração com os ideais de liberação das mulheres que, segundo ela,

não foram concretizados e de fato vivenciados. Em conversa com o seu psicanalista, ela comenta:

Ora, pare com esse papo de afeto, com toda essa caretice. Sabe, uma das conquistas da minha geração de mulheres, para além da pílula, aprender a fazer sexo sem o chamado Amor, o detestável amor com letra maiúscula, o tipo de sentimento manipulado pelo Sistema masculino para nos conduzir a toda sorte de infortúnios idiotas.

Era tudo mentira, claro. (56)⁵

Aqui, Sofia exprime as incongruências entre o plano discursivo e o material, haja vista que as estruturas sociais não permitiram que as mulheres de sua geração, de fato, fossem completamente liberadas sexualmente. É importante destacar, no mesmo trecho, o uso da letra maiúscula no termo “amor.” Acreditamos que a este respeito são pertinentes as afirmações realizadas por Coelho sobre o conto “Cordélia, a caçadora,” segundo as quais “[p]elo registro de maiúsculas, S. Coutinho reforça a qualidade de fórmulas-esvaziadas-de-conteúdo a que esses valores foram reduzidos” (“À guisa” 186). Esta consideração nos leva novamente a crer que Sofia se encontra em um espaço entre os valores do “destino de mulher” e os novos valores da cidade grande, que permitiriam às mulheres serem livres, considerando, contudo, que tanto um quanto o outro não corresponde à realidade por ela vivida.

Entre os limites postos à realização da personagem vemos, na história de Sofia, os preconceitos por ela enfrentados, sua irremediável solidão, suas dificuldades econômicas e sua incompletude por não ter desempenhado o papel materno segundo as expectativas sociais então postas. Embora frustrada, todavia, Sofia entende que teve ganhos com a sua experiência no Rio de Janeiro, como podemos ver nos trechos abaixo, na voz da personagem:

Nessa faixa de idade, 40 ou quase, a gente tem vontade de fazer balanços, retrospectos. Aqui, examino tudo para saber se me restou algum saldo, se adquiri alguma sabedoria, mesmo que pequena. Mas a conclusão é modesta. Sempre gostei de pensar em mim mesma como uma espécie de aventureira, uma transgressora. Rompi, sim, muitas barreiras, nem que fossem apenas interiores. Mas, de certa forma, minha trajetória é parecida com a de muitas mulheres. (144)⁶

Saí machucada desses meus dois casamentos, como considero, mesmo o segundo não tendo sido de papel passado. Depois, fiz algumas experiências. Queria ir mais fundo em mim mesma, para me descobrir melhor. Sempre houve em mim alguma coisa que eu nunca entendi direito e talvez não entenda ainda. Além disso, tenho um lado masculino que exerço de maneira muito consciente, não quero gravitar em torno de ninguém. Também amo a minha liberdade, a minha disponibilidade. O que não quer dizer que não seja também uma coisa terrível. Como sempre acontece, aliás, com relação a tudo. (79)⁷

Entretanto, ainda que com saldos modestos, a ida para o Rio foi, como justifica a personagem, inevitável. Mas a vida no Rio de Janeiro, anônima, solitária e impessoal, acaba por frustrar as expectativas de Sofia que não foi capaz de fazer o que queria, mas apenas de fazer o que lhe foi possível. Esta questão pode ser vista no seguinte trecho:

Sofia lembra uma conversa inesperada que teve com sua mãe, pelo telefone, dias antes. A velha disse: “Você não tem do que se queixar, você fez da sua vida o que você quis.” E ela respondeu: “Não, mamãe, eu fiz o que pude.”

Não pudera tanto assim. Longas horas de trabalho nas redações, relacionamentos transitórios e em geral não que ela quisesse interrompê-los. Qual era mesmo o objetivo de tudo isso? Tinha esquecido. (144)⁸

Assim, para se sentir livre, Sofia teve que viver a vida própria das mulheres profissionais da *urbis*, desdobrando-se entre o trabalho e a vida pessoal, chegando mesmo a esquecer os sonhos que motivaram a sua escolha por partir da Cidade.

Todavia, o aprendizado de saber ser sozinha não exime apenas a presença masculina da vida de Sofia, mas também a presença das filhas. Por que, então, o retorno à Cidade, mesmo que esta volta representasse a sua própria morte, passados vinte anos de sua partida? Entendemos que Sofia volta às origens porque, em alguma medida, sente falta do “ser mãe” para se sentir completa. E o sentir-se mãe demanda a compreensão, o perdão, a aproximação e a aceitação de si pelas filhas.

Para Milena e Maura, marcadas pelo estigma de serem filhas de Sofia, entender e perdoar a mãe não é tarefa fácil. Maura ainda aceita uma aproximação com a mãe, mas Milena, a filha que Sofia pensa ser mais parecida com ela por causa de sua rebeldia, resiste à reaproximação, afirmando que o que motiva sua atitude “[n]ão é preconceito. É a dor do abandono” (127)⁹. Entretanto a afirmativa de Milena parece esconder sim o preconceito em relação à mãe já que, como afirma Leiro, “[a] negação dos papéis exclusivos de esposa e mãe e a ida para o Rio com o amante, uniram posições consideradas excludentes entre si pela sociedade burguesa: *a mãe e a prostituta* (A família 240), ou, noutras palavras, a negação dos papéis de esposa e mãe e a ida para o Rio de Janeiro com o amante transformaram Sofia, aos olhos da sociedade burguesa, em uma mãe desnaturada, egoísta e ausente, que, talvez, sob alguns olhares, sequer pudesse ser

considerada como uma mãe. Além disso, o fato de ter tido um amante e outros relacionamentos não oficializados com homens, faria dela, aos olhos da sociedade patriarcal, uma prostituta.

A existência de Sofia fere a moral burguesa e seu retorno representa uma espécie de afronta à sociedade na medida em que a opção adotada por ela, como dito anteriormente, desmistifica o *eterno feminino* que é fundamental para a reprodução dessa sociedade, tanto no que diz respeito ao dismantelamento da sua própria família nuclear, quanto ao perigo que ela representa para a manutenção das famílias estabelecidas, afinal uma mulher solteira ou divorciada, além de poder servir às outras mulheres como um modelo de escolha possível, estaria mais inclinada a ter relações com os homens que quisesse (sejam solteiros ou casados) na hora que desejasse. É nesta direção, também, que o assassinato da protagonista pode ser compreendido: ele corresponde a não aceitação pela sociedade do modo de vida adotado por ela.

Muito embora Sofia saiba das barreiras para que as filhas se reaproximem dela, parece necessitar dessa reaproximação. Talvez essa carência não seja fruto necessariamente de um sentimento que ela tenha ou não pelas filhas, mas sim dos valores que a personagem aprendera em sua juventude quanto ao papel materno, afinal, como Sofia diz, “*aparentemente*, vim para tentar mais uma vez me reaproximar das minhas filhas” [sem grifos no original] (91)¹⁰. Neste sentido, confessa a personagem: “Será que, ela se interroga agora, em certa medida não está mentindo? Desejava mesmo com tanta intensidade a companhia das filhas? Ou o que queria mesmo era sentir-se inteiramente livre e disponível? Não tem resposta. Mas, de qualquer forma, o sofrimento foi e é verdadeiro” (26)¹¹. Assim, Sofia se questiona se quer mesmo reaproximar-se das filhas e vê o desempenho do papel de mãe como algo que é incompatível com esse “sentir-se inteiramente livre e disponível.” Se, segundo o seu discurso, foi justamente para ser livre e disponível que rompeu com as amarras do casamento com o pai de suas filhas, Pedro, o

abandono das meninas não foi, como um leitor desatento poderia supor, fruto do rompimento desse casamento, e sim condição necessária para que Sofia pudesse aprender a dizer “eu sou,” “eu quero.” Isso tira Sofia do papel de vítima de um homem, de acordo com ela, castrador e violento, e afirma sua responsabilidade por ter deixado as meninas e renunciado ao seu papel materno. Essa responsabilidade é assumida por ela em uma carta que escreve a um amigo, entretanto sua atitude é justificada pelas condições de vida que tinha:

Talvez eu não deva mais tentar [a reaproximação com as filhas]. . . Mas a ferida que tenho dentro de mim, por causa da rejeição delas, talvez não cicatrize nunca, como as feridas que elas também devem ter.

A minha é como um estigma.

Não adianta eu tentar convencer a mim mesma de que não tinha alternativa, a vítima fui eu. Contra os anos de análise, contra o apoio de alguns amigos que conhecem bem minha história, permanece um sentimento de culpa de ter partido sem luta. . . Assim fui embora, assim elas ficaram. E se habituaram com um padrão de vida alto, que eu nunca poderia oferecer.

Acabou minha relação com aquele homem por quem me apaixonei ainda casada, como você sabe, e fiquei sozinha.

Era difícil eu me sustentar, eu era quase uma menina ainda e não tinha sequer um curso superior.

No Rio, trabalhando em meu primeiro emprego em jornal, muito mal pago, passava noites sem dormir pensando em Milena e Maura.

A cada pequena satisfação profissional que eu obtinha, mergulhava em culpa, imaginando como estariam elas, junto daquele pai inflexível e com minha mãe tentando impor às duas os seus modelos.

Fui obrigada a não olhar para trás, a fim de não virar uma estátua de sal, como está na Bíblia. (25)¹²

A culpa que Sofia sente por ter deixado as filhas parece estar relacionada ao padrão de maternidade que aprendeu em sua infância e juventude. Entre a culpa da abdicação desta maternidade e o “eu sou, eu quero,” Sofia hesita entre retomar ou não o papel de mãe na maturidade, oscilação que exprime as contradições entre o modelo de mulher de classe média presente na educação que recebeu até a juventude e a gama de possibilidades abertas na contemporaneidade. O sofrimento “verdadeiro” é, em nossa opinião, causado justamente pela incompatibilidade que os papéis de mãe, ser sexual e profissional independente representam para a protagonista e, também, fruto da possibilidade de a protagonista em muitos momentos sentir ou não culpa por ter se negado ao desempenho do papel materno no que diz respeito à proteção, nutrição e educação das filhas, conforme a sistematização realizada por Sara Ruddick em *Maternal thinking*.

Aos olhos da sociedade, ainda, Sofia também abdicou da obrigação de amar as filhas e colocá-las no primeiro plano de sua vida. É interessante perceber que ao longo de *Atire em Sofia* o termo amor e suas derivações aparecem várias vezes, mas sempre relacionados aos sentimentos entre homens e mulheres. Assim, em nenhum momento Sofia fala que ama as filhas e que é por isso que sente necessidade de se aproximar delas. Neste sentido, a autora desmistifica o chamado *amor materno* como constituinte da natureza feminina, afinal talvez Sofia não ame as filhas, seja porque não tenha convivido com estas, seja porque procura negar os valores sociais e históricos

que, segundo Badinter em *Um amor conquistado*, são responsáveis pela construção de um discurso que naturaliza e universaliza o referido e suposto amor materno.

Se concordarmos com as reflexões de Chodorow em *The reproduction of mothering*, no que concerne à influência das mães como decisiva na constituição das identidades das filhas como (futuras) mães (90), podemos depreender que Sofia, ao invés de querer reproduzir o papel materno desempenhado por sua mãe, quer explorar novos horizontes e possibilidades. Ainda que tenha tentado se enquadrar no papel de esposa e mãe, Sofia decide renunciá-lo depois de três anos de casamento. A mãe, que “para ela, sempre fora uma perigosa porta-voz do Sistema,” e não era confiável na medida em que “precisava ter cuidado com qualquer dos seus conselhos” (122)¹³, transforma-se em uma inimiga, já que “[q]uando sua mãe, afinal, aceitou Pedro, entrou em sua casa e estabeleceu um sólido vínculo com ele, um vínculo que se tornou um pacto contra ela” (123)¹⁴. Assim, não apenas Sofia abandona suas filhas, mas é também abandonada por sua mãe que, ao unir-se ao genro, também deixa de proteger e apoiar a filha, não correspondendo, por um lado, às expectativas sociais quanto ao papel materno, mas, por outro, satisfazendo e protegendo o sistema vigente da ameaça que uma mulher como Sofia pode representar a ele.

A história da mãe de Sofia e sua relação com a filha, articuladas às suas experiências e relações interpessoais com a família no papel de esposa, mãe e filha e com a sociedade em geral, influenciaram as concepções dela e a sua não aceitação dos papéis sociais destinados para ela. Se tomarmos ainda as ideias de Chodorow, segundo as quais as mulheres optam por serem mães como decorrência do desejo de constituírem ligações com os filhos em função das conexões que tiveram com as suas próprias mães (ix), podemos depreender que Sofia realiza um movimento radicalmente diferente do apontado pela teórica: a personagem, ao ser mãe, acaba por abandonar as filhas ainda pequenas, não chegando a estabelecer vínculos sólidos com elas. Ao mesmo

tempo, se considerarmos as reflexões de Kristeva em “Motherhood according to Giovanni Bellini,” que entende que a maternidade representa em si mesma a possibilidade de união/reunião das mulheres com as suas próprias mães, vemos que em *Atire em Sofia*, é justamente a partir do tornar-se mãe que Sofia se distancia definitivamente da sua mãe, afinal, se “[b]y giving birth, the woman enters into contact with her own mother; she becomes, she is her own mother” (“Motherhood” 305), Sofia reconhece, justamente, que não quer ser como sua mãe, uma mulher que se enquadra nos ideais patriarcais e opta por tentar romper, tanto com os referidos ideais sociais quanto com as estruturas familiares decorrentes dele, o que acaba por transformar sua mãe em uma perigosa inimiga.

Ainda no intuito de entendermos o porquê da necessidade/tentativa de reaproximação de Sofia com as filhas, pensamos que a retomada da maternidade ou a realização da até então maternidade frustrada seja fundamental para que Sofia construa uma concepção unificada de si. Se, segundo Adorno em “Introduction to the authoritarian personality,” os valores e tendências ideológicas independem dos sujeitos individuais de determinado momento histórico, no que se refere à maternidade, vemos que esta assume grande importância tanto no interior da ideologia patriarcal quanto no feminismo, onde adquire, de acordo com Scavone em “A maternidade e o feminismo” e Chodorow e Contratto em “The fantasy of the perfect mother,” centralidade, oscilando desde um símbolo de opressão das mulheres a uma alegoria de poder feminino. Neste contexto, como fica uma mulher que, como Sofia, deu à luz duas filhas e as abandonou ainda bebês? Acreditamos que a necessidade ou o desejo de Sofia em se sentir mãe é um desdobramento desta questão; se a maternidade define as identidades das mulheres, especialmente as que tiveram filhos, ela precisa reencontrar-se como mãe para que possa se definir e se reconhecer, talvez, como um ser completo e coerente.

Sofia, entre as ideias do patriarcado, do feminismo e de suas variantes, desenvolve expectativas e desejos que acabam por corresponder, em maior ou menor medida, aos valores destes. Os diferentes valores apre(e)ndidos criam, dentro de Sofia, várias Sofias, complementares e contraditórias:

Pela primeira vez, desde que chegou, ela se sente plenamente devolvida à sua interioridade, e capaz de lembrar todos os acontecimentos da sua vida, mesmo os mais soterrados, como quem observa tudo de uma distância infinita.

Quem ela foi, quem vinha sendo, as muitas pessoas que é – e a relação de todas essas Sofias com esta Cidade que agora se superpõe à outra onde viveu e que carregou dentro de si, anos a fio, como um punhal cravado na memória. (39)¹⁵

É evidente que também podemos entender as várias Sofias do trecho acima como expressão das mulheres da Cidade, na medida em que Sofia representa toda e qualquer mulher, haja vista que têm histórias similares. Trataremos desta questão a seguir, quando discutirmos a estratégia caleidoscópica no livro. Agora gostaríamos apenas de ressaltar como a herança da educação e dos valores que Sofia aprendeu na cidade fazem parte constituinte da identidade da personagem em sua maturidade e que, em alguma medida, não ter correspondido às expectativas e papéis sociais esperados para ela foram e são motivo de sofrimento.

Conceber-se como um sujeito uno, de acordo com Adorno em “Introduction to the authoritarian personality,” ou como um indivíduo livre, unificado e autônomo, segundo Althusser em *Aparelhos ideológicos de estado*, é fundamental para que Sofia desempenhe seu papel social como “mulher liberada” e que não sucumba à loucura. Se os diferentes discursos sociais internalizados pelas pessoas ao longo da história tomam a maternidade como significativa para a constituição das mulheres como tais, é compreensível, novamente, que Sofia, em seu

inconsciente, sinta necessidade de se sentir mãe para se sentir completa. A *performance* materna parece ser necessária à Sofia, afinal, como ensina Butler em *Bodies that matter*, se os sujeitos anseiam atingir uma coerência e integridade para conviverem socialmente, Sofia também deseja atingir este estado e *status* no momento histórico a que pertence, no qual em geral se espera que a maternidade constitua a identidade das mulheres, especialmente daquelas que são mães.

A necessidade da aceitação das filhas, do leitor, da Cidade e, provavelmente e principalmente, dela mesma parece ser importante à medida que, se concordarmos com Lacan e suas ideias de que os desejos dos sujeitos são dirigidos e recebidos pelo Outro, Sofia, para se sentir um sujeito unificado, precisa se sentir aceita pelo Outro, no caso, como já dissemos, suas filhas, o leitor, a Cidade e por ela mesma, já que, no momento em que se olha como se fosse uma terceira pessoa, ela mesma atua como se fosse um Outro.

Cabe lembrarmos que Sofia, como esse outro que olha a si, pode utilizar-se dos mesmos valores patriarcais que utilizou para avaliar a amiga Linda, como podemos ver no trecho seguinte:

Não tem certeza se gosta ou não de Linda, provavelmente sim, apesar de tudo, mas é um gostar cheio de ambiguidade.

Aborrecem-lhe seus pequenos expedientes de sedução, essa postura ligeiramente amuada que ela assume nas conversas em grupo, quando estão presentes homens que ela acha interessantes. . . . Foi quando ouviu, certo dia, a mulher de alguém comentar, sem piedade, “Ela é uma piranha, anda comendo o marido de todo mundo,” então somou dois e dois, pensou em alguns indícios e teve certeza de que Linda tinha comido Juca [o namorado de Sofia] também. (93-94)¹⁶

Incomoda a Sofia a liberdade que Linda tem, afinal ela, além de ser uma mulher americana e, portanto ter sido criada a partir de valores mais liberais no que diz respeito à condição das mulheres, tem uma boa condição econômica e desfruta o *status* social que ser uma professora universitária lhe confere. Irrita à Sofia, principalmente, a liberdade que Linda tem para seduzir os homens e seu julgamento a leva, inclusive, a depreender que Linda teria dormido com um antigo namorado seu. Esta apreciação que Sofia faz de Linda não se distancia das ideias e dos preconceitos presentes na ideologia da sociedade patriarcal, segundo os quais seriam as mulheres solteiras, separadas ou divorciadas aquelas que estariam sempre disponíveis a dormir com os homens que quisessem e quando quisessem, independentemente não só dos compromissos que estes tivessem ou não com outras mulheres, mas, também, de quem essas mulheres fossem.

Desta forma, ao avaliar Linda, Sofia utilizou artifícios similares aos que a sociedade patriarcal usa para julgar ela mesma e, talvez, ao avaliar a si mesma, incorra, inconscientemente, nos mesmos valores, o que reforça nossa argumentação de que ela carece do perdão das filhas para se sentir, efetivamente, mãe das mesmas e, conseqüentemente, completa – ainda que isso talvez não seja o suficiente para garantir que tal estado seja atingido pois, como defende Pravaz em *Três estilos de mulher*, a completude parece ser inatingível pois pretende articular papéis incompatíveis na materialidade concreta.

Um caleidoscópio: mulheres e imagens de mulheres na tessitura narrativa

A tessitura narrativa de Sonia Coutinho em *Atire em Sofia* é estruturada a partir de imagens de mulheres que se sobrepõem, entrecruzam-se e (con)fundem-se, em um caleidoscópio: “A luz/as luzes do Farol, como um caleidoscópio. Superpondo sucessivos fragmentos de vidro colorido. A mesma atividade da sua memória, que superpõe cada situação

vivida agora a muitas outras, vividas anos antes, nos mesmos lugares. E a cada rosto superpõe infinitos outros, que a pessoa foi ganhando ao longo dos anos” (*Atire em Sofia* 99).¹⁷ Assim, cada mulher é uma e é várias, ao passo que todas são uma.

Senão vejamos. A própria Sofia é uma em duas e duas em uma, haja vista que em sua consciência habitam valores das diferentes ideologias que originam mulheres diversas:

Nostalgicamente, pensa em Ricardo com profundo distanciamento, vendo a si mesma não como uma Sofia apenas, mas como duas.

Sim, a Sofia do Rio, uma mulher descasada, vivida, exercitando a agilidade mental de que necessitam, para sobreviver, as mulheres da sua condição, e com uma prontidão para captar todas as possibilidades de cada situação, com o dom do improviso.

E há a Sofia desgarrada, nesta Cidade mais imaginária do que real, onde ela passeia como num sonho ou pesadelo, por entre anômalas florações de hibiscos, flamboyants, buganvílias e acácias. . . . Como se içassem um cachorrinho pela pele frouxa de trás do seu dorso, assim elas [as Sofias] faziam amor com Ricardo.

Em seguida, a Sofia do Rio tomava uma ducha, pensando rapidamente em qualquer outra coisa, para evitar aquela pontada no peito, quando a porta batendo indicava que Ricardo fora embora.

