



UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS HUMANAS – CAMPUS I
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDO DE LINGUAGENS-PPGEL

PATRÍCIA SOUZA OLIVEIRA

**CALEIDOSCÓPIO INTERSUBJETIVO: REPRESENTAÇÕES FEMININAS EM
*AS DOZE CORES DO VERMELHO***

SALVADOR
2012

PATRÍCIA SOUZA OLIVEIRA

**CALEIDOSCÓPIO INTERSUBJETIVO: REPRESENTAÇÕES FEMININAS EM
*AS DOZE CORES DO VERMELHO***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, no âmbito da Linha de Pesquisa I – Leitura Literatura e Identidades, do Departamento de Ciências Humanas da Universidade do Estado da Bahia – Campus I, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre em Estudo de Linguagens.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Verbena Maria Rocha Cordeiro.

SALVADOR
2012

FICHA CATALOGRÁFICA
Sistema de Bibliotecas da UNEB

Oliveira, Patrícia Souza

Caleidoscópio intersubjetivo: representações femininas em *As doze cores do vermelho* / Patrícia Souza Oliveira. – Salvador, 2012.

134f.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Verbena Maria Rocha Cordeiro.

Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado da Bahia. Departamento de Ciências Humanas. Campus I. 2012.

Contém referências.

1. Cunha, Helena Parente, 1929 - Crítica e interpretação. 2. Literatura brasileira. I. Cordeiro, Verbena Maria Rocha. II. Universidade do Estado da Bahia, Departamento de Educação.

CDD: B869.3

PATRÍCIA SOUZA OLIVEIRA

**CALEIDOSCÓPIO INTERSUBJETIVO: REPRESENTAÇÕES FEMININAS EM
*AS DOZE CORES DO VERMELHO***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, no âmbito da Linha de Pesquisa I – Leitura Literatura e Identidades, do Departamento de Ciências Humanas da Universidade do Estado da Bahia –Campus I, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre em Estudo de Linguagens.

Aprovada em 31 de Agosto de 2012.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Verbena Maria Rocha Cordeiro. (Orientadora)
Universidade do Estado da Bahia

Prof.^a Dr.^a Edil Silva Costa.
Universidade do Estado da Bahia

Prof.^a Dr.^a Nancy Rita Vieira Fontes.
Universidade Federal da Bahia

À minha mãe, Maria Oradia, que, com sua voz de muitas cores, um dia me disse para “ler tudo”, buscando ultrapassar além dos horizontes que meus olhos desejassem.

AGRADECIMENTOS

São tantos os agradecimentos que eu nem sei como começar... O que sei é que durante a trajetória do Mestrado, antes dela e também depois, pessoas, gestos, olhares, pensamentos estiveram e estarão fazendo parte da minha lembrança. Por isso, deixo registrado o meu muito obrigado a todos e a tudo que se fez presente em minha vida conduzindo-me para esta escrita de sangue transmutada em muitas cores de um vivo caleidoscópio:

Às forças do universo: seus giros imprevisíveis conspiraram para que eu chegasse até aqui;

A Deus, à Nossa Senhora, ao Senhor do Bonfim, à Iemanjá: proteção e força em todos os momentos dessa caminhada – sei que minha fé me levou e me levará aonde eu desejar;

À minha mãe Maria Oradia: cúmplice dos meus sonhos e energia incessante nas muitas orações; sua vida-sangue é um exemplo para mim;

A Anísio, por estar ao meu lado acreditando e mostrando companheirismo nos nossos vermelhos de muito calor;

A meu irmão Marcos: na sua paciência poliédrica, ajuda certa nos momentos de desespero;

À minha orientadora Verbena, cristal que reluz fortes tons de luminoso afeto: com sua generosidade me acolheu e me direcionou nas nuances do caleidoscópio deste estudo;

À professora Edil e à professora Nancy pela leitura atenta e escuta sensível das quais brotaram importantes observações sobre os meus vibrantes traçados; só tenho a agradecer-las por terem me acompanhado neste processo;

A todos os professores do PPGEL, parceiros importantes para a construção desse projeto, em especial: Vera Mota, Márcia Rios, Paulo Santos, Maria do Socorro, Rosa Helena, Carlos Magalhães e Sílvio Roberto;

À professora Fátima Berenice pela confiança e cuidado ao me conduzir no tirocínio e pelas muitas ideias despertadas em meu pensamento;

À Camila, Danilo e já no final Geysa que com toda paciência me socorreram, incontáveis vezes;

À FAPESB, pela bolsa, incentivo fundamental sem o qual não teria como cursar o Mestrado;

A todos os colegas das duas linhas do mestrado pelo compartilhar de muitas descobertas, em especial Verena, Jeane, Derlan, Solon, Márcio e Tony: como foi bom ter encontrado vocês;

Às colegas que se tornaram amigas: Eliã, um exemplo de guerreira e Sabrina, na cumplicidade de nossas angústias, ansiedades, alegrias e expectativas repartidas inúmeras vezes;

À professora Jaciara: sabedoria no seu conselho de sementes e tempo- plantei e posso dizer que desde o início estou colhendo as flores e os frutos deste esforço;

À professora Jailma: flor na força sertaneja a me instigar às discussões de gênero;

Ao professor Carlos Magno por provocar o meu encontro com a escrita de Helena Parente Cunha;

À professora Marinyze: sincera torcida a me cativar com tanta simplicidade;

À Fátima: força amiga e equilíbrio que me inspiraram a iniciar essa travessia policromática;

À Paula e à Olívia: amigas irmãs, cores vibrantes do meu caleidoscópio que me acompanharam desde o primeiro sopro desse desejo;

À Gilmara: abraço e escuta mais que amiga no seu olhar de muitos sorrisos; e à Iolanda: alegria nas florações de cada reencontro;

À Rosi, na sua amizade, por ter partilhado o início da inquietude do meu movimento e ter lido os primeiros traços dessa escrita;

À Elândia (*in memoriam*): presença nas lembranças de sonhos perenes;

À Elza, Tânia, Verinha, Benta: afeto que sempre me aquece;

À Ângela, Edna, Sara e Wagner, no compartilhar de vermelhos gritos inaudíveis;

À tia Ester e a tio Pedro, por tudo que vocês me possibilitaram durante essa trajetória;

À Patrícia e a tio Gerson (*in memoriam*) pelos matizes de vivo contentamento na correria do tempo;

À Rosana: seus olhos espelhados me mostraram a sensibilidade de poucos;

A Idelvan, por ter compreendido este meu momento e aguardado o meu retorno ao trabalho;

Ao povoado de São José: lugar de muito aprendizado e onde se aguçou o desejo de buscar mais conhecimentos – alunos e colegas, vocês não sabem o quanto foram importantes;

À Ana Cláudia, Hilma, Luciana, Tainá, Fabiana, Alexandre, Saádia, Mayara, Maria José e Alexsandro: no compartilhar de muitos sorrisos;

À Janine: cuidado nos momentos de minhas pressas e conforto nos momentos de dor;

À Ágatha: sorriso de não mais caber de carinho a me acalmar;

A Bené, Fojo e minhas amadas Ninas: tê-los por perto me faz sentir que não estou só;

A Paulo, em nome das caronas que contribuíram com a minha travessia Alagoinhas-Salvador: obrigada por se entusiasmarem com a minha luta;

A Leonardo, por ter aceitado fazer a revisão desse meu texto;

E não poderia deixar de agradecer à Helena Parente Cunha: existência de sensibilidade que nos seus vermelhos vibrantes provoca desassossego no meu multicolor sentir.

Enfim, a todos e todas que direta ou indiretamente me ajudaram a construir esse sonho:
MUITO OBRIGADA!!!

Policromia

*Entre as aléias das azaléias
nos transmutamos
nos descobrimos
em desejadas colorações
irisados inesperados
imprevistas refrações
do espectro solar
e da reverberação dos cristais*

*Indeléveis
ultrapassamos simulacros e disfarces
e reconhecemos acenos
da indecifrável policromia*

Helena Parente Cunha, *Cantos e Cantares*.

RESUMO

Este trabalho realiza um estudo das personagens femininas presentes no romance *As doze cores do vermelho*, escrito pela baiana Helena Parente Cunha. Objetiva-se mapear as diferentes representações do feminino, buscando entender a construção e os deslocamentos referentes à questão de gênero, especificamente a produção de subjetividades das personagens enfocadas. O texto literário, tomado como um caleidoscópio, ao ser deslocado, revela as múltiplas imagens de personagens mulheres (amiga loura, amiga negra, amiga dos cabelos cor de fogo, amiga dos olhos verdes, filha mais velha e filha mais nova) que compõem a subjetividade da personagem central, identificada como pintora. A ideia de intersubjetividade é concebida como uma relação dinâmica e dialógica em que a minha subjetividade de leitora e pesquisadora, ao perceber a obra, se entrecruza com a da escritora e das personagens. Assim, para traçar as representações de gênero na narrativa, considera-se o contexto em que a escritora se constitui leitora e intelectual; analisa-se a construção estética e o conteúdo do romance; por fim, mapeia-se os perfis subjetivos das personagens mulheres e os entrecruza ao perfil subjetivo da pintora. Compreende-se que ao trazer a temática da condição feminina na sociedade brasileira, numa estrutura textual fragmentada, Helena Parente Cunha contribui com as discussões sobre o gênero e revela um posicionamento estético-político implicado com as questões culturais da contemporaneidade.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura brasileira. Helena Parente Cunha. *As doze cores do vermelho*. Subjetividade. Gênero.

ABSTRACT

This paper makes a study of female characters present in the novel *As doze cores do vermelho*, written by Helena Parente Cunha. The objective is to map different representations of the female, seeking to understand the construction and displacements related to gender, specifically the production of subjectivities of characters addressed. The literary text, taken as a kaleidoscope, as it is moved, revealing the multiple images of female characters (blond friend, black friend, friend of the flame-colored hair, friendly green eyes, eldest daughter and youngest daughter) that comprise the subjectivity of the central character, identified as a painter. The idea of intersubjectivity is conceived as a dynamic and dialogical relation where my subjectivity as a reader and researcher, to perceive the work intersects with the writer and the characters perceptions. Thus, to outline the representations of gender in the narrative, it is the context in which the writer becomes the intellectual reader; analyzes the aesthetic construction and content of the novel, and finally maps the subjective profiles of women characters and subjective intertwines them to the subjective profile of the painter. It is understood that Helena Parente Cunha in *As doze cores do vermelho*, bringing the theme of womanhood in Brazilian society, in a textual structure fragmented, contributing to discussions about gender and reveals an aesthetic-political positioning involved with issues of cultural contemporaneity.

KEYWORDS: Brazilian literature. Helena Parente Cunha. *As doze cores do vermelho*. Subjectivity. Gender.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Capa da 2ª edição de <i>As doze cores do vermelho</i>	25
Figura 2: Representação esquemática das personagens analisadas.....	27
Figura 3: Módulo 1 tripartido em colunas: âng. 1 – eu (passado); âng. 2 – você (presente); âng. 3 – ela (futuro).	30
Figura 4: Módulo introdutório.....	30

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 UMA ESCRITA IMERSA EM POETICIDADE: TRAJETÓRIA DA HELENA-LEITORA-INTELECTUAL-ESCRITORA	25
1.1 Lançando fios poéticos	25
1.2 O “labirinto das letras”: num tecidos de estórias e poemas um convite à descobertas... 36	
1.3 Para além do labirinto: fios poéticos buscando visibilizar “formas informes”.....	46
2 ENTRE OS FIOS DE <i>AS DOZE CORES</i>	52
2.1 Tramas de uma estética inquietante	52
2.2 Forma e conteúdo num jogo de sentidos para os leitores	62
2.3. Estruturas e imagens em fragmentos de sonhos e devaneios.....	70
3 INTERSUBJETIVIDADE NA COMPOSIÇÃO DO CALEIDOSCÓPIO: FIOS POLICROMÁTICOS	77
3.1 A pintora nas tramas das “doze cores”	77
3.2 A amiga dos olhos verdes: risada de revoadas rasantes; a amiga loura: o nó na voz	87
3.3 A amiga negra: menina flor sem cor na flor do dia; a menina dos cabelos cor de fogo: menina luz e sombra	96
3.4 As filhas da pintora: a menina em “livremente florescer” e a menina em “recuado despetalar”	115
CONSIDERAÇÕES FINAIS	122
REFERÊNCIAS	126

INTRODUÇÃO

*viajei em muitas faces
emigrei de tantas formas
à procura do meu rosto
[...]*

Helena Parente Cunha, *Meu rosto*.

A baiana Helena Parente Cunha é uma escritora cujas marcas textuais se inscrevem nos questionamentos dos estudos literários contemporâneos. Poetisa, contista, romancista, ensaísta, ela traz na superfície de seus textos a marca da diferença es/inscrita em transgressão, tanto na temática, ao tratar da condição feminina na sociedade contemporânea, quanto na estrutura e no estilo singular do seu traçado textual, o que causa estranhamento e inquietação ao leitor, instigando-o a deslocar o olhar no processo de significação.

A partir de inquietações geradas pela leitura de narrativas da escritora, selecionei o romance *As doze cores do vermelho* como *corpus* empírico do estudo intitulado *Caleidoscópio intersubjetivo: representações femininas em As doze cores do vermelho*. O objetivo desse trabalho foi mapear as diferentes representações do feminino presentes na obra, buscando entender a construção e os deslocamentos referentes à questão de gênero, especificamente a produção de subjetividades das personagens mulheres.

No presente estudo, longe de conceber a ideia de “mulher” como algo dotado de uma essência, natureza, unidade ou totalidade, considero a condição feminina numa dimensão plural. De acordo com Regina Dalcastagnè (2010, p. 41), se é legítimo entender que as mulheres formam um grupo social específico, no qual a diferença de gênero estrutura experiências, expectativas, constrangimentos e trajetórias sociais, também é preciso considerar que a vivência feminina não é una. As mulheres fazem parte de contextos, em que as variáveis de raça, classe, orientação sexual, entre outras, geram significantes diferenças nas posições sociais que ocupam.

Ao fazerem suas próprias escolhas ou mesmo ao optarem por conjunto de crenças e valores diversos, as mulheres percebem-se no mundo de maneiras as mais singulares e diferenciadas. Problemas e desafios enfrentados pelas mulheres, em parte, são comuns a todas, entretanto, há casos que são específicos e outros que são até mesmo opostos entre si. Dalcastagnè (2010, p. 41) sustenta que a riqueza dessa condição plural se estabelece exatamente na tensão entre unidade e diferença e propõe como questão saber quanto dessa riqueza está presente na narrativa brasileira contemporânea. Para isso, é preciso detectar,

dentro da produção literária recente, quem está construindo essas representações e como elas estão sendo produzidas.

Nesse sentido, analisar as representações femininas presentes na obra *As doze cores do vermelho* se tornou um estudo oportuno, na medida em que intenta contribuir para dar visibilidade ao posicionamento político-estético da escritora Helena Parente Cunha. O trabalho, de certo modo, aponta as implicações desta escritora no campo literário, crítico e social, principalmente no que se refere a pensar os pressupostos dos estudos atuais, dentre os quais a subjetividade, que na contemporaneidade parte da ideia de que é produto de linguagem, construída na dinâmica social a partir das relações interpessoais ou intersubjetivas, sendo assim, deslocada, fragmentada e incompleta.

A narrativa da escritora foi tomada como metáfora do caleidoscópio em que as personagens femininas são representadas em subjetividades plurais. O texto ao ser “girado” revela as nuances das mulheres “pintadas” pela escritora, as quais participam das trocas (inter)subjetivas com a personagem central. Essa personagem, denominada pintora, não é nomeada (assim como todas as demais personagens da narrativa) e vai construindo sua subjetividade no entrecruzamento com as das amigas que a acompanham na narrativa, as quais são apresentadas por cores: “a amiga loura”, “a amiga negra”, “a amiga dos cabelos cor de fogo”, “a amiga dos olhos verdes”. Desse jogo subjetivo, também participam “a filha mais nova” e “a filha mais velha” da pintora.

A análise das representações dessas personagens se mostrou uma tarefa complexa, sobretudo nas etapas preliminares da escrita, o que me remete às palavras de Leda Verdiane Tfouni (2002, p. 29): “começar a dizer nunca é tarefa simples. E começar a escrever torna-se trabalho árduo e duplamente complexo”. Principalmente, ao meu ver, quando se trata de uma reflexão voltada para imagens de uma escrita de autoria feminina. Mesmo sendo mulher, e talvez por isso, a tarefa de refletir sobre o texto de escritoras ganhe maiores complexidades, pois a escrita é permeada de subjetividades e a investigação aqui proposta convocou-me, enquanto leitora, a buscar um posicionamento que levasse em consideração a discussão de gênero. Mas, como diz Lúcia Castello Branco (1989, p. 111, grifo da autora): “não há como manter um ‘distanciamento crítico’ quando o objeto de análise corre o risco de se misturar ao sujeito, quando o *corpus* de pesquisa é um corpo flutuante em que é preciso tocar sem reter, inferir sem ferir”. Assim, em vários momentos me deparei com a indagação paradoxal: Como manter um distanciamento do meu objeto, se ao analisar as subjetividades construídas pela autora, a minha subjetividade enquanto mulher, também é aguçada no processo de leitura? Essa indagação se ampliou ao entender que foi no trânsito das subjetividades, ou

intersubjetividades (minha, da autora e das personagens), que o trabalho adquiriu corpo e forma.

Justamente por conta das implicações subjetivas concernentes a este trabalho, manter o distanciamento do objeto de estudo se colocou como um dos primeiros desafios da pesquisa. Entretanto, este distanciamento se impôs como necessário para evitar incorrer nas visões simplistas ou mesmo trazer o que Gaston Bachelard (1996, p. 18) designa opinião. Para ele, “não se pode basear nada na opinião: antes de tudo é preciso destruí-la. Ela é o primeiro obstáculo a ser superado”. Apoiada na ideia de Bachelard (1996, p. 56), busquei me distanciar dos raciocínios apressados e do estabelecimento de relações precipitadas sempre com o cuidado de não cair numa pedagogia puramente intelectualista da ciência positivista. Assim, procurei atentar para a possibilidade de produzir um estudo no qual a leitura da obra se realizasse numa ambivalência objetiva e subjetiva.

Até porque, a discussão da crítica em torno da escrita das mulheres, conforme as palavras de Elaine Showalter (1994, p. 24), se situa num “território selvagem” e por isso se faz necessário visibilizar e problematizar tal escrita. Showalter (1994, p. 49) declara que para algumas críticas feministas, a “zona selvagem”, ou espaço feminino em seus textos torna-se o lugar da linguagem revolucionária das mulheres e deve ser o lugar de uma crítica, de uma teoria e de uma arte, genuinamente centradas na mulher, cujo projeto comum seja tornar “visível o invisível, fazer o silêncio falar”. O conceito do texto da mulher na “zona selvagem” é um jogo de abstração o qual devemos assumir uma postura crítica, visto que “a escrita das mulheres é um ‘discurso de duas vozes’ que personifica sempre as heranças social, literária e cultural, tanto do silenciado, quanto do dominante” (SHOWALTER, 1994, p. 50, grifo da autora). Nesse sentido, a escrita das mulheres simultaneamente está dentro de duas tradições e só pode ser entendida levando-se em consideração a relação histórica e cultural variável com o outro corpo de textos que a crítica feminista denomina “escrita dos homens”. Assim, a “zona selvagem” nos textos de mulheres é marcada pela “polifonia” ao trazer uma história aparente e outra silenciada. Esta última para ser decifrada exige que o leitor a compreenda como um exercício discursivo próprio que traz implícito o desejo de emancipação ao se apropriar mimeticamente do processo linguístico patriarcal.

Muitos estudos de perspectiva feminista evidenciam que a discussão sobre a condição da mulher na sociedade aparece, mesmo que de forma velada ou enviesada, nos escritos de poucas literatas que conseguiram abrir frestas no cerco do patriarcalismo e deixaram inscrita a marca da resistência. Nestes escritos, a linguagem se despe de uma pretensa ingenuidade e se configura como uma estratégia estético-política para visibilizar as falas femininas silenciadas.

O texto literário feminista, como defende Luiza Lobo¹ é o que traz um ponto de vista da narrativa, experiência de vida, logo, apresenta um sujeito de enunciação consciente de seu papel social. O eu da autora deixa entrever uma consciência, através da voz de personagens, narrador, ou na sua *persona* na narrativa, se colocando numa posição de confronto social em relação aos cerceamentos que a impedem de desenvolver seu direito de expressão. Para Lobo, a literatura de autoria feminina, do ponto de vista teórico, precisa criar, politicamente, um espaço próprio dentro da literatura mundial mais ampla, em que a mulher expresse a sua sensibilidade a partir de um ponto de vista e de um sujeito de representação próprios, que sempre constituem um olhar da diferença.

A escritora Helena Parente Cunha (2009), em entrevista à Revista Latitudes – Cahiers Lusophones, sustenta a ideia da existência de uma “literatura de autoria feminina”, na qual aparecem determinadas características que a questão do gênero justifica. Para ela, antes de ingressar no universo do imaginário ou da fantasia, a literatura parte de fatos concretos do ponto de vista individual/social, num dado momento histórico dotado de suas especificidades nos vários planos. Além disso, o lugar social e psicológico da mulher ao longo do tempo não pode deixar de integrar a construção da obra. Helena Parente Cunha (2003) também ressalta que não acredita em uma ‘literatura feminina’, pois “a literatura não pode ser classificada por separação de sexo”, inclusive existem “obras de escritoras que não se inspiram na realidade tipicamente feminina”².

Falando a Lígia Vassalo (1999), a escritora ainda revela que adota a perspectiva de Rita Terezinha Schmidt para definir o que se tem denominado “literatura de autoria feminina”. Schmidt propõe que a escrita feminina é um texto de autoria feminina, escrito sob o ponto de vista da mulher e em função de representação particularizada e especificada no eixo da diferença, não podendo se desvincular de autoria, como se fosse uma entidade ontológica metafísica.

Diante das pontuações, considero que a escrita de Helena Parente Cunha não parte de uma intenção desinteressada, e por isso a leitura que aqui se realiza também assume essa dimensão. Desse modo, a literatura passa a ser compreendida como um “jogo”, no qual se trava a correlação de forças sociais efetivada, por vezes, entre o ato de dizer e de calar.

Sobre essa questão, Michel Foucault (2002) alerta que o discurso carrega as marcas do poder e da ideologia, e nesse sentido, “mergulhar” na análise da escrita de mulheres (neste

¹Cf.: LOBO, Luiza. A literatura de autoria feminina na América Latina. Disponível em: <<http://filipe.tripod.com/LLobo.html>> Acesso em: 15 mar 2012.

² Citação retirada da entrevista à Maria Célia Teixeira (2003).

estudo especificamente da mulher Helena Parente Cunha) é entrar num campo escorregadio, que convoca uma atitude cuidadosa por parte do(a) pesquisador(a), para não reproduzir um discurso reducionista, o que requer uma atenção voltada para a possibilidade de proliferação de outros sentidos.

No contexto dos estudos contemporâneos, o conceito de sujeito é deslocado e deixa de ser entendido como transcendental ou como portador de uma essência. O sujeito, agora, passa a ser entendido como decorrente do processo histórico; e a subjetividade na concepção de Félix Guattari (1986, p. 31) é produzida por agenciamentos coletivos de enunciação, na qual toda produção de sentido, de eficiência semiótica, não são centradas nem em agentes individuais, nem em agentes grupais. A subjetividade ganha nova perspectiva, e não é passível de totalização ou de centralização no indivíduo. Ela é fabricada e modelada no registro social, decorrente de múltiplos agenciamentos. Segundo Guattari (1986, p. 30), diante da modelização das subjetividades na contemporaneidade se torna necessário uma prática política que persiga a subversão da subjetividade e permita o agenciamento de “singularidades desejantes”.

Direcionando tais discussões para o campo literário e reportando para a questão de gênero e escrita no século XX, especificamente para a obra *“As doze cores do vermelho”*, questiono: Quais as representações do feminino na narrativa selecionada? Como se efetiva o processo de construção e desconstrução intersubjetiva da pintora e das outras personagens femininas? Em que sentido pode-se afirmar que a escritora, através da transfiguração do real, empreende ou não deslocamentos no processo de construção intersubjetiva das personagens destacadas?

Como proposta metodológica, apresento um estudo bibliográfico, partindo de uma análise interpretativa da obra, apoiando-me em reflexões teóricas que permitiram um entendimento mais denso do objeto, sem perder de vista o caráter de provisoriade, mutabilidade e relatividade dos pontos de vista do pesquisador.