E a Sofia da Cidade, depois do suposto amor, ficaria longas horas fechada em quarto, repetindo para si mesma, cheia de êxtase e culpa: “Sua puta!” (146)¹⁸

Poderíamos extrapolar e dizer que para cada Sofia há pelo menos uma concepção de maternidade correspondente. Ao longo da narrativa, parece-nos que, quanto à maternidade, Sofia oscila entre a visão liberada da “Sofia do Rio” e a visão tradicional da “Sofia da Cidade,” na

medida em que poderíamos depreender que a primeira seria capaz de resolver seus conflitos e viver o presente no Rio de Janeiro, exercitando o já citado “eu sou, eu quero,” enquanto a segunda ficaria presa ao passado, remoendo a culpa por ter deixado as filhas e sofrendo continuamente por causa de sua rejeição. Se é necessário à Sofia voltar às origens, é a segunda Sofia que demanda este retorno.

Os desdobramentos de Sofia, um articulado aos velhos valores e o outro conectado aos novos, faz com que ambas as imagens sejam capazes de representar, em alguma medida, toda e qualquer mulher da atualidade: Sofia incorpora a todas nós, assim como todas nós, em alguma medida, a incorporamos.

As outras mulheres da narrativa representam, também, duplos de Sofia e das mulheres em geral na medida em que, solteiras ou casadas, com ou sem filhos, adaptem-se ou não à realidade, questionam as limitações impostas às condições e aos papéis desempenhados pelas mulheres na sociedade e o descompasso entre a educação que receberam e o mundo contemporâneo. Olhemos algumas delas. Linda, personagem já citada, é um duplo da Sofia carioca, na medida em que ambas, em maior ou menor medida, representam os valores e ideais das mulheres liberadas.

Gilda, por sua vez, também representa o coletivo das mulheres na medida em que ela é, segundo João Paulo:

[s]ensível e inteligente, mas sem nenhuma autonomia[.] Gilda ficou presa a uma estrutura patriarcal, porque não foi preparada para trabalhar, ganhar a vida, não chegou sequer a fazer um curso universitário, sua mãe achava que ela devia apenas aprender “prendas domésticas,” enquanto esperava um marido. Ela dependia financeiramente do marido, mas vivia cheia de inquietação, desejosa de romper, fugir.

Dizia a João Paulo, com quem ia para a cama sempre cheia de culpa, que se casara, por causa das pressões dos seus pais, com um “burguês que ela nunca amou de verdade.”

Uma personagem típica dos anos 60, mas que continua a existir por aí, principalmente em cidades de província, pensa João Paulo. (49)¹⁹

A condição de Gilda é, assim, similar a das outras mulheres que, por sua dependência financeira e seu despreparo para o mundo do trabalho, ficaram subjugadas a um casamento infeliz e sem amor. Condição esta também similar a das mulheres que tiveram a coragem de romper seus casamentos, ainda que economicamente dependentes e profissionalmente despreparadas, pois o sofrimento por não se adequar aos padrões socialmente postos, seja uma não adequação latente ou manifesta, é, em alguma medida, correspondente.

Laura Luedi, a Miss protagonista do romance a ser escrito por João Paulo, também é um duplo de Sofia e das demais mulheres, afinal ela encarna os traumas ocasionados pelos “limites impostos às mulheres da sua geração, dos preconceitos a que estavam submetidas,” dentre eles a ideia “de que sexo para uma mulher era pecado, em quaisquer circunstâncias. O máximo permitido era submeter-se aos desejos do marido e gerar filhos. De outra forma, a mulher ficava ‘impura’.” (119). Também quanto à repressão sexual, Milena, a filha mais velha, é tida por Sofia como a mais parecida com ela “por sua rebeldia” (25) e também, podemos acrescentar, pelos bloqueios que apresenta. Maura, a filha caçula, por sua vez, também pode ser considerada como um dos duplos da mãe, já que estas vivenciam de formas similares as decorrências de uma sociedade repressora. Outra mulher que representa um duplo de Sofia e das mulheres em geral é Matilde, ou “Matilde, a louca” (8), uma mulher divorciada e despreparada para a vida “moderna:”

A educação convencional que teve, todos os tabus e preconceitos impostos a ela, os modelos aos quais precisou encaixar-se, o marido praticamente arranjado por seus pais e com quem se casou virgem.

Um marido que, pouco antes da morte dos seus pais, passou todos os imóveis da família para o nome dele e, não muito tempo depois, pediu divórcio.

Pobre e atarantada, Matilde perdeu também a custódia dos seus dois filhos, que seu ex-marido seduziu com vantagens materiais. . . . Ela sabe que seus hábitos são comentados com desprezo, mas acha que não tem mais nada a perder. (18)²⁰

Matilde, assim como Sofia e as demais mulheres divorciadas, enfrenta os preconceitos próprios de uma sociedade conservadora. Sua história também desmistifica o *eterno feminino*. Além disso, ela é uma mãe que, como Sofia, encontra-se afastada dos filhos que foram, aparentemente, seduzidos pela condição econômica do pai.

Queremos ainda citar mais uma mulher que, ao ser espelhada com Sofia, parece representar o coletivo das mulheres e que pode ser considerada no grupo daquelas que tentaram irromper com a opressão sofrida: Maria Quitéria²¹. Segundo Sofia:

Sempre imaginei que minha vida fosse um campo de gloriosos combates. E que eu fosse uma espécie de Maria Quitéria, pelo menos na batalha pela sobrevivência. Mas, afinal, tenho de concluir, reexaminando tudo o que fiz, que não há nada de tão excepcional em minha história. Diferente apenas até certo ponto. Uma história, na verdade, quase de mulher comum. Talvez com alguns traumas a mais. No geral, submetida, como todas as outras da minha geração, a uma série de preconceitos, principalmente em torno de sexo. Uma história da

classe média brasileira, em determinado período. A história de uma Cidade. Ou de duas. (69)²²

Maria Quitéria é, assim, uma espécie de totem – e daí a importância de sua história ser recuperada. A própria Sofia também o é, afinal, as histórias das mulheres, com apenas algumas variantes, é basicamente a mesma. Consequentemente, a história de uma mulher é a história de todas, e o conjunto dessas histórias compõe a história da Cidade e mesmo de duas cidades – o que adiciona à primeira, a cidade do Rio de Janeiro.

Além das mulheres reais, as figuras míticas também são duplos das personagens *coutinianas*. Dentre estes, gostaríamos de sublinhar Lilith e Iansã. Olhemos primeiro, Lilith. Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant em *Dicionário de símbolos*:

Na tradição cabalística, Lilit seria o nome da mulher criada antes de Eva, ao mesmo tempo que Adão, não de uma costela do homem, mas ela também diretamente da terra. *Somos todos os dois iguais, dizia a Adão, já que viemos da terra. . . . Lilit tornar-se-á a inimiga de Eva, a instigadora dos amores ilegítimos, a perturbadora do leito conjugal. . . . Enquanto mulher desdenhada ou abandonada por causa de outra, Lilit representará os ódios contra a família, o ódio aos casais e aos filhos. [com grifos no original] (548)*

Lilith representa, assim, uma reação à submissão feminina ao masculino e a este sistema, na medida em que se vê como igual, e sua ação subversiva ameaça a continuidade da família. A identificação de Sofia com Lilith aparece desde o início de *Atire em Sofia* e pode ser vista em várias passagens, por exemplo, a que se segue: “Dias antes, na praia, aquela repentina intuição de como seria o mundo sem ela, Sofia – ou Lilith?” (15)²³. Sofia, assim como Lilith, ao ameaçar a família, coração da ideologia patriarcal, mostra-se nociva à sociedade tradicional.

Iansã, por sua vez, faz parte da “mitologia baiana.” Segundo Coutinho em *Rainhas do crime: ótica feminina no romance policial*:

A divindade ioruba Iansã, ou Oiá, deusa dos ventos e das tempestades, é impetuosa e guerreira. Quando Ogum está presente, em suas danças, ela duela com ele. Pierre Verger, em seu livro ‘Orixás,’ diz que o arquétipo de Iansã é o das mulheres ‘audaciosas, poderosas e autoritárias, mulheres que, contrariadas em seus projetos, são capazes de cólera extrema. (90)

Iansã, figura feminina guerreira, entretanto, ao longo de *Atire em Sofia*, une suas lágrimas às das mulheres vítimas da opressão da Cidade: “Iansã está chorando por muitas mulheres, gerações inteiras de mulheres que foram espezinhadas nesta Cidade e nunca puderam protestar” (41).²⁴ Iansã e Lilith representam, dessa forma, as mulheres que questionam o sistema e lutam para se libertarem da repressão sofrida no interior deste.

Pela sobreposição de personagens, mulheres e figuras mitológicas, Sonia Coutinho, em *Atire em Sofia*, reconstrói os elos entre as mulheres a partir de um caleidoscópio, no qual suas imagens são combinadas e recombinadas. Estes elos são tecidos pelas (armadilhas das) memórias individuais e coletivas das pessoas da Cidade, memórias essas pautadas em diferentes ideologias, dentro das quais existem demandas maternas específicas e esperadas a serem desempenhadas pelas mulheres e, evidentemente, mães.

Sonho: os gatos e o seio invisível

Em *Atire em Sofia*, logo após Sofia e Maíra, sua amiga que “depois de um casamento rico e infeliz, tornou-se uma viúva muito alegre” (8)²⁵, conversarem sobre o grande número de casos de loucura de homens e mulheres na Cidade, temos acesso a um sonho de Sofia no qual esta fica

invisível: “Na sala do seu apartamento no Rio, de repente ela verifica que o espelho de parede não reflete sua imagem, está reduzida à invisibilidade” (110). A personagem é, então, cercada por gatos que

chegam até o corpo nu e invisível de Sofia, esbarram nele e se põem a miar cada vez mais alto, lamentosamente, num cantochão.

Batem as patinhas contra o corpo dela, inquisitivamente, sondando o obstáculo invisível, que acabam lambendo, com suas pequenas línguas ásperas. . . . Sofia calcula, inumeráveis gatos que entram e, em determinado ponto, se detêm, o seu corpo nu, oferecendo-se à carícia deles. (110)²⁶

É interessante a escolha da escritora em combinar a imagem dos gatos com a da mulher invisível. Segundo Chevalier e Gheerbrant em *Dicionário de símbolos*, “[o] simbolismo do gato é muito heterogêneo, pois oscila entre as tendências benéficas e as maléficas, o que se pode explicar pela atitude a um só tempo terna e dissimulada do animal.” De acordo com os autores, o gato pode ser visto, dentre outras formas, como um “animal de mau augúrio, capaz, segundo dizem, de matar as mulheres e de tomar-lhes a forma,” pode ser associado à serpente e “indica[r] o pecado, o abuso dos bens deste mundo,” pode ser “concebido como um servidor dos Infernos,” pode ser visto como “símbolo de sagacidade, de reflexão, de engenhosidade; ele é observador, malicioso e ponderado, alcançando sempre seus fins” e, finalmente, pode ter o “dom da clarividência” (462-63). Se combinarmos todos esses significados, podemos depreender que o contato dos gatos com o corpo de Sofia e o retorno desta ao estado de visibilidade após este pode reforçar as ideias complementares e contraditórias já anunciadas na obra. Ora, os gatos que abordam Sofia podem estar indicando o seu trágico fim, como desfecho e punição dos “pecados” por ela cometidos ao não se curvar ao *destino de mulher*. Entretanto, os gatos, com sua esperteza e malícia e sua

atração pelo pecado podem também, em contrapartida, ser aliados de Sofia em sua luta pela subversão do sistema posto.

Ao se tornar novamente visível no sonho ou ao acordar dele, Sofia tenta “lembrar sua identidade quase esquecida. Quem ela é?” (111).²⁷ O ato de pensar sobre a identidade demanda do sujeito a criação ou percepção de certa coerência, ainda que esta seja temporária e escorregadia. O narrador não chega a discorrer sobre essa identidade, mas lança-se a contar outro episódio de invisibilidade por que Sofia passou: “Mas não foi o primeiro episódio de invisibilidade, lembra Sofia, agora. Certa tarde, durante uma conversa ao entardecer. . . ergueu sua taça, levou-a em direção aos lábios, olhou casualmente para sua própria mão e percebeu que seu polegar se tornara invisível” (111).²⁸ Antes de discutirmos a simbologia de desaparecimento do dedo da personagem, gostaríamos de destacar no trecho recém-citado a ambiguidade criada pela voz narrativa, afinal foi o primeiro episódio na vida de Sofia ou em seus sonhos?

Vamos, agora, à discussão do desaparecimento do polegar. Novamente de acordo com Chevalier e Gheerbrant, o polegar é um “símbolo de poder” e “encarna a força, não somente física mas mental.” Além disso, esse é “o dedo de Vênus” (589). Vênus, por sua vez, como “[d]eusa da tarde, favorecia o amor e a volúpia; [como] deusa da manhã, presidia os atos de guerra e massacre” (938). Parece-nos, então, que a invisibilidade do polegar pode significar o enfraquecimento do poder de Sofia (e do simbolismo que ela representa) em sua luta por se afirmar como uma mulher liberada e guerreira, que batalha com as armas que dispõe para viver o amor e a sensualidade, satisfazendo a si mesma e não apenas a um homem.

Após o desaparecimento do dedo, e é justamente isso que nos interessa discutir neste item, o seio esquerdo de Sofia também some – ainda que não saibamos se apenas para ela ou se para qualquer um que a visse. Se “[o] seio é sobretudo símbolo de maternidade” (Chevalier e

Gheerbrant 809), a invisibilidade do seio esquerdo remete duplamente ao feminino na medida em que o lado esquerdo costuma ser relacionado com o feminino e o seio esquerdo com a Lua, outro símbolo normalmente associado ao feminino (564). O desaparecimento do seio de Sofia, assim, remete à invisibilidade de sua (já frágil) identidade como mãe e, também, de sua feminilidade.

A invisibilidade do polegar e do seio esquerdo tornam-se intoleráveis para a personagem, afinal “[m]esmo que ninguém notasse, ela própria não suportaria” (112).²⁹ Além disso, antecipam o desaparecimento total de seu corpo, que ocorre na “mesma noite. No dia seguinte, quando foi até a sala, viu refletida apenas a camiseta de malha com que dormira, flutuando solta no ar” (112).³⁰ Sofia sofre por se encontrar neste estado e pensa nos motivos que podem tê-lo ocasionado:

Uma tendência antiga fez com que logo atribuísse a culpa de tudo a si mesma, claro que a responsabilidade só poderia ser sua.

Sim, isolara-se demais, tinha aquele gosto incurável de ficar sozinha olhando o próprio umbigo, ainda mais ultimamente, que estava desempregada, vivendo de algumas economias.

Simplesmente, tinha parado de dar a mínima importância ao que se passava em torno.

E, como essas coisas não são vividas assim gratuitamente, um dia a pessoa pode acordar e verificar que seu braço direito sumiu. (112)³¹

O estado de invisibilidade pode ser visto, então, como uma punição e, se pensarmos que ela se iniciou com o polegar e o seio esquerdo, podemos entendê-la como um castigo por Sofia ter tentado subverter, como já dissemos, o “destino de mulher” e o papel materno consonante com este, afinal o isolamento diz respeito, evidentemente, ao estar distante e alheia às filhas. O

desaparecimento do seio, também, pode remeter Sofia à necessidade de retornar às origens e se conectar com as filhas, Milena e Maura.

Além disso, a invisibilidade do seio pode nos remeter à figura das Amazonas que, ainda segundo Chevalier e Gheerbrant,

são guerreiras que se governam a si próprias . . . [que] costumam amputar um dos seios . . . para melhor manejar o arco e a lança. . . . Na mitologia grega, simbolizam as mulheres matadoras de homens: desejam tomar o lugar do homem, rivalizar com ele ao combatê-lo, em vez de completá-lo. . . . Essa rivalidade esgota a força essencial própria da mulher, sua qualidade de amante e mãe, o calor da alma. (42)

Assim, sem o seio, que pode ser compreendido como metáfora das amarras da maternidade, Sofia estaria apta a combater a ideologia que oprime as mulheres que procuram subverter os valores postos no discurso patriarcal, ou seja, os homens e as mulheres que reproduzem tal visão de mundo, afinal a

Amazona simboliza a situação da mulher que, ao portar-se como homem, não consegue ser aceita nem pelas mulheres nem pelos homens, e que tampouco consegue viver, ela própria, nem como mulher nem como homem. Em última análise, exprime a recusa da feminidade e o mito da impossível substituição de sua natureza real por seu ideal viril. (42-43)

O estilo de vida de Sofia, como o das Amazonas, não é aceito pela sociedade e ela própria não consegue se adaptar aos modelos socialmente postos. Entretanto, à figura de guerreira, pode ser sobreposta outra imagem, a da morte, haja vista que o narrador questiona: “E agora, invisível desse jeito, estará morta? Será que essa invisibilidade é a morte e ela ainda não percebeu? Terá

entrado em estado de fantasma?” (113).³² A morte poderia indicar que a luta de Sofia teria acabado ou, em contrapartida, transformá-la em um mártir. Todavia, de um modo ou de outro, entendemos que a referida condição representa tanto um anúncio da morte da personagem quanto um ensaio para esta.

Misteriosamente, entretanto, o corpo de Sofia torna a aparecer. Ela sai do apartamento e vai para a praia, que “estava cheia como nunca, naquele domingo de visibilidade tedioso, como tantos outros” (115). Quando retorna, fabulosamente, “caminh[a] até o espelho da parede da sala e, como Alice, atravess[a]-a e vem dar, anos depois, outra vez na rede do seu apartamento na Cidade, onde há horas se balançava, ouvindo o ruído da chuva [ou seja, o choro de Iansã] e lembrando, lembrando” (115).³³ Cremos que a ligação direta entre o episódio de invisibilidade de Sofia e o balanço que esta faz de sua vida ao retornar à Cidade reforça nossa tese de que a personagem vê no retorno à cidade e a consequente possibilidade de aproximação com as filhas como condição para atingir a sua plenitude e, com esta, estar pronta para a morte anunciada ao longo da narrativa.

O desfecho do assassinato

O título da obra, *Atire em Sofia*, evoca o romance de William Styron intitulado *A Escolha de Sofia* (1979). Assim como a protagonista deste, a Sofia de Sonia Coutinho precisa fazer uma escolha capital ainda jovem: a manutenção do casamento infeliz e a convivência com as filhas ou a própria individualidade e realização. Ao optar pela segunda possibilidade, Sofia acaba por sofrer a represália da sociedade, especialmente na Cidade que, coletivamente, a assassina com três tiros: “Não adianta a polícia procurar um só criminoso. . . . O gatilho da arma assassina foi apertado por muitas mãos. E o alvo daqueles três tiros não era exatamente Sofia, sua pessoa

física, mas o que ela representava, seu aparente desafio” (103)³⁴. Os assassinos de Sofia, assim, são os membros da sociedade da Cidade. Isto engloba as mulheres que se casaram virgens e cumpriram o *destino de mulher*:

Damas que se casaram na igreja e pela lei, vestidas de branco, damas que, a vida inteira, cumpriram os mandamentos das suas mães, damas que aguentaram para sempre seus maridos horrorosos, damas que viajaram pouco, não cursaram a universidade porque foram preparadas apenas para o Casamento. . . cada uma dessas damas apertou o dedo em torno do gatilho e disparou três vezes em direção a Sofia[.] (103)³⁵

Incorpora, para além dessas mulheres, suas famílias como um todo, na medida em que

Famílias inteiras reunidas estenderam as mãos, enfiaram os dedos e, com risos/esgares, disseram, antes de apertarem três vezes o gatilho: “Celebramos nossos Natais com árvores e presentes, como deve ser. . . . Mantemos a decência, sabemos dos nossos limites, até onde alcança nossa cabeça, em que lugar podem pisar nossos pés.” (104)³⁶

O grupo de assassinos inclui, também, as mulheres que desempenharam o papel materno segundo os valores da ideologia patriarcal: “Já as mães-que-criaram-seus-filhos declararam, a uma só voz: ‘Nós nunca faríamos o que ela fez, ir embora assim, deixando as duas filhas’ – e juntaram os dedos, e apertaram o gatilho.” Os homens que foram amantes da personagem ou por ela rejeitados também a assassinaram, haja vista que “[h]avia ainda as mãos estendidas dos homens que não foram para a cama com Sofia. . . E de outros que, abandonados, vingaram-se, proibindo que suas mulheres falassem com ela: ‘É uma puta,’ disseram.” Integram também o rol de assassinos a mãe e o irmão de Sofia: “Havia a mão da mãe de Sofia, que tentara inutilmente

modificá-la, e a do irmão que a repudiara.” Todas essas mãos, juntas, dispararam os tiros: “Mãos unidas se movimentaram, três (mil?) tiros violaram o silêncio da noite,” com a aprovação da sociedade, afinal para ela “[e]ssa mulher tinha mesmo de acabar assim” (104).³⁷ Toda a sociedade, dessa forma, une-se para liquidar Sofia e o perigo que ela representa para a manutenção da moral e dos bons costumes da Cidade.

O leitor, até então era levado a pensar que João Paulo, o amante de Sofia, era o assassino, já que via nela o duplo de sua mãe, uma mulher que havia sido rapariga de um coronel, o que lhe causava vergonha e traumas. Entretanto, ao deparar-se com tal desfecho, passa a refletir sobre seus próprios preconceitos e sua responsabilidade na morte simbólica de Sofia. O convite para ele ser um dos cúmplices no assassinato é sugerido pelo título do romance pela utilização do verbo *atirar* no modo imperativo.

O próprio Fernando, que reflete sobre os autores do assassinato, se sente conivente com este, na medida em que se questiona: “E minha própria mão, também, não apertou aquele gatilho? Indaga-se Fernando. . . Porque contra ele também, embora fingisse ignorá-lo, era lançado o desafio de Sofia. Contra ele e sua estratégia de acomodação, que o salvou de também servir de alvo para tantos tiros” (104).³⁸ Fernando e todos aqueles que se eximem de tomar posturas críticas perante a opressão sofrida pelas pessoas em uma sociedade repressora são, também, cúmplices das violências cometidas.

O assassinato simbólico, assim, foi resolvido, mas e o material? Na primeira edição da obra parecia ser claro que João Paulo era o autor de tal ato, mas na edição revisada existe uma ambiguidade, pois o assassino pode ter sido João Paulo, Fernando ou qualquer outra pessoa.

Passemos agora para a discussão do outro romance de Sonia Coutinho, *Os seios de Pandora: Uma aventura de Dora Diamante*. Neste encontramos ainda mais manifestos os conflitos da maternidade já latentes em *Atire em Sofia*.

A condição materna de Tessa, em *Os seios de Pandora: Uma aventura de Dora Diamante*

O romance *Os seios de Pandora: Uma aventura de Dora Diamante* foi publicado em 1998 e ganhou o prêmio “Jabuti” em 1999. Entendemos que há um evidente espelhamento entre as tessituras narrativas de *Os seios de Pandora* e de *Atire em Sofia*, na medida em que as personagens e seus conflitos, embora com variações, apresentam-se como análogos. Em decorrência disso, as semelhanças entre ambos dizem respeito tanto às personagens Tessa de *Os seios de Pandora* e Sofia de *Atire em Sofia*, quanto às outras mulheres que são parte das histórias, pois os valores sociais que as oprimem, no que diz respeito à importância da maternidade na constituição das subjetividades das mulheres, ainda que vivenciados de maneiras diversas, são os mesmos. Trataremos deste assunto a seguir.

Mãe é sempre mãe?

Os seios de Pandora: Uma aventura de Dora Diamante, assim como *Atire em Sofia*, é um romance estruturado em vários planos que se mesclam. Em um nível temos a história de Tessa Laureano, uma pintora que foi assassinada. Em outro, o referido crime é investigado. Finalmente, temos a história de Dora Diamante, a repórter, história essa que vem ao texto a partir de um jogo de espelhamento com a de Tessa. Pela estrutura labiríntica Tessa-Dora, chegamos à história das mulheres da Cidade, que também se espelham, em maior ou menor medida, nas histórias de vida das protagonistas.

É interessante ressaltar que a narrativa é construída a partir de *flashbacks*: Dora, em sua maturidade, lembra-se do assassinato de Tessa e da reportagem que fez sobre este, entrecruzando suas experiências. A voz de Tessa entra no romance pelas cartas que escreveu à amiga Mary Sampaio tempos antes de sua morte. Dora proporciona ao leitor apenas fragmentos destes textos, realizando uma colagem dos trechos aludidos e completando algumas das lacunas por eles deixadas. Desta forma, o leitor não tem acesso à história de Tessa, mas antes disso, à história desta criada/recriada por Dora a partir de suas próprias vivências e experiências em Solinas e no Rio de Janeiro. Exploraremos esse espelhamento um pouco mais a frente.

O romance, por ser estruturado a partir das memórias, é contado de forma não linear. Dora, como já dissemos, uma mulher madura, lembra-se do assassinato de Tessa que investigou durante a sua juventude e reconstrói o percurso da artista plástica, retomando a voz da própria personagem nesse processo a partir das cartas que ela escrevera, também em sua maturidade, antes de morrer. Assim como *Atire em Sofia*, o romance *Os seios de Pandora* é tecido através da evocação das memórias das personagens, que se formam, muitas vezes, a partir das memórias de uma cidade. A voz narrativa de Dora empenha-se em reconstruir (a voz de) Tessa, pois é capaz de compreender a personagem no contexto dos conflitos por ela vividos e das escolhas por ela tomadas, contexto esse conhecido pela própria Dora na medida em que, embora não tenha sido mãe, também optara por tentar romper com as amarras da sociedade patriarcal própria de Solinas. Parece-nos que o objetivo de Dora consiste em reconstruir Tessa, desmistificando a visão que a cidade tinha desta, afinal: “[o] que se inventava sobre ela em Solinas daria para encher vários volumes. Imagens díspares, a depender de quem falava. Uma mulher em várias versões” (165). As referidas “imagens díspares” de Tessa, a partir da intermediação da voz

narrativa, vão dando lugar a várias imagens de uma mulher que, como qualquer outra, é, ao mesmo tempo, una e múltipla.

O fato das reflexões de Tessa terem sido escritas na maturidade – assim como as reflexões da própria Dora, já que foram realizadas cerca de vinte anos após o assassinato – precisa ser ressaltado, haja vista que concordamos com os argumentos de Bailey em “Sonia Coutinho: desconstruindo mitos de feminilidade, beleza e juventude” de que “[e]m Coutinho, o envelhecimento da mulher é caracterizado primeiramente como o drama da juventude perdida e dos sonhos e aspirações frustrados” (714). Assim sendo, Tessa – concentremo-nos nela porque é a personagem em que queremos colocar foco neste momento – ao fazer um balanço da trajetória de sua vida, contabiliza mais sofrimento, privação (emocional e econômica) e solidão do que experiências felizes. Em busca da independência, ela acabou por ficar retida em uma esfera de isolamento que se localiza não apenas no espaço geográfico, mas principalmente na sua consciência.

Na luta pela liberação que tanto almeja alcançar, a personagem permanece presa ao seu passado e aos valores aprendidos na juventude. Tal conflito torna inviável que se sinta plena e/ou realizada, afinal, como já exposto no segundo capítulo do presente trabalho, de acordo com a educação recebida por mulheres como Tessa, cabe a elas, para conquistarem o reconhecimento da sociedade, serem esposas e mães exemplares. Em contrapartida, para se sentirem livres e liberadas na sociedade contemporânea, é necessário que trabalhem para proverem sua subsistência e que vivam seus corpos, suas sexualidades e seus desejos. Tais dimensões, ora incompatíveis, ora compatíveis no nível do discurso, apresentam-se às mulheres como inconciliáveis no plano real no momento histórico em que as personagens de Coutinho se localizam.

Soma-se a isso aquilo também levantado por Bailey de que nas “obras mais maduras [de Sonia Coutinho] . . . também se problematiza o envelhecimento enquanto decadência física e perda dos atributos comumente associados ao ideal de beleza feminina dominante na cultura brasileira” (714). Desta forma, Tessa, empobrecida economicamente e no declínio de sua beleza, volta às origens porque precisa não apenas assumir seu papel materno, mas também porque necessita dos recursos financeiros que julga serem seus e dos quais precisa tomar posse.

Seios ensanguentados: A maternidade negada

De acordo com as suas cartas e as reflexões presentes em *Os seios de Pandora*, Tessa não teria tido condições para criar a filha, Zelda. A personagem, em decorrência de ter engravidado muito jovem de um homem com quem não tinha um relacionamento e com o qual não veio a se casar, sofreu as represálias comuns às jovens de elite de cidades conservadoras: foi mandada para outra cidade para ter o seu bebê e, depois, para a Europa, onde ficou durante um ano estudando arte. Esta é uma das conhecidas estratégias adotadas pelas famílias de elite para dissimular gravidezes de jovens mulheres solteiras. A personagem, entretanto, quis recuperar a filha e a levou consigo, ainda pequena, para viverem juntas no Rio de Janeiro. Todavia, com seu trabalho de artista plástica e com os “bicos” que fazia, não era capaz de proporcionar à menina o padrão de vida que a família tinha em Solinas. Em uma das cartas, Tessa conta a história:

Quando vim morar no Rio, ao voltar da Espanha, nem sei como consegui enfrentar a cerrada oposição de minha mãe e trazer Zelda comigo. Ela continuou em minha companhia até os seis anos, mas mamãe infernizava minha vida com seus constantes telefonemas, dando instruções ou ordens, como se eu devesse criar minha própria filha sob seu comando.

Vinha constantemente ao Rio e invadia meu apartamento sem o menor respeito, tratando Zelda como se fosse uma coitadinha, por estar em companhia da mulher má: eu.

E assim, desde o início, Zelda dizia sempre que queria voltar para Solinas e ficar com a avó.

Eu tinha pouco dinheiro, não dava para sobreviver pintando, minha pintura nunca foi digestiva. E não queria pedir nada à família, eu era orgulhosa.

Então, precisava trabalhar fora, deixar Zelda com empregadas desconhecidas. O que eu ganhava mal dava para sobreviver, mas minha mãe era rica.

Zelda captou a diferença. . . . Um dia, fui pegá-la na escola e a professora me contou que ela passara o dia inteiro chorando. Dizia: “Quero vovó!”

Numa ocasião em que estava particularmente cansada, disse à minha mãe que sim. Levasse Zelda para estudar em Solinas. O sistema seria invertido, ela viria passar as férias comigo. Dali em diante, perdi o controle da situação e jamais o recuperaria, embora passasse anos tentando. (103)

Soma-se às dificuldades financeiras, assim, uma incapacidade para lidar e cuidar da filha, Zelda. Em todo o livro a narrativa assume que a mãe de Tessa, Lenira, haveria “roubado” ou negado a maternidade de Tessa, especialmente nos trechos das cartas que ela enviara para a amiga Mary Sampaio e nas reflexões de Dora, mas se incorpora também às falas de outras personagens, como da própria Mary Sampaio e do psicanalista Emílio. Muito embora a discussão desta questão seja realizada a seguir, gostaríamos de destacar desde já que a maioria das personagens que tem voz na narrativa apresenta empatia por Tessa, entendendo-a como vítima de sua família – da mãe, do irmão Nestor e da própria filha.

Neste sentido, Joaquim, um crítico de arte, se manifesta de forma muito similar à de Tessa sobre a relação entre ela, Zelda e Lenira, dando legitimidade ao trecho acima. Em suas palavras, a história teria sido assim:

Zelda é uma criança eterna. Bonitinha, aparentemente muito doce, mas sempre se mostrou hostil à mãe. Uma hostilidade que Tessa achava ser instigada por Lenira. Quando veio ao Rio, ela trouxe a filha. Mas trabalhava duro numa agência de publicidade e tentava pintar, quando sobrava tempo. Vivia ocupada e ganhava pouco. Zelda se ressentiu. Já Lenira não saía de casa e era rica. Dispunha de quanto quisesse para presentear Zelda, que sempre mostrou preferência pela avó e acabou ficando com ela em Solinas. Apesar dos conflitos, Tessa tinha um doloroso apego a essa filha tão diferente dela. . . . Até Zelda sempre se sentiu autorizada a humilhar sua mãe. (36-37)

A narradora, ao trazer para o texto as opiniões de outras personagens que legitimam os trechos das cartas de Tessa por ela citados, utiliza-se de uma significativa estratégia de convencimento do leitor de que ela é vítima das circunstâncias e, inclusive, dos maus tratos que sofre por parte da própria filha.

Além da maternidade negada, os trechos das cartas de Tessa ainda denunciam a apropriação indevida de seus bens pela família, o que acaba condenando-a a uma vida modesta:

Logo após a morte do meu pai, minha mãe, a inventariante dos bens, me telefonou e perguntou se eu não abriria mão da minha parte da herança em favor de minha filha, Zelda. Era o que eu deveria fazer, declarou ela.

A sensação foi de que alguém me enterrava um punhal no peito. Via até que ponto minha mãe me rejeitava, como era cruel comigo. E, mais uma vez, me jogava contra Zelda.

Acabei conseguindo dizer, com voz trêmula, o que provavelmente ela já esperava: que não poderia abrir mão. Não era mais jovem, não tinha condições de trabalhar duro, como fizera a vida inteira, para me sustentar. (10)

Assim, a partir do ponto de vista expresso por Tessa, sua família cria uma imagem negativa dela na medida em que estaria supostamente prejudicando a filha ao se recusar a lhe dar sua herança. À figura da “mulher má” porque incapaz de criar Zelda segundo as expectativas do modelo patriarcal adotado pela família, soma-se a imagem da mulher mesquinha e egoísta que, na direção oposta àquilo aprendido pelas mulheres de Solinas, não coloca a filha, mas a si mesma, como a prioridade de sua vida. Se Tessa, em alguma medida, liberta-se de sua família ao ir para o Rio de Janeiro, por outro se encontra estreitamente ligada a ela. Esta conexão pode ser vista em pelo menos dois âmbitos. O primeiro refere-se à educação recebida e às frustrações (fantasmas) decorrentes da sua incapacidade de se adequar aos modelos aprendidos e internalizados. O segundo diz respeito à dependência financeira da artista em relação à família, afinal precisa tomar posse de sua herança para morrer decentemente. Novamente, Tessa é infantilizada, agora não apenas como incapaz de ser mãe, mas incapaz de ser uma profissional bem-sucedida.

Tessa, perturbada, tenta reconstruir sua história como forma de conseguir atingir uma unidade de si mesma. A restauração de uma identidade – Tessa mãe, mulher, filha, irmã, artista, solteira – acaba por representar uma espécie de ladainha repetida incansavelmente pela personagem. Ainda de acordo com as palavras de Joaquim:

Ela vivia trancada em seu apartamento e o único assunto sobre o qual se dispunha a falar era a crueldade de sua família para com ela. . . . Ela nunca vendeu muitos quadros. Acho que vivia do dinheiro dos dois apartamentos vendidos em Solinas. . . . Levava uma vida muito modesta, num apartamento deteriorado, com um carro velho. Passou a usar roupas baratas e gastas. (37)

Entendemos que a condição de Tessa, mulher madura “trancada em seu apartamento,” remete a sintomas de depressão. As próprias “roupas baratas e gastas” fortalecem esta impressão, afinal não denotam apenas uma condição material limitada, mas também um desleixo, uma falta de motivação da personagem para viver. Além disso, ao se dispor apenas a falar sobre “a crueldade de sua família para com ela,” Tessa indica que busca, segundo Dora, “reparações, recompensas” e que “acredit[a] numa justiça final” (40). O ato de contar representa, assim, uma forma da personagem construir uma identidade para si e, ao mesmo tempo, parece ser sua principal arma contra a repressão e a censura por ela sofridas.

Contar também representa, para a personagem, uma maneira de tentar preencher as lacunas e buscar algum sentido em tudo o que viveu, mantendo-se, talvez, lúcida, afinal, como afirma a narradora:

A dor que sentira, naqueles últimos quatro anos, era tão bruta que ficou confusa.

Tudo parecia indistinto, um borrão.

Não sabia explicar nem a si mesma seu sofrimento, estava desarticulada, como uma louca.

Sua esperança, falando, era captar o sentido que lhe escapava. Então, sempre que tinha uma oportunidade, repetia a mesma história. Mas só lhe vinha à cabeça uma desorganizada e repetitiva arenga.

E a dor que sentia era tão forte que não levava à ação, deixava-a imobilizada. Era impossível sair da confusão mental, organizar as idéias, expressar-se de forma coerente. Concatenar os acontecimentos de forma inteligível. . . . Quando conseguia, mesmo precariamente, articular um relato, de qualquer forma sentia um alívio. Havia o benefício da dúvida. Talvez os outros afinal percebessem que não estava louca.

E ela também se convenceria disso.

Procurando essa lucidez era que escrevia para Mary Sampaio. (82-83)

Assim, temos acesso às cartas de Tessa, nas quais ela repete incansavelmente a (sua versão da) sua história. Todavia não lemos as respostas aos referidos textos. Dessa maneira, antes de se preocupar com a destinatária de tais escritos, Tessa parece escrever as cartas como se estivesse fazendo confidências para uma espécie de diário. As cartas podem também ter outro paralelo no texto: a figura do analista Emílio, na medida em que estes escritos, bem como os encontros com o psicanalista, parecem apontar mais para a criação de perguntas do que para as eventuais respostas a tais questionamentos. A este respeito, estenderíamos para as cartas de Tessa as reflexões de Laura da Silveira Paula em “A mulher 2001” sobre o papel do analista na obra de Sonia Coutinho. Segundo a crítica, “a atividade da análise não responde aos questionamentos e não preenche os espaços vazios. O que fica evidenciado é a mulher que busca, que se busca” (96). As questões levantadas por Tessa não podem, então, ser respondidas por Emílio, Mary Sampaio, Dora ou o leitor; afinal a busca da compreensão, ou melhor, da autocompreensão, é intrinsecamente subjetiva. Todavia, o indivíduo é o único capaz de atingir uma compreensão de si e a construção de uma visão orgânica se mostra, no caso de Tessa – e acreditamos que isto se aplica a todos os sujeitos – como algo escorregadio, provisório e incompleto. Desta maneira, o

analista, a amiga, a repórter, o leitor, todos podem escutar/ler Tessa, mas ainda que este seja apto a compreender efetivamente seus sofrimentos, não é capaz de contribuir para sua solução ou superação.

A atitude de Tessa – e da própria narradora – de repetir sempre a mesma história nos remete também às análises de Sérgio Costa em “A narrativa de Sonia Coutinho” sobre a tessitura narrativa de Sonia Coutinho em *O caso Alice*. Quanto ao uso deste recurso na obra mencionada, o crítico reflete que, se tomarmos as ideias de Freud em “Além do princípio do prazer,” podemos entender que a repetição é fruto de uma falta, de uma ausência (162). O vazio precisa, portanto, ser preenchido por aquilo até então recalcado e, por isso, as histórias de Tessa e da sua maternidade negada precisam ser ditas o tempo todo, de diferentes maneiras. A maternidade de Tessa, assim, faz-se presente na constituição de sua identidade, afirmando o seu espaço e sua importância na vida da personagem.

Ainda que a condição materna seja importante para Tessa, esta se mostra de formas diferentes e, até, contraditórias em seus relatos. Em uma carta, por exemplo, Tessa exprime a incompatibilidade que sentia quando, ainda jovem, teve Zelda bebê em seu colo:

Fiquei pensando hoje, o dia inteiro, no nascimento de Zelda. Que estranho, ver que a criança era tão diferente de mim. Eu não queria pensar na pessoa com quem ela se parecia.

Estava espantada da distância que me separava daquela menina que me cabia amamentar. E meus seios doíam. Tinham ficado feridos, às vezes sangravam. Mas minha mãe estava sempre por perto, forçando tudo. (102)

Para a personagem, Zelda parecia-se, provavelmente, com o pai, o amante de Lenira que havia seduzido e engravidado Tessa. Além disso, os seios que sangram indicam não apenas um

sofrimento físico, mas também, provavelmente, um sofrimento psicológico: tocava à Tessa, segundo o que aprendera, nutrir e cuidar da criança, mas ela, ainda muito jovem e imatura, se vê incapaz de realizar tal tarefa. Além disso, a mãe, Lenira, “sempre por perto, forçando tudo,” “[d]izia que o dever de uma mãe é dar seu leite, mesmo com os seios em carne viva e doendo insuportavelmente.” Lenira, assim, representa os valores patriarcais aos quais Tessa não se mostra apta a corresponder física e/ou psicologicamente, tanto que, como diz, “[t]ent[ou] o quanto p[ô]de, depois par[ou]” (102).

Com o nascimento de Zelda, Tessa teve, em alguma medida, sua adolescência negada, já que ao se tornar mãe ainda jovem, pulou etapas de seu desenvolvimento e amadurecimento. Entretanto, além disso, teve sua maternidade negada, afinal, segundo Tessa, “na ocasião do nascimento de [Zelda, Lenira] já se considerava profunda entendedora e adoradora de bebês. E repetia para mim, incansavelmente, que eu nunca seria capaz, não tinha jeito para aquilo” (102). À imaturidade de Tessa soma-se, então, a rivalidade de Lenira, que procura assumir a posição de mãe de Zelda. Segundo novamente as palavras de Tessa: “Minha mãe que, durante minha gravidez, até agiu como se gostasse de mim. Mas após o parto voltou a assumir a posição odiosa de sempre. Enquanto passava a ter por Zelda um visível apego, desses que jamais admitem uma separação” (102-03). Lenira, ao tentar tomar o lugar de Tessa como mãe de Zelda e se tornar sua rival (como discutiremos mais detalhadamente no próximo item do presente trabalho), não apenas reduz suas chances de desempenhar a função materna, mas também dificulta seu amadurecimento, afinal a Tessa madura nos mostra marcados traços de infantilidade. Nesta direção, podemos perguntar: Tessa, ao contar e recontar tão repetidamente a sua história, não estaria sendo imatura ao tentar minimizar sua responsabilidade no abandono de Zelda? Não seria

uma atitude infantil não assumir as consequências de suas escolhas e colocar-se apenas como vítima das circunstâncias?

Prosseguindo nossos questionamentos, caberia perguntarmos em que medida seria importante para Tessa se sentir efetivamente mãe de Zelda. Por vezes temos a impressão de que ela precisa desenvolver a função materna mais para corresponder aos valores aprendidos por ela na infância em relação aos papéis a serem desempenhados pelas mulheres do que efetivamente porque quer ser mesmo mãe de Zelda. Podemos ver isto no trecho a seguir:

“Família morta! Família morta!” disse Emílio, meu analista, ao me ver no auge do meu sofrimento.

E senti que era assim mesmo. Todos eles tinham de morrer dentro de mim, para que eu continuasse viva.

Talvez já estivessem mortos há algum tempo, menos Zelda que eu continuava acreditando que não. . . . “Ninguém é obrigado a gostar de filho,” disse Emílio, na sessão seguinte. E eu repliquei que, para esquecer um filho, é preciso ser uma espécie de iogue. Ter um autocontrole sobre-humano, do tipo que permite andar em cima de brasas sem se queimar, engolir pregos ou jejuar 30 dias.

Mas essa frase de Emílio também calou fundo. Comecei a pensar que talvez eu pudesse mesmo me afastar.