No primeiro momento, pesquisei a fortuna crítica da produção da escritora, o que me levou a trabalhos realizados pela professora e pesquisadora Dr.^a Lúcia Tavares Leiro. Em sua dissertação de mestrado (2002), *Os contos de Sônia Coutinho e Helena Parente Cunha: uma leitura sob a ótica feminista* e em sua tese de doutorado (2003) *A família na literatura baiana de autoria feminina contemporânea: um estudo feminista sobre as narrativas de Sônia Coutinho e Helena Parente Cunha*, a pesquisadora aborda a recepção crítica dirigida à produção literária de ambas as escritoras, que começam a produzir com maior intensidade a partir dos anos de 1980. Para Leiro (2002, p. 31), o percurso das escritoras mostra sua

inserção feminista, evidenciando em seus escritos experiências de mulheres na sociedade brasileira pertencentes à geração de 1960, burguesa, vivendo os conflitos da vida urbana e a transição dos valores e comportamentos.

Sobre a produção específica de Helena Parente Cunha, a pesquisadora informa que há um grande número de trabalhos da crítica publicado grande parte em jornal, livros e revistas especializadas³. Os artigos iniciam-se nos anos de 1980, predominantemente em jornais e elaborados pela voz masculina. No final dessa mesma década, a crítica feminista, inicialmente com as norte-americanas⁴, volta-se para o romance *Mulher no Espelho*, trazendo discussões sobre a condição da mulher na sociedade burguesa. Nesse sentido, Leiro destaca a possibilidade de se pensar, em relação às produções da escritora, “na existência de uma crítica não-feminista e feminista que, por sinal, nem sempre estão relacionadas ao lugar do masculino ou do feminino, mas ao momento em que foi escrito e a abordagem escolhida pelos/as analistas”. E é nos anos de 1990 que a crítica feminista local passa a dar maior atenção aos textos de Helena Parente Cunha.

A pesquisadora mapeia os textos da crítica feita às produções das escritoras, analisando as diferentes vertentes que servem de ferramentas para a interpretação de suas produções, atentando para o momento em que os artigos foram escritos, o lugar de onde vem a voz da crítica e o tipo de abordagem utilizada para a leitura das obras.

Como a quantidade de trabalhos sobre os livros de poemas, romances, contos e até ensaios de Helena Parente Cunha mapeados por Leiro é expressiva (ainda mais se somados aos que encontramos também no site da escritora⁵), detive-me especificamente ao número de pesquisas de cunho acadêmico que encontrei no Banco de Teses da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Num total de dezesseis trabalhos realizados entre os anos de 2001 a 2009, encontrei dez dissertações⁶ de mestrado e seis teses⁷

³Cf.: Lúcia Leiro. A recepção crítica das produções de Helena Parente Cunha. Disponível em: <<http://www.amulhernaliteratura.ufsc.br/8lucialeirobh.htm>> Acesso em: 02 nov. 2011.

⁴ Elaine Showalter (1994, p. 31) informa que em cada país, a ênfase da crítica feminista foca a escrita das mulheres de forma diferente: a crítica feminista inglesa, essencialmente marxista, salienta a opressão; a francesa, essencialmente psicanalítica, salienta a repressão; a americana, essencialmente textual, salienta a expressão.

⁵ Cf.: site da escritora: <<http://www.helenaparentecunha.com.br>>.

⁶ *Os contos de Sonia Coutinho e Helena Parente Cunha: uma leitura sob a ótica feminista*. (Lucia Tavares Leiro, 2001, UFBA); *Ecos, silêncio e labirinto: Um olhar sobre a voz narrativa em As doze cores do vermelho e A Casa da cabeça de cavalo*. (Elaine Cristina Vieira Freitas, 2004, UEFS); *A narrativa especular em Helena Parente Cunha*. (Telma Maria Dutra, 2004, UFPE); *Variações sobre o mesmo tema: a representação do corpo nos contos de Clarice Lispector, Helena Parente Cunha, Lygia Fagundes Telles e Marina Colasanti*. (Josélia Rocha dos Santos, 2004, UFRJ.); *Para uma análise do künstlerroman de autoria feminina: o dilema procriação/criação em As doze cores do vermelho*, de Helena Parente Cunha. (Ana Maria Martins Roeber, 2005, FURG); *Perfis femininos nos contos de Helena Parente Cunha*. (Lilian Almeida de Oliveira Lima, 2006, UEFS); *Na contramão da história: o Bildungsroman feminino em Lygia Fagundes Telles, Lya Luft e Helena Parente Cunha*. (Florípedes do Carmo Coelho Borges, 2007, UnB); *Ecos da sociedade patriarcal em Mulher no espelho*.

de doutorado. Cinco trabalhos dentre as dissertações e outros cinco dentre as teses discutem o romance *As doze cores do vermelho*.

O número de dissertação e de teses, de certa forma, indica o interesse da crítica pelo romance que neste estudo tomo como objeto de investigação. Cada trabalho aponta para uma questão específica, entretanto todos fazem referência ao lugar da mulher na sociedade contemporânea, mostrando a diversidade de seus papéis. Assim, acredito que ao analisar as personagens femininas, enfocando a construção da subjetividade e o entrecruzamento decorrentes delas, agrego mais uma contribuição aos estudos de gênero que abordam essa questão de forma mais ampla, e especificamente nos textos da escritora Helena Parente Cunha. Amplio a perspectiva das pesquisas realizadas até então, na medida em que busquei pensar a construção das subjetividades femininas relacionando-as à fragmentação da construção formal do romance. Esse aspecto (a forma) ganha uma dimensão peculiar no livro e por isso defendo a ideia de que a escritora, ao construir as personagens femininas, relacionou estrategicamente forma e conteúdo.

A dissertação é composta de três seções. Na primeira, intitulada *Uma escrita imersa em poeticidade: trajetória da Helena-leitora-intelectual-escritora*, analiso o percurso que Helena Parente Cunha faz para se constituir uma escritora. A partir de entrevistas da autora, de relatos e de sua fortuna crítica, busco flagrar nos interstícios dos discursos possíveis leituras que produziram efeitos no seu processo de criação literária e de alguma forma modelaram a sua “escrita de si”. Enfoco assim a Helena leitora–intelectual-escritora, bem como o seu lugar social e a sua contribuição para outros lugares sociais. Essa seção foi dividida em três subseções.

Em *Lançando fios poéticos*, apresento o romance *As doze cores do vermelho*, enfatizando as peculiaridades da sua temática e forma, que denotam um posicionamento estético-político da escritora Helena Parente Cunha.

Na subseção *O labirinto das letras: num tecido de estórias e poemas um convite à descobertas*, abordo o percurso intelectual de Helena Parente Cunha focalizando sua

(Adriana Aparecida Abrantes, 2008, UFJF); *O pensamento nômade em Helena Parente Cunha e René Magritte: tradição, ruptura e interfaces*. (Márcia de Paula Falco Dutra, 2008, UFJF); *Representações da mulher em Helena Parente Cunha*, Lygia Fagundes Telles E Marina Colasanti. (Wanessa Zanon de Souza, 2009, UFRJ).

⁷ *Por uma estética de resistência: leitura de narrativas brasileiras dos anos oitenta de autoria feminina*. (Marcia Gonçalves Silveira Faria, 2002, UFRJ); *A família na literatura baiana de autoria feminina contemporânea - Um estudo feminista sobre as narrativas de Sônia Coutinho e Helena Parente Cunha*. (Lúcia Tavares Leiro, 2003, UFBA); *Entre cores e estilhaços: experiências femininas singulares em romances de Helena Parente Cunha*. (Julia Hissa Ribeiro da Fonseca, 2004, UFRJ); *Mulheres no umbral: representação literária da casa e da rua literatura baiana de autoria feminina*. (Nancy Rita Vieira Fontes, 2005, UFBA); *MargiNação*. Ricardo Araújo Barberena, 2005, UFRJ); *Literatura e Ecofeminismo: uma abordagem de A força do destino*, de Nélida Piñon e *As doze cores do vermelho*, de Helena Parente Cunha. (Maximiliano Gomes Torres, 2009, UFRGS).

constituição leitora e escritora. Vestígios de suas leituras e alguns dados de sua carreira acadêmica constituem-se em elementos sugestivos para refletir sobre a produção estética de *As doze cores do vermelho*.

Em *Para além do labirinto: fios poéticos buscando visibilizar “formas informes”*, discuto o percurso da carreira profissional da escritora e a dificuldade que ela teve para entrar no mercado editorial, bem como seu processo de certificação através das premiações dos seus trabalhos em âmbito nacional e internacional.

Percorrer sua trajetória, sem dúvida, fornece elementos para pensar a singularidade de sua escrita. O entorno que circunda o romance, e neste caso, inclui Helena Parente Cunha e o seu contexto, materializam imagens, mesmo que de forma inconsciente, em seus textos. Assim, entendo que ela fala sempre de uma posição, de um lugar e de um tempo determinados, e o “texto-cultura” que simultaneamente a rodeia e a constitui é “arrastado” para a sua arte, mesmo quando não tem a intenção de evidenciá-lo, ou até mesmo quando tenta camuflá-lo para fazê-lo aparecer de modo imperceptível.

Na segunda seção, *Entre os fios de As doze cores*, empreendo uma leitura mais específica dos aspectos formais e do conteúdo do romance, partindo do pressuposto de que estes elementos foram pensados estrategicamente pela escritora na constituição do seu texto e por isso, neste estudo, optei em abordá-los de forma relacional, pois são elementos relevantes para se compreender a construção subjetiva das personagens. A seção foi subdividida em três partes.

Na subseção *Tramas de uma estética inquietante*, destaco a poeticidade marcante em *As doze cores do vermelho* que é um traço estilístico da escritora, e discuto a descontinuidade temporal e espacial gerada pela estruturação inovadora da obra construída em colunas.

Em *Forma e conteúdo num jogo de sentidos para os leitores*, apresento com base na Estética da Recepção, particularmente a teoria do Efeito de Wolfgang Iser (1979), a discussão acerca da interação entre texto e leitor e dos vazios textuais presentes na obra.

Em *Estruturas e imagens em fragmentos de sonhos e devaneios*, tomando como base textos de Sigmund Freud, relaciono a fragmentação presente no romance à estrutura narrativa de um sonho.

Na terceira seção, *Intersubjetividade na composição do caleidoscópio fios: policromáticos*, analiso as multifaces construídas pela escritora através da representação da personagem pintora e das outras personagens femininas que a acompanham no “entrançado do percurso”: as amigas loura, negra, dos cabelos cor de fogo, dos olhos verdes e suas filhas:

a menina maior e a menina menor. Também estabeleço o diálogo intersubjetivo entre essas personagens e a pintora. Esta última seção foi segmentada em quatro subseções.

Na primeira, intitulada *A pintora nas tramas das “doze cores”*, enfoco a fragmentação subjetiva da personagem pintora que se relaciona com a fragmentação da estrutura da narrativa e traz a marca da ambivalência entre o “lado de lá” (representante do espaço de autorrealização através da arte e do reconhecimento no âmbito público), e o “lado de cá” (representante dos cerceamentos do mundo patriarcal, que confina a mulher no espaço privado). Verifico que num processo de tensão, identificações, negações e deslocamentos, a pintora vai construindo sua subjetividade entrecruzando com as múltiplas subjetividades de suas amigas.

A segunda subseção, composta por *A amiga dos olhos verdes: risada de revoadas rasantes; a amiga loura: o nó na voz*, promovo a apresentação do perfil subjetivo dessas duas amigas que aparecem em contraposição na narrativa. A amiga dos olhos verdes é aquela que tem coragem de questionar a ordem falocrática, levando a protagonista a subverter os ordenamentos dando vazão a impulsos de liberdade. A amiga loura representa a subjetividade reprodutora do discurso patriarcal aprisionador que a pintora deseja excluir de sua constituição.

Na terceira subseção, *A amiga negra: menina flor sem cor na flor do dia; a menina dos cabelos cor de fogo: menina luz e sombra*, analiso essas duas amigas da pintora que se encontram triplamente na situação de margem. Ambas são marcadas pelas variáveis de gênero e de classe social. A menina negra ainda traz a variável de raça e a menina dos cabelos cor de fogo a variável de ocupação profissional por trabalhar como prostituta. Na narrativa, essas personagens transitam por duas vias: uma via é marcada pela segregação/exclusão e a outra traz o processo de singularização de suas subjetividades, na medida em que a escritora constrói outras configurações subjetivas e identitárias para elas.

Na quarta subseção, *As filhas da pintora: a menina em “livremente florescer” e a menina em “recuado despentalar”*, analiso as filhas da pintora, que representam os seus excessos nos dois lados, pois a filha maior é a liberdade sem freios e a menor é a negação de todos os seus desejos. As duas filhas, desdobramentos ampliados da subjetividade da pintora, conferem tons dramáticos à narrativa, na medida em que uma romperá todas as barreiras, normas, códigos sociais e a outra se mostrará cada vez mais presa num universo de anulação e apagamento.

Para sustentar os argumentos do estudo, também recorri a Félix Guattari (1986, p. 33) que traz a ideia de que todos os fenômenos da atualidade envolvem dimensões do desejo e da

subjetividade, e de que esta é produzida por agenciamentos de enunciação. O modo pelo qual os indivíduos vivem-na pode ser uma relação de alienação e opressão quando se submetem à subjetividade tal como a recebem, ou uma relação de expressão e de criação, quando se reapropriam dos seus componentes produzindo um processo de singularização.

Tornou-se pertinente, ainda, a observação de Guattari (1986, p. 36) de que a evolução do romance pode ser remetida, dentre outras questões, às diferentes tentativas de criação de sistemas de referência para os novos modos de produção da subjetividade. Nesse sentido, é interessante notar como os sistemas de modelização do romance estão, de certo modo, relacionados aos sistemas de modelização do psiquismo. Guattari então sublinha que os maiores psicanalistas não são nem Freud, nem Lacan, nem Jung, mas gente como Proust, Kafka ou Lautréamont, autores que conseguiram respeitar as mutações subjetivas muito melhor do que os empreendimentos de modelização pretensamente científicos.

Para pensar o conceito de gênero, embasei-me em Teresa de Lauretis (1994) que, numa visão teórica foucaultiana, vê a sexualidade como uma “tecnologia sexual”. A autora amplia este conceito tratando o gênero como representação e auto-representação, produto de diferentes tecnologias sociais e de discursos, epistemologias, práticas críticas institucionalizadas e da vida cotidiana. Lauretis (1994, p. 208) defende a ideia de que o gênero (tal qual a sexualidade foi discutida por Foucault) não é “propriedade de corpos, nem algo existente a priori nos seres humanos”, mas um “conjunto de efeitos” produzidos em corpos, comportamentos e relações sociais por meio do desdobramento de uma complexa “tecnologia política”. Assim, o gênero é uma representação construída continuamente, seja na mídia, nas escolas públicas e particulares, nos tribunais, na família nuclear, ou no que Louis Althusser denominou “aparelhos ideológicos do Estado” e também de forma menos óbvia na academia, na comunidade intelectual, nas práticas artísticas de vanguarda, nas teorias radicais, e até mesmo no feminismo. Ainda para Lauretis (1994, p. 216) a representação social de gênero afeta sua construção subjetiva e inversamente a representação subjetiva do gênero afeta sua construção social, abrindo assim, a possibilidade de agenciamento e autodeterminação ao nível subjetivo e até individual das práticas micropolíticas cotidianas.

A ideia de Joan W. Scott (2000) foi mais um suporte para esta pesquisa, pois a autora discute os conceitos usados pelos pós-estruturalistas que também são úteis para as feministas (língua, discurso, diferença e desconstrução). Ao trazer o debate sobre “igualdade *versus* diferença”, Scott (2000, p. 203) declara que “necessitamos de teorias que possam analisar o funcionamento do patriarcado em todas as suas manifestações e que nos permitam pensar em termos de pluralidade e diversidades, em lugar de unidades universais”. É necessário que a

base teórica selecionada rompa o “esquema conceitual das velhas tradições filosóficas ocidentais” responsáveis por construir o mundo de maneira hierárquica, em termos de “universos masculinos e especificidades femininas”. A teoria, assim, se faz necessária, na medida em que permita articular modos de pensamento alternativos sobre o gênero, servindo não só para reverter as velhas hierarquias ou confirmá-las, mas sendo útil e relevante para a “prática política”.

Também Roland Barthes (2004) foi tomado como interlocutor neste estudo, pois para este autor a língua e a literatura não se esgotam na mensagem que engendram. Ao defender que a literatura é uma revolução permanente da linguagem, nos aponta e convida para um “jogo” no qual se deve “trapacear com a língua, trapacear a língua”, num trabalho de deslocamento sobre esta. Tais atitudes constituem as forças de liberdade que residem na literatura.

O jogo aludido por Barthes sugere a dinamicidade do caleidoscópio que estará sendo girado no estudo que se desdobra nas próximas páginas. É neste clima de jogo e de movimentação que convoco você leitor, para juntos, mergulharmos nos tons avermelhados da escrita de Helena Parente Cunha, interconectando sua subjetividade à minha, à da escritora e das personagens que aqui vão se desvelando nesta prática intersubjetiva.

1 UMA ESCRITA IMERSA EM POETICIDADE: TRAJETÓRIA DA HELENA-LEITORA-INTELECTUAL-ESCRITORA

A realização do poema exige a desrealização do poeta, mas não se pode desrealizar sem partir do real.

Helena Parente Cunha, *Corpo no cerco* (Orelha).

1.1 LANÇANDO FIOS POÉTICOS

Em um prisma de cores, Helena Parente Cunha lança “fios de sangue”, dando vida ao romance *As doze cores do vermelho*, publicado pela primeira vez em 1988, em coedição pela Editora Espaço e Tempo e pela Editora UFRJ. Ao questionar os valores tradicionais em sua narrativa ficcional, a escritora concorre para desconstruir o discurso patriarcal, o que provoca, por vezes, um estranhamento em seu público leitor.



Figura 1: Capa da 2ª edição de *As doze cores do vermelho*.

No Prefácio à 2ª edição, em 1998, Rita Terezinha Schmidt afirma que este romance, após dez anos de surgimento no cenário da ficção brasileira, continuava como um dos textos mais singulares, ou talvez o mais provocativo, dentre os publicados na década. Segundo Schmidt, tal qualificação se deve por *As doze cores do vermelho*⁸:

Mobilizar uma estética de resistência altamente corrosiva e desestabilizadora, dos paradigmas associados ao que se tem definido, genericamente, de humanismo liberal burguês: homogeneização, totalização, unidade, identidade. Tais paradigmas, legitimados por um regime de verdade

⁸ Todas as citações retiradas do romance serão doravante designadas sob a sigla *ADCV* e seguem a 2ª edição, publicada pela Editora Tempo Brasileiro, do Rio de Janeiro, em 1998.

que instituiu e fixou suas condições de ordem e coerência, verdade e valor, constituem a base epistêmica do sistema de representação e significação operantes em nossa cultura, a qual alimentou, historicamente, práticas políticas, sociais e textuais, ideologicamente articuladas com estruturas e privilégios de exclusão. (SCHMIDT, apud PARENTE CUNHA, 1998, p. 7).

Na perspectiva de Schmidt, entende-se que o posicionamento político-estético de Helena Parente Cunha, na obra, problematiza a base epistêmica hegemônica do discurso humanista liberal burguês. Tal discurso privilegia uma identidade universal de Homem, representado, dentre outras particularidades, pelo sujeito coeso, centrado, masculino, branco. A escritora desloca esse tipo de representação, fazendo emergir o que estava à “margem”, o “Outro” do discurso ou o “ex/cêntrico”. Para isso, cria personagens femininas com subjetividades e identidades, colocadas num espaço de tensão e ambivalência, diante das formas tradicionais de representação. A sua ficção, sustentada por construções discursivas sócio-histórico-culturais, transita entre identidades e subjetividades fragmentadas, vazadas, instáveis e incompletas, conferindo aos estudos literários uma dimensão contemporânea e provocativa.

Transcorridas mais de duas décadas (especificamente 24 anos), *As doze cores do vermelho* continua provocando seu público leitor, seguramente por conta da estética de resistência mencionada por Schmidt, que se manifesta em suas dimensões temática e formal, e por problematizar a questão da subjetividade na contemporaneidade. Assim, visualizo a narrativa como uma “escrita de sangue”, aludindo às palavras de Friedrich Nietzsche: “De todo escrito só me agrada aquilo que uma pessoa escreveu com o seu sangue. Escreve com sangue e aprenderás que o sangue é espírito” (NIETZSCHE, 2005, p. 45).

O “sangue” na escrita de Helena Parente Cunha estaria presente, na medida em que, ao optar pela questão do gênero, ela enuncia uma posição favoravelmente implicada com as questões culturais e políticas de seu tempo. Tal posicionamento permite uma análise do funcionamento do patriarcado em suas manifestações ideológicas, institucionais, subjetivas, assim como evidencia a pluralidade identitária das subjetividades femininas, que vão se formando em confronto ou em conformidade com as formas de enquadramentos e sobre-determinação do gênero feminino.

Também considero a obra uma “escrita de sangue” pela presença recorrente de doze cores do vermelho que escorrem por suas linhas labirínticas, recobertas por “fios” poéticos e imagens, que “pulsam” na mente do leitor, como em:

O brilho das revoadas tornava mais ágil o céu vermelhos. (*ADCV*, p. 14).

No fim da tarde ela verá o sol se pôr no horizonte molhado de sangue. No fim da tarde desredonda ela pensará nas revoadas de abelhas douradas em inerências nos laranjais em flor. No mergulho da noite ela abrirá o sexo. Flor vermelha prolongando as pétalas impregnadas. (*ADCV*, p. 15).

Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2009, p. 944), o vermelho é universalmente considerado como o símbolo fundamental do princípio de vida. Dotado de força, poder e brilho, esta cor é enunciada no título do romance, *As doze cores do vermelho*. Representa, assim, o princípio dessa narrativa que Helena Parente Cunha escreve emoldurando um quadro não só poético, mas também político, por possibilitar “pensar criticamente em termos de gênero”⁹.

Os feixes de vermelho também aparecem como o “sangue quente” que pulsa num “caleidoscópico”¹⁰ intersubjetivo. A ideia de caleidoscópico aqui evocada tem uma estreita relação com o que o instrumento sugere, ou seja, o deslocamento de imagens multicoloridas. Nesse sentido, tomo a obra literária como um caleidoscópico e focalizo as imagens móveis das personagens femininas representadas ao longo da narrativa.



Figura 2: Representação esquemática das personagens analisadas.

⁹ DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (Orgs.). *Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea*. (2001, p. 07). Para as autoras, pensar criticamente em termos de gênero é questionar as formas de hierarquização presentes na sociedade, principalmente se nos colocamos (agora de forma voluntária) no campo feminista de ação.

¹⁰ Derivado das palavras gregas *καλός* (*kalos*), "belo", *εἶδος* (*eidos*), "imagem", e *σκοπέω* (*scopeo*), "olhar (para)" a palavra caleidoscópico ou calidoscópico designa um instrumento cilíndrico, em cujo fundo há fragmentos móveis de vidro colorido ou outro material, os quais, ao refletirem sobre um jogo de três espelhos angulares, dispostos longitudinalmente, produzem um número infinito de combinações de imagens e cores variegadas.

Maria Lúcia Rocha-Coutinho (1994, p. 15) explicita que “[a antropologia] questionando a existência de uma essência feminina, abre caminho para a visão de que não existe, na verdade, Mulher, enquanto gênero universal, mas sim uma pluralidade de mulheres”. Dessa forma, busco compreender como se configuram as multifaces subjetivas que se entrecruzam compondo o tecido textual, analisando, para isso, o estatuto dos papéis conferidos aos sujeitos ficcionais femininos, atualizados via leitura. Este processo envolve o texto, o contexto e a minha subjetividade, visto que me coloco na posição de leitora e é no entrecruzamento de subjetividades (da autora, das personagens e da minha) que surge a ideia de intersubjetividade, como uma relação dinâmica, dialógica, efetivada num movimento de constante construção. Ainda para Rocha-Coutinho:

Na psicologia social, o estudo das identidades e subjetividades, ao mostrar que o papel de cada ator social é sempre desempenhado em interação com o outro, numa relação de reciprocidade e troca, questionou a possibilidade de se estudar a mulher isoladamente. O problema da mulher é, antes de mais nada, um problema de complementaridade sexuais, onde se interpenetram práticas sociais, discursos e representações dos universos tanto feminino quanto masculino. (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 15).

No presente estudo, não se tem a intenção de operar uma dicotomia ao analisar apenas as personagens femininas. As personagens são construídas no universo sócio-histórico do romance, e este universo é perpassado pela relação entre os dois gêneros (masculino e feminino). Assim, ao analisar as personagens femininas, coloco estas em tensão com o discurso do patriarcalismo que é representado por algumas personagens masculinas e também femininas.

Diante do contexto de análise de personagens, retomo o discurso de Rachel Esteves Lima (1999, p. 305) quando esta assinala que “compreender a atividade crítica como um exercício metateórico significa ir além do comentário, que geralmente se detém na superfície do texto”. Denota reconhecer a cultura como uma prática intersubjetiva, na qual são acionadas tanto as instâncias de produção quanto as de recepção, assumindo o caráter ideológico de qualquer julgamento de valor. O pensamento da crítica traduz o esforço que, enquanto pesquisadora, proponho neste estudo. No processo de significação, projeto no texto a minha subjetividade, mas também reconheço o caráter parcial, incompleto e fragmentário da leitura empreendida, que como qualquer outra, precisa se despir de uma pretensão à totalidade ou à completude.

Para Lima (1999, p. 305), a arte e a literatura, em particular, nunca assumem um lugar determinado e uma definição fixa, podendo, ao articular-se com outras disciplinas

humanísticas, se apresentarem como instrumento para a desconstrução dos sentidos estabelecidos. Tal posicionamento teórico impõe a necessidade de se traçar novas estratégias para uma possível análise crítica de textos literários na contemporaneidade. Empreender um outro fazer científico crítico. Assumir o lugar de crítico literário, sob este viés, é aceitar um desafio que prima por um posicionamento teórico, que empreenda o deslocamento de conceitos e a quebra das velhas barreiras, das hierarquias, dicotomias e seriações. Nesta perspectiva, busca-se jogar ativamente captando a multiplicidade de sentidos de um texto, que se faz “corpo multifacetado”, engendrado por discursos e relações de poder. Conforme enfatiza Ivya Alves (2005, p. 26), “a linguagem não é inocente, nem transparente, mas a pessoa que fala ou escreve terá suas marcas que indicarão as categorias de classe, gênero, etnia, geração, ideologia”. Ou seja, o discurso da escritora e por sua vez o do(a) leitor(a) provém de um conjunto de negociações de diversas identidades e lugares.

Uma das questões centrais no campo da literatura que a crítica feminista elege, segundo Vera Queiroz (1997, p. 103), é a discussão em torno do sujeito que lê e do sujeito que escreve, assim como, do estatuto dos personagens ficcionais, focalizados como *personae*¹¹, a partir de uma ótica circunscrita pela noção de gênero. Para a autora:

Olhar a produção e a recepção dos objetos da cultura (ocidental e patriarcal) sob a ótica das relações de gênero implica pôr em questão a centralidade do sujeito masculino como ponto de referência, a partir de onde são avaliados, julgados e definidos os valores de tal cultura, o que tem significado para a mulher, o Outro do masculino, uma posição hierarquicamente inferior quanto aos atributos (e as atribuições) que lhe são socialmente conferidos. (QUEIROZ, 1997, p. 104).

Queiroz (1997, p. 112) ainda afirma que o romance, por ser um discurso artístico é um dos elementos da cultura que contribui para organizar as subjetividades e as identidades tanto de homens, quanto de mulheres. Enquanto uma prática discursiva, a subjetividade projeta-se na voz narrativa, na construção do universo ficcional, na distribuição temporal e espacial do texto e na estruturação das personagens, podendo ser captada no ato da leitura.

Nesse sentido, as reflexões de Lima, Alves e de Queiroz auxiliam na análise de como Helena Parente Cunha configurou subjetivamente os sujeitos femininos presentes em sua obra. Ratifico que a análise realizada não é inocente, porquanto atravessada por minhas vivências, percepção de vida, meu lugar de pesquisadora e de mulher. São, portanto, subjetividades que se enlaçam e modelam minha leitura de *As doze cores do vermelho*.

¹¹ No Dicionário Aurélio consta que personagens são cada uma das pessoas que figuram em uma narrativa, romance, poema ou acontecimento. Do latim *persona, ae* = máscara.

O romance, estruturalmente, é constituído de 48 módulos nomeados, tripartidos em colunas distintas (ângulos 1, 2, 3), as quais ocupam duas páginas do livro aberto, e ocorrem em três tempos (passado-presente-futuro) e em três vozes (eu-você-ela).

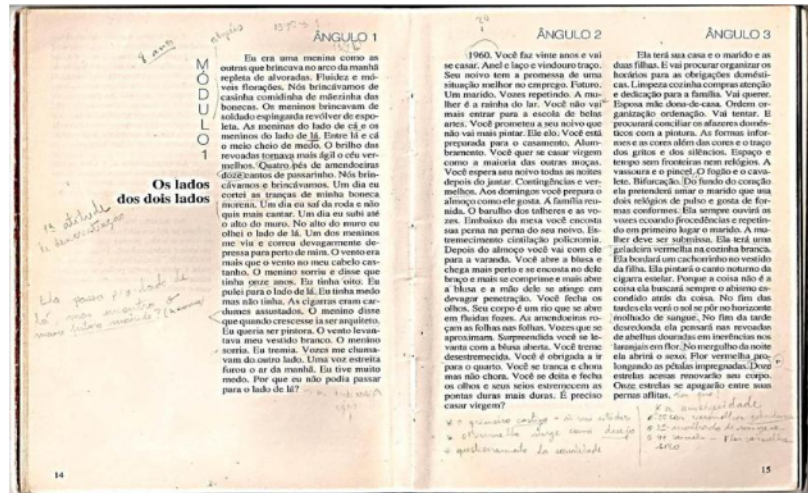


Figura 3: Módulo 1 tripartido em colunas: âng. 1 – eu (passado); âng. 2 – você (presente); âng. 3 – ela (futuro).

O módulo introdutório, intitulado *Antes de atravessar o arco-iris* é apresentado em uma única coluna, do lado direito da página, com três parágrafos, dispostos como se fossem estrofes de um poema.

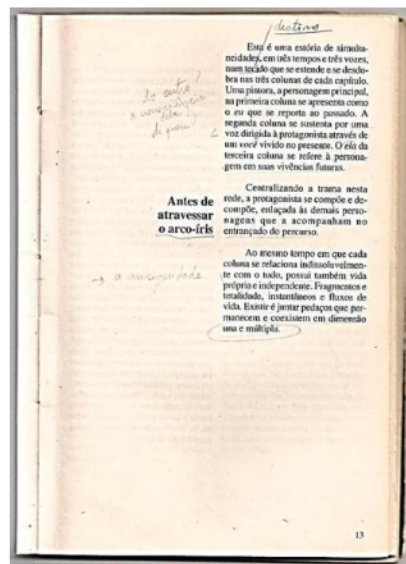


Figura 4: Módulo introdutório.

Neste módulo, a voz da narradora, adverte o(a) leitor(a) sobre a estrutura fragmentária da narrativa e sobre a proposta da “trama nesta rede”, que se desenrola centralmente com uma

protagonista “enlaçada às demais personagens que a acompanham no entrançado do percurso” (*ADCV*, p. 13) num movimento de composição e decomposição:

Esta é uma estória de simultaneidades, em três tempos e três vozes, num tecido que se estende e se desdobra nas três colunas de cada capítulo. Uma pintora, a personagem principal, na primeira coluna se apresenta como o *eu* que se reporta ao passado. A segunda coluna se sustenta por uma voz dirigida à protagonista através de um *você* vivido no presente. O *ela* da terceira coluna se refere à personagem em suas vivências futuras. (*ADCV*, p. 13, grifo da autora).

O campo semântico da palavra “fio” é evocado desde a primeira enunciação quando traz: “esta é uma história de simultaneidades, em três tempos e três vozes, num *tecido* que se estende e se desdobra nas três colunas de cada capítulo” (*ADCV*, p. 13, grifo nosso). A palavra “tecido”, assim como “trama”, “rede”, “enlaçada”, “entrançado”, estão relacionadas à palavra “fio” que “é essencialmente o agente que liga todos os estados da existência entre si, e a seu Princípio” (CHEVALIER & GEERBRANT, *op. cit.*, p. 431). Em resumo, o fio tem a função de ligar, conectar. Entendo que este sentido de “ligação” é reatualizado nas palavras acima destacadas, o que, de certo modo, antecipa ao leitor a atitude que ele deverá assumir perante o texto apresentado. Ou seja, no processo de leitura, o leitor deverá fazer as conexões, associações, ao significar a estrutura e o enredo fragmentário do romance.

Ainda pensando na simbologia que envolve a palavra “fio” e associando esta à simbologia do vermelho (elemento fortemente presente na narrativa), mais uma vez afirmo que há um “fio de sangue” na escrita de Helena Parente Cunha, ligando e dando corpo à trama que se desenrola em três colunas, de diferentes tempos e múltiplas vozes de um mesmo *EU*. Como alerta a narradora/autora, estes são “fragmentos e totalidade, instantâneos e fluxos de vida” em que “existir é juntar pedaços que permanecem e coexistem em dimensão una e múltipla” (*ADCV*, p. 13). “Fio” da trama textual que para além desta se metaforiza no “fio de vida” e liga a personagem principal às outras personagens circundantes, possibilitando a concretização de experiências intersubjetivas.

Ao realizar este estudo, tais experiências extrapolam o âmbito ficcional na medida em que a minha subjetividade entra no “jogo”¹² da leitura, tensionando ainda mais o fio tênue entre a ficção e a não-ficção, no exercício de refletir sobre a representação da realidade. Afinal, como declara a própria Helena Parente Cunha, “a literatura dialoga com a realidade e

¹² Pauto-me na ideia de “jogo” discutida por Wolfgang Iser, um dos teóricos que postularam os princípios da Estética da Recepção. No ensaio *O jogo no texto*, Iser enfatiza a interconexão entre autor, texto e leitor, numa relação a ser concebida como um processo em andamento que produz algo que não existia anteriormente. (ISER, 2002, p. 105). Para ele, os autores jogam com os leitores e o texto é o campo desse jogo. (Ibidem, p. 107).

a fantasia, faz a síntese da emoção e do intelecto”, além de ter como paradoxo o fato de “ser invenção que revela realidades profundas” (PARENTE CUNHA, 1999 apud ALVES, 2010, p. 140). Acrescento que este argumento se torna coerente tanto ao se pensar na figura do escritor quanto na figura do leitor.

Wolfgang Iser (2002, p. 958), em seu ensaio, *Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional*, discute os limites entre o real e a ficção. Para ele, há no texto ficcional muita realidade que não só deve ser identificável como realidade social, mas que também pode ser de ordem sentimental e emocional. Enquanto produto de um autor, o texto configura-se como forma determinada de tematização do mundo. Ainda para Iser (2002, p. 983), o fictício se qualifica como uma específica forma de passagem, que se move entre o real e o imaginário, com a finalidade de provocar sua mútua complementaridade.

A quebra de fronteiras entre o “real” e o “ficcional” faz-me voltar para o enredo caleidoscópico de *As doze cores do vermelho*, o qual narra a trajetória de uma mulher branca, inominada, de classe média, pintora, que desde a infância é marcada pela ambivalência entre o lado de “cá” e o lado de “lá”. O lado de “cá” representa os ditames patriarcais enunciados através dos “barulhos das vozes” cerceadoras que pretendem enquadrá-la numa hierarquia de gênero:

Nós brincávamos de casinha, comidinha de mãezinha das bonecas. As meninas do lado de cá e os meninos do lado de lá. [...] Um dia eu subi até o alto do muro. No alto do muro eu olhei o lado de lá. Um dos meninos me viu e correu devagarmente depressa para perto de mim. [...] Eu tremia. Vozes me chamavam do outro lado. (*ADCV*, p. 14).

O “lado de lá” é o *locus* de autorrealização que a personagem pintora tenta alcançar para realizar os seus desejos, alguns dos quais se encontram retratados simbolicamente nos quadros que pinta:

Seus quadros e seus desejos em concretizações desconcretas e suas pulsações emanando feixes de luz e flocos de sombra. (*ADCV*, p. 33).

Um dia ela dará o salto e pousará no lado de lá. Mas os nós do lado de cá serão sido laço que será ainda apesar. (*ADCV*, p. 31).

O “muro” demarca os limites dos dois lados que não só separa como também hierarquiza os gêneros colocando a mulher numa posição subalterna.

A personagem pintora transitando entre os dois lados (o “cá” e o “lá”), vai compondo sua subjetividade no entrelaçamento com as subjetividades das demais personagens. Entretanto, neste estudo, destaco apenas o enlace entre as subjetividades das personagens femininas, as quais, tomando a perspectiva de gênero, ocupam diferentes posicionamentos sociais, identitários e simbólicos. Assim, aborda-se especificamente a interconexão subjetiva da pintora com as quatro amigas: “dos olhos verdes”, “dos cabelos cor de fogo”, “negra”, “loura”; e com as filhas “maior e menor”. É nesse jogo de múltiplas e fragmentadas subjetividades que vai se constituindo, de forma tensionada, a subjetividade da personagem central igualmente fragmentada, tal qual a fragmentação que é encontrada no aspecto formal do romance.

Sobre o aspecto formal de *As doze cores do vermelho*, Izabel F. O. Brandão (2010, p. 32) observa que o leitor é provocado a repensar sobre isto, pois mesmo existindo a cisão deslocada nos três ângulos (o que considero uma aparente cisão), as respostas que procuramos acerca dessa mulher comum, tão próxima que nos espanta, encontram-se intrinsecamente entrelaçadas neste universo que “mergulhamos”. Ou seja, o fio que entrelaça os ângulos fragmentados da personagem pintora também a enlaça às demais personagens, assim como enlaça os módulos entre si, conferindo-lhes uma peculiar conexão.

Mas antes de puxar o fio desse tecido com imagens caleidoscópicas que entrecruzam as personagens, as múltiplas vozes narrativas e a minha percepção de leitora, busco situar a escritora Helena Parente Cunha, de quem inicialmente partem os primeiros “fios de vida” deste seu texto. Até porque percorrer os caminhos labirínticos construídos por sua escrita é estar disposto a se imbricar no universo criativo em que “é impossível destrinçar o que é da razão e o que é do instinto, o que é do mundo e o que é da terra” (ANDRADE, 2003, p. 505). A escrita “heleniana” requer dos leitores uma certa disposição não só para deslocar os conceitos do mundo e da vida, como também para pensar no quão singular é o seu processo de criação literária. Desse modo, entende-se que Helena¹³, em sua produção poética, tal qual Proust, como diz Gilles Deleuze (1997, p. 09): “inventa na língua uma nova língua, uma língua de algum modo estrangeira, [trazendo] à luz novas potências gramaticais ou sintáticas. Arrasta a língua para fora de seus sulcos costumeiros, leva-a a *delirar*”.

¹³ Na presente seção, ao me referir à escritora Helena Parente Cunha, o leitor observará que algumas vezes, uso somente o seu primeiro nome. Isso porque, ao destacar as múltiplas identidades da autora, recorro aspectos de Helena, em sua infância/adolescência (Helena menina-adolescente) e em sua vida adulta (Helena intelectual), onde o foco se volta para os contextos específicos em que desempenha o papel de leitora, professora, crítica literária, escritora.

O “delírio linguajeiro”, presente não só em *As doze cores do vermelho* como em outras obras da autora, marcado por um trabalho intenso de desafio e transgressão da linguagem, se materializa em uma escrita multifacetada, sendo legitimado por suas palavras quando ela confessa que a literatura é seu “espaço de liberdade” (PARENTE CUNHA, 1999 apud ALVES, 2010, p. 140). Os deslocamentos feitos por Helena Parente Cunha, ao trazer a questão de gênero e também ao construir uma forma peculiar para *As doze cores do vermelho*, emolduram quadros imagéticos em que a realidade, já embotada aos olhos, é recriada com tons poéticos que desestabilizam o leitor e convidam-no a ativar todos os seus sentidos no processo de leitura. Além disso, o romance traz as marcas da cultura e a visão de mundo da escritora. Nesse sentido, ler a obra citada pode se configurar como uma experiência intersubjetiva, quando ao preencher os vazios do texto com seus conhecimentos e saberes, suas experiências de vida e de outras leituras, o leitor vai preenchendo os vazios inerentes à própria subjetividade.

Roland Barthes afirma que a literatura encena a linguagem, em vez de, simplesmente, utilizá-la; engrena o saber no rolamento da reflexibilidade infinita, sendo que “através da escritura o saber reflete incessantemente sobre o saber, segundo um discurso que não é mais epistemológico, mas dramático” (BARTHES, 2004a, p. 19). O fato de a literatura encenar a linguagem pode ser entendido como um processo que a desloca do lugar comum, dando-lhe outras configurações e sugerindo um processo de “devir”, não só para o escritor e sua escrita, como para o leitor e suas concepções que entram no “jogo literário” e experimentam a liberdade responsável, por fazer “girar os saberes” (BARTHES, 2004a, p. 18).

Esse movimento de devir encenado pela linguagem literária, a qual trapaceia com a língua, e trapaceia a língua, permitindo ouvi-la fora do poder (BARTHES, 2004a, p. 16), traduz, em certa medida, a inquietação que a escrita de Helena Parente Cunha suscita em mim, enquanto leitora.

Assim, quando proponho situar a baiana Helena Parente Cunha, faço no sentido de mostrar o seu percurso intelectual, focalizando a escritora. São pistas valiosas para se pensar sobre a singularidade de sua escrita, e de certa forma, sobre as possíveis entradas para analisar suas personagens. A partir de entrevistas concedidas pela autora, de relatos e de sua fortuna crítica, busco flagrar nos interstícios dos discursos, leituras que provavelmente produziram efeitos no seu processo de criação literária e ensaística, inscritas também na sua escrita de si enquanto mulher. Penso, dessa forma, sobre a Helena leitora–intelectual–escritora, visualizando também o seu lugar social e a sua contribuição para outros lugares sociais.

Para isso, retomo a discussão de Michel Foucault (1992), que ao repensar e ressignificar o conceito de autoria, propõe o apagamento da noção autor, por esta ser dotada de um emblema aurático, neutro, distante, detentor de verdades. Foucault faz emergir o conceito de escritor, concebendo-o como alguém sujeito de linguagem, responsável pela construção de imagens não inocentes, que dizem de um posicionamento político do sujeito que escreve, mesmo que a intenção não seja explicitada. Para ele, a relação (ou a não relação) com o autor e as diferentes formas dessa relação constituem uma propriedade discursiva, tornando-se plausível “estudar os discursos não somente pelo seu valor expressivo ou pelas suas transformações formais, mas nas modalidades da sua existência”, o que inclui os modos de circulação, de valorização, de atribuição, de apropriação dos discursos que variam com cada cultura e se modificam no interior de cada uma (FOUCAULT, 1992, p. 68).

A figura do escritor é aquele que faz emergir possíveis potencialidades em seu discurso, transmitindo suas subjetividades num movimento afirmador de um constante devir. Nesse sentido, entende-se a responsabilidade do escritor, e particularmente da mulher escritora que ao se posicionar politicamente trazendo a questão de gênero para o seu discurso mostra que “já não há mais palavras inocentes” (BOURDIEU, 1998, p. 18).

Na esteira dessas reflexões, o objetivo, ao trazer o percurso da escritora Helena Parente Cunha, não é fazer um estudo biográfico para explicar a obra através de suas vivências, como se o romance fosse uma confissão de sua vida pessoal. Longe de cair na armadilha do descritivismo biográfico, que confunde a vida da autora com a obra, entendo que “a biografia, o ‘retrato literário’, não explica a obra, que é produto de um outro eu que não é o eu social, de um eu profundo irreduzível a uma intenção consciente” (COMPAGNON, 2006, p. 48, grifo do autor). Não pretendo reduzir o estudo da literatura de Helena Parente Cunha apenas à história de sua vida. Também não busco um sentido único ou original, nem tampouco um princípio explicador ou algo que se revele no fundo do texto. Assim, retira-se o papel de fundamento originário do sujeito que escreve e analisa-se este como uma função variável e complexa do discurso.

O sentido do texto não se reduz, nem equivale à intenção da autora ou a de seus contemporâneos, mas deve ainda incluir a história de sua crítica por todos os leitores de diferentes gerações, sua recepção passada e futura. Como bem discute Compagnon (2006, p. 64), um texto ao transitar de um contexto cultural a outro recebe novas significações, que não foram deduzidas pelos seus primeiros leitores. Ou seja, “toda interpretação é contextual” e os critérios relativos ao contexto que ela ocorre conduzem a significação, de modo que não é possível conhecer nem compreender um texto em si mesmo.

Assim, conhecer o entorno no qual Helena Parente Cunha vai se constituindo leitora e escritora é um dos elementos somados ao arcabouço de dados utilizados no processo da pesquisa. Nesse processo, se compreende o texto como “um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura” (BARTHES, 2004b, p. 4). Conhecer, portanto, o percurso intelectual da escritora se justifica por entender o ato criador como algo complexo, que se efetivando via linguagem é concebido como meio de interação. Mesmo sem uma intenção explícita ou consciente, a escritora está imbricada em relações de forças num contexto sócio-histórico-cultural. Dessa forma, as imagens plasmadas no texto não são inocentes e dizem de um posicionamento político do sujeito que escreve, desvelando um modo peculiar de ler o mundo ao transpô-lo para a sua escrita.

1.2 O “LABIRINTO DAS LETRAS”: NUM TECIDO DE ESTÓRIAS E POEMAS UM CONVITE À DESCOBERTAS

A escritora de *As doze cores do vermelho* transitou intensamente no território das letras, o que provavelmente deve ter contribuído, ainda que inconscientemente, para entrecruzar as experiências das atividades acadêmicas que desenvolve ao seu processo de criação literária. Além de ser poetisa, contista, ensaísta, romancista, tradutora, Helena Parente Cunha é Professora Emérita da Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ, eleita por aclamação no Conselho Universitário e Professora Titular de Teoria da Literatura na Faculdade de Letras da UFRJ¹⁴. O seu currículo lhe confere uma consistente formação teórico-literária, o que acredito ser gerador do fluxo de contaminações no trabalho criativo de suas produções.

Em entrevista à Maria Célia Teixeira (2003) quando questionada se o fato de ser professora de Teoria da Literatura ajudou em seus projetos literários, Helena Parente Cunha responde:

Quando estou empenhada na elaboração do meu texto literário, não penso nos conceitos teóricos. Seria um empobrecimento do fazer ficcional que não pode vir atrelado a propósitos pertencentes à outra ordem. No entanto, como parto do princípio de que todos os elementos que fizeram parte de nossa

¹⁴ Helena Parente Cunha possui os títulos de Pós-Doutorado, Livre Docência e Mestrado em Letras pela UFRJ, o de Doutorado em Letras pela Universidade Federal de Santa Catarina/UFSC e inúmeras especializações na área.

experiência entram na química da fantasia criadora, por certo meu trabalho com a Teoria da Literatura contribui indiretamente para a feitura do texto. (PARENTE CUNHA, 2003).

Em outra entrevista concedida a Léa Madureira (2007), a escritora responde a uma pergunta semelhante¹⁵, dizendo que o trabalho acadêmico e a vida de escritora são duas posturas diferentes. O “ato de criação vem de um transbordar de energias sutis que se expressam em palavras, mas também em silêncio e ritmo”, originado de fontes que a razão desconhece, já o trabalho acadêmico, mesmo quando feito com o sentimento, necessita do “instrumental oferecido pela racionalidade”. Continua explicando:

Se nos momentos de criação, eu não me entregasse àquele fluxo energético, por certo não realizaria a obra. Numa outra etapa, entra o intelecto para a tarefa artesanal das revisões e troca ou busca de palavras, a palavra que possa dar conta do que não se faz palavra. Nunca penso em conceitos teóricos, como por exemplo, narrador onisciente, fluxo de consciência ou estrofes de decassílabos ou rimas alternadas etc. A atividade acadêmica pertence a outra instância que não pode interferir no trabalho de escritora, sob pena de interceptar ou prejudicar a criação. (PARENTE CUNHA, 2007).

Mesmo diante das especificidades e diferenças entre o trabalho acadêmico e o de escritora há um intercâmbio de experiências entre ambos, que se processa sem uma intenção consciente. Como afirma Helena Parente Cunha (2007), há um “mistério na criação artística”, e é nesse sentido que para ela, nenhuma interpretação crítica “consegue dar conta da inesgotabilidade do dito e do não dito em uma produção poética”, sendo o subsídio teórico um elemento que sempre propicia à obra um novo olhar, novos ângulos de enfoque, nova iluminação para a descoberta do que não coube nas palavras expressas.

Rosana Ribeiro Patrício (2010, p. 77) sustenta que o trabalho docente e a criação literária versátil da escritora se amalgamam e se complementam. Mas qual a trajetória percorrida por Helena Parente Cunha para se constituir escritora? Qual a relevância que seu lugar social de escritora tem para outros lugares sociais? Esses são questionamentos que contribuem para refletir sobre a composição estética da obra *As doze cores do vermelho*, e sobre a configuração subjetiva das personagens femininas presentes na narrativa.

Por este ser um trabalho em fontes secundárias, no qual cotejo entrevistas, depoimentos e textos da recepção crítica das obras de Helena Parente Cunha, não almejo chegar a respostas pontuais ou categóricas. A investigação se pauta em vestígios que emergem de tais fontes, assim como em inferências que estes vestígios suscitam, sugerindo

¹⁵ A pergunta aludida foi: O trabalho acadêmico tem interferência em sua vida de escritora?

possíveis caminhos que a autora traçou. Até porque em se tratando da leitura enquanto objeto, como discute André Belo (2002, p. 54), esta escapa sempre um pouco ao investigador, mesmo sendo isso uma questão que não a faz ser muito diferente de outros objetos. Entretanto, segundo Belo, para superar algumas dificuldades metodológicas colocadas pelo estatuto fugaz da leitura, como por exemplo, o condicionamento das respostas de determinadas entrevistas, solicita-se do pesquisador uma atenção ao outro polo que caracteriza o ato de ler: o controle e os enquadramentos de diversos tipos a que ele está sujeito.