Com essa possibilidade, senti que sobrevinha uma calma, uma espécie de alívio. A tortura a que eu estava submetida, as humilhações de todo tipo que sofria por causa de Zelda, tudo isso foi deixando de surtir efeito. (104)

Como visto, ainda que Tessa reconhecesse que sua família tivesse que morrer simbolicamente para que ela conseguisse se recompor e sobreviver, a personagem diz não ser capaz de suprimir

Zelda de sua consciência. Justifica sua afirmativa com argumentos que vão na direção do ditado “ser mãe é padecer no paraíso,” haja vista que toma imagens de sofrimento: brasas, pregos, jejum prolongado. A articulação maternidade-sofrimento, como discutido por Kristeva em vários textos publicados em *The portable Kristeva* (1997), é uma constante no imaginário peculiar à ideologia patriarcal. Assim, ao retomar os valores aprendidos na educação a que foi submetida em Solinas, Tessa nos indica, talvez inconscientemente, que o “ser mãe” faz parte do “ser mulher” e que o sofrimento por ela vivenciado pode ser articulado com esse “ser mãe.”

Por outro lado, no mesmo trecho Tessa afirma que “[t]alvez já estivessem mortos há algum tempo, menos Zelda que eu continuava acreditando que não.” O uso do pretérito imperfeito indica que Zelda já estava morta simbolicamente em sua mente, mesmo antes dessa morte ser reconhecida pela personagem. Aqui Tessa subverte o papel materno segundo a figura da Virgem Maria e coloca em primeiro plano a sua necessidade de ser Tessa, mulher, antes de ser “a mãe de Zelda.” Tessa, a mãe, precisa se afastar emocionalmente da filha que, por ser inatingível, tanto sofrimento lhe causa e, se necessário, deixar de se sentir mãe para se manter inteira e viva.

A necessidade de superar a rejeição de Zelda é ressaltada pelas atitudes da filha, afinal:

Entre outras coisas – também estavam nas cartas – Lenira telefonou certo dia para

Tessa e lhe disse que era a ela, Lenira, que Zelda chamava de mãe. (126)

No hotel, Tessa recebe um telefonema de Zelda: “Ainda não percebeu que odeio você? Para mim, você já morreu.”

Descobriu, afinal, o que todos já sabiam há muito tempo. Tinha perdido sua filha.

Zelda se tornara filha de Lenira.

Tudo em surdina até então. Sorrisos, frases feitas. Que ela aceitava ingenuamente.
(130)

Assim, Zelda, segundo as cartas de Tessa e as interpretações decorrentes destas, foi capaz de se afastar da mãe e de até mesmo desejar tal afastamento. Não podemos entender realmente o que se passa na mente de Zelda por não termos acesso consistente à sua fala. A este propósito, vale ressaltar uma significativa diferença entre os romances *Os seios de Pandora* e *Atire em Sofia*. Enquanto no primeiro temos predominantemente as vozes de Tessa e de personagens que têm empatia por sua condição, no segundo encontramos, além das vozes simpáticas à Sofia, as vozes das filhas, especialmente a da mais velha, expressando sua visão pessoal a respeito das escolhas realizadas pela mãe.

Como observamos até aqui, Tessa oscila entre se aproximar e afastar-se da filha e a rejeição por parte de Zelda influencia decisivamente na escolha pela renúncia da função maternal. Todavia, se a atitude de Zelda a repele de Solinas, existe outra força que a atrai para lá: uma força mística, religiosa. A partir desta, temos a impressão de que Tessa tem a necessidade de voltar às origens e conquistar o perdão da filha para poder morrer em paz. De acordo com uma de suas cartas:

Perdi o eixo da minha vida, que eu acreditava situar-se em Solinas. Ali onde eu tinha certeza de que, um dia, as injustiças seriam reparadas. Todos teriam terra e pão, e eu contaria a Zelda sobre seu nascimento e ela entenderia.

Mas, com a morte de meu pai, vi que não haveria entendimento nem redenção.

Estouraram as comportas, o ódio se disseminou. Família morta. Tudo era engodo.

Os falsos sorrisos. O teatro da maternidade.

Foi encenando os gestos de sempre que me salvei da loucura. (104-05)

Desta maneira, Tessa parece querer não apenas ser entendida e perdoada pelas demais pessoas, mas, pela insistência na repetição, talvez por si mesma. Além do perdão, Tessa diz acreditar na possibilidade de ser recompensada com a justiça. Noutras palavras, depois dos longos anos de martírio, almejava atingir uma redenção. Entretanto, com a ausência do pai, a encenação de todos é escancarada e sublinhada no trecho da carta. O teatro da maternidade em suas diversas facetas (Lenira-Tessa-Lenira e Tessa-Zelda-Tessa) é desmascarado. O termo encenar remete-nos, evidentemente, às reflexões de Butler referentes à categoria performance em *Bodies that matter*. Tessa, sua mãe, sua filha e os outros membros da família encenam, de maneira mais ou de maneira menos consciente, os papéis sociais que lhes caberia desempenhar. Todavia, após a morte do pai, a figura que mantém a arena montada, os gestos repetidos mecanicamente são descobertos e os sujeitos se tornam conscientes de sua artificialidade.

Em contrapartida, é repetindo esses mesmos gestos que Tessa diz manter-se salva da loucura. Cremos que esta afirmação corrobora nossa defesa de que Tessa parece querer uma aproximação com a filha na medida em que esta corresponderia aos padrões e ideais aprendidos e repetidos mecanicamente pelas mulheres ao longo da história. Encenar os gestos da maternidade faz parte, assim, do teatro da vida da mulher, pelo menos daquela natural de Solinas.

Essa repetição, evidentemente, não é feita só de maneira inconsciente, mas também de forma consciente, pois, como depreendemos a partir das ideias lacaniana e dos argumentos de Foucault em *Vigiar e punir*, todos desejam ser aceitos e amados pelo(s) Outro(s). Assim, Tessa parece sofrer por não ser aceita e amada. Se em outras obras de Sonia Coutinho, de acordo com Paula, vemos “a mulher desencontrada de si, sofrendo a dor narcísica de precisar ser amada, ansiando por um homem, qualquer homem, ainda que ele não signifique necessariamente amor”

(96), em *Os seios de Pandora* temos Tessa que, na ausência do pai, por vezes expressa sua necessidade de ser amada, não necessariamente por um homem, mas pela filha. Noutras vezes, entretanto, como já defendemos, mostra a necessidade de matar simbolicamente a filha, libertando-se das frustrações que esta e sua maternidade frustrada representam.

Lenira: A rival

A relação entre Lenira e a filha, Tessa, parece se desenvolver em uma direção oposta àquela aprendida pelas mulheres nas sociedades pautadas em valores patriarcais. Isso porque, segundo a versão de Tessa sobre a sua história, a mãe não gostava dela, mesmo antes de engravidar. Em uma das cartas, Tessa conta:

Certa vez, ela me contou que, ao engravidar de mim, pulava horas seguidas, com esperança de abortar.

Detestava o marido, tinha casado por imposição de sua família, que era pobre e via em meu pai um bom partido.

E minha mãe era muito jovem, não desejava filhos, queria divertir-se um pouco, como me contou. (10)

A gravidez significa, assim, não apenas ter dentro de si um ser do qual, se seguir a educação por ela recebida, terá de nutrir e cuidar, mas principalmente representa a assunção de um determinado papel social, o papel materno. Como já discutido, de acordo com o patriarcado, ao se casar, a mulher deve colocar o marido em primeiro lugar em sua vida e, ao ter filhos, deve colocá-los também como prioridade. A gravidez representa, assim, um fortalecimento do vínculo como esposa de um homem com o qual “tinha casado por imposição de sua família” por ser “um bom partido,” e não por amor. A este propósito, o casamento de Lenira não corresponde aos

sonhos cultivados por muitas jovens de encontrar o príncipe encantado, casar-se com ele por amor e ser feliz para sempre. As funções de esposa e mãe, em contrapartida, representam, sim, amarras que a prendem a uma vida com um homem que detesta e a impedem de se “divertir.” Ao não desejar a gravidez, Lenira rejeita, antes de qualquer outra coisa, o seu “destino de mulher.” Entretanto, muito embora pudesse ser infeliz, Lenira cumpre o seu destino de mulher, representando o seu papel de mãe e esposa no que Tessa chamou de “teatro da maternidade.”

De qualquer forma, a rejeição de Tessa por parte de Lenira é uma constante em toda a narrativa. Podemos vê-la ainda em trechos de reflexões de Dora, como

Depois da venda do seu apartamento, [Tessa] ainda tentou um clima mais leve, brincou com Lenira num telefonema a Solinas: “Agora, vou me hospedar em sua casa.” A resposta veio dura, cheia de desprezo: “Aqui, não.” (68)

Na cabeça de Lenira, [Tessa] sentiu, aquilo era uma guerra. E o objetivo de sua mãe era acabar com ela. (81)

Neste sentido, como afirma Tessa, antes mesmo da gravidez de Zelda, Lenira nunca havia gostado dela. Assim, depreendemos que os laços de amor e afeto entre as duas não chegaram a ser significativos. Pensamos que as reflexões de Chodorow em *The reproduction of mothering* podem ser úteis para compreendermos a maternidade de Tessa. Segundo a teórica, as mulheres escolhem pela maternidade em função do desejo de estabelecer ligações com os filhos em função daquelas que tiveram com suas próprias mães. Muito embora Tessa não engravide de forma consciente e planejada, ao estar grávida, por razões não mencionadas no romance, não interrompe a gestação. A partir dos fragmentos das cartas de Tessa, pensamos que, com Zelda, ela acabou por repetir o distanciamento que teve com a sua própria mãe, não construindo laços sólidos. A grande diferença nas atitudes de Lenira e Tessa reside no fato de a primeira ter, ainda

que infeliz, se ajustado ao “teatro da maternidade” da ideologia patriarcal, enquanto a segunda optou por tentar subverter o “destino de mulher,” assumindo sua condição de mulher solteira e (relativamente) independente na cidade do Rio de Janeiro. Todavia, na maturidade, ao tentar retomar o papel de mãe de Zelda, Tessa pode estar, por um lado, tentando estabelecer com a filha os laços que não teve com a mãe ou, por outro, procurando adequar-se ao “destino de mulher” que até então lutava para subverter.

O relacionamento entre Lenira e Tessa, sempre tenso, muda apenas durante a gestação de Zelda. Escreve Tessa em uma das cartas que: “Grávida, eu estava contente, parecia importante ter um filho. Pela primeira vez em minha vida, minha mãe me tratava realmente bem, era até afetuosa. Mas foi apenas até o bebê nascer. Depois do parto, ela me deixou de lado e só se interessou por Zelda” (157). Assim, em direção oposta àquela apontada por Kristeva nos textos publicados em *The portable Kristeva*, segundo a qual a maternidade representaria a possibilidade de (re)união das mulheres com as suas próprias mães, apenas durante a gestação de Zelda existiu algum afeto de Lenira por Tessa. Com o nascimento da menina, entretanto, a relação se modificou novamente, e as duas se tornaram rivais no desempenho do papel de mãe de Zelda.

Todavia, talvez já fossem rivais antes do nascimento da menina. A existência de Tessa, como já exploramos, coloca Lenira no papel materno e reafirma sua ligação com um homem que odeia. Soma-se a isto, ainda, o fato de Tessa ter engravidado de Monte, o amante e amor da mãe, afinal, segundo Emílio, “[q]uando seduziu Tessa Laureano, Monte era amante da mãe dela, Lenira. Assim me contou Tessa” (160). Dora, a narradora, também sublinha a condição de Lenira: “Tentei imaginar outra Lenira, escondida por trás da aparência convencional. Uma Lenira apaixonada, transgressora. Uma mulher casada com um amante na Solinas dos velhos tempos. Era difícil engolir” (160). A fala de Dora, assim, nos abre outras reflexões, afinal Lenira,

também como a filha, tem uma dimensão transgressora na medida em que, ainda que mantenha as aparências sociais, busca sua satisfação amorosa em um relacionamento extraconjugal.

Desta maneira, à imagem da “Lenira mãe cruel” até então construída no romance, pode ser somada à da “Lenira apaixonada,” que desobedece aos valores sociais para tentar se realizar como mulher. À figura de “Tessa vítima das circunstâncias,” pode ser adicionada a de uma jovem que seduziu e engravidou do amante da mãe, afinal teria sido Tessa simplesmente seduzida pelo homem ou seria esta uma estratégia para se vingar do distanciamento afetivo entre ela e sua mãe? Ao tentar assumir para si a maternidade de Zelda, não estaria Lenira se vingando de Tessa por ter tido relações com Monte? Não estaria Lenira, ainda, tentando ser mãe da filha do homem que amou, talvez, por isso, a única gravidez desejada em sua vida?

A este respeito, podemos recuperar uma das considerações realizadas por Dora:

[R]ecaptulei mentalmente tudo que sabia sobre a maternidade de Tessa.

O que se chegou a saber a respeito em Solinas não era muita coisa. Os Laureano se mantiveram fechadíssimos.

Dizia-se que Lenira, ao saber da gravidez da filha, entrou em convulsões e caiu no chão, estatelada.

Levada para cama, lá ficou uma semana, sem falar nada.

Quando se levantou afinal, estava com cabelos grisalhos, tinha envelhecido dez anos. (27)

Este trecho, no momento em que aparece no início do romance, pode levar o leitor a considerar que Lenira sofre, talvez, pelo fato de sua filha ter engravidado jovem e solteira, seja pelas marcas que isto deixaria em sua vida, seja pela vergonha que tal ocorrência causaria à família que vivia em uma cidade como Solinas. Entretanto, quando sabemos do amor de Lenira por Monte, fica-

nos claro que Lenira provavelmente sofre, antes de qualquer outra coisa, não pela filha, mas por si mesma, ou seja, pela perda do amante que se afasta da cidade após o envolvimento com Tessa.

Lenira, diante da gravidez da filha, tenta abafar um possível escândalo, ao mesmo tempo em que procura se passar por mãe de Zelda, usando-se da dependência financeira que Tessa tem em relação à família. Nesta direção, podemos citar algumas reflexões de Dora:

Em sua juventude, Lenira era linda. . . . Depois que mandaram Tessa estudar arte em Madri, parece que Lenira tentou fazer Zelda passar por sua filha adotiva.

Mandar Tessa para Madri foi o único gesto que sua família teve, algum dia, em favor de sua arte, diz ela, numa carta. Só que foi para abafar o escândalo. . . . Ela escreveu a Mary Sampaio dizendo que não tinha escolha. A pressão era muito forte. Não contava com renda própria e, nessas circunstâncias, o que a família decidisse estava decidido. Teve de se afastar de Zelda. E foi aí que a filha começou a odiá-la, escreve Tessa, em outra carta.

Parece que Lenira meteu na cabeça da menina que tinha sido abandonada pela mãe. Ou a própria Zelda imaginou isso.

Tessa ficou um ano em Madri e, quando voltou, sua filha era filha de Lenira. (27-28)

Este trecho ilustra, de acordo com Dora, a tentativa e as estratégias de Lenira em ser reconhecida como mãe de Zelda, pela própria menina e pela sociedade. Tessa, por sua vez, expressa assim a estratégia adotada pela mãe para impedi-la de exercer a função materna em relação à Zelda e tomar para si o desempenho de tal papel:

Em relação à minha filha, ela sempre se colocou na posição de uma dedicada sabe-tudo. E tomou meu lugar junto a Zelda.

Esperava que eu me satisfizesse com migalhas, ou com nada. Se estou dando a Zelda, dou a você, dizia.

Se eu não protestasse, se aceitasse sua atitude, quem sabe minha mãe me ofereceria o máximo que esperei de sua parte, a vida inteira: uma humilhante complacência. (10)

Este fragmento da voz de Tessa nos coloca tanto a rivalidade de Lenira e Tessa pelo desempenho da maternidade de Zelda, como uma possível competição de Tessa em relação a própria Zelda pela ocupação do espaço de filha de Lenira. Poderíamos, ainda, pensar se não seria a maternidade de Zelda uma segunda chance à Lenira de ser mãe de uma mulher, já que fora incapaz de desenvolver vínculos afetivos com Tessa.

Evidentemente esta e as demais questões levantadas extrapolam os limites das linhas do texto de Coutinho. Entretanto, na medida em que a autora explora nas entrelinhas do romance estas contradições, as perguntas há pouco delineadas podem ser respondidas de diferentes formas, dependendo das maneiras que os leitores preencherem os silêncios e os espaços vazios de *Os seios de Pandora*. Trazemos estas indagações, contudo, para mostrar como Sonia Coutinho explora as contradições e complexidades de suas personagens, alertando os leitores para o fato de que estas não são meras vítimas de seus destinos, mas sim responsáveis por suas escolhas. Em decorrência disso, Tessa e Lenira, personagens que se mostram aparentemente tão diferentes no início da narrativa, acabam apresentando alguns traços comuns, haja vista que não se adequam plenamente ao “destino de mulher,” mas procuram subvertê-lo, embora o façam de formas diferenciadas. No que tange à maternidade, ambas não correspondem às funções de nutrição e cuidado com as filhas, tendo afastamentos espaciais e afetivos em relação a estas. Assim, tanto Lenira como Tessa, em maior ou menor medida, frustram as expectativas maternas

na sociedade patriarcal por não serem capazes de cuidar, nutrir e amar suas filhas de acordo com os papéis, as convenções e o discurso promovidos pelo sistema.

Espelho em espiral: colagem de fragmentos

A tessitura narrativa de *Os seios de Pandora* é construída a partir de espelhamentos entre as personagens. O espelhamento Dora-Tessa é anunciado já no início da narrativa, quando Dora diz: “[Tessa, a]rtista plástica, mulher bonita e audaciosa, mito da minha adolescência. Nascida e criada em Solinas, como eu, de onde viemos, ambas, tentar a sorte no Rio” (9). Assim como reflete Lúcia Tavares Leiro em *A família na literatura baiana de autoria feminina contemporânea*, ao desvendar a história de Tessa, Dora retoma a sua própria história, revelando as contradições, os preconceitos e as dificuldades que ela mesma, tentando escapar do “destino de mulher,” enfrentou.

O espelhamento entre Dora e Tessa se faz tanto pelo modo em que a primeira preenche lacunas da história da segunda, comentando o que significava para a mentalidade das pessoas de Solinas a figura de Tessa (como ilustram várias das citações feitas ao longo deste capítulo), quanto pela sobreposição de medos e imagens de ambas as personagens. Quanto aos medos gerados pelas represálias decorrentes das tentativas de transgressão dos modelos de mulheres impostos socialmente, assim como Tessa, Dora teme ser assassinada e até sente que está sendo ameaçada e perseguida: “Dei meia-volta e comecei a caminhar outra vez na direção do hotel. Vi então, do outro lado da pista, um carro parar junto do meio-fio, e dele desceu o sujeito moreno de bigodes que me seguira na véspera” (109). No que diz respeito à sobreposição física das imagens de Tessa e Dora, esta chega a ver, ainda que em sonho, o reflexo do seu rosto no espelho retrovisor do carro em que Tessa morreu: “Dormi, afinal, mas tornei a acordar com um pesadelo.

Sonhei que o rosto refletido no espelho retrovisor, manchado de sangue, não era o de Tessa, mas o meu” (29). Assim, Dora, embora não tenha sido mãe e pertença a uma geração mais jovem, tem em suas experiências vários pontos de contato com as vivências de Tessa, afinal elas lutam para se afirmarem sem se renderem ao casamento, o que é inaceitável à sociedade de Solinas, haja vista que para esta se aplicam as considerações realizadas por Beauvoir em *O segundo sexo* sobre a função social do casamento nas sociedades patriarcais. Segundo a crítica:

O casamento não é apenas uma carreira honrosa e menos cansativa do que muitas outras: só ele permite à mulher atingir a sua dignidade social e integral e realizar-se sexualmente como amante e mãe. É sob esse aspecto que os que a cercam encaram seu futuro e que ela própria encara. Admite-se unanimemente que a conquista de um marido – em certos casos, de um protetor – é para ela o mais importante dos empreendimentos. (67)

Assim, Dora, que conhece as retaliações que uma mulher que tenta transgredir os modelos impostos sofre, reflete sobre Tessa e, em decorrência, sobre si mesma e o coletivo das mulheres de Solinas: “Então, só lhe restava ser esbulhada, sofrer humilhações. E calar a boca. Como sempre se esperou, aliás, que as mulheres fizessem, pensou, olhando para o teto. Que fossem caladas, dóceis” (69). Suas ideias, portanto, atingem não apenas as mulheres que optaram, de alguma forma, por não se casarem, mas sim as mulheres em geral, na medida em que a todas cabe ficarem caladas e serem dóceis.

Dora também revela uma visão similar à recém descrita quanto às condições das mulheres de Solinas. Diz ela: “Sombria a vida daquelas mulheres. Tristes sempre, chorando misteriosamente, como se tivessem dores ocultas, ligadas à própria essência de seu sexo. Maus-tratos dos maridos, traições, dores do parto. Ou choravam por estarem sozinhas, por não terem se

casado” (79). Assim, o coletivo das mulheres chora por sofrer, independentemente de serem casadas ou não. Todas, em maior ou menor medida, representam imagens refletidas das outras mulheres, haja vista que são reprimidas pelos mesmos valores sociais.

Assim, podemos ir mais além das reflexões de Leiro e pensar que não apenas as histórias de Dora e Tessa se entrecruzam, mas que também as histórias das outras personagens do romance – e, por que não, do coletivo das mulheres – são construídas conjuntamente, a partir dos desejos e necessidades que elas têm ou não em se adequar à sociedade e/ou subverter seus pressupostos e mecanismos. Nesse processo de construção das histórias das mulheres, suas vivências se cruzam, entrelaçam e refletem. Com este norte, olharemos para as outras mulheres do romance, já que suas histórias espelham, em alguma medida, a de Tessa.