Assim, na presente reflexão, efetuo um trabalho interpretativo de fontes destacando na multiplicidade identitária que o nome Helena abarca: a Helena menina-adolescente que no ambiente familiar vai adentrando no universo das primeiras estórias e dos primeiros poemas; e a Helena intelectual que se constituindo escritora, ultrapassa as paredes do familiar “labirinto das letras” ao encontro de novas descobertas. O entrecruzamento de suas múltiplas identidades impede a análise de seguir uma linearidade. O fluxo emaranhado dos dados direciona este estudo.

Ao pensar na constituição da Helena escritora, volto-me a sua entrevista concedida à Elzbieta Szoka (2002). Nessa entrevista, Szoka pergunta o que levou Helena Parente Cunha a ser escritora. Ela responde que talvez seja “vocação”, pois desde criança quando aprendeu a ler gostava de escrever e suas redações eram muito elogiadas. Sinaliza que sempre escrevia poesia:

Gostava de escrever poemas rimados, como naquele escrito quando eu tinha sete anos, um poema dedicado à primavera: [...] Ainda tenho a cópia guardada com minha antiga letrinha. [...] Eu também gostava muito de ler. Lia historinhas infantis e escrevia discursos. [...] mas nunca foram lidos e ouvidos, a não ser por meu pai e minha mãe. Também gostava muito das cartas, mantinha abundante correspondência com familiares residentes fora da Bahia e durante toda a minha vida escrevia poesia. Gosto de dizer que o primeiro dinheiro que ganhei na vida foi quando eu era adolescente, no concurso de poemas "Onde está o poeta?", promovido por uma estação de rádio. Obtive o prêmio e o poema foi lido no auditório por um ator que se tornou muito famoso, atuando no teatro, cinema, televisão, Paulo Gracindo. (PARENTE CUNHA, 2002).

No fragmento, fica explícito que a “veia poética” acompanha Helena Parente Cunha, desde a infância, remetendo às reflexões de J. Claude Pompuynac (1997, p. 13), quando, ao examinar as representações do ato de ler em autobiografias¹⁶ dos escritores François Mauriac,

¹⁶ Embora este estudo não se paute em relatos autobiográficos, acredita-se que as entrevistas e depoimentos utilizados como fontes secundária possibilitam perceber a trajetória que Helena Parente Cunha percorre para aprender a ler e a escrever.

Jean-Paul Sartre, Michel Ragon, François Cavanna e da escritora Simone de Beauvoir, o autor articula tais representações com imagens da leitura na infância e com trajetórias retrospectivas do acesso ao saber ler. Para ele, o aprendizado da leitura “reenvia ao ato de ler *in statu nascendi*, aos primeiros passos dados no mundo do escrito” (1997, p. 14). O autor lembra ainda, que as “introduções à leitura” contadas, correspondem à fidelidade sempre relativa da recordação e são comandadas pelo projeto que conduz a anamnese.

O depoimento da escritora mostra que, ao aprender a ler, ela inicia o processo de escrita e suas redações eram apreciadas por aqueles que a cercavam: professores, pais, familiares, seus mediadores de leitura. Helena, desde a infância, se encontra imersa em um horizonte sociocultural dotado de nível de instrução e de um conjunto de práticas culturais específicos que compõem o sistema de referências responsáveis por sua formação.

Na reconstrução da memória, a leitura e a escrita são representadas como atividades prazerosas e estimulantes para Helena-menina, que tomam proporção na adolescência quando ela é premiada num concurso de poesias, no qual o seu poema é lido na rádio. Representação da escrita e da leitura como prática sociocultural legitimadas numa instância de prazer, na qual Helena vai apresentando a si mesma (via depoimento), especificamente os seus percursos de leitora e futura escritora. Para Pompougnac (1997, p. 47) “a escrita [é que] certifica a trajetória de leitor”. Nesse sentido, observa-se que o percurso leitor de Helena inicia o processo de “certificação” com o estímulo dos familiares que a cercam e também com essa premiação.

O depoimento dado por Moema Parente Augel¹⁷ (2010, p. 119), uma das irmãs de Helena, sintetiza o percurso da família que sai do Rio Vermelho em Salvador, onde elas passam a primeira infância, e vai para a cidade de Barbacena no estado de Minas Gerais, na década de 1940. Augel lembra de episódios a partir de Barbacena, por ser relativamente grande a distância de idade entre as duas. Entretanto, traz das memórias familiares do chamado “mítico e encantado tempo do Rio Vermelho”, o fato de que por alguns anos, Helena, a mais velha, foi filha única e era mimada por todos da família. Dentre os caprichos “só almoçava se lhe contassem histórias e talvez, quem sabe a tia Djanira e o tio Bernadelli tenham sido os principais responsáveis pela vocação da escritora” (AUGEL, 2010, p. 117-118).

¹⁷ Depoimento proferido no Seminário *As formas informes do desejo*. Esse seminário homenageou a escritora em maio de 2009 e em 2010 resultou na publicação do livro de mesmo título, o qual reúne as conferências, comunicações e depoimentos apresentados durante o seminário.

Um aspecto interessante do percurso da escritora Helena Parente Cunha é quando ela se refere a seu “universo mítico” cujas memórias remontam a infância no bairro do Rio Vermelho”. Ainda na entrevista concedida a Szoka, ela relembra¹⁸ o fato de que naquela época se dizia que o Rio Vermelho era um bairro muito distante e que ficou importante não só porque nele residia Jorge Amado, mas também por causa da festa dedicada a Iemanjá, "Festa da Mãe d'Água", celebrada no dia dois de fevereiro:

Naquela época era uma festa meio proibida porque as famílias tradicionais não se relacionavam bem com o Candomblé. De qualquer forma aquilo me empolgava porque da minha "janela fantástica" eu via quando passavam os barcos e as procissões. O meu mundo de criança passava diante de minha janela. Eram os pescadores, eram as pessoas que esperavam o bonde, eram os vendedores. Quando era a época da "Festa da Mãe d'Água", passavam aquelas mulheres vestidas com as roupas maravilhosas para o ritual na praia. (PARENTE CUNHA, 2002).

Também, ela traz a memória afetiva do seu fascinante quintal onde brincava no balanço e na casa de boneca. Nele, destaca a existência de plantas, passarinhos e formigas, que adorava ver passando enfileiradas. Das formigas, ainda acrescenta o fato de que durante algumas noites comiam samambaias deixando o chão repleto de folhas, o que, pela manhã, desesperava a sua mãe. Nas palavras da escritora:

O bairro baiano do Rio Vermelho formou a minha geografia mítica. Também fez parte da minha infância a babá incrivelmente dedicada que eu tive e que era neta ou bisneta de escravos. Ela inspirou uma personagem do meu romance *Mulher no espelho*. Muitas vezes o Rio Vermelho aparece na minha literatura. Na verdade, o que eu lembro do Rio Vermelho não é bem memória, é mais fantasia. É meu espaço mítico. A minha sensibilidade se desenvolveu aí. (PARENTE CUNHA, 2002).

Esse universo mítico descrito por Helena Parente Cunha, que são suas “lembranças transfiguradas pela imaginação e pela própria deformação da lembrança”¹⁹ (PARENTE CUNHA, 2008, p.75), se mostra fortemente presente em *As doze cores do vermelho*:

Invisibilidades. Eu suspeitava adjacências. Gordas formigas mastigavam as folhas das samambaias. (ADCV, p. 18).

A menina comia seu pão com doce debaixo da amendoeira e eu dava a ela o desenho de uma estrela de doze pontas e as labaredas guardavam pequenos

¹⁸Respondendo a pergunta: Como foi a sua infância e como ela influenciou o que você escreve?

¹⁹ Citação retirada da entrevista concedida à *Revista Exu*, publicada em 2008.

gritos e gordas formigas mastigavam as folhas das samambaias. (*ADCV*, p. 20).

Meu quintal de terra e grama de corola e asa de fruta e pedra de raiz e nuvem. Meu quintal. Quatro pés de samambaias doze cantos de passarinho. Eu me deitava na grama e olhava as nuvens. Formas informes debaixo do céu vermelhos. (*ADCV*, p. 24).

As amendoeiras roçavam as folhas. Quatro pés de samambaias doze cantos de cigarras. [...] Gordas formigas mastigavam as samambaias. Nós não vimos quando a inspetora chegou. (*ADCV*, p. 34).

Salvador e especialmente o bairro do Rio Vermelho se configuram como um espaço significativo na formação cultural de Helena Parente Cunha. As lembranças desses espaços transfiguradas ganham dimensão simbólica na sua escrita remetendo a imagens, cores, cheiros, sabores, texturas, e inclusive traduzem através da ficção as vivências orais que ela aí experienciou no tempo da infância. Em entrevista, confessa: “o meu Rio Vermelho tem suas raízes numa vivência infantil, mas é um Rio Vermelho inventado” (PARENTE CUNHA, 2008, p. 78).

A família da escritora morou em Minas e em Niterói, retornando para Salvador em 1949. Nessa época, segundo Moema Parente Augel, a então adolescente Helena demonstrava interesse em se tornar médica, mas ao ler a biografia de Madame Curie, “passou a sonhar em estudar Química, entretanto ingressou no Curso de Letras da Faculdade de Filosofia, Ciência e Letras da ainda recente Universidade da Bahia” (AUGEL, *op. cit.*, p. 119) para estudar italiano.

Moema Parente Augel (2010, p. 120-121), na posição de irmã caçula, declara que imitava em tudo a irmã: ouvia as músicas que ela ouvia, lia os livros que ela lia. Sentia-se o máximo quando Helena permitia que a acompanhasse nas suas idas à Biblioteca Pública²⁰, que funcionava em um prédio situado na Praça do Elevador²¹, para ler os poetas do Modernismo²²,

²⁰ A Biblioteca Pública do Estado da Bahia é a mais antiga da América do Sul e a primeira biblioteca pública do Brasil. Em 13 de maio de 2012 ela completou 201 anos. Desde a sua inauguração em 13 de maio de 1811, a Biblioteca percorreu uma trajetória de mudanças do seu local de funcionamento até que em 1970 é construída sua sede atual na Rua General Labatut, nos Barris.

²¹ Referindo-se ao Elevador Lacerda, que sendo hoje um dos ícones mais importantes do turismo de Salvador, faz a ligação entre a Cidade Alta e a Cidade Baixa. Disponível em: <<http://patrimoniodesalvador.wordpress.com/tag/elevador-lacerda/>> Acesso em: 14 mar. 2011.

²² De acordo com Carlos Reis (2003, p.452-457) o modernismo literário acompanhou as inovadoras propostas de poetas como Baudelaire, Rimbaud e Marllamé. Enquanto conceito estético deu vida às vanguardas e desde o seu início inclinou-se a radicais atitudes antiburguesas. Numa perspectiva mais restrita, o modernismo estende-se das vésperas da primeira guerra mundial até a segunda guerra mundial, sendo que os anos 20 e 30 são o seu tempo mais fecundo. No Brasil o Modernismo eclode com algum atraso durante a chamada Semana de Arte Moderna

Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Carlos Drummond, Manuel Bandeira, Cassiano Ricardo, Fernando Pessoa, Mário de Sá Carneiro, Cesário Verde, escritores estes ausentes da biblioteca da Faculdade de Filosofia e não abordados no mundo acadêmico baiano de então. Foi, justamente, pelas conversas irreverentes e sempre reveladoras do cunhado Antônio de Barros que elas travaram conhecimento com a literatura contemporânea.

O depoimento de Augel mostra caminhos e influências através da leitura que tomo como vestígios que possivelmente corroboraram para que Helena se tornasse escritora. A ideia de influência que trago se pauta na discussão de Umberto Eco (2003), que diz ser este um conceito importante para a crítica, para a história literária, para a narratologia, advertindo, contudo, que se trata de um conceito “perigoso”. A relação de influência entre dois autores pode ocorrer quando ambos escrevem no mesmo período ou quando um primeiro precede cronologicamente ao outro, influenciando assim este último. Mas o conceito de influência em literatura, em filosofia e até em pesquisa científica, traz ainda o chamado “universo da enciclopédia” (ECO, 2003, p. 113).

Eco (2003, p. 114) sustenta que na relação entre autores pode acontecer do segundo autor encontrar alguma coisa na obra do primeiro e não se dar conta de que se trata de algo do “universo enciclopédico”, ou em outros casos pode conseguir inferir essa referência. E também pode ocorrer do autor se referir ao universo enciclopédico em uma obra e depois perceber que este também se encontra na obra de determinador autor que lhe precedeu.

A partir da discussão de Eco, compreendo que o “universo enciclopédico” de Helena e a “cadeia de influências recíprocas”, mesmo que inconscientemente, corroboraram para construir a Helena-escritora. Entretanto, no presente estudo, pensar a questão da influência está longe de querer buscar uma *fonte* originária para o seu processo de criação literária e sim considerar a história de leitura dessa intelectual que desde a infância viveu à “sombra” dos livros. Suas leituras transformaram-na e contribuíram para que, desde criança, ela começasse a se expressar pela linguagem escrita. E foi a experiência com os mais diferentes e variados repertórios que, provavelmente, levaram-na a se definir pelo mundo das letras.

Belo (2002, *op. cit.*, p. 60) argumenta que a leitura é uma prática social e a sociologia da leitura ensina que ela depende de fatores como grau de instrução, a origem social, a idade e o sexo. Esse processo se dá no interior de instituições como conventos e academias literárias, salões aristocráticos e bibliotecas republicanas, a escola ou a família. “Em cada época, os leitores partilham entre si espaços, gestos e ritmos de leitura, assim como normas morais,

de São Paulo de 1922. Destacam-se as personalidades de Mário de Andrade, Ronald de Carvalho, Menotti Del Picchia, Manuel Bandeira, etc.

estéticas e outros valores que influenciam na recepção dos textos” (BELO, 2002, p. 60). Assim, é no ambiente familiar, mediada por seus pais e tios, que o mundo da leitura se revela para Helena Parente Cunha. Esse convívio se alarga com a entrada na escola, depois da Faculdade de Letras, na qual ela vai tendo acesso ou descobrindo leituras tanto na biblioteca da faculdade, quanto na Biblioteca Pública. Dessa maneira, diferentes espaços, o privado (âmbito familiar), e o público (escolas, bibliotecas, faculdade) vão constituindo a Helena-leitora e a Helena-escritora.

A trajetória da escritora remete à ideia de Pompuougnac (1997, *op. cit.*, p. 48) quando ele diz que o acesso ao mundo dos livros procede da filiação: “a criança ‘burguesa’ herda o ler na medida em que vive num universo em que se manifestam hábitos de leitura”. Segundo este autor:

A aprendizagem (no sentido que se dá a esse termo na escola) é “natural” porque o escrito é “familiar”; a leitura é – como a língua – materna, às vezes “paterna”. Mas o aprendizado, no sentido profundo (como nos romances de aprendizado), a formação de si mesmo como leitor autêntico, autônomo e singular, supõe uma ruptura com essa filiação, uma crise que emancipa o saber ler do mundo cultural em que ele foi recebido como herança. (POMPOUGNAC, 1997, p. 48, grifo do autor).

Acredito que processo semelhante ocorre com Helena. Como revelado pela sua irmã Moema Parente Augel, ela era uma leitora dos poetas modernistas, que ainda não tinham uma circulação no ambiente da Faculdade de Filosofia, o que, de certa forma, representa um salto para a afirmação de sua autonomia enquanto leitora e também representa uma ruptura, visto que, eles faziam parte de suas leituras, antes mesmo de serem inclusos no mundo acadêmico baiano da época. Assim, Helena Parente Cunha ultrapassa o oferecido pela instituição em que estudava, e o oferecido pelo seu círculo familiar, buscando o que estava, naquele momento, fora do centro da intelectualidade baiana. Talvez, essa busca pela leitura dos poetas modernistas, explique em certa medida, o tom vanguardista dos seus textos.

No prefácio à 2ª edição do livro de contos *Os provisórios*, Assis Brasil (1990, p. XI) faz uma observação, que sem incorrer numa visão simplista, amplio aqui para o conjunto da obra da escritora, e destaque dentre elas *As doze cores do vermelho*. Brasil explicita que muitos autores novos tornam os recursos técnicos modernos (uso constante do monólogo interior, do fluxo de consciência, do automatismo verbal, das montagens semânticas e visuais, narrativas sem pontuação) uma espécie de norma, transformando rapidamente o novo em acadêmico.

Entretanto, quando se trata dos textos de Helena Parente Cunha percebe-se que esta, “dá um salto mortal” para além desses autores e, “com seu saber literário e o seu potencial

inventivo, engendra algumas saídas, para não repetir as técnicas joyceanas que já completaram meio século” (BRASIL, 1990, p. XII). Também no que tange a este aspecto, Naomi Lindstrom (apud BOAVENTURA, 2010, p. 24-25), ao comentar sobre o romance *As doze cores do vermelho*, diz: “nota-se uma busca contínua de novas funções da corrente vanguardista, com seu enfoque na construção inovadora do texto narrativo, e outra corrente centrada no esforço por comunicar a experiência íntima vivida pelos protagonistas”. As falas de Brasil e Lindstrom sugerem parte do repertório de leituras que vão constituindo o percurso da escritora. Esse repertório traz marcas da corrente vanguardista e modernista.

As leituras de autores modernistas que ainda estavam invisibilizados no ambiente acadêmico frequentado por Helena Parente Cunha, possivelmente contribuíram para tecer a “personalidade” da Helena escritora, que prima por ultrapassar o dito numa tentativa de captar o “indizível”, o “invisível”. Atitude que deve pertencer a sua personalidade também enquanto pessoa, visto que em seus textos há um tom poético que problematiza e visibiliza a situação dos que foram excluídos pelas instâncias do poder social: mulheres, mendigos, idosos, negros. Em *As doze cores do vermelho*, por exemplo, a personagem negra, uma menina que a diretora concede uma bolsa para estudar na mesma escola que a personagem central, tem um tratamento desigual. A menina negra, marcada pela diferença racial e também econômica, é colocada numa posição de submissão, o que inquieta a personagem central:

No pátio antes de entrarmos para a sala de aula minha colega negra ocupava o último lugar na fila. Por que se ela não é a maior? Vozes me mandavam calar a boca. Por que eu não podia falar? Diferença e critério mais assinaláveis e sinal. Minha voz eu invertia. As palavras eram pedras no meio da garganta. Por que eu tinha medo de falar? Divisão e dividido. Um pedaço do lado de cá mais um pedaço do lado de lá e entre. A menina negra a diretora deixou que ela freqüentasse a escola sem pagar. Na hora do recreio a menina apagava os quadros-negros e apanhava os papéis no chão das salas de aula. Quando ia para o pátio o recreio estava acabando. Comia depressa o seu pedaço de pão e corria para o final da fila. E me sorria atrás do vidro dos óculos. Emanações das frestas. (ADCV, p. 26).

Os questionamentos da personagem central levam-na a fazer uma leitura das diferenças existentes naquele ambiente, impostas por um grupo (vozes) que demarca o lugar do negro numa instância de exclusão.

Numa ambiência coletiva, em que a leitura é vista como prática social, Helena Parente Cunha vai se constituindo não só leitora de textos como também leitora do mundo; experiências estas que vão sendo recriadas através da escrita de suas obras literárias.

No depoimento do livro *As formas informes do desejo*, lembrando a sua infância, relata:

Desde quando eu passava horas lendo Monteiro Lobato e o Tesouro da Juventude e escrevia versos de pé-quebrado louvando as flores e as crianças, as perguntas que ainda hoje me inquietam já se assomavam no quadrado de muros do meu quintal: Onde começa o infinito? Onde acaba? Quando eu crescer, não quero me casar, vou estudar medicina. (PARENTE CUNHA, 2010, p. 192).

Ainda nesse depoimento, se faz interessante a menção da escritora a uma quadrinha popular quando lembra das ordens do pai, dadas na infância, as quais ela afirma não saber até que ponto permaneceu fiel. Nas suas palavras:

Àquele ensinamento da infância, resumido numa quadrinha que nunca li nem ouvi fora da constelação familiar e que jamais esqueci: “*Duas correntes pesadas/ eu arrasto sem poder/ uma do meu capricho,/ outra do meu dever*”. (PARENTE CUNHA, 2010, p. 192, grifo da autora).

As citações sugerem a multiplicidade de leituras que a escritora possivelmente realizava e que foram se ampliando no decorrer de seu percurso para muitos nomes da literatura, dentre os seus prediletos “Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Machado de Assis, Cecília Meireles, Fernando Pessoa, Cassiano Ricardo, os concretistas, os trovadores medievais, sobretudo Dante Alighieri” (PARENTE CUNHA, 2011)²³. Além desses nomes, ressalto o fato de Helena se tornar uma leitora e estudiosa arguta dos textos de Sigmund Freud, que ela aproximará da literatura, produzindo novos enfoques interdisciplinares quando inicia a carreira acadêmica.

Em síntese, reitero que as leituras de Helena Parente Cunha transitam desde os textos canônicos, como os de suas leituras infantis e de suas leituras no curso de Letras, e outras que foram se agregando no seu percurso leitor, como por exemplo, os textos de escritores modernistas que não eram abordados por seus professores e não eram encontrados na biblioteca da Faculdade de Filosofia, e ainda a quadrinhas populares, das quais aqui flagramos um exemplo.

²³ Informação retirada da entrevista que Helena Parente Cunha concedeu ao estudante de Letras Vernáculas, com Habilitação em Língua Estrangeira Moderna - Inglês – UFBA, Leonardo Campos, em 2011. Disponível em <http://www.passeiweb.com/saiba_mais/atualidades/1255360385> Acesso em: 05/03/2012.

1.3 PARA ALÉM DO LABIRINTO: FIOS POÉTICOS BUSCANDO VISIBILIZAR “FORMAS INFORMES”

Helena Parente Cunha, dois anos após a conclusão do curso de Letras²⁴, ganhou uma bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior/CAPES para se especializar em língua, literatura e cultura italiana em Perúgia, na Università Italiana Per Stranieri. Moema Parente Augel (2010, *op. cit.*, p. 121) comenta que a irmã sempre escrevia cartas, durante o período que esteve no exterior e numa dessas veio a notícia “do prêmio literário pelo seu texto: um devaneio em prosa poética sobre o lago Trasimeno, as viagens ao Egito e à Turquia”. Ao voltar da Itália, tornou-se professora de francês no Colégio Estadual da Bahia²⁵, e italiano na UFBA, mas ainda no tempo da graduação, quando cursava o segundo ano de Letras, deu aulas de Francês no Colégio Nossa Senhora do Carmo. (AUGEL, 2010, p. 121)²⁶.

Rosana Ribeiro Patrício (2010), ao tratar do percurso da escritora, o qual define como “uma trajetória de invenção lírica”, afirma que a autora:

Muda-se para o Rio de Janeiro em 1958, onde desenvolve uma intensa atividade docente na Universidade Federal do Rio de Janeiro na graduação e na pós-graduação em Letras, e integra-se à vida literária carioca, com a publicação de ensaios em diversas revistas nacionais e estrangeiras, e de vários livros entre poesia, conto, romance e ensaio. (PATRÍCIO, 2010, *op. cit.*, p. 77).

Entretanto, o seu caminho para entrar no mercado editorial foi marcado por duras provas. Helena Parente Cunha, numa entrevista concedida a Maria Célia Teixeira (2003), relata a dificuldade que teve para publicar o seu primeiro livro. Na época, 1967, ela tinha alcançado o primeiro lugar no Concurso de Poesia da Secretaria de Educação e Cultura do antigo Estado da Guanabara e pensou que conseguiria publicar:

Nos anos 60, recém-chegada ao Rio, onde passei a residir, procurei várias editoras, a fim de publicar um livro de poemas. Foi desolador. Desconhecida

²⁴ O curso de Letras foi concluído em 1952.

²⁵ Mais conhecido como Colégio Central, o colégio Estadual da Bahia é a mais antiga instituição de educação pública da Bahia, e uma das mais antigas do Brasil. Fundado em 19 de março de 1836 como "Liceu Provincial da Bahia", inaugurando o ensino secundário no estado. Em virtude da grande procura por matrículas, em 1948, a Secretaria da Educação anunciou a abertura de unidades anexas ao colégio, em diversos bairros, tornando-se assim a unidade central, por isso a denominação de "Colégio Central". Grandes personalidades baianas e brasileiras passaram por lá e marcaram a história da instituição, que conta hoje com 2.500 alunos.

²⁶ A escola Nossa Senhora do Carmo foi fundada pela professora Olga Mettig no ano de 1948 com o curso primário, tendo expandido para o curso ginásial em 1950. Em 1954 inicia-se o curso pedagógico (curso normal) destinado às jovens que desejassem seguir a carreira do magistério.

e excessivamente tímida, só me deparei com portas fechadas. Há pouco tempo, num encontro casual, um dos editores que recusou meus originais, confessou-me o quanto lastimava não me haver lançado naquela ocasião. Mesmo tendo sido vencedora num importante concurso de poesia, convenci-me de que aquele não era o meu caminho e desisti das tentativas. Em 1978, Franco Portella, da Editora Tempo Brasileiro, inesperadamente me perguntou se eu não tinha algum livro de poemas para submeter ao Instituto Nacional do Livro. E *Corpo no Cerco* foi publicado no mesmo ano e, como num passe de mágica, deslançou outras publicações. (PARENTE CUNHA, 2003).

No relato fica explícito que o caminho para o escritor fazer a obra literária chegar ao leitor, nem sempre é fácil. Principalmente se a trajetória traçada é realizada por uma mulher e junte-se a isso o fato de ser baiana pleiteando uma chance no circuito fechado do eixo Rio-São Paulo. Na época, nem o prefácio de Cassiano Ricardo ajudou a romper as difíceis barreiras (PARENTE CUNHA, apud ALVES, 2010, p. 137-138) e somente depois de onze anos, em 1978, é que Helena Parente Cunha conseguiu publicar o seu primeiro livro.

Com essa difícil entrada no mercado editorial não se imaginava que a tímida escritora continuaria ganhando diversos prêmios²⁷ e menções honrosas pelo reconhecimento da qualidade literária de suas obras, chegando inclusive, a ser reconhecida e discutida internacionalmente a partir de sua publicação do romance *Mulher no espelho* (1983), traduzido para o alemão e para o inglês. Além disso, soma-se ao repertório de certificações, o fato de, em 1999, Helena Parente Cunha se tornar membro correspondente da Academia de Letras da Bahia. Todas estas certificações que a visibilizam como escritora recobrem-se de um valor simbólico e conferem reconhecimento social para o seu trabalho.

No cenário das letras, Helena Parente Cunha tornou-se uma escritora cujas obras tem sido objeto de estudo de muitos pesquisadores do Brasil. Em entrevista a revista *Latitudes – Cahiers Lusophones* (2009) refletindo sobre o seu lugar como escritora na literatura brasileira contemporânea, explicita:

Eu me sinto em sintonia com o atual momento histórico, ao lado de escritores e escritoras em diálogo com as contradições e incertezas que provocam tantas perguntas e respostas desnorteadoras. Minha obra tem sido

²⁷ Dentre alguns prêmios: Concurso Nacional de Contos do Governo do Paraná (1978); Prêmio Cruz e Souza, Concurso Nacional de Romance do Governo de Santa Catarina (1983); Prêmio Luísa Cláudio de Sousa para o romance *Mulher no Espelho*, PEN Clube do Brasil (1984); Prêmio Hors Concours de contos com o livro *A casa e as casas*, União Brasileira de Escritores (1998); Prêmio Especial do Júri do Concurso Joaquim Norberto com o livro *Além de estar*, UBE (2001); Prêmio Geraldo França de Lima (pelo romance *Claras manhãs de Barra Clara*), UBE (2003); Prêmio da União Brasileira de Escritores (UBE-RJ) pela publicação do livro *Além do Cãnone: Vozes femininas cariocas estreantes na poesia dos anos 90*. UBE (2004); Prêmio Carlos Drummond de Andrade - ensaio, UBE (2008); Medalha Jorge Amado, UBE (2008); Prêmio pelo Conjunto da Obra, Academia de Letras da Bahia (2010). Disponível em: < <http://lattes.cnpq.br/5744063291734797> > Acesso em: 15 out. 2011.

objeto de estudos nos cursos de Letras do Brasil, resultando em várias teses de doutorado, dissertações de mestrado, monografias na graduação e pós-graduação, trabalhos em congressos, seminários, simpósios, debates em sala de aula. Em geral, o lado polêmico de minhas posições tem despertado muito interesse, ao lado da construção poética da linguagem e do traço estilístico. (PARENTE CUNHA, 2009).

O depoimento traduz a importância do seu posicionamento ao desempenhar o papel de escritora ficcionista e ensaísta. Todavia, a recepção de sua obra ultrapassa o meio acadêmico, pois antes mesmo de prestarem vestibular, estudantes de Ensino Médio leem e discutem seus livros, fato que se constitui em mais uma forma de certificação do seu percurso. Mencionando o balanço de vivências, a escritora declara serem inesquecíveis as apresentações que realizou em mais de dez colégios de Salvador, a partir de 2000, quando o romance *Mulher no espelho*, foi incluindo, por dez anos, entre os títulos da bibliografia para o vestibular da Universidade Federal da Bahia. Também cita o Colégio Módulo como o lugar em que teria iniciado “àquela travessia surpreendente”.

Em meio a grandes auditórios, Helena Parente Cunha, teve a oportunidade de dialogar vivamente com alunos que já tinham lido seus romances e que a crivavam de perguntas e observações, chegando até, em muitos encontros, a ultrapassar as duas horas previstas:

O que mais me surpreendeu, além do preparo dos meninos e meninas foi ter visto a receptividade e assimilação desse romance que, cerca de quinze anos antes havia causado polêmicas devido ao que muitos, nem todos felizmente, diziam ser indecoroso e incompreensível. Era frequente aqueles meninos e meninas, por volta dos dezesseis, dezessete anos, afirmarem haver se identificado com a protagonista, devido sobretudo ao desesperado desejo de liberdade e à angustiada busca da identidade. (PARENTE CUNHA, 2010, p. 198).

Para a escritora, aquela recepção de leitores adolescentes foi gratificante, sobretudo, pelo diálogo de cumplicidade com a experiência de uma protagonista mulher de aproximadamente quarenta e cinco anos, na década de 70, quando nenhum deles ainda tinha nascido. Talvez, isso explique o quanto o seu posicionamento de escritora interfere, suscitando inquietações em seus leitores, estejam eles no patamar intelectual em que estiverem.

Antonia Torreão Herrera (2010, p. 54), ao tecer comentários sobre o fazer literário de Helena Parente Cunha, avalia que sua literatura nasce de uma sensibilidade diante da vida e de seu ser/estar no mundo, demonstrando uma necessidade vital de representar e de se

representar numa escrita de si, numa ficção, na estrutura de uma linguagem construída como artefato verbal. Herrera também enfatiza que:

Trata-se de uma subjetividade que necessita do amparo da palavra escrita para sobreviver, necessita de uma forma construída para amparar sua percepção, para acolher sua sensibilidade, seu olhar interessado sobre as coisas, a escapada pelo jogo verbal, o confronto com a realidade em que se insere para lhe dar uma contrapartida, um contracanto, um suplemento. Trata-se da sensibilidade de um leitor do mundo, da vida, dos movimentos de seu pensamento, das modulações das palavras de uma língua, da inflexão de um tom, da construção de um ritmo, de um estilo. (HERRERA, 2010, p. 54).

As observações de Herrera explicam, em certa medida, o porquê das inquietações provocadas pela leitura dos textos da escritora. A literatura numa acepção deleuziana é um “empreendimento de saúde”, visto que seu olhar sobre o mundo é voltado para “inventar um povo que falta”. Parte de problematizações de um povo menor, inferior, dominado, sempre em devir inacabado. Assim, considero a criação literária de Helena Parente Cunha como “agenciamento coletivo de enunciação de um povo menor, ou de todos os povos menores, que só encontram expressão no escritor e através dele” (DELEUZE, *op. cit.*, 1997, p. 14). Em entrevista a Maria Célia Teixeira (2003), Helena Parente Cunha relata que embora desde jovem se dedique a escrever poesia, só no final dos anos 70 começou a escrever contos e romances:

Algo inteiramente diverso do que vinha fazendo, pois meus temas preferidos nos poemas eram ligados a angústias metafísicas, desesperos ontológicos. Minha produção ficcional é contemporânea da efervescência contestatória que se espalhou pelo planeta, sobretudo a partir dos anos 60, fazendo emergir as chamadas minorias que até então viveram silenciadas e, revoltadas, de repente se puseram a clamar por seus direitos. (PARENTE CUNHA, 2003).

Michel Foucault (1990, p.71) em conversa com Gilles Deleuze discute que o papel do intelectual não é o de se colocar “um pouco na frente ou um pouco de lado para dizer a muda verdade de todos”, e sim, “lutar contra as formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento: na ordem do saber, da ‘verdade’, da ‘consciência’, do discurso”. Para Foucault os intelectuais descobriram que as massas não precisam deles para saber; elas sabem perfeitamente, muito melhor do que eles; e elas dizem muito bem. Nesse sentido, acredito que Helena Parente Cunha, como intelectual, segue a postura defendida por Foucault. A sua sensibilidade sutil para jogar com os signos não só “expressa os estados da

alma, a angústia existencial”, mas também como ficcionista expressa às vezes de forma violenta e agressiva “a indignação contra os cerceamentos da liberdade, a revolta contra a dominação do mais forte sobre o mais fraco, denunciando e muitas vezes ridicularizando a hipocrisia das convenções e dos convencionalismos” (PARENTE CUNHA, 2001).

Angélica Soares (2010, p. 105) traz o termo poeticidade para identificar como um traço da personalidade “heleniana”. Para Soares, há sempre um caráter poético em tudo o que a escritora faz, no que pensa, no que traz para os amigos, sendo que os seus escritos, sejam poemas, romances, contos, traduções, ensaios, ou até mesmo qualquer gesto, qualquer fala, qualquer atitude sempre vem carregada de vigor poético. A densidade poética incita o leitor a percorrer caminhos labirínticos de sua escrita, a fim de desvendar, buscar sentidos nas “bordas das letras” de seus textos.

Helena Parente Cunha, em entrevista à Elzbieta Szoka (2002), reconhece que sua literatura é considerada difícil e talvez uma pessoa menos preparada “intelectualmente” possa ter dificuldades de acompanhar. Isso acontece porque a sua narrativa singular foge da gramática realizando transgressões linguísticas e estruturais. Assim, configura-se uma escrita (maneira de inventar a realidade) motivada pela ânsia de poder dizer mais com o mínimo de palavras. Ainda nesta entrevista, a escritora diz que ao escrever não pensa em um público ou leitor específico, contudo afirma em outra entrevista que “a obra só se completa através da leitura que é feita por outrem, pessoas conhecidas ou não, críticos profissionais ou leitores amadores. As várias possibilidades de interpretação integram a dinâmica dos textos” (PARENTE CUNHA, 2007).

Nos dois fragmentos citados há um paradoxo no pensamento da escritora quando ela, por um lado, comenta que há a possibilidade de leitores não especializados (leitores amadores) encontrarem dificuldades na leitura dos seus textos, mas por outro, ela não descarta esses leitores, ao admitir que a dinamicidade do texto também integra as várias possibilidades de interpretação. Ou seja, Helena Parente Cunha, ainda que de forma ambígua, amplia o campo de interpretação da obra para todo e qualquer leitor, mesmo ciente da densidade de sua escrita.

Esta densidade demonstra o quanto os seus textos dizem, mesmo que implicitamente, de uma escrita de si, enquanto “veículo importante de subjetivação do discurso” (FOUCAULT, 1992, p. 137). Uma escrita de si, como defende Foucault, não é uma “narrativa de si mesmo”, e sim uma constituição de si a partir da captação do já dito, uma reunião do que se pode ouvir ou ler. Na prática de si está implicada a leitura alternando-se com a escrita. Para Foucault, o papel da escrita, assim como o da leitura, é constituir-se como um corpo. E este

corpo deve ser entendido como “o próprio corpo daquele que, ao transcrever as suas leituras, se apossou delas e fez sua a respectiva verdade: a escrita transforma a coisa vista ou ouvida ‘em forças de sangue’” (FOUCAULT, 1992, p. 143).

Assim, considerar a escrita de Helena Parente Cunha como uma escrita de si, significa dizer que a sua trajetória, enquanto intelectual, se fez através de leituras, (ampliando aqui a acepção desta para seus vários sentidos) que foram guardadas em sua memória, funcionando “como tesouro acumulado à releitura e à meditação ulterior” (FOUCAULT, 1992, p. 135). Essa releitura não é somente aquela que a autora possivelmente realize no seu processo de escrita. Para além do pensamento de Foucault, essa releitura se amplia na recepção que Helena Parente Cunha tem de seus textos. Literatura como conhecimento do mundo para quem escreve e para quem lê, num ininterrupto movimento de “devir”, que faz “girar os saberes”. Uma escrita imersa em poeticidade que transborda dos caminhos labirínticos do seu texto para também constituir a escrita do outro.

2 ENTRE OS FIOS DE *AS DOZE CORES*

[...]
além da linha
circunscrita
eu sei o espaço
que me sabe

Helena Parente Cunha, *Espaço*.

2.1 TRAMAS DE UMA ESTÉTICA INQUIETANTE

O objetivo, ao estudar a construção estética do discurso literário de *As doze cores do vermelho*, pensando-o em suas dimensões formal e de conteúdo, se espelha em Mikhail Bakhtin (2002, p. 71) quando ele trabalha a questão do discurso no romance afirmando que é preciso eliminar a ruptura entre o “formalismo” e o “ideologismo” abstratos, realizados durante muitos anos. Para Bakhtin, a forma e o conteúdo estão unidos no discurso, sendo este entendido como fenômeno social, desde a imagem sonora até os estratos semânticos mais abstratos. O autor ainda explicita que:

[...] as harmônicas individuais do estilo, isoladas dos caminhos sociais e fundamentais da vida do discurso, passam a receber inevitavelmente um tratamento acanhado e abstrato, deixando de ser estudada num todo orgânico com as esferas semânticas da obra. (BAKHTIN, 2002, p. 71).

A ideia trazida por Bakhtin se torna pertinente na medida em que se tenta superar as dicotomias provenientes do pensamento racionalista Ocidental. Este pensamento compartimenta o todo, elege uma das partes como referência para as demais e segrega a outra. Essa concepção dicotômica é chamada por Boaventura de Sousa Santos (2004) de razão metonímica. Para Santos (2004, p. 182), a razão metonímica se traduz na ideia de totalidade sob a forma de ordem. Entretanto, essa totalidade de estrutura dicotômica combina a simetria com a hierarquia. A simetria entre as partes nada mais é do que uma relação horizontal que oculta uma relação vertical. E é isto que explica as hierarquias contidas em todas as dicotomias sustentadas pela razão metonímica: “cultura científica/cultura literária, conhecimento científico/conhecimento tradicional, homem/mulher, cultura/natureza, civilizado/primitivo, branco/negro, norte/sul, Ocidente/Oriente, e assim por diante”

(SANTOS, 2004, p. 782). A razão metonímica afirma-se como uma razão exaustiva, exclusiva e completa, no entanto, ela é apenas uma das lógicas da racionalidade que existe no mundo ocidental.

A lógica explicada por Santos também é transposta para o trabalho da crítica literária, e no âmbito das Letras a atitude dicotômica se repete inúmeras vezes no exercício de reflexão sobre o texto literário. Em determinados períodos elegeu-se somente o conteúdo da obra, o que deu aos estudos um caráter conteudista, e em outros períodos, se privilegiou apenas a forma ou a estrutura, gerando estudos estruturalistas²⁸ e formalistas²⁹. Assim, em consonância com o pensamento de Bakhtin, ao analisar o romance *As doze cores do vermelho*, articulo sua forma e conteúdo, optando por uma estratégia relacional, bem diferente da perspectiva dicotômica. Essa estratégia se mostra pertinente, na medida em que oferece um arcabouço de elementos importantes para se refletir sobre as especificidades da escrita de Helena Parente Cunha.

Norma Teles (2009, p. 408) amplia esta perspectiva quando enuncia que “as representações literárias não são neutras, são encarnações ‘textuais’ da cultura que as gera”. O escritor fala sempre de uma posição, de um lugar, de um tempo determinado, e o “texto-cultura” que simultaneamente o rodeia e o constitui é “arrastado” para a sua arte, mesmo quando não tem a intenção de evidenciá-lo, ou até mesmo quando tenta camuflá-lo para fazê-lo aparecer de modo imperceptível.

Nesse sentido, acredito que a relação entre a forma e o conteúdo de *As doze cores do vermelho* fornece as “chaves” para compreender a construção subjetiva das personagens femininas presentes no enredo. Esse mosaico de relações configura um “todo orgânico”, em que forma e conteúdo são tidos como fenômenos sociais concretizados via linguagem, representando as relações de poder simbólico e a correlação de forças no contexto sociocultural. Esclareço de antemão que ao trazer a expressão “todo orgânico” longe de tê-lo como uma unidade fechada, acabada, completa, considero este como algo dotado de abertura,

²⁸ O estruturalismo ocupa-se das estruturas, examinando-se as leis gerais pelas quais essas estruturas funcionam. Nesse método, as unidades individuais de qualquer sistema só tem significado em virtude de suas relações mútuas. O procedimento é separar o conteúdo da história e se concentrar na forma, rejeita-se o significado óbvio da história e procura-se isolar certas estruturas “profundas” que não são evidentes à superfície. Cf.: EAGLETON, Terry. A ascensão do inglês In: *Teoria da Literatura: uma introdução*. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 126-173.

²⁹ O formalismo trata da aplicação da linguística ao estudo da literatura, e como a linguística em questão era do tipo formal, preocupada com as estruturas da linguagem e não com o que ela de fato poderia dizer, os formalistas passaram ao largo do “conteúdo” literário (instância em que sempre existe a tendência de se recorrer à psicologia ou à sociologia) e dedicaram-se ao estudo da forma literária. Cf.: EAGLETON, Terry. Introdução. O que é Literatura? In: *Teoria da Literatura: uma Introdução*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2003, p. 1-22.

incompletude, no qual a relação dialógica entre a forma e o conteúdo também possibilita o diálogo da obra com seus leitores.

Pierre Bourdieu (1998, p. 14), no texto *A economia das trocas lingüísticas*, esclarece que só muito parcialmente a gramática (aqui, amplo para a forma articulada ao conteúdo da obra) define o sentido, sendo na relação com um mercado [lingüístico] que se opera a determinação completa da significação do discurso. O mercado lingüístico sugere a dinamicidade do processo comunicativo no qual o leitor é que realizará as interferências negociando os sentidos com a obra.

Bourdieu também retoma o conceito de estilo dizendo que este se trata de um “desvio individual em relação à norma lingüística” ou “uma elaboração particular que tende a conferir ao discurso propriedades distintas”, o que acredito se aplicar à escrita de Helena Parente Cunha. O autor acrescenta que o estilo “é um ser percebido que só existe em relação com os sujeitos de percepção, dotados dessas disposições diacríticas que permitem fazer *distinções* entre *maneiras de dizer* diferentes, artes de falar distintas” (BOURDIEU, 1998, p. 15, grifo do autor). Pensando com este autor, entendo que:

O que circula no mercado lingüístico, não é a língua mas, sim, discursos estilisticamente caracterizados, simultaneamente do lado da produção, na medida em que cada locutor cria para si um idelecto a partir da língua comum, e do lado da recepção, na medida em que cada receptor contribui para *produzir* a mensagem que percebe e aprecia importando para aí tudo o que constitui a sua experiência singular e colectiva. (BOURDIEU, 1998, p. 15, grifo do autor).

Ao perceber o texto, considerando minha experiência subjetiva, singular e coletiva de leitora, compreendo que a obra *As doze cores do vermelho*, enquanto representação, se configura como um conteúdo intuitivo-individual e uma forma, produto da criatividade expressiva da escritora, que articulados, permitem refletir sobre a multiplicidade subjetiva das personagens que trazem marcas específicas de gênero. É tentando realizar estas conexões que me volto para alguns aspectos da forma e do conteúdo da obra.

Advirto, de antemão, me valendo das palavras de Nelly Novaes Coelho (1999, p. 13, grifo da autora), que o romance traz a ótica de um *discurso-em-crise*. Isso porque existe o trânsito de um *eu* para um *ela* e para um *você*, que revela uma consciência fragmentada, desafiada por um sujeito que se torna objeto do seu próprio olhar numa vivência transgressora que se exprime no plano da enunciação, através dos fragmentos do discurso narrativo, dispostos em ângulos no espaço da folha.

As três colunas dos módulos de *As doze cores do vermelho* são marcadas por um parágrafo único, recuado somente no início. O tecido textual se organiza de modo peculiar, pois inexiste a presença de vírgulas ou ponto de exclamação; somente o ponto final das frases declarativas afirmativas e negativas num contínuo, e o ponto de interrogação, denotando as dúvidas e incertezas da personagem central, como se observa no fragmento abaixo:

Um dia eu subi até o alto do muro. No alto do muro eu olhei o lado de lá. Um dos meninos me viu e correu devagarmente depressa para perto de mim. [...] Eu pulei para o lado de lá. Eu tinha medo mais não tinha. As cigarras eram cardumes assustados. O vento levantava meu vestido branco. O menino sorria. Eu tremia. Vozes me chamavam do outro lado. Uma voz estreita furo o ar da manhã. Eu tive muito medo. Por que eu não podia passar para o lado de lá? (*ADCV*, p. 14).

A disposição das frases em colunas e a pontuação dão cadência ao texto, o qual se organiza como uma única estrofe composta de versos brancos e livres, sublinhando assim, a dimensão lírica que caracteriza a obra como “prosa poética”. Tal designação é utilizada por alguns críticos ao se referirem a narrativa de Helena Parente Cunha. Ela, ao falar sobre este assunto em entrevista concedida à pesquisadora Edilene Matos³⁰, revela:³¹:

Várias pessoas dizem que a prosa é mais poesia. Para dar um nome, poderíamos dizer prosa poética, mas a teoria dos gêneros é uma teoria que não existe mais, acabou. E olhe que um dos primeiros textos que fiz em teoria literária foi um estudo sobre os gêneros em 1975. Mesmo as palavras sendo muito perigosas, meus textos são poéticos, inclusive os ensaios. (PARENTE CUNHA, 2008, p. 78).

Esse fragmento aponta o traço estilístico da criação artística de Helena Parente Cunha como um imbricamento entre a prosa à poesia. E falar do estilo em *As doze cores do vermelho* “significa falar do modo como a obra é feita, mostrar como foi se fazendo, mostrar por que se oferece a um tipo de recepção, e como e por que a suscita” (ECO, 2003, p. 153). O traçado estilístico impregnado de poeticidade vai “para além” do trabalho da escritora com a literatura. Longe de se ater a qualquer forma de expressão que imprima uma totalização, fechamento, pureza, ela tece uma escrita que transita entre a prosa e a poesia explorando a riqueza advinda da quebra de fronteiras entre os gêneros. Nas narrativas, nos poemas ou nos ensaios a poeticidade transborda no estilo de suas produções.

³⁰ Cf.: Entrevista publicada na *Revista Exu* (2008).

³¹ A pergunta aludida é: Seus textos não delimitam fronteiras entre prosa/poesia. Como sente isso? E em qual deles se sente mais livre?

Umberto Eco (2003, p. 152) explica que Flaubert e Proust concebem o estilo como um conceito semiótico por excelência, pois para o primeiro o estilo é a forma de moldar a própria obra, e é certamente irrepitível, mas através dele manifesta-se um modo de pensar, de ver o mundo. E para Proust o estilo torna-se uma espécie de inteligência transformada, incorporada na matéria. O estilo inquietante da obra *As doze cores do vermelho* indica a maneira própria da escritora Parente Cunha pensar o mundo, o que abre “janelas” para se discutir tanto a composição estrutural do romance quanto o seu conteúdo, que traz a questão de gênero. Assim, falar em estilo em *As doze cores do vermelho* é pensá-lo como um “modo de formar, não somente o uso da língua” (léxico e sintaxe), mas o “modo de dispor estruturas narrativas, de desenhar personagens, de articular pontos de vista” (ECO, 2003, p. 152).

Angélica Soares (2010, p. 112) comenta que o romance *As doze cores do vermelho* traz uma poeticidade ligada à questão da emancipação da mulher, em um olhar “poético-político, político-poético, ou ético-estético. Para Soares a poeticidade na obra chega a um nível que não se classifica e a inscrição “romance” presente na ficha catalográfica não condiz com a caracterização da obra, que vai além desta, pois Helena Parente Cunha rompe com todo “o cânone do gênero”, e constrói um romance totalmente inovador na literatura de autoria feminina no Brasil.

É fundindo a poesia à prosa que a autora constrói *As doze cores do vermelho*. Uma das tensões do romance se consolida pela presença do *Eu*, inscrito na voz da personagem-narradora e em relação à presença do duplo “não eu”, quando a narradora se distancia enunciando um *Você* e um *Ela*. Todas estas vozes estão intimamente interligadas e fazem parte da moldura de uma mulher pintora que busca a sua identidade nas múltiplas faces que a compõe. Identidade que não se resume à unidade, e é caracterizada pela fragmentação, que não consegue encontrar uma totalidade. Essa fragmentação da personagem é traduzida pela fragmentação estrutural do romance.