A história de Lenira, por exemplo, nos revela o meio de Solinas e sua influência na formação de Tessa e de Dora, uma e duas gerações seguidas à sua, respectivamente. Dora, que é separada, afirma: “[e]ra capaz de entender Lenira, mas não de me identificar com ela. . . . Continuei falando do casamento forçado de Lenira com Leôncio, do dia-a-dia do ódio doméstico, num período em que as separações eram quase impossíveis.” A personagem em seguida arremata: “Separada, de que viveria Lenira? Não tinha profissão, nunca trabalhou fora de casa” (131). Lenira, assim como Dora, Tessa e outras mulheres, sofre as pressões para a realização de um casamento forçado pelas conveniências e sente as dificuldades para romper com a união matrimonial, afinal a educação por ela recebida, além de reafirmar a ideologia patriarcal, não lhe preparara para exercer uma profissão e, assim, ser capaz de prover a sua própria sobrevivência. Entretanto, diferentemente de Tessa e Dora, Lenira apresenta menor capacidade de romper com as aparências demandadas pelas convenções sociais quanto à união matrimonial: ainda que tenha tido um amante, manteve o desempenho e as aparências do papel de esposa.

Cabe ressaltar que no que diz respeito à subversão das convenções, Tessa parece ter ido não só além de Lenira (que teve um amante), mas da própria Dora (que se casou e se separou), pois se assumiu como uma mãe solteira que engravidou na adolescência. Todavia, como já discutido, a tentativa de ruptura não representa um rompimento real e completo com as amarras dos valores e condições sociais. Como ilustração, tomemos a reflexão de Dora sobre sua irmã:

Della, minha irmã, seu apartamento, suas coisinhas.

Uma vitória para ela ter comprado a máquina de lavar roupa. A televisão ligada o dia inteiro com duas crianças sentadas na frente.

Seu emprego de professora secundária, “ganhando uma miséria,” repetiu, pela milésima vez. (113)

A condição de Della, em um primeiro momento, parece ser vista por Dora como inferior à sua, afinal parece ser marcada por enfado e dificuldades financeiras. Todavia, logo a seguir, Dora nos revela que este julgamento depende necessariamente do ponto de vista de quem o analisa:

Talvez ela [Della] também achasse triste, se me visitasse no Rio, em meu apartamento de fundos na Barata Ribeiro. . . .

Saí da casa de Della, contraditoriamente, com uma sensação de inveja. No fundo eu invejava a “normalidade” da vida de minha irmã.

Tudo que minha mãe sempre cobrara de mim, inutilmente. Que eu tivesse filhos, que me dedicasse à minha casa etc.

Mas havia em minha pessoa algo irremediavelmente diferente de todas aquelas coisas.

E não que eu tivesse escolhido assim. (114)

Assim, se por um lado Dora pudesse ter pena da situação de Della, por outro tinha consciência de que a irmã poderia ter, de forma análoga, dó de sua condição. Além disso, a própria Dora confessa ter sentido inveja da adequação de Della às convenções sociais, desempenhando os papéis de mãe, esposa e, evidentemente, boa filha, ao corresponder às expectativas de sua mãe. Dora, embora tivesse tentado permanecer na “normalidade” do “destino de mulher” pela via do casamento, diferentemente da irmã, acabou por tentar se libertar deste. Segundo ela:

Por que me casei com Márcio? Não se poderia dizer que eu o amava, para usar essa pomposa palavra. Também não tinha vocação alguma para a maternidade ou a vida doméstica.

Mas as moças de Solinas eram pressionadas para se casarem. Ficar solteira era situação indesejável.

Para além disso, concluí que tinha sido por causa da sedução que o jornal sempre exerceu sobre mim.

Em casa, todos achavam tolice eu fazer curso de comunicação. Jornalismo, para eles, era uma profissão horrorosa. Meu pai queria que eu fosse professora, como Della seria. Minha mãe, apenas que eu me casasse “bem.” . . . O que não impediu que, um dia, eu não agüentasse mais a estreiteza da vida em Solinas. Esse dia veio quando me apaixonei fora do casamento. (141-42)

Dessa forma, Dora reflete que não fora apenas o impulso de adaptação às convenções sociais e da permanência na esfera do “normal” que a conduziram ao casamento com Marcos, mas sim, contraditoriamente, o próprio desejo de subverter tal condição, indicado pela sedução do jornal, espaço no qual veio a trabalhar. A atividade no jornal, ainda em Solinas, já representava uma tentativa de ruptura, haja vista este ser reconhecido como um espaço masculino. Todavia, é

apenas ao se apaixonar fora do casamento que Dora rompe geograficamente com a cidade e se muda para o Rio de Janeiro, onde trabalha como repórter.

Enquanto as outras mulheres da história se casaram (ou caminham em tal direção, como no caso de Zelda), Tessa não se casou e então optou por permanecer ou não no casamento: ela se manteve solteira, e mais, mãe solteira. Para a sociedade patriarcal, a existência de mães solteiras representa uma ameaça à manutenção de seus pressupostos, afinal para esta, como já mencionado, a mulher solteira, mais do que a casada, tem maior predisposição a ter diferentes parceiros e relacionamentos conjugais, seja com homens solteiros ou casados. Além disso, a mãe solteira, especialmente a que nunca se casou, coloca em xeque não apenas a necessidade do estabelecimento da família nuclear como pressuposto para a procriação, mas principalmente a ideia socialmente reproduzida de que a família representaria o único espaço no qual a identidade das mulheres poderia ser estabelecida – como filhas, esposas, mães. Tessa, então, constrói sua identidade por outras vias, como uma mulher-mãe-solteira, que sofre as represálias da sociedade não apenas por não se enquadrar a estes papéis segundo as expectativas sociais, mas principalmente por não estar subordinada a uma figura masculina, afinal o pai morrera e é neste momento que a rejeição de Tessa pela família eclode. Sem a dependência a um homem e incapaz de desempenhar os papéis de filha, esposa e mãe segundo os valores da sociedade patriarcal, Tessa acaba por transitar em um espaço marginal.

Em decorrência disso, a família de Tessa e as demais pessoas que compartilham os valores ideológicos da sociedade patriarcal acham justa e mesmo almejam uma punição para a tentativa de subversão promovida por Tessa. Nesse sentido, a evocação do mito de Pandora pode ser entendida em pelo menos três interpretações, todas complementares. A primeira diz respeito ao entendimento/espelhamento entre Tessa e Pandora. Pandora, a mulher que, curiosa por saber o

que está dentro de uma caixa, pode ser identificada com Tessa, também subversiva, já que inclinada a se aventurar nas veredas de uma existência que não corresponda aos papéis femininos socialmente aceitos na sua cidade natal. As ações subversoras de ambas gerariam um desequilíbrio e uma ameaça à continuidade da sociedade à qual pertencem. Nessa direção, Dora lê em um dicionário de mitos: “A raça humana vivia tranqüila ao abrigo do mal, do cansaço e das doenças; mas quando Pandora, por curiosidade feminina, abriu a jarra de larga tampa que trouxera do Olimpo dela saíram todas as calamidades e desgraças que até hoje atormentam os homens” (123). A subversão de Pandora teria desprendido uma série de catástrofes, assim como a de Tessa, que atingiriam não apenas a elas, mas às mulheres em geral e, mesmo, a todos.

Compreendendo que as ações de Pandora e Tessa extrapolariam a esfera individual e atingiriam o todo e, conseqüentemente, a categoria “mulheres,” temos evidente uma segunda interpretação na qual há a identificação entre o referido mito e as mulheres em geral: por serem “curiosas,” acabam tendo atitudes subversivas e ocasionando o desequilíbrio social. Assim, pela ação de Pandora – e de Tessa, em decorrência – todas as pessoas sofreriam. Além disso, vemos a identificação da figura feminina como aquela que representa a fonte dos males (de forma similar à que acontece com a imagem de Eva).

Se relacionarmos as figuras de Pandora e de Tessa com a imagem dos seios, podemos depreender uma terceira interpretação. Para tanto, tomemos as considerações do personagem Hugo, um dos amantes de Dora, de acordo com as quais: “Pandora foi enviada à humanidade como presente dos deuses. Na verdade, um castigo. A intenção era punir Prometeu pelo roubo do fogo. Quando Pandora abriu sua caixa – ou jarra – as desgraças saíram. E ficaram à solta. A caixa é um símbolo da sexualidade feminina, do útero. Pandora, um arquétipo da mulher fatal” (122). A ligação de Pandora – e, conseqüentemente, de Tessa – com a imagem da caixa-jarra

abre, então, mais uma possibilidade. Se entendermos, como Hugo, que a caixa ou jarra representaria o útero, a feminilidade, temos que a alegoria feita não é apenas a da “mulher fatal” no âmbito sexual, mas também a da mãe, já que a maternidade é ali desenvolvida. A fala de Dora, ao trazer a imagem dos seios de Tessa, também nos inclina a estabelecer tal relação. Citemos, então, a personagem: “No hotel, acabei dormindo, um sono cheio de pesadelos. Via os seios de Tessa, gigantescos, sangrando. . . . As desgraças que se abateram sobre sua vida, como se Pandora abrisse sua caixa, soltando criaturas da escuridão” (138). Assim, a caixa que teria desencadeado a subversão de Tessa seria a que representa o útero, ou seja, a que se vinculada à sexualidade em sua conexão com a maternidade. A “maternidade subversiva” de Tessa, então, acabaria por gerar uma série de catástrofes em sua vida, que iniciam com a rejeição da sua família, da sociedade e da própria filha, Zelda, e culminam em seu assassinato. Estas calamidades, entretanto, não atingem somente Tessa, mas os que a rodeiam, haja vista que é possível identificar o sofrimento, por exemplo, de sua mãe, Lenira, pela perda do amante e uma possível vergonha da gravidez de Tessa, e de Zelda, por ter uma mãe e, conseqüentemente, uma família que não se enquadra nos padrões sociais e afetivos da norma em Solinas: é filha de um pai desconhecido e de uma mãe ausente, que por sua vez é vista pela sociedade como uma espécie de “vagabunda.”

Os sofrimentos ocasionados pelas ações de Pandora, Tessa e das mulheres subversivas justificariam, em decorrência do exposto, que estas e todas as outras mulheres fossem penalizadas. Nesse sentido, a história de Tessa é permeada pelo intenso sofrimento e tem como desfecho o assassinato – que discutiremos a partir de agora.

O desfecho do assassinato

A morte de Tessa se dá de forma violenta. Essa violência abrange tanto a dimensão física como podemos ver a seguir na reconstituição realizada por Carlos e retomada por Dora, como a psicológica, como já discutida ao longo do presente capítulo:

No Fiat azul-marinho herdado, Tessa saiu sozinha do hotel onde estava hospedada. . . . Dois sujeitos a seguiram, num Escort marrom. Pararam em frente a um restaurante e ali ficaram. . . Tessa saiu do restaurante, entrou no seu Fiat, deu a partida. . . . O homem do lado do motorista inclinou-se ligeiramente para fora da janela. . . Disparou três vezes.

Duas balas se alojaram na têmpora esquerda de Tessa. O terceiro tiro errou o alvo e espatifou o pára-brisa do Fiat. O carro dos matadores ganhou velocidade. (94)

A violência, marca das vivências de Tessa, está presente no momento de sua morte. Assim, os representantes dos valores da sociedade patriarcal parecem ter raiva de Tessa e desejar alguma espécie de vingança por sua tentativa de subversão. Como exemplo, tomemos a fala de Nestor, o irmão, em um telefonema: “Tessa sempre se deu muito bem com as coisas dela. Agora vai se dar muito mal” (67). Nessa citação vemos também uma ameaça, ou ao menos podemos perceber o entendimento de Nestor segundo o qual Tessa mereceria um castigo pelo rumo que tomou em sua vida. Dora, de forma análoga, exprime as visões de Lenira e da sociedade de Solinas, que vão ao encontro da compreensão de Nestor. Segundo Dora, a opinião de Lenira sobre Tessa poderia ser assim representada: “Marginal, mulher sozinha. Rompeu com as normas, não poderia ter um bom fim. Era, sem dúvida, o que pensava sua mãe. Deveria estar fadada à miséria” (80). A visão da sociedade, por sua vez, é apresentada da seguinte maneira: “Uma mulher como Tessa – eu [Dora] disse – que rompeu com as normas do esquema provinciano, não poderia, na ótica

dessas pessoas, ter um bom fim. Eles não suportariam que a vida dela tivesse um *happy-end* de folhetim, com uma herança” (140-41). Assim, ao longo da narrativa de *Os seios de Pandora*, a sociedade vê Tessa de forma radicalmente diferente daquela que as personagens que têm empatia por ela a concebem e da que a própria se imagina. Em decorrência, enquanto a sociedade, na qual a família de Tessa se inclui, entende que ela *fez da vida o que quis*, não desempenhou a função materna por escolha e que, como disse Nestor, *se deu bem*, Tessa e os defensores de sua visão compreendem que ela *fez da vida o que pôde*, que não cumpriu seu papel de mãe porque teve a maternidade negada pela ação de Lenira e que, portanto, é vítima da repressão da família, tendo direito, pelo menos, ao recebimento da herança familiar que lhe cabe.

De qualquer forma, das entrelinhas do julgamento da sociedade saltam sentimentos como a inveja. Assim, o que moveria a opinião preconceituosa e repressora contra Tessa não poderia ser, talvez, a inveja das pessoas por esta ter tentado fazer aquilo que elas não puderam ou não tiveram coragem suficiente para realizar? Nesse sentido, o que mais incomodaria a sociedade patriarcal, para além da tentativa de subversão de Tessa, não poderia ser o fato de esta ter se arriscado a contestar os valores postos e se aventurado a assumir publicamente o percurso por outros caminhos que aqueles socialmente indicados e aceitos?

Como consequência deste raciocínio, o assassino de Tessa não seria necessariamente aquele que apertou o gatilho ou o mandante de tal ação, ou seja, o culpado pelo crime não foi apenas Honório, o sogro de Zelda, que queria ter acesso à sua herança em decorrência da política e das dívidas do filho, Telmo. Os responsáveis pelo assassinato e cúmplices deste, em contrapartida, seriam todas as pessoas que, de uma forma ou de outra, oprimiram e reprimiram Tessa, com destaque para Lenira (em sua rivalidade pelo amante Luís Monte e pela negação da maternidade de Tessa, como já discutido) e Nestor (por sua inveja), afinal:

[N]ada. . . impediu que [Nestor] entrasse para o partido do ódio, eu [Dora] disse. Seria por não suportar que Tessa, a certa altura de sua vida, tivesse vários homens? Achava-se, de alguma forma, desonrado? Era concebível, naquela atmosfera de Solinas, garanti. . . . Ou será que Nestor invejava o sucesso de Tessa, suas viagens, a vida mais ampla que ela levava? Ou, ainda, seria o ódio de Lenira, que ela infundira nele? (132)

Assim sendo, não há espanto com o desfecho da investigação: um crime como este teria, provavelmente, os assassinos impunes e o resultado das investigações abafado. A sociedade, de um modo geral, cúmplice na violência psicológica contra Tessa, acaba se mostrando conivente com o seu assassinato. Deste modo, como em *Atire em Sofia*, de uma forma simbólica, acabam sendo muitas as mãos que puxam o gatilho da arma que dispara contra o corpo de Tessa.

O ser mãe no contexto da obra de Sonia Coutinho

Sofia e Tessa retornam às suas origens para se aproximarem de suas filhas e, assim, tentarem recuperar as maternidades até então não vivenciadas segundo as expectativas culturais e sociais. Ambas, embora mães, longe de suas filhas acabam por não estabelecer com estas os vínculos afetivos que a educação segundo a lógica patriarcal ensina. Elas optam, em contrapartida, por tentarem não se submeter às pressões sociais e procuram colocar seus desejos, vontades e individualidades em primeiro plano. Assim, concordamos com as reflexões de Leiro em *A família na literatura baiana de autoria feminina contemporânea* segundo as quais “[a] narrativa de Sonia Coutinho traz o lugar da mulher casada que insere a sua voz desmontando o discurso da abnegada esposa e mãe, construído pelo consenso e inscreve, com autoridade a fala dissonante, conflitante, que busca reinventar-se quotidianamente a fim de não sucumbir às suas

angústias, dúvidas e armadilhas da memória, oriundas de sua formação” (221). Entretanto, é preciso sublinhar que essa *fala dissonante*, ou melhor, as falas dissonantes de Tessa e Sofia podem ser *tentativas* de subversão dos valores da educação por elas recebidas, mas não chegam a subvertê-los, afinal as personagens sofrem, psicológica e fisicamente, os efeitos das represálias sociais e familiares, bem como por vezes se autoflagelam, de forma direta ou indireta, por não terem cumprido o papel materno de acordo com as convenções.

Cabe aqui, então, citarmos um comentário realizado por Márcia Denser em “Prosa em dolby,” uma resenha da primeira edição de *Atire em Sofia*, publicada na revista *Isto É*, segundo o qual Sonia Coutinho “corta fundo e de forma indolor, expondo o funcionamento dos mecanismos da estrutura do poder pelo lado de dentro. Dentro de nós. O opressor está aqui dentro” (s.p.). Desta maneira, Sofia e Tessa, como as análises de Foucault em *Vigiar e punir* indicam, internalizam os valores e expectativas externos e se vigiam e penitenciam de acordo com estes.

Por isso, a escolha pela tentativa de subversão não as resguardou das angústias, dúvidas e armadilhas da memória, para usarmos os mesmos termos de Leiro, já que estas são justamente marcas constitutivas de suas falas. Tessa e Sofia podem até não corresponder aos padrões de várias das outras mulheres da narrativa de Sonia Coutinho no que diz respeito a abdicar de seus desejos e vontades em decorrência de terem sido mães, mas definitivamente não conseguem romper com o “destino de mulher,” na medida em que suas escolhas acabam por também gerar sofrimentos e conflitos relacionados ao desempenho do papel materno.

Noutras palavras, ainda que na juventude tenham colocado a si em primeiro plano e não abdicado de seus sonhos e desejos em função do desempenho do papel de mãe, esposa e/ou filha, o não ter desempenhado a maternidade segundo os padrões sociais é algo que lhes faz falta e que, por isso, precisa ser recuperado. Assim, ser mãe, para as mulheres de Sonia Coutinho, tanto as

que tentaram se adequar às expectativas sociais quanto as que quiseram subvertê-las, é, como diz o ditado popular, “padecer no paraíso,” ou seja, sofrimento e dor.

Neste sentido vale trazer a reflexão que Dora realiza a respeito de Zelda em *Os seios de Pandora*: “Ela passava uma profunda fragilidade. Misteriosamente, intuí que não tinha filhos e nunca teria” (150). O comentário de Dora nos causa estranheza na medida em que indica que a maternidade demandaria uma espécie de força feminina. Acreditamos que isto vai de encontro ao que podemos encontrar na obra de Coutinho, já que nesta vemos mulheres fortes, mesmo que infantis ou infantilizadas, afinal, ainda que optem ou não por tentar subverter explicitamente a educação recebida, suportam o sofrimento e a repressão da sociedade patriarcal em relação às mulheres. Por que Zelda seria diferente, por que seria frágil? Por que essa fragilidade indicaria que não tinha e nunca teria filhos? Por que a filha mais velha de Sofia, Milena, é capaz de gerar em *Atire em Sofia* um filho e a única filha de Tessa não teria esta capacidade?

O distanciamento entre Tessa e Sofia e suas mães não as impediu de também se tornarem mães, ainda que tenham desempenhado o papel de forma diferenciada. Os poucos vínculos afetivos entre Sofia e suas filhas, de forma similar, não impediu que Milena engravidasse, ainda que esta, como provavelmente Tessa, não tenha planejado, tinha as condições, ou a “força,” para tanto. Então, pensamos, não seria esse distanciamento mãe-filha que impediria Zelda, como as outras mulheres da obra de Coutinho, de serem mães. O que faz com que Dora pense que Zelda não poderia ter filhos? Seria a sua percepção de que as mulheres se encontram diante do paradoxo da incompletude feminina, justamente o que estamos discutindo em relação às personagens Sofia e Tessa?

Quanto ao ser mãe, as outras mulheres da ficção de Sonia Coutinho compartilham, como já apontado ao longo deste capítulo, de uma educação de elite, pautada em valores patriarcais, e

apresentam marcas da repressão e da censura da sociedade de Solinas ou da Cidade. Como afirma Marisa Lajolo em “Contos de Pássaros Engaiolados,” texto introdutório de *Os venenos de Lucrecia*, “[c]asadas, mal-casadas ou descasadas, solteiras por opção ou à revelia, a gaiola é a mesma. São todas desencontradas de si e dos outros” (5). Assim, tanto as mulheres que se casaram na juventude por conveniência familiar e/ou pressão social como as que não se casaram se encontram “engaioladas” aos valores de uma sociedade que as reprime. Em decorrência disto, uma espécie de descompasso entre estas e a sociedade é estabelecido no texto, na medida em que as mulheres (que tiveram ou não tiveram filhos) tendem a questionar os papéis sociais de mãe, esposa e/ou filha e a tentar subverter e/ou romper com o desempenho de tais *performances*.