Em entrevista a Lêda Jesuíno (2001), respondendo a pergunta: quando lhe nasceu e se formou seu caminho poético, Helena Parente Cunha diz:

Minhas primeiras manifestações poéticas datam da infância e foram cultivadas ao longo da vida, até hoje. Depois de uma fase excessivamente sentimentalista, a partir dos anos 60 me deixei tocar pela concisão e pelo trabalho com a palavra, indiretamente, através da poesia concretista e, diretamente, sob a influência de Cassiano Ricardo. Acho que minha preocupação com a valorização da palavra explorada em suas várias possibilidades também influenciou minha narrativa que costumam considerar poética. (PARENTE CUNHA, 2001).

O depoimento da escritora explica, em parte, a concisão presente em sua escrita que tem como referência, mesmo que indireta, a poesia concreta. Desde o seu primeiro livro, *Corpo no Cerco* (1978), uma experimentação concretista, ela já trazia a característica da concisão, o que ganhou estímulo de Cassiano Ricardo (poeta que prefaciou o livro), ao recomendá-la expressar o máximo com o mínimo de palavras. Segundo Helena Parente Cunha, em entrevista à Revista Cahiers Lusophones (2009):

Ele [Cassiano Ricardo] já havia sentido esta tendência nos poemas do meu primeiro livro que ele prefaciou, *Corpo no cerco* (1978). Além disso, na época, a chamada “Poesia Concreta” ainda estava no auge, preconizando a eliminação da frase, da sintaxe, do discursivo, o que muito me influenciou, todavia, sem os excessos praticados pelos poetas participantes do grupo. No meu processo criativo, sou fascinada pela palavra e suas infinitas perspectivas significativas, onde se esconde a explosiva carga poética. Não gosto de detalhes desnecessários. Muitas vezes, ao romper com a sintaxe, a força do dito se projeta para as infindáveis possibilidades do não dito, revelando inesperadas facetas do humano. (PARENTE CUNHA, 2009).

Cassiano Ricardo, em 1965, ao prefaciar o livro *Corpo no Cerco*, publicado anos depois, afirma que com sua escrita, Helena Parente Cunha demonstrava consciência em relação a problemas da poética daquele tempo, apresentando um modo inaugural de ver e sentir as coisas, adotando uma posição raciocinante e experimental numa nítida posição de vanguarda.

Traçando um paralelo entre *Corpo no Cerco* e *As doze cores do vermelho*, acredito que o arcabouço sociocultural que circundou a escritora Helena Parente Cunha, decerto, contribuiu para a experimentação vanguardista que também se verifica na construção do romance aqui estudado, até porque os módulos tripartidos em colunas apresentam-se como estruturas concretas dentro do livro. Essas estruturas simbolizam a tripartição do “Eu”. Também a presença marcante dos números na constituição dos módulos, ângulos, e dos que se multiplicam na narrativa como em: “A professora dizia que o céu era azul. Quanto são 9 vezes 3? Eu desenhava o rompante impetuoso da raiva e traçava a onda frágil da alegria. Quanto são 9 vezes 4?” (ADCV, p. 16), remetem ao concreto da estrutura. Entretanto, a narrativa de *As doze cores do vermelho* abarca uma complexidade que ultrapassa os limites do movimento designado Concretismo, pois o que é concreto na estrutura se relaciona com o conteúdo dando ritmo e força as imagens suscitadas pela obra.

Outro romance da escritora que também ajuda a pensar sobre a constituição de *As doze cores do vermelho* é *Mulher no Espelho*, que publicado pela primeira vez em 1982, consagrou Helena Parente Cunha, nacional e internacionalmente. Conforme Nádia Battella Gotlib

(2003), esse romance se desenvolve pelo traçado de três instâncias narrativas, num jogo de probabilidades (sim, não, talvez) trazendo também um jogo entre personagens: eu (a que escreve a história) ela (a que escreve a história da primeira) e uma terceira que se vê no vértice destas duas, a autora personagem, narrando a sua própria história que é a história deste imbricamento. Deslizando entre estas faces, a protagonista procura uma identidade de mulher que oscila entre estereótipos de tradição conservadora machista e novos desafios que exigem experiências arriscadas e não controláveis pelas regras de enquadramentos sociais repressores.

A descrição de Gotlib deixa ainda mais visível a possibilidade de se relacionar os romances citados. Em *Mulher no Espelho*, assim como em *As doze cores do vermelho*, a multiplicidade de vozes da personagem principal (mesmo trazendo traços peculiares em cada narrativa) se assemelham, pois denunciam a fragmentação feminina na busca de uma identidade. Em *As doze cores do vermelho*, essa fragmentação ganha uma nova dimensão por conta da cisão estrutural da narrativa.

Em prefácio à 2ª edição do romance, Rita Terezinha Schmidt avalia que a estrutura da obra faz a história se desenrolar numa sequência descontínua, pois “as colunas desfazem a noção de encadeamentos de capítulos e registram a coexistência de planos temporais diferenciados” (SCHMIDT apud PARENTE CUNHA, 1998, p. 9). Os três tempos e as três vozes (passado- presente- futuro/ eu-você-ela), representados em colunas, que se relacionam mutuamente, quebram a estrutura contínua da narrativa romanesca, trazendo a fragmentação mesmo existindo uma “aparente linearidade” na disposição do tempo e das pessoas do discurso.

Nesse intrincado, Marcílio Ehms de Abreu (1999, p. 127, grifo do autor) fala sobre as três vozes como “um *eu* que recorda, um *você* que dialoga, um *ela* que antevê, clarividente e onisciente”, montadas em ângulos, agrupados em trios, que ocupam duas páginas, ou formam uma grande página representada por todo comprimento do livro aberto. Cada grupo de três ângulos forma um módulo nomeado, sendo ao todo quarenta e oito ou “cento e quarenta e quatro pequenos trechos” (ABREU, 1999, p. 127). Destaco excertos dos três ângulos do módulo 3, intitulado *Fluxos de sangue e desejo*, para o leitor visualizar a “aparente linearidade”:

Eu tinha doze anos e tomei um susto quando vi minha calcinha manchada de sangue. Flor vermelha se abrindo entre minhas pernas. Líquida flor mornamente se abrindo. Vozes me diziam que eu já era uma moça. Visibilidades eu espreitava além. Luminosas formas informes. Eu devia comportar-me e ter juízo e falar baixo e rir pouco e não gesticular e não

mudar a roupa na vista dos outros. Não não ão ã. Já ia começar a usar sutiã para não deixar o peito solto debaixo da combinação. (ADCV, p. 18).

Você está diante do seu cavalete aberto. Seu marido entra e lhe pede um copo d'água. A dele voz dizendo que você em vez de ficar com sua filha está perdendo tempo com estas pinturas que ninguém entende. Restringir de preocupações. Insuficiente totalidade. Você retoma o pincel para o traço que escapa no rosto de perplexidade sangrenta escorrendo na tela e na mão. (ADCV, p. 19).

Ela olhará as filhas crescendo. Brinquedo e figurações. Estórias de cores. E às meninas dirá os segredos do corpo e os nós. E calará espaços de difícil redondo. E não saberá se deve dizer o seu ardente pensar e o seu multicolor sentir. Brinquedos e figurações. Esperas e fluxos de sangue. Não estará certa das certezas dos seus desejos. (ADCV, p. 19).

Para Abreu, a obra permite ao menos dois tipos de leitura: módulo a módulo, ou primeiro um dos ângulos e depois os outros dois. Quando se traz a expressão “aparente linearidade” é concordando com a concepção do crítico, pois segundo ele, não podemos dizer que essas leituras sejam lineares: “o que é linear na ordem do tempo, não é, na distribuição espacial dos ângulos nas páginas” (ABREU, *op. cit.*, p. 127).

A escritora, como quem “joga” com o leitor, estrutura a narrativa em módulos, ângulos e tempos sucessivos (ângulo 1, ângulo 2, ângulo 3 / passado-presente-futuro) permitindo que este quebre ou reconfigure a ordem. A quebra da linearidade ocorre quando o leitor subverte essa ordem, “entrando no jogo” possibilitado pela estrutura da obra. Também as leituras não seguem uma linearidade porque, ao tomar o enredo da perspectiva dos ângulos/ tempos, ou dos módulos, percebe-se que não há uma sequência de apresentação. O enredo não flui num contínuo e sim com saltos e cortes, retomando cenas acontecidas em outros ângulos e em outros módulos.

No módulo 3, *Fluxos de sangue e desejo*, citado anteriormente, no ângulo 1, a narradora em 1ª pessoa rememora o seu passado dizendo: “Eu tinha *doze anos* e tomei um susto quando vi minha calcinha manchada de sangue. Flor vermelha entre minhas pernas” (ADCV, p. 18, grifo nosso). A personagem-narradora ao relatar a chegada da primeira menstruação, aparece com doze anos. Alguns módulos depois, no módulo 6, *De que cor é a cor da chuva?*, também no ângulo 1, a narradora-personagem relata:

Meu quintal de terra e de grama de corola e asa de fruta e pedra de raiz e nuvem [...] Eu me deitava na grama e olhava as nuvens. Formas informes debaixo do céu vermelhos. [...] Eu via as nuvens que se tornavam mais grossas. [...] O céu pesava sobre as folhas dos mamoeiros. [...] A chuva veio em cima e em volta e no meio e atrás do meu corpo ameno aberto a atingir e

a significar. Continuei deitada dentro da chuva. [...] Me levantei e caminhei as costas cobertas de lama grama gravetos canteiro. De noite no meu quarto fechado eu tremia tremendo. E sentia uma chuva quente em cima de meu corpo. Eu escutava mas não escutava o que as vozes diziam. Uma menina de *oito anos* já devia saber que faz mal se molhar na chuva. Onde começa o arco-íris? E proibido apanhar chuva. A chuva caía mais quente e eu tremia nos lençóis. Fazia mal apanhar chuva no quintal? (*ADCV*, p. 24, grifo nosso).

O episódio flagrando na infância gira em torno da rememoração do banho de chuva que a personagem central tomou no quintal. O momento é descrito com sensações de prazer, por conta da liberdade experimentada, e inquietação porque mesmo com febre, a personagem ouve as vozes cerceadoras. Na narrativa, a pintora aparece com oito anos, e mesmo o módulo 6 sendo subsequente ao módulo 3 (quando ela aparece com doze anos), a narração quebra a sequência linear dos ângulos e tempos.

Uma leitura possível do ângulo é a de que, como a personagem rememora um momento em que se encontrava com febre, este estado pode ter ocasionado o delírio, no qual ela ouve vozes prescritivas que remontam a ordens ouvidas quando tinha oito anos. Nesse caso, seria o relembrar de situações que remetiam a momentos anteriores. Duplo rememorar, em que se projetam pontos variados de passado. Essa possibilidade fica a cargo do leitor significar ou não, pois analisando todos os ângulos de número um, depois os outros dois, numa leitura individualizada, percebe-se que as quebras bruscas da continuidade temporal, só ocorrem no primeiro ângulo, cujo tempo é o passado (tempo mnemônico). Nos módulos 8, 9, 17, a narradora-personagem aparece com onze anos; nos módulos 21, 22 a idade decresce para dez anos; no módulo 23, a idade salta para catorze; nos módulos 29, 32, avança para os quinze anos, no módulo 47, a idade retrocede para os quatro anos.

Dessa forma, a voz da personagem-narradora enunciada pelo *Eu* viaja no passado saltando pontos variados, seguindo um fluxo dinâmico. É como se ela entrasse em transe, e a seleção dos fatos fosse realizada pela memória, reagrupando as lembranças. O que a memória capta são os momentos distintos e não uma continuidade. A memória seleciona, separa, distingue e classifica os momentos rememorados, como buscando uma ordem. Há uma sondagem das reminiscências fixadas na memória e reelaboradas na consciência por mecanismos associativos.

No romance existe a quebra da linearidade nos ângulos de número 2 e 3, respectivamente representados pelas vozes no presente e no passado, contudo essa quebra não é tão acentuada como no ângulo 1. Há uma continuidade, mas uma continuidade relativa, pois

os fatos seguem seu fluxo, sem se prenderem a uma sequência coesa do enredo, se valendo de imagens associativas.

Visualizo isto, por exemplo, no módulo 6, *De que cor é a cor da chuva?*, onde a imagem da chuva descrita no ângulo 1, se repete em diferença, associando-se a outras imagens de outros módulos. Uma dessas repetições ocorre no ângulo 2, do próprio módulo 6, no qual a personagem pintora se encontra na praça em companhia das filhas, e a voz narrativa se referindo a um *Você* enuncia com um certo distanciamento:

Você está na pracinha com suas filhas. Arcos e florações e cardumes lisos. [...] O vento recomeça o ciclo nas amendoeirinhas vermelhas. [...] Grama é grama? Terra é pedra? Flor é sangue? [...] O céu é vermelho. As nuvens se pesam de cinzento. As mães correm com as crianças. Você caminha com suas meninas na chuva. (*ADCV*, p. 25).

No módulo 18, *Vislumbres além dos milímetros*, ângulo 2, a imagem da chuva mais uma vez se repete associando-se ao módulo 6. A personagem pintora está no escritório de arquitetura, onde trabalha como desenhista, entretanto, ela não gosta desse trabalho e se sente aprisionada.

Você não gosta de seu trabalho [...] Pela janela você vê a chuva desmedida em livros riscos. O nanquim é preto. De que cor é a cor da chuva? Seu corpo está cercado de milímetros. Você pega a bolsa e desce o elevador e mergulha nos fios da chuva. (*ADCV*, p. 24, p. 49).

As cenas de chuvas, em que a personagem mergulha em momentos de libertação, também se repetem em outros ângulos. A chuva aparece como uma linha de fuga das prisões que cercam a personagem principal. A repetição acontece sempre trazendo uma diferença, um movimento em devir, como num contínuo e ininterrupto “vir a ser” heraclítico³². O que liga os ângulos e módulos que não seguem a linearidade temporal são essas imagens que se repetem e dão uma coesão ao enredo. Nesse sentido, o agente promotor da coesão é o leitor, que precisa estar atento ao fluxo textual para conectar as imagens suplementando os vazios perpassados de fragmentação.

³² Alusão a Heráclito (sec. VI-V a.C.), o mais importante filósofo pré-socrático. Nascido em Éfeso ele é considerado o filósofo do “devir” do vir a ser, do movimento, da mudança. Para ele o universo muda e se transforma infinitamente a cada instante, animado por um eterno dinamismo. A substância única do cosmos é um poder espontâneo de mudança e se manifesta pelo movimento. Tudo é movimento: “panta rei”, isto é “tudo flui”, nada permanece o mesmo. As coisas estão numa incessante mobilidade. E a verdade se encontra no devir, não no ser: “Não nos banhamos duas vezes no mesmo rio.” p. 117.

2.2 FORMA E CONTEÚDO NUM JOGO DE SENTIDOS PARA OS LEITORES

Mesmo existindo “certa” linearidade na distribuição dos tempos e das vozes enunciativas em *As doze cores do vermelho*, a escritora Helena Parente Cunha não estabeleceu uma ordem de leitura, e a descontinuidade estrutural possibilita ao leitor escolher a estratégia que achar conveniente, inclusive reelaborando a sequência como num jogo. A “aparente linearidade” convoca o leitor a ter uma atitude ativa diante do texto. Essa postura que hoje é facultada ao leitor emerge das discussões da Estética da Recepção, que a partir do final da década de 1960, discute novos critérios de abordagem da obra literária em que se considera o contexto interativo entre sujeito, texto e leitura. O leitor deixou de ser visto numa posição passiva, e passou a ser parte integrante do ato da leitura, trazendo questionamentos e também sendo o elemento de impulso reestruturante na escrita da obra.

A posição ativa do leitor na análise da obra, considerando-a um todo orgânico, toca na questão da interação e dos vazios do texto, temas caros a um dos mais importantes estudiosos da Estética da Recepção, Wolfgang Iser.

No início do ensaio, *O jogo no texto*, Iser (2002, p. 105) diz que é sensato pressupor a interconexão entre autor, texto e leitor, numa relação a ser concebida como um processo em andamento que produz algo que não existia anteriormente. O sentido, sob esta perspectiva, é um efeito experimentado pelo leitor, através da leitura e não um objeto definido, preexistente a esta. Para Iser (1979 p. 83) a leitura como atividade orientada pelo texto, considera o efeito do texto sobre o leitor.

Antoine Compagnon (2006, p. 149), também abordando a questão da interação, assinala que “o objeto literário autêntico é a própria interação do texto com o leitor”. Para ele, a literatura, mesmo existindo independentemente da leitura, nos textos e nas bibliotecas, só se concretiza pela leitura, posição igualmente defendida pela Estética da Recepção. Entende-se, assim, que o processo de leitura é que viabiliza a negociação de sentidos do texto, pois ao interagir com a obra o leitor vai atualizando-a a partir de seus conhecimentos prévios e suas vivências.

Em suas considerações, Iser (1979, p. 89) concede uma ênfase ao texto e o coloca como elemento que comanda a leitura através de “complexos de controle”, os quais orientam o processo de interpretação como se fossem chaves interpretativas. É a assimetria entre texto e leitor, que produz a indeterminação do texto, a qual é responsável por introduzir as múltiplas possibilidades de comunicação. Na concepção de Iser (1979, p. 89), a comunicação entre texto e leitor só tem êxito quando ela se submete a certas condições. Entretanto, esses “meios

de controle” não são tão precisos como numa situação face a face, e funcionam levando a interação entre texto e leitor a um processo de comunicação, no qual outros sentidos são constituídos pelo leitor. Os meios de controle funcionam fazendo com que o leitor seja estimulado a preencher projetivamente o que falta nos vazios textuais. Nas palavras de Iser (1979, p. 90), os vazios “jogam o leitor dentro dos acontecimentos e o provoca a tomar como pensado o que não foi dito”. Entretanto, não se pode perder de vista que a recepção é um lugar de interlocução mediada pelo diálogo e pela produção de sentido.

Ao pensar a dinâmica da interação entre texto e leitor, observo que a mobilidade oferecida pela estrutura narrativa de *As doze cores do vermelho* convida o leitor a entrar no jogo de leitura “encenando” o seu caráter de experimentação. Sobre a ideia da leitura como um jogo Iser afirma:

Os autores jogam com os leitores e o texto é o campo do jogo. O próprio texto é o resultado de um ato intencional pelo qual um autor se refere e intervém em um mundo existente, mas, conquanto o ato seja intencional, visa a algo que ainda não é acessível à consciência. Assim o texto é composto por um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo e, por fim, a interpretá-lo. (ISER, 2002, p. 107).

O jogo permitido pelo romance *As doze cores do vermelho*, que é dotado de uma abertura peculiar, remete, em certo sentido, ao romance *O jogo da Amarelinha*, de Julio Cortázar, publicado em 1964. Na orelha de 15ª edição, publicado em 2009, Ari Roitman sinaliza a sua imediata e extraordinária recepção, atribuindo-lhe o caráter de possuir uma ousadia formal por possibilitar ao leitor realizar a leitura em linha reta ou aos saltos. Na obra, as possibilidades de leitura foram prescritas por Cortázar antes do início da narrativa, na seção *Tabuleiro de direção*, quando diz:

À sua maneira, este livro é muitos, mas é, sobretudo, dois livros. O leitor fica convidado a escolher uma das seguintes possibilidades: O primeiro livro deixa-se ler na forma corrente e termina no capítulo 56 [...]. O segundo livro deixa-se ler começando pelo capítulo 73 e continua, depois, de acordo com a ordem indicada no final de cada capítulo. (CORTAZAR, 2009, p. 05-06).

Já em *As doze cores do vermelho*, como expresse anteriormente, se a priori o leitor seguir uma linearidade, tomando os módulos numa ordem crescente (do 1 ao 48), poderá romper com tal linearidade, tendo liberdade de ler tanto os módulos quanto as colunas, sem obedecer a sequências, experimentando outras possibilidades dessa estrutura fragmentada.

Essa liberdade remete também ao conceito de obra aberta discutido por Umberto Eco. Para Eco (1991, p. 67), as estruturas das poéticas contemporâneas propõem uma gama de formas que apelam para a mobilidade das perspectivas e para a multiplicidade de interpretações. O leitor passa a assumir uma postura ativa diante da obra que se apresenta com uma “infinidade de leituras possíveis”. E isso acontece, segundo o autor, não porque a obra seja um mero pretexto para todas as exercitações da sensibilidade subjetiva, mas porque é típico da obra de arte colocar-se como nascente inexaurida de experiências que faz emergir aspectos sempre novos. A obra aberta, na perspectiva de Eco (1991, p. 150), se configura como proposta de um “campo” de possibilidades interpretativas. Nesse campo, os estímulos de uma substancial indeterminação induz o leitor a uma série de leituras movediças. A obra aberta se caracteriza pelo inacabamento, mobilidade da ordem de leitura e da combinação de suas peças, estrutura não fixa, forma que se configura no uso intenso de símbolos. Nela, o autor convida o leitor a entrar no jogo da leitura, reconhecendo-o como um “igual”.

A abordagem trazida por Eco permite pensar o romance *As doze cores do vermelho* como uma narrativa que traz características de uma obra tida como aberta, sendo possível fundamentar tal afirmação com a declaração da escritora em uma entrevista a Lígia Vassalo (1999). Na entrevista, Helena Parente Cunha diz que geralmente em seus romances e contos, a “organização discursiva se articula a partir da transgressão dos modelos gramaticais, relaxando os vínculos sintáticos e a fixidez dos significados, através de um tempo que se move no ir e vir, ao sabor das oscilações do mundo interior” (PARENTE CUNHA, 1999)³³.

A fala da escritora sugere um processo de imaginar e interpretar a obra numa leitura em que vão sendo tecidas imagens, que se descolam do mundo repetido no texto, modificando o mundo referencial contido nele, como no fragmento abaixo:

Ela terá sua casa e o marido e as duas filhas. E vai procurar organizar os horários para as obrigações domésticas. [...] Vai querer. Esposa mãe dona-de-casa. Ordem organização ordenação. Vai tentar. E procurará conciliar os afazeres domésticos com a pintura. As formas informes e as cores além das cores e o traço do gritos e dos silêncios. [...] Ela bordará um cachorrinho no vestido da filha. Ela pintará o canto noturno da cigarra estelar. Porque a coisa não é a coisa ela buscará sempre o abismo escondido atrás da coisa. No fim das tardes ela verá o sol se pôr no horizonte molhado de sangue. (*ADCV*, p. 15).

³³ O fragmento foi retirado da resposta à pergunta: Como professora de Teoria Literária, você poderia apontar alguns itens pertinentes à construção discursiva da literatura feita por mulheres?

A encenação do texto vai se efetuando, num movimento em que o mundo textual vai se estruturando “não como realidade, mas *como se fosse realidade*” (ISER, 2002, p. 107, grifo do autor). O texto traz imagens que ultrapassam a referencialidade, pois a escritora não narra o que aconteceu, mas o possível no âmbito poético. A possibilidade é dada pela multiplicidade de leituras que podem ser efetuadas.

Ao falar da função comunicativa dos textos ficcionais Iser (1979, p. 106) trata da indeterminação inerente a tais textos. Para ele, as estruturas centrais de indeterminação no texto são seus vazios e suas negações, que se configuram como as condições para a comunicação, pois acionam a interação entre texto e leitor e até certo nível a regulam. Iser (1979, p. 91-92) defende que “através dos vazios do texto e das negações nele contidas, a atividade de constituição decorrente da assimetria entre texto e leitor adquire uma estrutura determinada que controla o processo de interação”.

Assim, o texto é um sistema de combinações e nesse sistema existem vazios que serão ocupados pelas projeções do leitor (Iser, 1979, p. 91). Os vazios funcionam como um “comutador central da interação do texto com o leitor”. Nesse sentido, regulam a atividade de representação do leitor, que segue as condições postas pelo texto. Já as negações, também entendidas como lugares reservados para a interação, são formadas pelas supressões no texto.

Os vazios e as negações contribuem de diversos modos para o processo de comunicação que se desenrola, mas, em conjunto, têm como efeito final aparecerem como instâncias de controle. Os vazios possibilitam as relações entre as perspectivas de representação do texto e incitam o leitor a coordenar estas perspectivas. Os vários tipos de negações invocam elementos conhecidos ou determinados para suprimi-los; o que é suprimido, contudo, permanece à vista e assim provoca modificações na atitude do leitor quanto ao seu valor negado. As negações, portanto, provocam o leitor a situar-se perante o texto. (ISER, 1979, p. 91).

Pensando na indeterminação provocada pelos vazios e negações iserianos, questiono: Como os vazios e as negações se apresentam em *As doze cores do vermelho*? Quais as lacunas que os leitores possivelmente são acionados a preencherem?

Os pontos de indeterminação e vazios, que a priori os leitores captam no texto, encontram-se na estruturação da obra, que se compõe de módulos, tempos /ângulos/vozes variadas. A incomum configuração leva-os a indagar o sentido de tal urdidura narrativa. Ao tentar preencher os vazios textuais, eles buscam, no próprio texto, pistas que os suplementem, sendo esta a condição para fazer o enredo fluir. Utiliza-se o verbo “suplementar” e não “complementar”, pois não há uma única maneira correta de preencher os vazios inerentes ao

texto. Para Iser (1979, p. 124), os vazios organizam a mudança de perspectiva do ponto de vista do leitor. Nesse sentido, o leitor é solicitado a ter uma participação ativa, selecionando as possíveis significações suscitadas pelos vazios.

Assim, uma possibilidade de preenchimento dessa lacuna referente à estrutura de *As doze cores do vermelho* está ligada à temática desenvolvida na narrativa e pode ser inferida no módulo introdutório, *Antes de atravessar o arco-íris*, quando a narradora aponta a existência de “fragmentos e totalidade, instantâneos e fluxos de vida” (ADCV, p. 13). A totalidade estaria na ilusão em acreditar que o gênero feminino enquanto identidade possuiria uma completude, uma inteireza, e seria dado a priori. Durante o percurso, a identidade da pintora vai sendo construída a partir dos embates entre os enquadramentos do patriarcalismo e as forças que não aceitam tais enquadramentos. O argumento de Ricardo Araújo Barberena³⁴, em seu artigo sobre *As doze cores do vermelho*, confirma essa ideia:

Nessa fragmentação de ângulos e módulos, o que está sendo avaliado é a desconstrução de uma identidade hegemônica alienada da sua própria alteridade, pois agora, torna-se eminente o surgimento das vozes e das intersecções silenciosas que orquestram o discurso de um sujeito feminino plural e vário-enunciado em diferença. (BARBERENA).

A identidade dessa mulher pintora vai se tecendo, portanto, no processo de tensão com a identidade das outras personagens e suas várias faces. Para isso evoca-se a ambivalência e a fragmentação na tentativa de forjar outras configurações para o gênero feminino, sem pretensão de síntese:

Você pensa nos dois lados. Excesso lá e cá. Aquém e além se excedem. De que lado você quer ficar? Você não quer aqui nem ali nem o meio cheio de receios. Você tem que decidir. Onde o grito onde o calado. Vermelhidões de corais desvermelhos evanescentes. Decidir a direção. Arco e flecha alvo na mira. Onde é onde? (ADCV, p. 75).

Entende-se pela enunciação da narradora que não há como a personagem decidir a “direção”, pois o “onde” não se define para essa mulher. Não haveria coerência se ela tivesse que optar por uma solução dicotômica escolhendo “o lá” ou “o cá”. O que há é a permanente ambivalência no trânsito entre os dois lados. Nas palavras de Evelina Hoisel (2009), na orelha da 3ª edição de *As doze cores do vermelho*: “cintilações de muitas cores exibem as várias

³⁴ O texto consultado foi: *A representação dos matizes nacionais em “As doze cores do vermelho*. Disponível em: <http://www.helenaparentecunha.com.br/home/?p=estudo_critico&f=ver&secao=4&tipo=2&id=34> Acesso em: 25 jan. 2011.

faces de um eu que não consegue integrar a multiplicidade de fragmentos que compõe a sua identidade”.

As colunas da estrutura narrativa representam a metáfora do trânsito das várias faces da pintora, pois embora cada coluna isoladamente dê a ilusão de unidade temporal marcadas por uma voz, o que ocorre é o entrecruzamento destas, na leitura realizada pelo leitor. Os acontecimentos transitam nos três blocos, se suplementando sem uma linearidade ou previsibilidade e como explicita Iser (1979, p. 90) “jogam o leitor dentro dos acontecimentos e o provocam a tomar como pensado o que não foi dito”. Dessa forma, entende-se que “quanto mais um texto refina a trama de seu objeto, o que significa a multiplicação das visões esquematizadas que o objeto do texto projeta, tanto mais se amplia a indeterminação” (ISER, 1979, p. 94). É nessa tensão que o leitor irrompe para encenar os muitos sentidos que o texto revela ou esconde.

Outro vazio derivado da indeterminação do texto é que na narrativa, a pintora e as demais personagens não são nomeadas, sendo representadas por funções sociais e pelas cores. A falta de um nome próprio, marca principal da identificação de um sujeito, deixa lacunas para serem preenchidas pela imaginação do leitor. Acrescenta-se que este vazio, “não é apresentado como um fundamento ontológico, mas é formado pelo desequilíbrio reinante nas interações diádicas e na assimetria do texto com o leitor” (ISER, 1979, p. 88). Além disso, o equilíbrio só pode ser alcançado através das projeções do leitor, permitindo a este acionar uma multiplicidade de representações que farão a assimetria dar lugar ao campo comum de uma situação. Sobre este aspecto lacunar em *As doze cores do vermelho*, Marcílio Ehms de Abreu diz:

[Na narrativa] há lugares afetivo-sociais, funções familiares, atributos sentimentais, linhas de contextualização, de fixação do texto à realidade empírica (um personagem pintor boliviano, por exemplo é associado à cocaína), não há nomes: marido, pai, filha mais nova, filha mais velha, amigo arquiteto, pintor boliviano, amiga de cabelo de fogo, amiga de olhos verdes, amiga loura, amiga negra, namorado que ia fazer vestibular para arquitetura, inspetora, namorado dos cabelos cor de mel (flor de laranjeira) namorado que ia fazer vestibular para belas artes, professor de desenho, filha da amiga. Não há nomes de personagens, há referências. (ABREU, 1999 p. 130).

As cores que referenciam as personagens constroem imagens nas quais os esquemas do texto tanto apelam para um conhecimento existente no leitor, quanto oferecem informações específicas, através das quais estas personagens são representadas no ato da leitura. Em se tratando da policromia das amigas da pintora, observa-se que a amiga dos olhos verdes é

quem questiona e rasura os ditames patriarcais através de atitudes rebeldes. Ela está à frente do seu tempo, quebrando tabus com um discurso emancipado. O verde de seus olhos representa a abertura, a liberdade, um sinal de autonomia que se quer para a mulher:

A amiga dos olhos verdes dizendo que fazer sexo com muitos homens é uma necessidade biológica e psíquica da mulher que precisa se libertar da sujeição ancestral. (*ADCV*, p. 19).

Sua amiga fala nas experiências da vida amorosa de desquitada e nas facilidades da vida financeira. E fala das reportagens que questionam os mecanismos responsáveis pela opressão da mulher e denunciam as estruturas sociais-políticas-econômicas geradoras de milhares de prostitutas das grandes cidades. (*ADCV*, p. 23).

A amiga louca representa a submissão à norma, o enquadramento da mulher designado no âmbito do patriarcalismo. Ideal de mulher cristã reprimida, pois desde criança vai sendo encaixada nos moldes cerceadores da “Lei do Pai³⁵”. O louro é a atenção que aponta para o perigo em quebrar as regras patriarcais:

A amiga louca afirmando que a mulher de respeito deve respeitar o marido e que o prazer sexual não é decisivo para o casamento dar certo. (*ADCV*, p. 19).

Ela ouvirá a voz da amiga louca discorrendo sobre a necessidade das senhoras de família entrarem para a liga de defesa das moças solteiras. Orientação sadia para não se perderem. Tudo organizado. [...] A voz da certeza da amiga explicando a perdição e a salvação. (*ADCV*, p. 29).

A amiga negra permite ao leitor refletir sobre o racismo da sociedade brasileira, representado, principalmente, pela figura do marido da pintora. A narrativa não só problematiza a discriminação existente, como confere novos contornos para esta mulher, que quando criança é calada, retraída, escondida atrás das lentes de uns óculos. Quando adulta, ela se torna uma médica conceituada, “a melhor gastroenterologista de sua geração” (*ADCV*, p. 21), ocupando uma posição social respeitável, que rasura o estereótipo relegado à diferença étnica:

³⁵ Conforme Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 678), nos termos da psicanálise, o pai é símbolo da geração, da posse, da dominação, do valor, portanto uma figura inibidora, castradora. É uma representação de toda forma de autoridade: chefe, patrão, professor, protetor, deus. O papel paternal é concebido como desencorajador dos esforços da emancipação, exercendo uma influência que priva, limita, esteriliza, mantém na dependência. Representa a consciência diante dos impulsos instintivos, dos desejos espontâneos, do inconsciente, é o mundo da autoridade tradicional diante das forças novas da mudança.

Eu via de longe a menina negra que limpava os quadros-negros. Silêncio e silêncios. Eu via quando ela apanhava os papéis do chão. Letras e palavras e espaços em branco e mais. Eu via quando ela chegava no pátio. Asa preta pousava e sorria de leve. De leve sozinha sentava de leve. E olhava me. (*ADCV*, p. 38).

Você recebe a visita de suas amigas. [...] A campainha tocando. Seu marido vai abrir a porta. Quem é. Ninguém. Foi engano. [...] Pela janela você vê lá embaixo sua amiga negra entrando no carro branco. (*ADCV*, p. 41).

A amiga dos cabelos cor de fogo retrata a trajetória de dor e sofrimento das prostitutas, mostrando a crueldade que a sociedade relega a estas mulheres. Filha de prostituta, a amiga, dos cabelos cor de fogo, como que marcada por um estigma, também acaba se tornando prostituta e continua vivendo à margem. Entretanto a pintora não a abandona e sempre se faz presente amparando-a nos momentos de angústia:

Vozes estreitas repetiam que nós não devíamos brincar com a menina dos cabelos cor de fogo. A menina não tinha pai e a mãe não prestava. (*ADCV*, p. 20).

Ela vai querer ajudar a mulher dos cabelos cor de fogo a encontrar um emprego. O que esta mulher sabe fazer? As pétalas sujas e as pétalas limpas da boca de a mulher se abrirão no silêncio fissurado. [...] As vozes dizendo que não havendo emprego para prostitutas. As putas e as filhas das putas para sempre putas serão? (*ADCV*, p. 49).

As cores das amigas, assim como as das outras personagens, são perpassadas por um intenso simbolismo que impulsionam o leitor a buscar nos desvãos da escrita, significações. Outro aspecto que também apresenta uma simbologia e é marcado por pontos de indeterminação é a representação dos quadros. O grau de indeterminação é enfocado pela narradora que sublinha o desejo da pintora em conhecer pessoas que entendam os seus quadros:

Pessoas que vão à sua casa olham e perguntam o que é o que são. Seus desejos mais procedentes. Você quer conhecer gente que conheça a sua pintura. Conhecer mergulhando atravessando vertical e profundo. (*ADCV*, p. 33).

Muitas pessoas ouvirão as vozes das suas cores e o vento de seus horizontes em precipícios. Muitas pessoas se calarão ante o silêncio de seus gritos em dimensões que transcendem os quatros cantos das telas. Muitas pessoas verão as doze badaladas da meia-noite ressoando nas incidências de luzes no meio do dia. Muitas pessoas apalparão o canto noturno da cigarra estelar. (*ADCV*, p. 27).

No enredo, o desejo da pintora de que entendam seus quadros é transposto para o leitor que também deseja preencher os vazios dessas formas abstratas, organizando um campo de projeções dos segmentos dados pelas perspectivas do texto. Vazios e indeterminação no reflexo das telas em que os quadros são como espelhos que refletem a subjetividade da pintora e incitam a imaginação do leitor.

Este processo que busca preencher as lacunas textuais remete a ideia de Compagnon (2006, p.143) de que “a leitura tem a ver com empatia, projeção, identificação”, maltratando e adaptando o livro às preocupações do leitor. Para ele o leitor vai aplicando o que lê a sua própria situação, e assim, vai compreendendo não somente o livro como principalmente a si mesmo. Por isso, acredito que no entrecruzamento de subjetividades da personagem e do leitor é que o livro ganhará vida, reconstruindo e interpretando, no ato da leitura, os sentidos que emanam da policromia do tecido narrativo.

2.3 ESTRUTURAS E IMAGENS EM FRAGMENTOS DE SONHOS E DEVANEIOS

O fluxo e o ritmo intenso da narrativa sugerem ao leitor imagens cinematográficas ou até mesmo imagens oníricas³⁶, o que remete às palavras de Sigmund Freud (1916 [1915-16a]): “nos sonhos, via de regra, experimentamos coisas sob formas visuais”. Destaca-se um fragmento em que as imagens proliferam:

Quando nós saímos da escola eu saía da escola. Guizos e sinos e risos repicar de festa e borbulhar de onda. Enrolávamos a saia na cintura para ficar mais curta. Perna e perna em reverberação maior. Dobrávamos a manga da blusa para o braço se atingir de cores mais redondas. Pele e poro perpassados de brisa e salitre. Guizos sinos risos em revoadas além dos lados. Parávamos debaixo das amendoeiras. O sol esbarrava no horizonte. O céu ficando vermelhos. O menino vinha no uniforme cáqui e o mel do cabelo louro derramado sob o quépi. Mel de flores de laranjeiras e enxames dourados e asas lisas e perfume de corolas. Ele sorria vermelho em ritmo aceso. Segurava a minha mão. (*ADCV*, p. 62)

³⁶Não é minha intenção desenvolver um trabalho aprofundado sobre os conceitos psicanalíticos, visto que não se trata de meu recorte, entretanto, utilizo os conceitos de sonho e devaneio desenvolvido por Sigmund Freud, na perspectiva de provocar um possível diálogo com imagens que proliferam no texto de *As doze cores do vermelho*. Nesse sentido, o trabalho adquire o viés interdisciplinar, sendo que as imagens textuais são ressignificadas ante os conceitos trabalhados, alargando o campo de significação do texto.

A maneira como a narradora, em primeira pessoa, rememora o seu passado pode ser aproximada à estrutura narrativa de um sonho. Imagens em flashes enfocam o encontro casual da pintora com o menino dos cabelos louros. Esse menino foi o namorado com que a protagonista mais se identificou, durante a sua trajetória, o que é percebido pelas expressões que evocam agradáveis sensações: “mel do cabelo louro”, “mel de flores de laranjeiras” “enxames”, “asas lisas”, “vermelho em ritmo aceso”. Na passagem recortada, é como se a protagonista, inebriada pelas doces sensações do sonho, se deixasse levar no ritmo fragmentado da narrativa. Dessa forma, nesse processo de rememorar, os pensamentos oníricos latentes vão sendo traduzidos em conteúdos manifestos através das imagens que habitam o seu inconsciente.

A ideia de que a narrativa assemelha-se à estrutura de um sonho ganha força logo no módulo introdutório de *As doze cores do vermelho*, quando a voz da narradora enuncia: “Fragmentos e totalidade, instantâneos e fluxos de vida. Existir é juntar pedaços que permanecem e coexistem em dimensão una e múltipla” (ADCV, p. 13). Freud, no texto *Sobre os sonhos* (1901) afirma que “o conteúdo dos sonhos não consiste inteiramente em situações, mas inclui também fragmentos desconexos de imagens visuais, ditos e até fragmentos de pensamentos inalterados”. No sonho, a narrativa não segue uma ordenação lógica, normalmente “é como um pedaço de brecha, composto de diversos fragmentos de rocha unidos por um cimento, de modo que os desenhos que nele aparecem não pertencem às rochas originais inclusas” (FREUD, 1916[1915-16b]). Se o sonho não é concebido de forma coerente, tão pouco o seu relato terá uma ordenação lógica. Nesse sentido, torna-se pertinente ao leitor “juntar os pedaços” de sonho que “permanecem e coexistem em dimensão una e múltipla”, no decorrer da narrativa de *As doze cores do vermelho*.

Nos estudos de Freud (1913) “a linguagem dos sonhos pode ser encarada como o método pelo qual a atividade mental inconsciente se expressa”. O interessante é que, para Freud (1913), o inconsciente fala mais de um dialeto e, de acordo com as diferentes condições psicológicas que orientam e distinguem as diversas formas de neurose, encontram-se modificações regulares na maneira pela qual os impulsos mentais inconscientes se expressam.

Não pretendo discutir a questão das neuroses; preferindo destacar as modificações regulares dos impulsos mentais inconscientes. Mesmo enfocadas por Freud sob outra perspectiva, acredito que essas modificações regulares em *As doze cores do vermelho* se expressam no aspecto formal, por conta da estruturação gráfica dos 48 módulos tripartidos em colunas que trazem diferentes vozes em diferentes tempos, e do ritmo lírico do enredo, que atravessa a narrativa.

As peculiaridades referentes à estrutura de *As doze cores do vermelho*, apontadas anteriormente, remetem ao artigo *O melodrama do inconsciente*, de Ricardo Piglia. Ao abordar a relação da literatura com a psicanálise, Piglia (1998, p. 111) argumenta que James Joyce foi quem melhor utilizou a psicanálise, porque viu nela um modo de narrar e uma possibilidade de construção formal. Enfatiza que, nas construções literárias de Joyce, o que está em foco não é a questão temática, mas sim a possibilidade de o escritor construir uma narrativa em que o sistema de relações não precisa obedecer a uma lógica linear, como no monólogo interior. Nas palavras de Piglia:

Joyce utilizou a psicanálise de uma maneira notável e produziu na literatura, no modo de narrar, uma revolução sem volta. Eu diria que o *Finnegan's Wake*, sem dúvida uma das experiências (literárias) limite deste século, foi em grande medida construído sobre a estrutura formal que se pode inferir de uma leitura criativa de Freud: uma leitura não preocupada com a temática, e sim com a maneira como se desenvolvem certos modos, certas formas, certas construções. (PIGLIA, 1998, p. 112).

Observando a estrutura narrativa de *As doze cores do vermelho*, com a sua peculiar quebra de linearidade ao apresentar vozes e tempos diferenciados, num jogo de fragmentação, o que denota um caráter de experimentação da escritora e também do leitor que participa do jogo, acredito na possibilidade de aproximá-la da linguagem psicanalítica tão bem utilizada por Joyce.

Sem pretender estabelecer comparações entre os escritores citados, pois cada um tem suas peculiaridades, acredito que a criatividade de Helena Parente Cunha advenha do seu intenso trânsito no meandro das letras, como foi explicitado na primeira seção.

No texto *Escritores criativos e devaneios*, Freud (1908[1907], p. 150) compara a atividade do literato ao da criança que brinca, enfocando o fantasiar como elemento central e a linguagem como responsável pela relação entre o brincar infantil e a criação poética. Para Freud, o escritor criativo, tal qual a criança, cria um mundo de fantasia, perpassado de seriedade e “grande quantidade de emoção”. Essa ideia pode também ser relacionada ao que declara Helena Parente Cunha numa entrevista a Leda Jesuíno (2001):

A poesia nasce de um instante de deslumbramento diante de uma realidade que a fantasia transforma e transmuta. [...] O que chamo deslumbramento pode ser também o súbito deparar-se com algo que torna visível o que pulsava de modo invisível. (PARENTE CUNHA, 2001).

O que seria, então, o pulsar invisível nas produções de Helena Parente Cunha? Seria o invisível que a escritora transmuta através da fantasia e traduz em palavras e imagens nas páginas, por exemplo, de *As doze cores do vermelho*? Este invisível seria o que Freud chama de inconsciente, ou seria possível relacionar tais conceitos?

Freud (1916[1915-16a]) elabora a ideia de que os devaneios são fantasias, produtos da imaginação. E o escritor criativo usa seus devaneios, que são a matéria-prima da produção poética, com determinadas remodelações, disfarces e omissões, para construir as situações que introduz em seus contos, novelas ou peças. Assim, o ato criador abarca um processo no qual a transmutação da realidade adquire consistência graças à imaginação. Em *As doze cores do vermelho*, a fantasia ou devaneio está presente no ato da protagonista desenhar fora da linha, buscando as “formas informes”, ou pintar seus desenhos fugindo aos padrões estabelecidos, mesmo quando querem cerceá-la:

Eu desenhava o que não desenhava. Fora da linha um traço aquele. [...] Eu coloria o céu de vermelhos. A professora dizia que o céu era azul. Quantos são 9 vezes 3? Eu desenhava o rompante impetuoso da raiva e traçava a onda frágil da alegria. [...] A laranja não era alaranjada. A laranja tinha um feixe de azuis. [...] Eu coloria uma laranja de vermelhos. A menina loura disse que era maçã. E disse que eu tinha feito a maçã amassada. (*ADCV*, p. 16).

Você quer o traço aberto. Formas informes. Fronteiras rasgadas e horizontes adiados. (*ADCV*, p. 49).

Percebe-se que, no processo de criação da narrativa, Helena Parente Cunha devaneia dando vazão às suas fantasias, mas não para por aí. A fantasia ganha vazão também na descrição dos quadros pintados pela personagem central. É o fantasiar da personagem derivado do fantasiar da escritora, que se multiplica no fantasiar dos leitores. Os quadros estão retratados num grau de subjetividade que nem mesmo as outras personagens entendem. As pinturas representadas nas telas simbolizam os desejos íntimos da protagonista, ou expressam a vida sofrida das prostitutas, as quais sempre respeitou:

Seus quadros e seus desejos em concretizações desconcretas e suas pulsações emanando feixes de luz e flocos de sombra. Pessoas que vão à sua casa olham e perguntam o que é o que são. Seus desejos mais procedentes. Você quer conhecer gente que conheça a sua pintura. Conhecer mergulhando atravessando vertical e profundo. (*ADCV*, p. 33).

Muitas pessoas ouvirão as vozes das suas cores e o vento de seus horizontes em precipícios. Muitas pessoas se calarão ante o silêncio de seus gritos em dimensões que transcendem os quatros cantos das telas. Muitas pessoas

verão as doze badaladas da meia-noite ressoando nas incidências de luzes no meio do dia. Muitas pessoas apalparão o canto noturno da cigarra estelar. (*ADCV*, p. 27).

Ela nunca deixará de pintar os roxos sangrentos das prostitutas. Ela trará para tela o frio das ruas caminhadas pelos altos saltos em barulhos noturnos de alegrias soturnamente. [...] Ela transporá para os quadros as secretas luzes do lado e os desejos isentos na dupla superfície e o imemorial sedimento e as crispações do fundo. (*ADCV*, p. 39).

Freud (1908[1907]) afirmava que “as forças motivadoras das fantasias são os desejos insatisfeitos, e toda fantasia é a realização de um desejo, uma correção da realidade insatisfatória”. Assim, as telas da pintora tentam preencher os desejos insatisfeitos, os vazios deixados na sua trajetória desde a infância. Vazios decorrentes das interdições dos seus desejos enquanto menina-mulher-artista, ou advindos de seus questionamentos sem respostas e de suas inseguranças. Quando criança, desejava pular o muro e passar para “o lado de lá” a fim de encontrar os meninos que brincavam em liberdade. Também desejava ter as respostas de por que a sua colega negra tinha que ocupar o último lugar da fila, se ela não era a maior, ou por que não deviam falar, nem brincar com a menina dos cabelos cor de fogo. Até mesmo desejava saber por que não podia apanhar chuva no quintal ou ainda por que era melhor casar e ser rainha do lar.

Quando casada os desejos se multiplicam: desejo de que seu marido a satisfizesse sexualmente, de pintar seus quadros, de entrar para a escola de belas artes, de ter um apartamento maior. Todos negados pelo marido. Desejo de encontrar pessoas que entendessem a sua pintura, mergulhando profundo na sua arte; desejo de se encontrar, enquanto mulher rasurando, assim, as interdições impostas pelo patriarcalismo. Durante o percurso, os desejos da pintora são atravessados pelo medo, o que marca o seu perfil como ambivalente.

A relação entre a fantasia e o tempo, temática também discutida por Freud, se faz presente em *As doze cores do vermelho*. Segundo Freud (1908[1907]), nessa relação, é como se a fantasia flutuasse entre três tempos, os três momentos abrangidos pela nossa ideação.

O trabalho mental vincula-se a uma impressão atual, a alguma ocasião motivadora no presente que foi capaz de despertar um dos desejos principais do sujeito. Dali retrocede à lembrança de uma experiência anterior (geralmente da infância) na qual esse desejo foi realizado, criando uma situação referente ao futuro que representa a realização do desejo. O que se cria então é um devaneio ou fantasia, que encerra traços de sua origem a partir da ocasião que o provocou e a partir da lembrança. Dessa forma, o

passado, o presente e o futuro são entrelaçados pelo fio do desejo que os une. (FREUD, 1908[1907]).

Em *As doze cores do vermelho*, os três tempos, passado-presente-futuro, representados nas três vozes, eu-você-ela, se entrelaçam pelo desejo da personagem central ser pintora e entrar para a escola de belas artes, mesmo quando se sente acuada diante das interdições patriarcais:

Você está diante do seu cavalete aberto. Seu marido entra e lhe pede um copo d'água. A voz dele dizendo que você em vez de ficar com sua filha está perdendo tempo com estas pinturas que ninguém entende. (*ADCV*, p. 19).

Você não gosta do seu trabalho de desenhista. Régua e compasso esquadro o traço de nanquim medida e trava. Travo. Você quer o traço aberto. Formas informes. Fronteiras rasgadas e horizontes adiados. (*ADCV*, p. 49).

As impressões do presente na voz do “*Você*” retrocedem às lembranças do passado evocadas pela narradora através de um “*Eu*” situado no período da adolescência.