Nesse sentido, podemos entender a obra de Coutinho como um caleidoscópio no qual as personagens representam, em maior ou menor medida, espelhos umas das outras. Sofia e Tessa em sua condição materna, assim, são reflexos e refletem as existências, conflitos e sofrimentos de outras personagens que são mães. Imediatamente podemos estabelecer vínculos entre Tessa, Sofia e as protagonistas de “O fim de ano da mulher sozinha” (*Ovelha Negra e Amiga Loura*), “A liberdade secreta” e “Amor, amores” (*O último verão de Copacabana*) e “Summer in Rio” (*Mil olhos de uma rosa*) na medida em que todas têm filhos que não as aceitam ou que não lhes dão importância e se sentem, em decorrência, solitárias. Zizi de “Aconteceu no Jardim Botânico (II) ou O que fizeram com Zizi” (*Uma certa felicidade*), aproxima-se de Sofia no que diz respeito à sua condição de mulher separada e com má fama, odiada e até roubada pela família: “A Mulher Roubada Pelo Filho, assim ela será designada em Solinas, até o final dos tempos” (35). De forma similar, a condição da protagonista de “Mortos os pais” (*Os venenos de Lucrecia*) espelha a experiência de Tessa na medida em que ambas ficaram grávidas aos dezessete anos, ao tempo que reflete as relações de Lorena e Tessa, haja vista que sua mãe, assim como Lorena,

também ficara “grávida de um homem a quem nunca amou (sempre deixou isto bem claro, ficou com o marido só por causa dos filhos), com o qual se casou ainda menina para satisfazer os pais . . . então pulava interminavelmente, na vã esperança de perder a criança – ela” (46). Como discutido anteriormente, a rejeição de Tessa por Lorena, desde o período da gravidez, é determinante não apenas para a construção dos vínculos entre as duas personagens, mas também para o estabelecimento (ou não) dos laços Tessa-Zelda e Lenira-Zelda.

Em direção similar, *A Mulher Que Perdeu Muito Na Vida* do conto homônimo (*Mil olhos de uma rosa*) também representa um duplo de Tessa e Sofia na medida em que sente a hostilidade da família e da cidade, não conseguindo receber o dinheiro que julga ser seu e sentindo-se pressionada a se desfazer do apartamento na cidade de Solinas, onde se hospedava quando visitava a filha, Melissa, que morava com a avó. De forma análoga aos romances, para a personagem do conto é a partir da morte do pai que a crueldade, até então contida, transborda e, com ela, a expulsão de Tessa, Sofia e da Mulher de Solinas/Cidade, e o conseqüente afastamento entre estas e suas filhas. As três personagens refletem sobre suas vidas cerca de 20 anos após sua saída da cidade natal e justificam os caminhos por elas tomados em decorrência de não terem condições (financeiras e psicológicas) para lutarem contra o “roubo” de suas filhas por suas mães ricas. As três sofrem tentativas de assassinato e expressam suas dores de terem suas maternidades negadas. Podemos também ver no conto a expressão física da dor, como no trecho a seguir: “a dor explodia através dos seus seios repentinamente enormes” (48). As imagens dos seios sangrando são fundamentais, como já discutimos, na interpretação de *Os seios de Pandora*.

Mesmo personagens que podem parecer, num primeiro momento, distantes de Tessa e Sofia, acabam por se revelarem muito próximas destas afinal, como disse Lajolo, estão presas a uma mesma “gaiola.” Nesse sentido, existem conexões entre essas mulheres e Margarida de

“Conselho em família” (*Nascimento de uma mulher*). Ora, Margarida, uma mulher que se preparou para desempenhar eficazmente o papel de mulher de acordo com as expectativas da cidade em que foi criada, já que “o curso pedagógico Margarida acompanhou apenas para concluir um curso; e tomando ao mesmo tempo aulas de puericultura para a melhor mamãe do mundo ela ser, e tomando aulas de inglês e de francês porque é tão bonito uma môça falar línguas” (15), materializa e é sufocada pelos valores e pressupostos que assombram Tessa e Sofia. Isso porque Margarida, como elas, foi educada (por sua mãe, pela escola, pela sociedade etc.) para corresponder a um determinado modelo de mulher: boa filha, boa esposa, boa mãe; passiva e submissa:

(E são uma entidade formadora de opinião essas mães tôdas, tão boas, tão violentamente boas e dedicadas que não passaria pela cabeça de ninguém comentar que grande parte delas não teve nunca oportunidade de ir além do curso primário, a maioria sendo compelida a desistir de qualquer veleidade de reivindicação pessoal para procurar realizar-se através dos filhos – quando amamentei Joãozinho meus seios sangravam, falaria alguma coisa com raivoso orgulho; o dia todo metidas dentro de casa sem ter vontade nem de ler o jornal diário, etc.). . . A integridade da família deve ser preservada a todo o custo, ela diria – nada mais monstruoso de que um filho ingrato para com sua mãe. (16-18)

Margarida, diferentemente de Tessa e Sofia, opta por não tentar subverter o sistema, mas sim por procurar recompensas em seu interior, deixando o seu “eu” completamente dependente da realização dos filhos: “A maternidade é o estandarte desta mulher que se perfuma com Dioríssimo: o confôrto de seus filhos, os caros presentes de natal; seus belos bolos de aniversário confeitados pelas melhores doceiras da cidade. . . esta apóstola da Maternidade (Senso prático é

dizer *sim* aos valores de uma comunidade e dêles tirar o melhor proveito?)” (18). De forma análoga, a protagonista de “Orquídea” (*Os venenos de Lucrecia*), como Margarida, apoia sua possibilidade de realização na filha: “A vida só me deu mesmo esta filha, para me recompensar” (64). A negação do “ser sujeito” é, então, compensada pelo “ser mãe.”

Entretanto, como analisamos no segundo capítulo, uma mulher, ao colocar a maternidade como sua única realização pessoal, corre um sério risco, afinal os filhos crescem e se tornam independentes de suas mães. Podemos ver isso em “O enigma de Greta Garbo” (*O último verão de Copacabana*) quando temos acesso aos sentimentos de infelicidade da protagonista, afinal “[a]h, os filhos não precisavam mais dela – se é que algum dia precisaram, com tantas *nurses*. Nem Saulo [o marido] – e essa verificação, curiosamente, provocava-lhe uma pontada talvez a mais funda de todas” (46). Ao não ser necessária aos filhos e ao marido, a personagem se vê diante de uma crise identitária.

Assim, como já referenciado, embora o reflexo possa ser diverso na história de uma ou de outra personagem, a obra de Sonia Coutinho indica que a educação e os valores sociais são sempre repressores, especialmente para as mulheres, nosso objeto de estudo. Na constituição da categoria mulheres, ainda, a maternidade pode assumir importância central na formação da identidade de várias outras personagens da obra de Coutinho. Como discutido anteriormente, as próprias Tessa e Sofia sentem necessidade, ao fim de suas vidas, de recuperarem sua maternidade como pressuposto para tentarem se sentir, de certa forma, completas e, assim, prontas para morrer. Em “Nascimento de uma mulher” (*Nascimento de uma mulher*), por sua vez, o tornar-se mãe é evocado como condição do tornar-se mulher, afinal a protagonista Marieta, uma jovem recém-casada, ao colocar-se na nova condição e corresponder ao “destino de mulher,” encarando “o casamento [como] uma coisa bela e espiritual” e pensando estar

“satisfazendo todos os [seus] sonhos de Ideal e Amor, etc, etc” (100), coloca o “cuidar da família” de maneira submissa e alienada como “verdade de mulher:”

Como poderia declarar – mamãe, panelas de cobre são as únicas que servem para cozinhar êste tipo de comida! essa seria uma convivência com a mãe que lhe daria inteira a nova dignidade de seu estado – pois a sua era uma verdade de mulher, e as mulheres contentes e redondas se acumpliciavam em sua fraqueza: eis o que poderia ser uma morna volúpia de mulher que um dia teria filhos. E um dia os filhos fariam aniversário[.] (101)

A maternidade – Marieta “um dia teria filhos” –, então, adquire importância fundamental na constituição da identidade da protagonista e sua adequação ao “destino de mulher:” é a partir dela que as mulheres se tornam cúmplices umas das outras e identificam-se/reencontram-se com suas próprias mães. Neste sentido, conforme já citado, Elódia Xavier afirma em “Tornar-se mulher: um árduo aprendizado” que “[o] diálogo [entre elas], quando existe, é todo pontuado de frases feitas, repetidas à exaustão para evitar o incômodo do perigoso silêncio” (171). Assim, pela maternidade e pelo estabelecimento das relações mãe-filha que o “destino de mulher” é reproduzido. Entretanto, como apontado no conto e nas considerações de Xavier, existe um “perigoso silêncio” entre ambas e este pode abrir brechas para tentativas de subversão do sistema, como acontecem ao longo da escritura de Sonia Coutinho, com ênfase nos dois romances analisados nesta dissertação.

Outros contos da autora exploram as complexas e contraditórias relações mãe-filha. Em um deles, intitulado “Toda Lana Turner tem seu Johnny Stompanato” (*O último verão de Copacabana*), o leitor chega a ficar confuso se Melissa, ao assumir o crime da filha, Patrícia, o faz porque tem com ela uma forte cumplicidade e/ou uma rivalidade. Em “Ovelha Negra e

Amiga Loura” (*Ovelha Negra e Amiga Loura*), em contrapartida, a mãe de Ovelha tem “excessiva admiração. . . pela Amiga Loura, que ela considera a encarnação de todas as virtudes femininas,” afinal, ambas seriam do “mesmo tipo:” “matronas de província” (17). Desta forma, o narrador identifica que a amiga (e, em decorrência, a mãe de Ovelha), corresponderiam ao arquétipo feminino que mereceria veneração: “A Grande Mãe,” enquanto Ovelha Negra corresponderia à “Mulher Maldita” ou Lilith, “alvo de crueldade e castigos” (18). Assim, entre Ovelha e sua mãe teriam-se estabelecido relações de distanciamento e de falta de identificação. Em “Mortos os pais” (*Os venenos de Lucrecia*), por sua vez, a mãe aconselha a filha “[c]ase, se quiser, mas nunca tenha filhos, às vezes é a pior coisa que pode acontecer com uma pessoa” (46), conselho que, ao mesmo tempo, nos elucida a relação das mães de Tessa e Sofia com estas e vai de encontro com o propalado “mito do amor materno.” Nesta direção, ainda, vale citar o narrador de “Aconteceu no Jardim Botânico (II) ou O que fizeram com Zizi” (*Uma certa felicidade*) que, jogando com as *Memórias póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis, afirma: “Ora, penso eu... pelo menos não tive filhos, não deixei para ninguém o legado de nossa miséria” (39). E, finalmente, a maternidade, ou melhor, a não realização desta, aparece em “Darling, ou Do amor em Copacabana” (*Uma certa felicidade*) como uma falta marcante na constituição da identidade da protagonista, haja vista que esta afirma que “carreg[a] o não ter tido filhos como uma ferida secreta” (9). Desta maneira, o paradoxo da (in)completude feminina que defendemos constituir-se como estruturante de *Atire em Sofia* e de *Os Seios de Pandora* pode ser estendido e entendido como marca da escritura de Sonia Coutinho.

Os romances analisados têm fim trágico e os contos até agora discutidos não proporcionam um “final feliz” para as personagens centrais que são mães. Encontramos apenas a tentativa do estabelecimento de final feliz para as mães de dois contos: “Mãe e filha (I), ou

Domingo de Páscoa” e “Mãe e filha (II), ou Tango na feira” (*Ovelha Negra e Amiga Loura*). Nos dois contos as mães das protagonistas (Betina e Sílvia) colocam suas filhas (Lilian e Celi) contra estas. Como Tessa e Sofia, elas sofrem com seu afastamento das filhas e tentam uma reaproximação, mas, diferente das primeiras, têm finais felizes. Betina atinge o perdão, enquanto Sílvia, após não querer ir visitar a mãe doente em Solinas e constatar que “[a] certeza de que nunca mais a verá lhe dá, na verdade, uma grande alegria” (59), tem uma reviravolta em sua história: primeiro a mãe se recupera e Sílvia adoce em decorrência de sua raiva e, depois, as duas fazem as pazes e Sílvia volta para Solinas. Os finais inesperados e mesmo apressados dos contos poderiam representar um problema de verossimilhança nos textos. Entretanto, parecem-nos estratégias para indicar uma possível descrença da voz narrativa em relação à possibilidade de um “e viveram felizes para sempre” para as mulheres que tiveram suas histórias de vida marcadas pela maternidade no contexto do paradoxo da (in)completude feminina, como Betina, Celi, Melissa, Tessa, Sofia e de tantas outras personagens de Coutinho. Isto porque, como defende Daisy da Silva César em “A contística de Sonia Coutinho e suas implicações identitárias,” os conflitos vividos pelas personagens de Sonia Coutinho “se refere[m], não apenas aos padrões impostos pela sociedade tradicional, mas também a própria dificuldade que tem o ser humano de romper com o passado, mantendo uma dívida a resgatar com suas raízes” (141). Nesta direção, como aponta Leiro, há uma ambiguidade intrínseca às personagens (128), haja vista que estas têm comportamentos contraditórios em decorrência de buscarem, ao mesmo tempo, romper com e ajustar-se aos modelos sociais.

Notas:

¹ Na impressão de *Atire em Sofia* de 1989, o trecho aparece com poucas mudanças: “Prestes a dormir, pensa no destino interminável de gerações sucessivas de mulheres que a precederam nesta cidade, mulheres que, sem prazer, deitavam-se na escuridão e faziam sexo quando aos homens aprazia. Mulheres silenciosas cuja memória se perdeu” (30).

-
- ² Na edição de 1989 há apenas algumas poucas modificações:
Os casamentos aqui, na geração da minha mãe, eram longos exercícios de ódio contido. A mulher deveria permanecer sempre criança, para melhor agradar e servir ao homem. . . . Prazeres físicos eram considerados inadequados, impróprios, pecaminosos, para uma mulher “direita”. . . . Preparar comida, lavar fraldas, amamentar, cuidar de doentes e agonizantes, esperar. Apenas deveres, causaria estranheza se tentassem alguma coisa diferente. Mulheres que até se desabilitaram de dizer “eu sou,” “eu quero.” (50)
- ³ Esta passagem apresenta significativas diferenças se comparada à primeira edição do romance:
Saber ser sozinha lhe permitiria, por exemplo, deixar um homem com quem vivia há cinco anos, mesmo prevendo que aquele seria seu último casamento. Mas, sabendo ser sozinha, foi embora sem olhar para trás, entre outras coisas porque ele se tornara um castrador, porque não parava de cobrar, porque fazia a toda hora perguntas como – “Quando é que você, afinal, vai assumir a cozinha?” – mesmo sabendo que ela detestava isso. (13)
- O segmento “No dia em que ele a esbofeteou, sentiu que era definitivo” foi adicionado em 2010 apenas.
- ⁴ O trecho “Não poderia fazer suas filhas entenderem isso? Não poderia ensinar um pouco disso às suas filhas, agora, mesmo enfrentando o ódio do ex-marido?” foi adicionado na versão de 2010. Além disso, cabe destacar que o segmento aparecia da seguinte forma na primeira edição:
Saber ser sozinha, a consciência de que não precisa fazer sexo quando não estiver com vontade. Saber ser sozinha, curtir seu espaço, andar de um lado para outro num apartamento só seu. Saber ser sozinha, assumir a própria excentricidade, misantropa consciente, convivendo com as insatisfações decorrentes porque, ah, pesando tudo na balança, assim é quase sempre muito melhor. Sozinha, elevando a vida à condição de sonho irreversível, sem volta, uma *trip* subjetiva que até lhe basta. (13)
- ⁵ Na edição de 1989, o referido trecho aparece assim:
Ora, pare com esse papo de afeto, com toda essa caretice. Sabe, uma das grandes conquistas da minha geração de mulheres, para além da pílula, foi termos aprendido a fazer sexo sem o chamado Amor, o detestável amor com caixa alta, o tipo de sentimento manipulado pelo Sistema masculino para nos conduzir a toda sorte de infortúnios idiotas. (59)
- A sentença “Era tudo mentira, claro” foi adicionada apenas em 2010.
- ⁶ Há poucas mudanças se compararmos com a versão de 1989:
Nessa faixa de idade, a gente tem vontade de fazer balanços, retrospectos. Estar aqui me dá uma perspectiva, examino tudo para saber se me restou algum saldo, uma sabedoria qualquer. Mas a conclusão, até agora, é modesta. Sempre gostei de pensar em mim mesma como uma espécie de aventureira, uma transgressora. Rompi, sim, muitas barreiras, nem que fossem apenas interiores. Mas, de certa forma, minha trajetória, se bem examinada, tem sido parecida, em última instância, com a de qualquer mulher de classe média brasileira. (163-64)
- ⁷ Este trecho aparece assim na edição de 1989:
Saí machucada do meu segundo casamento. Depois, fiz algumas experiências. Só queria me divertir, sabe? Tenho um lado masculino que exerço de maneira muito consciente, não quero gravitar em torno de ninguém, faço questão de ser a dona do meu nariz. Essa disponibilidade me agrada à beça, o que não quer dizer que, às vezes, não seja terrível. Como sempre acontece, aliás, com relação a tudo. (84)
- ⁸ Na versão de 1989, o trecho aparece da seguinte maneira:
. . . ela lembra uma conversa inesperada que teve com sua mãe, dias atrás. Ela disse: “Você não tem do que se queixar, você fez de sua vida o que você quis.” E ela respondeu: “Não, mamãe, eu fiz o que pude.” Nem tinha podido tanto. Longas horas de trabalho nas

redações, relacionamentos transitórios. Qual era mesmo o objetivo de tudo isso? Tinha esquecido. (164)

⁹ Este trecho pertence a uma nova parte adicionada apenas na edição de 2010.

¹⁰ O trecho em questão aparece somente na versão de 2010.

¹¹ Na versão de 1989 o segmento é assim: “Será que, em certa medida não está mentindo, não desejava também, o tempo todo, sentir-se inteiramente livre e disponível? Não tem resposta” (28). A parte “Mas, de qualquer forma, o sofrimento foi e é verdadeiro” foi acrescentada em 2010.

¹² Este trecho sofre importantes modificações se comparado à primeira edição. Nesta, ele é formulado da seguinte forma:

Talvez não deva mais tentar [a reaproximação com as filhas] . . . Mas esta ferida que trago dentro de mim – estou percebendo – talvez não cicatrize nunca, como a que elas devem trazer dentro delas. A minha é como um estigma – não adianta tentar me convencer de que não tinha alternativa, de que a vítima fui eu. Contra os anos de análise, contra o apoio de alguns amigos que conhecem bem minha história, perdura a culpa de ter ido embora. . . Assim fui embora, assim elas ficaram. E se habituaram a um padrão de vida que eu nunca poderia oferecer.

O caso com o jornalista acabou, fiquei sozinha, tinha dificuldade para me sustentar, eu era uma menina ainda.

As noites que passava sem dormir, pensando em Milena e Maura. A cada pequena satisfação, imaginando, angustiada, como estariam elas, junto do pai patriarcal, com minha mãe impondo seus modelos. Tempos em que eu não podia olhar para trás, a fim de não virar estátua de sal. (27-28)

¹³ Na primeira versão de *Atire em Sofia* lemos: “A mãe, aliás, sempre foi para ela um parâmetro inverso – era uma perigosa porta-voz do Sistema, tinha de ter cuidado com qualquer de seus conselhos.” (138)

¹⁴ Na edição de 1989, temos: “Mais tarde, quando vieram as filhas, . . . a mãe afinal o aceitou, entrou em sua casa e estabeleceu um sólido vínculo com Pedro, que se tornou, afinal, um pacto contra ela.” (138)

¹⁵ Há poucas diferenças no trecho, se comparado à edição de 1989:

Pela primeira vez, desde que chegou, sente-se plenamente devolvida à sua interioridade, capaz de lembrar todos os acontecimentos de sua vida, mesmo os mais soterrados, como quem observa de uma distância infinita. Quem ela foi, quem vinha sendo, as muitas pessoas que é – e a relação de todas essas Sofias com a cidade que agora se superpõe estranhamente à outra onde viveu e que carregou dentro de si, anos a fio, como um punhal cravado na memória. (43)

¹⁶ Quanto ao encontro com Linda, o conteúdo do capítulo foi decisivamente modificado na versão de 2010. Além disso, na edição de 1989, as comparações entre Linda e Sofia são estabelecidas de forma mais agressiva e vulgar.

¹⁷ Não há muitas mudanças significativas de conteúdo em comparação à edição de 1989: “As luzes do Farol, um caleidoscópio, superpondo uns aos outros fragmentos de vidro colorido. Como sua memória, que superpõe a cada situação muitas outras, vividas anos antes, nos mesmos lugares. E a cada rosto, infinitos outros, ganhos por cada pessoa ao longo dos anos.” (105)

¹⁸ Não há muitas alterações neste segmento se comparado à edição de 1989:

De noite. . . Sofia lembra Ricardo, o último homem por quem se apaixonou. Ao mesmo tempo, pensa em si mesma com um estranho distanciamento, vendo-se não como uma Sofia apenas, mas como duas. Sim, a Sofia do Rio, uma mulher descasada, vivida, exercitando a agilidade mental de que necessitam, para sobreviver, as mulheres de sua condição e com uma prontidão para captar todas as possibilidades de cada situação, com o dom do improvisado. E a Sofia desta cidade mais imaginária do que real, onde ela passeia, como num sonho ou pesadelo, entre anômalas florações de hibiscos, flamboyants, buganvílias e acácias. . . . Como se içassem um cachorrinho pela pele frouxa de trás do pescoço, assim [as Sofias] faziam amor com Ricardo.

Em seguida, a Sofia do Rio tomava uma ducha, pensando rapidamente em qualquer outra coisa, para evitar aquela pontada no peito, quando a porta batendo indicava que Ricardo fora embora. E a Sofia da cidade, depois do amor, mantinha-se longas horas fechada em seu quarto, repetindo para si mesma, cheia de êxtase e culpa: “Sua puta!” (167-68)

¹⁹ Este trecho é mais curto na edição de 1989:

Quanto a Gilda, mulher casada com quem João Paulo tem um caso, poderá aparecer como uma mulher inteligente e sensível, mas sem nenhuma autonomia diante de seu destino. Presa a uma estrutura patriarcal, não foi preparada para ganhar a vida, trabalhar fora, não fez um curso universitário. Depende financeiramente da família, mas está cheia de inquietações, quer romper, fugir do esquema. Personagem típica dos anos 60, principalmente em cidades de província. Diz que se casou com um “burguês que ela nunca amou de verdade”, só por causa de pressões de família. (53)

²⁰ Na versão de 1989, Matilde assumia uma condição mais passiva na narrativa, expressa no trecho da seguinte forma:

A educação convencional que teve, todos os tabus e preconceitos a que atendeu, os modelos em que se encaixou, o marido praticamente arranjado pelos pais e com quem se casou virgem. Um marido que, depois da morte deles, apoderou-se dos imóveis da família que havia passado para seu nome e, menos de um ano mais tarde, pediu divórcio. Atarantada, acabou perdendo também a custódia dos filhos, que ele conquistou com vantagens materiais. . . . Seus hábitos, sabe, são comentados com desprezo, mas já não tem mais nada a perder. (20)

²¹ Maria Quitéria de Jesus é reconhecida na história oficial do Brasil a heroína da Independência ou como a “Joana D’Arc Brasileira” e é inclusive patronese do Quadro Complementar de Oficiais do Exército Brasileiro.

²² Se compararmos o trecho da versão de 2010 ao da de 1989, veremos algumas mudanças significativas:

Sempre imaginei que minha vida fosse um campo de combates, talvez gloriosos – diz Sofia. – E que eu fosse uma espécie de Maria Quitéria, pelo menos na batalha pela sobrevivência. Afinal, tenho de concluir, reexaminando tudo, que não há nada assim tão excepcional em minha história. Diferente apenas até certo ponto, uma história, na verdade, de mulher comum, com os traumas habituais, submetida aos preconceitos de uma geração – principalmente em torno de sexo. Mas, de forma mais ampla, uma história de classe média brasileira, num determinado período. Por outro lado, também, a história de uma cidade.

Além disso, o segmento “Ou de duas” está contido apenas na edição de 2010.

²³ Há uma significativa mudança neste segmento. Na edição de 1989, lemos: “Dias antes, na praia, aquela repentina intuição de como seria o mundo sem ele” (16). Na de 2010, por sua vez, o trecho termina com “de como seria o mundo sem ela, Sofia – ou Lilith?” (15).

²⁴ O trecho apresenta poucas mudanças na versão de 1989: “Iansã está chorando, isto sim, por muitas mulheres, gerações inteiras de mulheres que foram espezinhadas nesta cidade e nunca puderam protestar” (44).

²⁵ Este trecho não está contido na versão de 1989.

²⁶ Há algumas alterações no segmento na versão de 1989:

No chão da sala de seu apartamento no Rio, nua mas invisível – os painéis de espelhos que cobrem uma das paredes não refletem sua imagem –, Sofia vê dezenas de gatos que se aproximam, entrando pela porta da cozinha. . . . Chegam até o corpo invisível de Sofia, esbarram nele e se põem a miar cada vez mais alto, lamentosamente, numa melodia de cantochão. Batem as patinhas contra seu corpo, sondando o obstáculo invisível que acabam por lambar com suas linguinhas ásperas. . . . ela calcula . . . inumeráveis gatos entrando e, em determinado ponto, detendo-se diante de alguma coisa que o espelho não reflete, seu corpo espichado e nu oferecendo-se à carícia dos gatos. . . (122)

-
- ²⁷ Na versão de 1989, apenas lemos “lembrar sua identidade quase perdida, depois de alguns dias quase sem rosto.” (123)
- ²⁸ Este trecho sofre mudanças se comparado à versão de 1989: “A progressiva experiência da invisibilidade, que começou certa tarde, durante uma conversa num bar de praia. . . Foi quando pegou o martini, levou-o em direção aos lábios, olhou casualmente para a própria mão e percebeu que segurava a taça com um polegar invisível” (123).
- ²⁹ Este trecho não aparece na edição de 1989.
- ³⁰ Há poucas modificações neste trecho. Na versão de 1989, aparece assim: “mesma noite – no dia seguinte, quando acordou e foi até a sala, viu refletida na parede de espelhos apenas a camiseta de malha com que dormira, flutuando solta no ar” (124).
- ³¹ As mudanças entre a versão de 2010 e a de 1989 são mais de ordem estilística. Nesta, o trecho é registrado assim:
- uma tendência antiga fez com que logo atribuísse a culpa de tudo a si mesma, claro que a responsabilidade só poderia ser sua. Isolara-se demais, tinha aquele gosto incurável de ficar sozinha olhando o próprio umbigo, ultimamente estava desempregada, vivendo de algumas economias, sem dar a mínima para o que se passava em torno. Essas coisas não são vividas assim gratuitamente, um belo dia a pessoa pode acordar e verificar que seu braço direito se tornou invisível, ou coisa parecida. (124)
- ³² Há poucas mudanças no segmento se comparado ao da versão de 1989: “E agora, assim invisível, estaria morta? Será que a invisibilidade era a morte? Teria entrado em estado de fantasma?” (125)
- ³³ As mudanças no trecho são pontuais, na medida em que na versão de 1989 aparece da seguinte maneira:
- a praia está cheia como neste tedioso domingo de visibilidade tedioso, como tantos outros.
Sofia caminhou até a parede de espelhos da sala e, como Alice, atravessou-a, foi dar outra vez na rede de seu apartamento na cidade, onde há horas se balançava, ouvindo interminavelmente o ruído da chuva, entregue às lembranças. (126)
- ³⁴ O segmento “Não adianta a polícia procurar um só criminoso” só está contido na versão de 2010. À parte seguinte, presente na página 114 da edição de 1989, são adicionadas algumas palavras na nova versão, a mais significativa é a palavra “aparente” antes de “desafio” no fim do trecho.
- ³⁵ Há poucas mudanças de uma versão para a outra. Na de 1989, o trecho é escrito da seguinte maneira:
- Damas que se casaram na igreja e pela lei, vestidas de branco, damas que fizeram a vida inteira o que suas mães lhes haviam aconselhado a fazer, damas que agüentaram para sempre seus maridos, que viajaram pouco, que não freqüentaram a universidade porque tinham sido preparadas apenas para o casamento. . . essas damas crispam os dedos em torno daquele gatilho, dispararam três vezes em direção a Sofia. (114)
- ³⁶ As modificações no trecho foram estilísticas e pontuais. Na edição de 1989, o segmento é assim: “Famílias inteiras reunidas estenderam as mãos, dobraram os dedos e, com risos/esgares, disseram, antes de apertarem três vezes o gatilho: ‘Celebramos nossos natais com árvores e presentes, como deve ser. . . Mantemos a decência, sabemos dos nossos limites, onde alcança nossa cabeça, onde podem pisar nossos pés.’” (114)
- ³⁷ A mais significativa diferença entre as duas versões é a inserção na versão de 2010 de “(mil?)” ao final do trecho original de 1989:
- Já as mães-que-criaram-seus-filhos declararam, a uma só voz: “Nós nunca faríamos o que ela fez, ir embora assim, deixando as duas filhas” – e juntaram os dedos, apertaram três vezes o gatilho.
Havia, ainda, as mãos estendidas dos homens que não foram para a cama com Sofia . . . E aqueles que, recusados, vingaram-se, proibindo que suas mulheres andassem com ela, declarando: “É uma puta.”

Havia a mão de sua mãe, que tentou inutilmente modificá-la e a do irmão que deixou de falar com ela. “Tinha mesmo de terminar assim,” alguém comentou, baixinho, e quem ouviu concordou, manifestando assentimento com repetidos sinais de cabeça. E as mãos, unidas, movimentaram-se, três tiros violaram o silêncio da noite.” (114-15)

³⁸ Há várias diferenças entre as versões. Na de 1989, o trecho é escrito da seguinte forma: “E sua própria mão, também não apertou aquele gatilho? – pergunta Fernando a si mesmo . . . Porque contra ele também era lançado o desafio de Sofia, contra ele e sua estratégia de acomodação, tudo que o salvou de servir de alvo, em lugar dela – ele imagina – para aqueles três tiros.” (115)

CAPÍTULO 5

CONCLUSÃO

POSLUDIO

O vento é o mesmo:

mas sua resposta é diferente, em cada folha

-- Cecília Meireles (“O vento” 201)

Pudiera ser que aí como los cisnes y los abanicos emigraron de la poesía, en tiempo venidero las madres-manos, madres-servidumbre, madres-utilidad, se transformen en madres-personas que inspirem a los poetas un canto más vital.

-- María Elena Walsh (*A la madre* 14)

Na tentativa de compreender a importância da maternidade na constituição das personagens de Sonia Coutinho e Lya Luft podemos vislumbrar algumas marcas que acreditamos serem fundamentais na tessitura narrativa das escritoras. Suas protagonistas, que são expressão e parte da sociedade e do momento histórico em que foram criadas, têm a maternidade como importante parte constitutiva de suas identidades.

Ao nos debruçarmos sobre os romances *As parceiras* e *A sentinela*, de Lya Luft, e *Atire em Sofia* e *Os seios de Pandora: uma aventura de Dora Diamante*, de Sonia Coutinho, deparamo-nos com personagens complexas, que lutam, em maior ou menor medida, entre a resistência e a identificação com os pressupostos da sociedade patriarcal presentes nas mentes e práticas da classe média brasileira. Para entendê-las e compreender a importância do “ser mãe”

na constituição provisória e histórica de suas subjetividades, precisamos recorrer a múltiplas disciplinas e discursos no esforço de interpretar as relações que se estabelecem entre essas mulheres e a sociedade contemporânea.

Os principais pressupostos que fundamentaram nosso olhar foram sistematizados no segundo capítulo do presente trabalho, que representa uma espécie de bricolagem de ideias que por vezes são complementares e, por outras, antagônicas. Trouxemos as ideias de Freud, Lacan, Foucault, Butler, Beauvoir, Chodorow e Contratto, Badinter, Kristeva, Pravaz e outros para construirmos nossa categoria de análise. Esta se constitui como híbrida, provisória e plástica, pois sofre alterações significativas na medida em que se relaciona tanto ao momento histórico quanto às subjetividades dos indivíduos, de modo que o ser mãe adquire contornos peculiares para cada personagem, ainda que linhas e conflitos gerais possam ser claramente identificados.

Mergulhamos em seguida nos romances de Lya Luft e Sonia Coutinho nos apoiando na tese de que suas protagonistas se deslocam entre o ser e o não ser mãe, não se sentindo realizadas nem de um modo, nem de outro. Esta sensação de incompletude é, segundo nossa análise, decorrência: a) do fato de que o ideal de plenitude feminina aprendido pelas mulheres da contemporaneidade ser inatingível; b) de elas não serem capazes de se adequarem e nem de subverterem as expectativas sociais e pessoais postas e/ou construídas; c) das particularidades de suas relações com suas próprias mães, que influenciam a formação de suas relações com os/as filhos/as; e d) de que as maternidades reais não correspondem às maternidades ideais/idealizadas construídas, internalizadas e/ou aprendidas pelas personagens estudadas.

Destarte, ainda que a condição materna se apresente de forma diferente para as diversas personagens, as expectativas e os conflitos originados pelas demandas da sociedade em suas vidas são similares – afinal, como escrito nos versos de Cecília Meireles, “o vento é o mesmo,”

embora “sua resposta” seja “diferente, em cada folha.” Em decorrência dos embates entre o individual e o social, as protagonistas de Luft e Coutinho navegam entre o que a sociedade espera delas, o que aprenderam a esperar de si mesmas e os seus desejos; entre a reprodução de performances historicamente construídas e a criação de novos gestos, ações, atitudes e movimentos, na tentativa de se realizarem a partir de uma suposta conciliação entre as suas vontades individuais e os velhos e os novos valores sociais.

Entretanto, como apontamos ao longo do presente trabalho, os novos e os velhos papéis a serem desempenhados pelas mulheres na sociedade acabam por se mostrarem contraditórios e mesmo incompatíveis para as personagens, que são expressões das mulheres de seu tempo. Neste contexto, realizar-se como mãe, esposa, amante, profissional, enfim, numa palavra, como mulher, ainda que seja possível no nível do discurso, mostra-se inviável às protagonistas. Estas, entre as demandas apresentadas na realidade concreta e as novas possibilidades e vontades criadas para as/pelas mulheres contemporâneas, acabam por experienciar frustrações e a sensação de que sempre falta algo para poderem se sentir completas e realizadas.

Consequentemente, no conflito entre o ser ou não ser mãe, como fruto de realização pessoal e/ou adequação às demandas sociais na constituição das identidades das mulheres, as personagens de Luft e Coutinho não conseguem se adequar completamente ao chamado “destino de mulher” e também não são capazes de subverter plenamente este discurso. A família e o casamento permanecem sendo, em alguma medida, seus referenciais e a sua incapacidade de adequação aos modelos postos tem como decorrência culpas, castigos, exílios, loucuras, fantasmas, depressões, perdas, mortes, mágoas e desamores. Isso porque ainda que as protagonistas lutem (tanto em suas consciências quanto no plano da realidade concreta) para romper com os pressupostos da sociedade patriarcal, os laços que as prendem a estes são muito

resistentes, de modo que as possibilidades materiais de escape e/ou subversão dos modelos impostos socialmente apresentam-se às personagens, na melhor das hipóteses, como parciais e incompletas.

Nas obras analisadas neste trabalho, o ser mãe aparece como parte fundamental para a realização das mulheres, tanto como um desejo individualmente construído a partir das relações que cada sujeito desenvolve com o social, quanto como uma pressão externa para a realização de tal papel. Em consequência, por vezes temos a impressão de que as personagens Anelise, Nora, Sofia e Tessa sentem necessidade de desenvolverem a função materna para corresponderem aos valores aprendidos por elas desde a infância em relação aos papéis a serem desempenhados pelas mulheres. Em outras palavras, parece-nos que existe uma busca por encenar, de maneira mais ou de maneira menos consciente, aqueles gestos e ações que aprenderam que lhes cabia desempenhar na sociedade. Tais papéis são interiorizados completamente pelas personagens estudadas neste trabalho, de modo que o ser mãe aparece a elas como sendo uma necessidade individual, condição *sine qua non* para que atinjam sua realização.

Assim, para Anelise, mais do que a possibilidade de estabelecer laços afetivos com filho(s) ou filha(s), a realização da maternidade segundo os padrões postos socialmente representa a possibilidade de subverter o destino de “perdedora.” Nora, por sua vez, ainda que, diferentemente de Anelise, tenha tido um filho que se enquadra nos parâmetros da normalidade, também se mostra incapaz de desenvolver uma convivência e vínculos com ele que correspondam às suas expectativas. Em contrapartida, para Sofia e Tessa o fato de terem tido filhas e optado por deixá-las com a família na tentativa de terem vidas diferentes daquelas correspondentes ao “destino de mulher,” cria uma ferida incurável e indelével nas mentes das

protagonistas, de modo que tentam na maturidade resgatar os gestos da maternidade na procura de atingir uma suposta plenitude.

Todavia, a mecanicidade dos gestos repetidos consciente e/ou inconscientemente pelas diferentes personagens – ou das performances por elas realizadas, para utilizarmos a categoria explorada por Butler – acaba sendo revelada no embate entre a tentativa de realização pessoal e a realidade concreta e suas amarras, e essas mulheres acabam por reconhecer conscientemente (ainda que o grau desta consciência varie de uma personagem para outra) a artificialidade de tais gestos: às protagonistas, quer desempenhem ou não o papel materno no teatro da vida, não é possível atingir a plenitude feminina presente nos discursos, haja vista que esta teria que articular dimensões incompatíveis no plano social e no individual – ser mãe, esposa, amante e profissional, conciliando, também, as outras dimensões e os outros desejos que cada sujeito eventualmente possui.

Além disso, cabe-nos destacar que as histórias das protagonistas de Luft e Coutinho como filhas de mães de “rala maternidade,” para usarmos novamente a expressão da primeira escritora, parecem ser decisivas para o desvelamento do que temos chamado de paradoxo da (in)completude feminina. O tornar-se mãe para as personagens estudadas, mais do que uma repetição dos papéis desempenhados por suas próprias mães, mostra-se como uma tentativa de ruptura com estes e/ou como uma possibilidade de serem, enfim, aceitas e amadas pelo Outro (segundo o entendimento lacaniano), representado pelo ideal do(s)/a(s) filho(s)/a e/ou materializado em sua existência corpórea.

Nas escrituras de Luft e Coutinho, ainda, o que Badinter chamou de “mito do amor materno” é revelado em outros níveis, na medida em que ele nos é apresentado de forma contraditória, como fonte de plenitude e privação. Quanto a esta, vemos não apenas o abandono

das filhas de Sofia e Tessa, mas também Anelise, que diante do desespero gerado pela maternidade frustrada, chega a desejar a morte física ou simbólica do filho, para poder se libertar dos sofrimentos que vivencia.

Desta maneira, às imagens das mães belas, bondosas, boas donas-de-casa, meigas, serenas, que não têm desejos sexuais e que são vítimas passivas de uma sociedade repressora são sobrepostas representações de mulheres que, em maior ou menor grau, frustram as expectativas maternas próprias da sociedade patriarcal na medida em que não se mostram capazes de cuidar, nutrir e amar seus filhos e suas filhas de acordo com os modelos promovidos pelos discursos hegemônicos. Além disso, essas protagonistas de Luft e Coutinho são mães que assumem seus dilemas e seus conflitos, são amantes, não sabem cuidar das tarefas domésticas segundo os padrões e, principalmente, tomam para si as responsabilidades das suas escolhas e dos seus atos, o que acaba por condená-las a um espaço marginalizado, uma espécie de exílio objetivo (ou geográfico) e/ou subjetivo (ou psíquico).

É neste panorama que entendemos o potencial crítico da escritura de Luft e Coutinho e tomamos o ato de contar as histórias das protagonistas dos romances, afinal é a partir dele que as suas identidades são construídas/reconstruídas, não somente como fruto de seus embates com as repressões e as censuras sofridas, mas principalmente como tentativas de construção de novas possibilidades identitárias e, conseqüentemente, de novos gestos, ações, demandas e expectativas para a maternidade no contexto do ser mulher.

O viés tomado neste trabalho é apenas um dentre as inúmeras possibilidades. Acreditamos que a escolha por ele proporciona à nossa dissertação contribuir para o campo de estudos da literatura escrita por mulheres brasileiras na medida em que questionamos os textos críticos que têm como foco a escritura de Lya Luft e Sonia Coutinho. Partimos da materialidade

concreta e, portanto, vamos de encontro aos trabalhos acadêmicos publicados nos últimos anos, especialmente no nível de pós-graduação, que tomam os romances de Luft demasiadamente a partir das contribuições da psicanálise, deixando em um segundo ou terceiro plano as influências sócio-históricas na constituição dos mesmos. Quanto aos trabalhos sobre a obra de Sonia Coutinho, por sua vez, colocamos em xeque a concepção defendida pela crítica literária segundo a qual as suas protagonistas seriam mulheres efetivamente transgressoras e liberadas. Segundo nosso entendimento, ainda que estas análises colaborem para o entendimento das obras em questão, é necessário que sejam adicionadas a elas a compreensão das contradições próprias do momento histórico em que as personagens são criadas, período este marcado tanto pelas possibilidades de criação de novos desejos e de transgressão de padrões postos, quanto pelas limitações dos espaços de ação para a realização desses mesmos desejos e transgressões.

As respostas presentes neste trabalho, assim como os questionamentos a partir dele gerados, são, evidentemente, relativos e parciais. As escrituras de Luft e Coutinho desafiam a crítica literária e os estudos realizados são sempre pautados em posicionamentos político-ideológicos. Optamos em tomar as narrativas das escritoras e, a partir de suas vozes críticas, analisar as protagonistas no interior dos conflitos gerados pelo que chamamos de paradoxo da (in)completude feminina. Defendemos que as navegações entre o ser e o não ser mãe e suas diferentes expressões criadas e/ou refletidas nos textos escritos, exprimem, em maior ou menor medida, as experiências das mulheres reais que são contemporâneas às personagens da ficção de Luft e Coutinho.

Assim, nosso trabalho contribui para que novos elementos sejam adicionados àqueles já desenvolvidos pela crítica e, acreditamos, para que outras possibilidades sejam exploradas nos romances por nós estudados, em outras obras das autoras ou, ainda, no entendimento de como a

tese do nosso trabalho pode ou não ser vislumbrada em textos de outras escritoras que têm como protagonistas mulheres que pertencem à classe média brasileira ou a outras classes sociais.

REFERÊNCIAS

- “Sonia Coutinho.” *Revista Exu: entrevistas*. Salvador, 2008, p.66-69. Impresso.
- “Sonia Coutinho fala de *Atire em Sofia*.” *7 Letras*. Web. 1Ago. 2010.
- Adorno, Theodor. “Introduction to the authoritarian personality.” *Critical theory and society: a reader*. Ed. Stephen E. Bonner e Douglas M. Kellner. New York: Routledge, 1989. 219-33. Impresso.
- Alencar, José de. *Iracema*. Web. 2 Fev. 2010.
- . *Senhora*. São Paulo: Martim Claret, 2007. Impresso.
- Almeida, Júlia Lopes. *A viúva Simões*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1999. Impresso.
- Althusser, Louis. *Aparelhos ideológicos de estado*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1998. Impresso.
- Badinter, Elisabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. Impresso.
- Bakhtin, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. Impresso.
- Bailey, Cristina Ferreira-Pinto. “Sonia Coutinho: desconstruindo mitos de feminilidade, beleza e juventude.” *Hispania* 82.4 (1999): 713-24. Impresso.
- Barreto, Cintia Cecilia. *A representação da infância em Lya Luft*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006. Web. 24 Jul. 2011.
- Batista, Donizete A. *Espaço e identidade em Lya Luft: Exílio*. Dissertação de mestrado. Curitiba: UPFR, 2007. Web. 03 Jan. 2011.

- Brandão, Lucília S. “O enigma do anjo.” Helena Parente Cunha (org.). *Desafiando o cânone: aspectos da literatura de autoria feminina na prosa e na poesia (anos 70/80)*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999. 39-52. Impresso.
- Beauvoir, Simone. *O segundo sexo*. Volumes 1 e 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. Impresso.
- Bittencourt, Adalzir. “A sua excia. a presidente da republica no anno 2.500.” *Visões do passado, previsões do futuro*. Ed. Susan C. Quinlan e Peggy Sharpe. Rio de Janeiro/Goiânia: Tempo Brasileiro/Ed. da UFG, 1996. 153-222. Impresso.
- Bormann, Maria Benedita Câmara. *Lésbia*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998. Impresso.
- Budde, Leani. *A espessura da existência humana: Perdas & Ganhos na obra de Lya Luft*. Dissertação de mestrado. Florianópolis: UFSC, 2007. Web. 04 Fev. 2011.
- Butler, Judith. *Bodies that matter: on the discursive limits of “sex.”* New York: Routledge, 1993. Impresso.
- . *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge, 2008. Impresso.
- Campos, Maria Consuelo Cunha. “Gender e literatura.” Rita Teresinha Schmidt (org). *Mulheres e literatura: (trans)formando identidades*. Porto Alegre: Editora Palloti, 1997, 127-35. Impresso.
- Candido, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. Impresso.
- Carvalho, Luiz Fernando Medeiros de. “Configurações do fragmento: análise do romance *O caso Alice*, de Sonia Coutinho.” Rita Teresinha Schmidt (org). *Mulheres e literatura: (trans)formando identidades*. Porto Alegre: Editora Palloti, 1997. 175-184. Impresso.

- Chevalier, Jean e Alain Gheerbrant. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007. Impresso.
- Chodorow, Nancy J. e Susan Contratto. "The fantasy of the perfect mother." *Feminism and psychoanalytic theory*. Ed. Nancy J. Chodorow. New Haven: Yale U P, 1989. 79-96. Impresso.
- Chodorow, Nancy J. *Femininities, masculinities, sexualities: Freud and beyond*. Lexington: The U P of Kentucky, 1994. Impresso.
- . *The power of feelings: personal meaning in psychoanalysis, gender, and culture*. New Haven: Yale U P, 1999. Impresso.
- . *The reproduction of mothering: psychoanalysis and the sociology of gender*. Berkley: U of California P, 1999. Impresso.
- Cixous, Hélène. "The laugh of the Medusa." *Feminisms: an anthology of literary theory and criticism*. Ed. Robin Warhol e Diane Herndl. New Brunswick: Rutgers University P, 1997. 347-62. Impresso.
- Cobra, Ercília Nogueira. "Virgindade inútil." *Visões do passado, previsões do futuro*. Ed. Susan C. Quinlan e Peggy Sharpe. Rio de Janeiro/Goiânia: Tempo Brasileiro/Ed. da UFG, 1996. 41-101. Impresso.
- Coelho, Nelly Novaes. "À guisa de posfácio." Van Steen, Edla (org.). *O conto da mulher brasileira*. São Paulo: Global, 2007. 175-91. Impresso.
- . "Introdução: a presença da mulher na literatura brasileira contemporânea." *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993. 11-26. Impresso.
- Coelho, Nelly Novaes. "Lya Luft – Reunião de família: um jogo de espelhos." *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993. 231-34. Impresso.

- Colassanti, Marina. *Mulher daqui pra frente*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1981. Impresso.
- Costa, Maria Osana de M. *A mulher, o lúdico e o grotesco em Lya Luft*. São Paulo: Annablume, 1996. Impresso.
- Costa, Sérgio. “A narrativa de Sonia Coutinho.” Rita Teresinha Schmidt (org). *Mulheres e literatura: (trans)formando identidades*. Porto Alegre: Editora Palloti, 1997. 161-67. Impresso.
- Coutinho, Sonia. “A liberdade secreta.” *O último verão de Copacabana*. Rio de Janeiro: José Olympio Ed., 1985. 125-32. Impresso.
- . “A mulher que perdeu muito na vida.” *Mil olhos de uma rosa*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001. 47-54. Impresso.
- . “Aconteceu no Jardim Botânico (II) ou O que fizeram com Zizi.” *Uma certa felicidade*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. 27-40. Impresso.
- . “Amor, amores.” *O último verão de Copacabana*. Rio de Janeiro: José Olympio Ed., 1985. 115-24. Impresso.
- . “Conselho em família.” *Nascimento de uma mulher*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970. 1-44. Impresso.
- . “Darling, ou Do amor em Copacabana.” *Uma certa felicidade*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. 7-12. Impresso.
- . *Do herói inútil*. Salvador: Macunaíma, 1966. Impresso.
- . *Atire em Sofia*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010. Impresso.
- . *Atire em Sofia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. Impresso.
- . “Mãe e filha (I), ou Domingo de Páscoa.” *Ovelha Negra e Amiga Loura*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006. 29-38. Impresso.

- . “Mãe e filha (II), ou Tango na feira.” *Ovelha Negra e Amiga Loura*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006. 55-60. Impresso.
- . “Mortos os pais.” *Os venenos de Lucrecia*. São Paulo: Ática, 1978. 43-50. Impresso.
- . *Mil olhos de uma rosa*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001. Impresso.
- . “Nascimento de uma mulher.” *Nascimento de uma mulher*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970. 93-102. Impresso.
- . *Nascimento de uma mulher*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970. Impresso.
- . *O caso Alice*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. Impresso.
- . “O enigma de Greta Garbo.” *O último verão de Copacabana*. Rio de Janeiro: José Olympio Ed., 1985. 39-50. Impresso.
- . “O fim de ano da mulher sozinha.” *Ovelha Negra e Amiga Loura*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006. 65-73. Impresso.
- . *O jogo de Ifá*. São Paulo: Ática, 1980. Impresso.
- . “Orquídea.” *Os venenos de Lucrecia*. São Paulo: Ática, 1978. 61-72. Impresso.
- . *Os seios de Pandora: uma aventura de Dora Diamante*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. Impresso.
- . *Os venenos de Lucrecia*. São Paulo: Ática, 1978. Impresso.
- . *O último verão de Copacabana*. Rio de Janeiro: José Olympio Ed., 1985. Impresso.
- . “Ovelha Negra e Amiga Loura.” *Ovelha Negra e Amiga Loura*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006. 13-20. Impresso.
- . *Ovelha Negra e Amiga Loura*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006. Impresso.
- . *Rainhas do crime: ótica feminina no romance policial*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1994. Impresso.

- . "Summer in Rio." *Mil olhos de uma rosa*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001. 95-102. Impresso.
- . "Toda Lana Turner tem seu Johnny Stompanato." *O último verão de Copacabana*. Rio de Janeiro: José Olympio Ed., 1985. 3-12. Impresso.
- . *Uma certa felicidade*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. Impresso.
- Denser, Márcia. "Prosa em dolby: a estrutura do poder em dois canais de linguagem." *Isto É Senhor*. Nov. 1989, 116. Impresso.
- Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. Web. 10 Jul. 2010.
- Dicionário Michaelis*. Web. 10 Jul. 2010.
- Dourado, Autran. *Ópera dos mortos*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1999. Impresso.
- Duarte, Constância Lima. "O cânone e a autoria feminina." Rita Teresinha Schmidt (org). *Mulheres e literatura: (trans)formando identidades*. Porto Alegre: Editora Palloti, 1997, 53-60. Impresso.
- Eagleton, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. Impresso.
- Feitosa, André P. *Mulheres-monstro e espetáculos circenses: o grotesco nas narrativas de Angela Carter, Lya Luft e Susan Swan*. Tese de doutorado. Belo Horizonte: UFMG, 2011. Web. 25 Jul. 2011.
- Freire, Sílvia B. da S. *A crônica contemporânea de autoria feminina: Lya Luft, Marina Colassanti e Martha Medeiros*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009. Web. 24 Jul 2011.
- Freitas, Selma F. de. *Percurso do exílio na condição feminina: morte e renascimento em As parceiras e Exíliode Lya Luft*. Dissertação de mestrado. Recife: UFPE, 2007. Web. 11 Nov. 2010.

- Foucault, Michel. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 2007. Impresso.
- . *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 2007. Impresso.
- . *História da sexualidade 3: o cuidado de si*. Rio de Janeiro: Graal, 2007. Impresso.
- . *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. Rio de Janeiro: Vozes, 1987. Impresso.
- Freud, Sigmund. “Além do princípio do prazer” *Obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, vol. XVIII. 49-65. Impresso.
- . “Femininity.” *Psychoanalysis and gender: an introductory reader*. Ed. Rosalind Minsky. New York: Routledge, 1996. 215-235. Impresso.
- Galvão, Patrícia. *Parque industrial*. São Paulo: EDUFSCar, 1994. Impresso.
- Glissant, Édouard. *Caribbean discourse*. Charlottesville: U P of Virginia, 1992. Impresso.
- Gonzaga, Tomás António. *Marília de Dirceu*. Web. 30 Set. 2010.
- Gramsci, Antônio. *Obras escolhidas*. São Paulo, SP: Livraria Martins Fontes, 1978. Impresso.
- Heilbrun, Carolyn G. *Reinventing womanhood*. New York, London: W. W. Norton & Company, 1993. Impresso.
- Homena, Sonia Maria C. Ayres. “Do desejo: a repetição em feminino.” Rita Teresinha Schmidt (org). *Mulheres e literatura: (trans)formando identidades*. Porto Alegre: Editora Palloti, 1997, 153-60. Impresso.
- Johnson, Miriam M. *Strong mothers, weak wives: the search for gender equality*. Berkley: U of California P, 1988. Impresso.
- Kaplan, Meryle M. *Mother's images of motherhood*. London; New York: Routledge, 1992. Impresso.
- Kingston, Anne. *The meaning of wife*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2004. Impresso.

- Kitzinger, Sheila. *Woman as mothers*. New York: Random House, 1978. Impresso.
- Kristeva, Julia. "Maternity, feminism, and female sexuality." *The portable Kristeva*. Ed. Kelly Oliver. New York: Columbia UN, 1997. 295-408. Impresso.
- . "Motherhood according to Giovanni Bellini." *The portable Kristeva*. Ed. Kelly Oliver. New York: Columbia UN, 1997. 303-09. Impresso.
- . "Stabat mother." *The portable Kristeva*. Ed. Kelly Oliver. New York: Columbia UN, 1997. 310-33. Impresso.
- . "Women's time." *The portable Kristeva*. Ed. Kelly Oliver. New York: Columbia UN, 1997. 351-71. Impresso.
- Kukul, Vanessa M. *O quarto fechado, de Lya Luft: uma ilha que emerge na noite...* Dissertação de mestrado. Assis: UNESP, 2005. Web. 22 Fev. 2011.
- . "'O quarto fechado,' de Lya Luft: uma ilha que emerge na noite." *XI Congresso Internacional da ABRALIC: tessituras, interações, convergências*. São Paulo: USP, 2008. Web. 24 Jul. 2011.
- Lacan, Jacques. *The four fundamental concepts of psychoanalysis*. New York: W. W. Norton & Company, 1998. Impresso.
- . "The mirror stage as formative of the I function as revealed in psychoanalytic experience." *Écrits*. New York: W. W. Norton & Company, 2006. Impresso.
- . "The unconscious and repetition." *The four fundamental concepts of psychoanalysis*. New York: W. W. Norton & Company, 1998. Impresso.
- 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*. Tese de doutorado. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2003. Web. 2 Fev. 2010.

Lima, Eliane F. de C. *O encontro com o arquétipo materno: imaginário e simbologia em Lya Luft*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006. Web. 11 Nov. 2010.

Lima Júnior, Celso J. de. *A rainha exilada: jornada psicológica de uma mulher em busca do verdadeiro eu, em Exílio, de Lya Luft*. Dissertação de mestrado. Campina Grande: Universidade Estadual da Paraíba, 2010. Web. 24 Jul. 2011.

Lobo, Luiza. “Imagens de mulher na ficção de Sonia Coutinho.” *Anais do IV Congresso da ABRALIC, Literatura e Diferença*. São Paulo, 01-03 Ago. 2008: 555-59. Impresso.

---. “Women writers in Brazil today.” *World literature today* 61.1 (1987): 49-54. Impresso.

---. “Sonia Coutinho revisits the city.” *Latin American women’s writing: feminist readings in theory and crisis*. Ed. Anny Brooksbank Jones e Catherine Davies. Oxford, England: Clarendon Press, 1996. 163–78. Impresso.

Luft, Lya. *A asa esquerda do anjo*. Rio de Janeiro: Record, 2003. Impresso.

---. “A Pedra da Bruxa.” *O silêncio dos amantes*. Rio de Janeiro: Record, 2008. 13-22. Impresso.

---. *A riqueza do mundo*. Rio de Janeiro: Record, 2011. Impresso.

---. *A sentinela*. Rio de Janeiro: Record, 2005. Impresso.

---. *As parceiras*. Rio de Janeiro: Record, 2003. Impresso.

---. “Bebês no Sótão.” *O silêncio dos amantes*. Rio de Janeiro: Record, 2008. 47-52. Impresso.

---. *Canções de limiar*. Porto Alegre: Sulina, 1964. Impresso.

---. “Canção de mãe e pai.” *A riqueza do mundo*. Rio de Janeiro: Record, 2011. 127-29.

Impresso.

---. *Em outras palavras*. Rio de Janeiro: Record, 2006. Impresso.

---. *Exílio*. Rio de Janeiro: Record, 2005. Impresso.

---. *Flauta doce*. Porto Alegre: Sulina, 1972. Impresso.

- . *Histórias do tempo*. São Paulo: Editora Mandarim, 2000. Impresso.
- . *Mar de dentro*. Rio de Janeiro: Record, 2004. Impresso.
- . *Matéria do cotidiano*. Porto Alegre: Grafosul/IEL, 1978. Impresso.
- . *Mulher no palco*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1984. Impresso.
- . *Múltipla escolha*. Rio de Janeiro: Record, 2010. Impresso.
- . “O Anão.” *O silêncio dos amantes*. Rio de Janeiro: Record, 2008. 23-32. Impresso.
- . “O fruto do meu ventre.” *O silêncio dos amantes*. Rio de Janeiro: Record, 2008. 77-82. Impresso.
- . *O lado fatal*. São Paulo: Siciliano, 1993. Impresso.
- . *O ponto cego*. Rio de Janeiro: Record, 2003. Impresso.
- . *O quarto fechado*. Rio de Janeiro: Record, 2004. Impresso.
- . *O rio do meio*. Rio de Janeiro: Record, 2003. Impresso.
- . *O silêncio dos amantes*. Rio de Janeiro: Record, 2008. Impresso.
- . *Para não dizer adeus*. Rio de Janeiro: Record, 2005. Impresso.
- . *Pensar é transgredir*. Rio de Janeiro: Record, 2004. Impresso.
- . *Perdas e ganhos*. Rio de Janeiro: Record, 2003. Impresso.
- . *Reunião de família*. Rio de Janeiro: Record, 2004. Impresso.
- . *Secreta mirada*. Rio de Janeiro: Record, 2003. Impresso.
- Machado de Assis, Joaquim. *Dom Casmurro*. São Paulo: Martin Claret, 2007. Impresso.
- . *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Martin Claret, 1999. Impresso.
- Marneffe, Daphne. *Maternal desire: on children, love, and the inner life*. New York: Little, Brown and Co., 2004. Impresso.

- Maushart, Susan. *A máscara da maternidade: por que fingimos que ser mãe não muda nada?*
São Paulo: Melhoramentos, 2006.
- Medeiros, Martha. *Poesia reunida*. Porto Alegre: L&PM, 2002. Impresso.
- Melo, Cimara V. *Lya Luft: percursos entre intimismo e modernidade*. Dissertação de mestrado.
Porto Alegre: UFRGS, 2005. Web. 13 Mar. 2011.
- Morris, Pam. *Literature and feminism: in introduction*. Massachutes: Wiley-Blackwell, 1998.
Impresso.
- Muraro, Rose Marie. *A mulher no terceiro milênio*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992.
Impresso.
- Muzart, Zahidé Lupinacci. “A questão do cânone.” Rita Teresinha Schmidt (org). *Mulheres e literatura: (trans)formando identidades*. Porto Alegre: Editora Palloti, 1997, 79-89.
Impresso.
- Padilha, Laura Cavalcanti. “A diferença interroga o cânone.” Rita Teresinha Schmidt (org).
Mulheres e literatura: (trans)formando identidades. Porto Alegre: Editora Palloti, 1997,
61-69. Impresso.
- Paixão, Sylvia. “A literatura feminina e o cânone.” Rita Teresinha Schmidt (org). *Mulheres e literatura: (trans)formando identidades*. Porto Alegre: Editora Palloti, 1997, 71-78.
Impresso.
- Patrício, Rosana Ribeiro. *As filhas de Pandora: imagens de mulher na ficção de Sonia Coutinho*.
Rio de Janeiro: 7Letras; Salvador: FAPESB, 2006. Impresso.
- Paula, Laura da Silveira. “A mulher 2001: a ultrapassagem da margem. Leitura de *O último verão de Copacabana*, de Sonia Coutinho.” Cunha, Helena Parente (org.). *Desafiando o*

- cânone: aspectos da literatura de autoria feminina na prosa e na poesia (anos 70/80).*
Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999. 89-98. Impresso.
- Prado, Luiz Carlos S. *Tempos de casas e labirintos: o lugar da avó na trajetória feminina em Lya Luft*. Dissertação de mestrado. São Cristóvão: UFSE, 2010. Web. 24 Jul. 2011.
- Pravaz, Susana. *Três estilos de mulher: a doméstica, a sensual, a combativa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. Impresso.
- Quinlan, Susan C. "As parceiras: a contemporary bildungsroman." *The female voice in contemporary Brazilian Narrative*. New York: Peter Lang Publishing Inc., 1991. 65-101. Impresso.
- . "Mutatis mundis: a evolução da obra de Lya Luf." Peggy Sharpe (org.) *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina*. Editora UFG/ Editora Mulheres: Goiânia/Florianópolis, 1997. 167-83. Impresso.
- . "O jogo de Ifá: the novel." *The female voice in contemporary Brazilian narrative*. New York: Peter Lang, 1991. 148-75. Impresso.
- Ribeiro, Maria Goretti. "Da literatura aos mitos: a mitopoética na literatura de Lya Luft." *Interdisciplinar (7.7)*: 2008. 59-79. Web. 24 Jul 2011.
- Rousseau, Jean-Jacques. *O Emílio, ou da Educação*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- Ruddick, Sara. *Maternal thinking: toward a politics of peace*. Boston: Beacon, 1995. Impresso.
- Scavone, Lucila. "A maternidade e o feminismo: diálogo com as Ciências Sociais." *Cadernos Pagu (16)*: 2001: 137-50. Web. 24 Ago. 2010.
- . "Maternidade: transformações na família e nas relações de gênero." *Interface 5.8 (2001)*: 47-60. Web. 1 Set. 2010.
- Styron, William. *A Escolha de Sofia*. Rio de Janeiro: Record, 1979. Impresso.

- Terra, Ana. “Essa mulher.” <http://lenadagua.com.sapo.pt/tuaqui/essamulher.htm>. Web. 25 Set 2011.
- Tomaz, Jerzuí. *Corpo e afeto na escrita de Lya Luft*. Maceió: EdUFAL, 2009. Impresso.
- . *Marcadores afetivos e inscrições corporais no universo deminino de Lya Luft*. Tese de doutorado. Maceió: UFAL, 2007. Web. 02 Fev. 2011.
- Vianna, Lucia Helena. “Feminino e crítica da cultura.” Rita Teresinha Schmidt (org). *Mulheres e literatura: (trans)formando identidades*. Porto Alegre: Editora Palloti, 1997, 115-26. Impresso.
- . “Por uma tradição do feminino na literatura brasileira.” Constância Lima Duarte (org.). *Mulher e literatura. V Seminário Nacional*. Natal: UFRN, 1995. Impresso.
- . “Perfis de mulher na ficção brasileira nos anos 80.” Gazolla, Ana Lúcia Almeida (org.). *A mulher na literatura*. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1990. Impresso.
- Walsh, María Elena. *A la madre*. Buenos Aires: Colihue, 2000.
- Xavier, Elódia. *Declínio do patriarcado: a família no imaginário feminino*. Rio de Janeiro: Record, 1998. Impresso.
- . “Do ‘destino de mulher’ à aprendizagem da independência. A trajetória das personagens de Sonia Coutinho.” *III Congresso ABRALIC*. Niterói: ABRALIC, 1995. 445-49. Impresso.
- . “Lya Luft: a desconstrução do gênero.” *Declínio do patriarcado: a família no imaginário feminino*. Rio de Janeiro: Record, 1998. 64-71. Impresso.
- . “Sonia Coutinho: o preço da transgressão.” *Declínio do patriarcado: a família no imaginário feminino*. Rio de Janeiro: Record, 1998. 54-63. Impresso.

---. “Tornar-se mulher: um árduo aprendizado.” Rita Teresinha Schmidt (org). *Mulheres e literatura: (trans)formando identidades*. Porto Alegre: Editora Palloti, 1997, 169-173.

Impresso.

---. “Tudo no feminino: a presença da mulher na narrativa brasileira contemporânea.” *Tudo no feminino*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991. Impresso.