Quando eu fazia o curso de científico nós tínhamos aula de desenho com um professor que estudava na escola de belas artes e era pintor. [...] Um dia o professor nos pedia que desenhássemos um rosto fazendo pergunta. No outro dia um pássaro cansado de vôo. [...] Eu desenhava mares vermelhos e grutas sem fundo e as doze badaladas da meia noite ressoando na ponta do sol e desenhava o céu desdobrando em espirais. Eu desenhava um rosto sem boca de olhos acesos. E eu tirava dez e mais dez. (*ADCV*, p. 82).

No fragmento, observo que o processo de rememorar leva a personagem central ao momento em que ela teve uma experiência prazerosa. Os seus desenhos, normalmente censurados por muitos que não a compreendiam, ganham mérito na avaliação do professor que, curiosamente, era pintor, o que ela deseja ser, e frequenta a escola de belas artes, lugar que ela deseja frequentar. A situação do presente e a lembrança do passado se misturam, fazendo a pintora projetar o futuro em que o seu desejo é realizado, através da evocação do “ela”.

Ela vencerá o primeiro prêmio internacional quando o *marchand* amigo da mulher dos cabelos cor de fogo apresentar o quadro que estava na casa de porta e janela. Luz e labaredas em vermelhos e desvermelhos cavados de roxo e ultra-roxo. (*ADCV*, p. 83).

A fantasia se estabelece na inter-relação do presente, passado e futuro, sendo tecida pelos fragmentos dos diferenciados módulos. Assim, cabe ao leitor, no processo de

significação, captar e rearrumar esses “pedaços de fantasia”, intercambiando também aos seus devaneios.

Num sentido mais amplo, os fragmentos de *ADCV*, tanto no que se refere a sua forma quanto aos aspectos concernentes ao conteúdo funcionam como “restos”, que a escritora traduziu do seu inconsciente e de suas fantasias para num trabalho artesanal, criar a sua arte poética. Fragmentos que são conectados pelo leitor no processo de significação do texto.

3 INTERSUBJETIVIDADE NA COMPOSIÇÃO DO CALEIDOSCÓPIO: FIOS POLICROMÁTICOS

[...]
*Me transformo
 ao longo
 das descobertas
 e da rapidez dos pincéis
 e das mutações nas surpresas da luz*
 [...]

Helena Parente Cunha, *Monet?*

3.1 A PINTORA NAS TRAMAS DAS “DOZE CORES”

A fragmentação inerente à estrutura narrativa de *As doze cores do vermelho*, apresentada em colunas de três tempos (passado-presente-futuro) e diferentes vozes (eu-você-ela), como foi discutida na seção anterior, também é visível na construção subjetiva da personagem pintora, a qual se apresenta marcada pela ambivalência:

Ela terá muitos medos e muitas coragens. O lado de lá e o lado de cá. Nos dois lados as cores transbordarão mais luminosas e mais sombrias. Ela buscará conservar as cores do seu casamento. Vozes farão muito ruído dos dois lados. Ela continuará a tentar conciliar sua pintura com os afazeres domésticos. Os quadros dela mais as ficha dos clientes do marido. As formas informes e as fôrmas conformes. (*ADCV*, p. 21).

Dividida, a pintora tenta conciliar os dois lados. O “lado de cá”, marcado por regras impositivas do patriarcalismo, imprime um modo de “ser mulher”, cerceando e confinando a personagem ao espaço privado (casamento, afazeres domésticos, “fôrmas conformes”). O “lado de lá”, representado pela pintura, proporciona espaços de liberdade e autorrealização (quadros, “formas informes”), ao transportá-la para o espaço público.

A ambivalência da protagonista se configura como elemento de contestação da dicotomia patriarcal que impõe papéis sociais específicos e hierarquizados a serem desempenhados por homens e mulheres, em diferentes espaços. Tal dicotomia circunscreve a subjetividade feminina na reprodução da vida privada (historicamente desprestigiada) e barra a sua participação nas práticas da vida pública (socialmente privilegiada). Nesse sentido, a tentativa da pintora de desempenhar múltiplos papéis, em espaços antagônicos, gera conflitos externos que são transpostos para o seu “eu”. Na tênue linha entre o lá e o cá ela vai tecendo a sua subjetividade, perpassada por esses conflitos internos e externos, responsáveis pelo

aparecimento das dúvidas, tensões e medos, mas que paralelamente a colocam em estado de reflexão e a impulsionam a buscar autonomia, mesmo que esta busca, algumas vezes, seja frustrada.

Na infância, o projeto de futuro da personagem é direcionado pelo desejo de “estudar na escola de belas artes” (*ADCV*, p. 88) e também se casar. Ela questionava a dicotomia imposta ao gênero feminino: “Ou casa ou estuda. Por quê?” E decidia que queria as duas coisas. “Eu queria meu lar. Eu me dividiria entre cuidar da família e pintar.” (*ADCV*, p. 88). Sua certeza de que podia conciliar os dois lados (o da realização pessoal através da arte; e o do casamento gerido pelos ditames patriarcais) é bloqueada pelo namorado da pasta preta quando este diz que “queria se casar”, mas que “não queria que [ela] fosse para a escola de belas artes” (*ADCV*, p. 104). A justificativa do namorado era de que “a esposa devia se dedicar à família e ao lar” (*ADCV*, p. 104). Dessa forma, o discurso do “futuro marido” vai sufocando os anseios da pintora até chegar ao ponto que ela promete não mais pintar. Promessa esta que a faz fechar o “caveleto de desejos”, durante um tempo.

No discurso orquestrado pelo namorado/noivo/ marido, o casamento impõe a exclusão da “vida artística”. Isso porque a lei patriarcal erige um modelo de família, com papéis fixos para seus membros, regidos por uma rede complexa de direitos-deveres-proibições; e a arte, contrária a esse “engessamento” propõe invenção, imaginação criadora.

A promessa da protagonista assinala que deixar de pintar é a condição imposta pelo noivo para que o matrimônio se realize e ela seja aceita como esposa. Essa ideia se confirma com a postura do então “marido” ao longo da narrativa, pois visivelmente ele não aprova o fato da esposa voltar a pintar quadros, o que adquire maior dimensão à medida que ela ganha reconhecimento nacional e internacional.

Como o desejo de pintar se impôs com mais força, a protagonista volta a exercer esta atividade, inicialmente, tentando conciliar o trabalho de criação com a vida de casada. Tarefa um tanto pesada, visto que relegada à casa e aos afazeres domésticos, nos poucos momentos que se dedica à sua arte, a pintora se defronta constantemente com a voz do marido depreciando seus quadros e cobrando o cumprimento das obrigações de mãe e esposa:

Você está diante do seu caveleto aberto. Seu marido entra e lhe pede um copo d'água. A dele voz dizendo que você em vez de ficar com sua filha está perdendo tempo com estas pinturas que ninguém entende. Restringir de preocupações. Insuficiente totalidade. Você retoma o pincel para o traço que se escapa no rosto de perplexidade sangrenta escorrendo na tela e na mão. Os dedos e o pincel e o desejo e o branco da tela porejando sangue. Seu bebê

chora e seu marido diz que a presença da mãe ajuda o desenvolvimento da criança. Você canta para sua filhinha. (ADCV, p. 19).

O discurso de que “a presença da mãe ajuda no desenvolvimento da criança” relaciona-se com a ideia da existência de uma suposta “natureza feminina” que reduz o papel da mulher ao da mãe e esposa, circunscrevendo-a a esfera doméstica ou espaço privado. Essa ideia sustenta que a mulher “naturalmente” é constituída pelo “instinto materno” e por isso mesmo só atinge a realização pessoal quando procria. A reprodução aparece como uma “essência” da mulher e coloca o lar como seu espaço por natureza. Para procriar ela precisa casar e assumir a responsabilidade de cuidar da prole e do esposo. Assim, vai se criando, dentro da família moderna, toda uma cultura acerca do “amor materno”, que se tornou a base para configurar o lar como um espaço sentimentalizado onde “reina” a mulher. Enquanto ao homem, cabe o espaço público da produção, das grandes decisões e do poder.

É inegável que existem diferenças biológicas entre homens e mulheres, a exemplo da incapacidade de o homem engravidar, parir, amamentar. Essas são capacidades específicas das mulheres, entretanto, como afirma Maria Lúcia Rocha-Coutinho (1994, p. 45), essas diferenças, só são significativas à luz de um discurso social. Mesmo “parir” sendo um fato natural, não significa que “ser mãe” também o é. A maternidade provém de um trabalho que molda a mulher e, portanto é uma construção ideológica. Tal construção ocorre via discurso, colocando a mulher numa situação de incompatibilidade com a chamada “vida ativa”, que se dá no âmbito do espaço público, excluindo-a assim, do centro de poder social. Em *As doze cores do vermelho*, o jogo discursivo do marido reproduz a ideia do feminino enquanto “natureza”, na tentativa de persuadir a protagonista a abandonar as telas, tintas e pincéis, pois “pintar” a desvirtuaria de suas “naturais” funções.

Conforme Norma Telles (2009, p. 403, grifo da autora), o discurso de natureza feminina, formulada a partir do século XVIII, se impôs à sociedade burguesa em ascensão, definindo a mulher como *força do bem*, quando maternal e delicada, mas como *potência do mal*, quando usurpadora de atividades que não lhes eram culturalmente atribuídas. Essa concepção colocou o feminino além ou aquém da cultura, e por esse mesmo motivo, a criação foi definida como prerrogativa dos homens, cabendo às mulheres apenas a reprodução da espécie e sua nutrição.

O artista, como um “Deus Pai” que criou o mundo e nomeou as coisas, torna-se o progenitor e procriador de seu texto, enquanto nega-se à mulher a autonomia, a subjetividade necessária à criação. O que cabe a esta é a encarnação mítica da alteridade, do misterioso e

intransigente *outro*, confrontado com veneração e temor. A vida reservada à mulher é a de sacrifícios, servidão e sem história própria. “Demônio ou bruxa, anjo ou fada, ela é mediadora entre o artista e o desconhecido, instruindo-o em degradação ou exalando pureza. É musa ou criatura, nunca criadora” (TELLES, 2009, p. 403).

Nesse sentido, entende-se que a voz do marido, mais do que a incompreensão diante da arte, sugere uma intenção de anular a subjetividade criadora que há na protagonista. Entretanto, mesmo ferida por ouvir o marido desvalorizar o seu trabalho artístico, a pintora continua criando. O desejo de expressão a faz retomar o pincel e num impulso de “violência criativa”, ela deixa transbordar o vermelho pulsante. No “rosto de perplexidade sangrenta escorrendo na tela e na mão” (ADCV, p. 19) traduz-se a dor de não ser compreendida. É notório que a personagem não responde verbalmente aos insultos do marido; simplesmente explode seu grito de raiva na pintura, e a cor vermelha surge simbolizando o desejo que “poreja” na tela como “sangue”. O ato de pintar vai desvelando uma subjetividade feminina “que se quer livre” do jugo patriarcal e que não quer abrir mão de manifestar o seu pensamento através da arte. A pintura posiciona a protagonista como criadora, o que a impulsiona romper a fronteira do espaço privado, e a leva em direção ao espaço público. Ela transpõe os limites da “natureza feminina” que a voz do marido apregoa.

O potencial de criação artística dessa mulher vai paralelamente construindo a sua subjetividade, mas, em muitos momentos, este potencial é confrontado com a voz do marido, como ocorre no módulo 10: *A janela fechada*:

O marido repetindo que não há lugar para aqueles quadros todos e o melhor é jogar tudo fora porque o apartamento está uma bagunça e ela precisa acabar com a mania de pintar e sujar as coisas de tinta. Ela ora dirá o que disser ora não dirá dizendo. Ruptura ferida perfurações palavras. [...] Uma hora ela vai querer expor os quadros. [...] Outra hora ela terá medo das críticas. [...] Os jornais. E se as pessoas não entenderem? Às vezes ela olhará os quadros e sentirá o ímpeto das imponderáveis conexões. Outras vezes ela achará que as formas informes não formam nenhuma forma e seria melhor acabar com tudo definitivamente. E se o marido tivesse razão? Um dia ela destruirá cinco quadros e onze esboços e rasgará dois vestidos e cortará ao meio a cortina de plástico do banheiro. Duas metades. Dois lados. (ADCV, p. 33).

Neste módulo, a ambivalência mais uma vez desponta como elemento significativo. A voz altissonante do marido vai silenciando a pintora: “Ela ora dirá o que disser ora não dirá dizendo”. Contudo, o silêncio poeticamente traduz inquietações. As palavras dele provocam

feridas na alma que a incomodam. Mesmo pensando na possibilidade do marido ter razão, ela não consegue se render a certeza dele e permanece dividida: “Duas metades. Dois lados”.

Diante dessas imagens e em consonância com as reflexões desenvolvidas pela pesquisadora Maria Lúcia Rocha-Coutinho (1994, p. 61) sobre as mulheres da década de 1970, entendo que a protagonista é uma mulher que se encontra entre a “onipotência e a crise”. Para Rocha-Coutinho (1994, p. 62), as mulheres dessa década, (o que consigo visualizar no perfil da pintora do romance *As doze cores do vermelho*), foram submetidas ou influenciadas pela socialização tradicional, que na infância as treinou para pensar, agir e sentir de maneira apropriada a suas funções de esposa, mãe e dona de casa. Por outro lado, em decorrência do questionamento desses valores tradicionais e da integração da mulher nos últimos anos ao mundo da produção através de seu trabalho e carreira profissional, também foram levadas a buscar sua satisfação pessoal fora da família. Essas mulheres passam a viver um conflito entre os papéis tradicionalmente atribuídos a elas e os novos papéis que se lhes impõe.

A pintora, assim como essas mulheres, é levada a buscar um novo entendimento de seu papel. Ao mesmo tempo, que busca autonomia através da arte, ela ainda traça para si um *script* que inclui a antiga identidade feminina, o que faz com que sua vida se realize no conflito de expectativas contraditórias como ter uma formação profissional e uma carreira e/ou adaptar-se ao ciclo familiar. Segundo Rocha-Coutinho (1994, p. 62), a posição conciliatória, dividindo-se entre os dois interesses, é o que resta a estas divisões, desencadeando nas mulheres uma sobrecarga física e emocional, que muitas vezes ela quase não consegue suportar.

No livro *Minha história das mulheres*, Michele Perrot (2006, p. 101) toma como referência a história da França e do Ocidente contemporâneos, e, ao discorrer sobre a vida das artistas, afirma que, na história das mulheres, se escrever foi difícil, pintar, esculpir, compor músicas, criar arte foi ainda mais difícil. Isso porque a imagem e a música enquanto formas de criação do mundo eram tidas como territórios dominados exclusivamente por homens. Excluídas desses espaços, as mulheres só podiam apenas copiar, traduzir, interpretar.

Especificamente no âmbito da pintura, as mulheres eram limitadas a pintar para os seus, esboçar retratos de crianças, buquês de flores ou paisagens. A arte, de forma geral, para elas, era tida apenas como “iniciação às artes do entretenimento”, sendo restritas ao uso privado e significando apenas uma boa educação. Contudo, essa “iniciação” não devia conduzir nem a uma profissão nem à criação. Somente em caso de necessidade que a mulher poderia dar aulas de desenho ou de piano, fabricar objetos, ou copiar obras primas nas galerias

dos museus. Nas palavras de Perrot (2006, p. 101) “uma verdadeira aprendizagem” era negada às mulheres e o acesso à escola de Belas Artes era vedado, sob o pretexto de que o nu não devia ser exibido às moças. Só em 1900, em Paris, sob as vaías dos estudantes, este espaço foi aberto às mulheres.

Em *As doze cores do vermelho*, a pintura representa um espaço de transgressão, onde a protagonista traça “seus gritos e silêncios”, as “formas informes” e as “cores além das cores” (ADCV, p. 15). Ao pintar quadros que denotam a liberdade de pensamento e de criação, a pintora transgredir, pois desafia os padrões de “racionalidade” do mundo Ocidental, representado pela figura do marido:

O sono de seu marido e os dele olhos fechados mais fechados no peso de mais roncando. Na cadeira a roupa preparada para o dia seguinte. Terno cinza gravata azul-marinho. Na mesa-de-cabeceira os dois despertadores e no pulso os dois relógios de pulso. Nos sapatos as meias dobradinhas e viradas já prontas para calçar. Os olhos dele fechados e os de você olhos abertos mais. (ADCV, p. 39).

O marido é um homem metódico, que trabalha vendendo seguros e aparece sempre carregando a pasta preta e os dois relógios. Estes objetos indicam a personalidade sisuda e grave do patriarca burguês representante do individualismo racional do sujeito cartesiano. Alheio aos anseios da pintora, ele só se preocupa em cumprir as obrigações com o seu trabalho: “De noite você vê seu marido repassando as fichas para conferir quando vai vencer o seguro dos clientes. Carro. Imóveis. Vida. Todos querem segurança garantia certeza.” (ADCV, p. 21). As características do marido apresentam o traço marcante da alienação capitalista no mundo contemporâneo, o que lhe impossibilita compreender ou aceitar a criação artística da pintora.

As imagens das telas expressam a intimidade subjetiva de seus desejos e inquietações, que passam ao largo do entendimento do marido, mesmo quando ela se esforça para explicá-los: “Ela explicará ao marido o canto noturno da cigarra estelar. O marido sorrindo devagar e mostrando que lugar de cigarra cantar é debaixo do sol. Rio e pedra.” (ADCV, p. 25). A dificuldade, ou talvez, a incapacidade de entendimento das pinturas, não é só do marido, mas também da amiga louca e da professora do tempo da infância, que são personagens representantes do discurso patriarcal, seguidores do modelo limitado e objetivo da racionalidade cartesiana Ocidental.

A pintora lança mão de imagens poéticas para nomear os quadros, as quais traduzem metaforicamente traços da sua subjetividade: “o canto noturno da cigarra estelar”; “doze

badaladas da meia noite ressoando no meio do dia”; “espirais em fuga”; “gritos escarpas e dunas desertas”; “luz e labaredas em vermelhos e desvermelhos cavados de roxo e ultraroxo”; “uma mulher sombra no rosto menos e doze estrelas no cabelo mais e quatro cigarras cegas na mão demais”. Somente personagens como o marido da amiga louira, o dono da galeria da praia, o professor de desenho, que compartilham uma sensibilidade tal qual a da protagonista, conseguem produzir significados.

A pintura representa os momentos que a protagonista foge dos enquadramentos, e as telas se configuram como sinais do processo de sua singularização subjetiva. Nesse processo, ela se reapropria da subjetividade imposta pelo patriarcalismo e a ressignifica. Segundo Félix Guattari (1986, p. 47, grifo nosso) “a relação de um indivíduo com a música ou com a *pintura* pode acarretar um processo de percepção e de sensibilidade inteiramente novo”. E é nesse sentido, que o desejo de pintar conduz a personagem ao processo de autoconhecimento e transformação, mas para isso ela precisa transpor as barreiras impostas pela ordem patriarcal. Tal ordem, concretizada na voz do marido, que desqualifica a sua arte, acaba instaurando medo, insegurança, funcionando muitas vezes como uma espécie de interdição, que a impede de mostrar os quadros:

O marido repetindo que ninguém pode entender aqueles quadros de profusões e florações e doze badaladas da meia-noite no meio do dia. Ela não irá procurar o amigo da amiga dos olhos verdes. Medo de ouvir uma opinião negativa do crítico de arte. Medo de fazer uma exposição. Medo de que as pessoas não se precipitem nos seus abismos e não atravessem os seus rostos roxos. Mas ela buscará passagem no cerco circular. Elos e nós em desatadas impregnações. Dores e ardores. Sangramento e úlcera. O marido sem acreditar que sua amiga negra é a melhor gastroenterologista de sua geração. O lado de cá é aqui e o lado lá é ali. O meio cheio de receios. Cá e lá. Nem. Procedências e desembocaduras. Ela dará o salto. E verá o sangue da ferida mais funda. (*ADCV*, p. 21).

Até então, a pintora não tinha entrado para a escola de belas artes e o fato de não possuir um saber legitimado, por uma instituição, a tornava insegura. Como mostrar algo que ela não sabia se seria aceito ou compreendido como arte? Ou seja, tal qual na ordem do discurso, em que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância e que não se pode falar qualquer coisa, um medo a interditava de expor a sua arte, que é o seu pensamento, a sua forma de sentir e perceber o mundo. Mesmo as amigas insistindo para que ela expusesse as telas, o marido e a amiga louira falavam coisas que a travavam. Só com a entrada na escola de belas artes, iniciando um caminho de legitimação de seu trabalho, é que ela inicia um processo subjetivo que a impulsiona a “dar o salto”,

assumido os riscos e submetendo-se a sacrifícios. Esse passo foi o que a estimulou a romper determinados “nós” que a aprisionavam.

O “sangue da ferida mais funda”, assim como o “sangramento e a úlcera do estômago” são indícios, e aparecem como metáforas do preço que ela terá que pagar durante a travessia:

Ela um dia conhecerá um *marchand* amigo de sua amiga dos cabelos cor de fogo. Ela um dia tomará coragem e falará com algum crítico de arte amigo de sua amiga dos olhos verdes. Ela um dia irá procurar o dono da galeria da praia. Ela um dia fará sua primeira exposição individual. Ela um dia cavará uma brecha no círculo das proveniências para desembocar seus doze fluxos nas quatro fozes. (*ADCV*, p. 27).

No “salto” dado, a protagonista transpõe as negações do “lado de cá” para alcançar o reconhecimento enquanto artista, no “lado de lá”. Nessa passagem simbólica, ela sai do estado de confinamento a que era relegada no âmbito do lar (espaço privado), e se lança no espaço público em busca de novas conquistas. Mas, para além da afirmação do papel profissional, o “salto” se configura como construção de uma subjetividade feminina que se quer autônoma, livre de amarras. Esse processo de construção externa e interna, buscando reconhecimento e autoconhecimento, não é estável nem determinado. Ocorre de forma conturbada, provocando conciliações e rupturas com as faces que a personagem vai construindo para si, enquanto mulher-artista, no entrecruzamento de sua subjetividade com a das amigas, o que situa o feminino num espaço de intersubjetividades.

Nesse sentido, um estudo voltado para a constituição da subjetividade feminina, tal qual o proposto neste trabalho com o romance *As doze cores do vermelho*, necessita partir de uma revisão dos conceitos de sujeito e de identidade, pois, estes, historicamente, vêm se reconfigurando. Também, é preciso “tentar redefinir questões que tematizam e regulam o saber e o poder, de cunho cartesiano, advindos da modernidade iluminista, com a conseqüente desconstrução do princípio hegemônico masculino” (ZINANI, 2006, p. 51). Isso possibilita compreender como estes aspectos se concretizam nas narrativas de ficção, através das formas de representação, tomando como base o debate do movimento feminista.

Nesse arcabouço, pensar a subjetividade da pintora, em *As doze cores do vermelho*, implica desconstruir a ideia de que existe um sujeito concreto que serve para representar o mundo objetivo. A subjetividade feminina é produzida por uma multiplicidade de discursos, os quais deslocam a percepção que se tem da protagonista como possuidora de uma identidade coerente e unificada. Ao contrário, a identidade da personagem é construída de forma processual, se configurando como fragmentada, inacabada e contraditória. Nas palavras

de Cecil Jeanine Albert Zinani (2006, p. 51), “o sujeito é o *locus* da contradição, e a identidade como consciência formadora do indivíduo, fragmenta-se em inúmeras possibilidades, uma das quais é a relação de gênero”. Neste sentido, percebo que a construção da identidade da personagem pintora está ligada a estruturas discursivas e narrativas, se processando através de sistemas de representação, e por isso, conectada às relações de poder.

A escritora Helena Parente Cunha, ao desenvolver um enredo centrado na perspectiva de gênero, estrategicamente constrói suas personagens mulheres possibilitando ao leitor, que adota ou que está atento a uma perspectiva de leitura “gendrada”³⁷, visualizar uma diversidade de representações femininas. O processo de construção subjetiva da pintora se efetiva, portanto, através de uma produção discursiva e simbólica num movimento de tensão, identificações, negações e deslocamentos, no qual a multiplicidade subjetiva das personagens amigas surge para problematizar a ideia de “Mulher” como categoria “una” dotada de uma suposta “essência” que definiria o feminino. Isto possibilita ao leitor ampliar o campo de percepção, na medida em que se volta para compreender a presente multiplicidade das personagens femininas e interconectar os perfis subjetivos das amigas ao perfil subjetivo da pintora.

A narrativa de *As doze cores do vermelho* é contextualizada nos meados do século XX, informação que se encontra logo no ângulo 2 do módulo 1, quando se menciona o ano de 1960, em que a protagonista faz vinte anos e fica noiva. A partir desta referência, evidencia-se que o ângulo 1 (passado) retrata o contexto da infância e adolescência nas décadas de 1940 e 1950. O ângulo 2 (presente) e o ângulo 3 (futuro) retratam a vida da protagonista nas décadas de 1960 e 1970 até o ano de 1980, quando a protagonista, com 40 anos, sofre o acidente de carro e morre.

Sobre o contexto de seus romances em uma entrevista à Lígia Vassalo, Helena Parente Cunha (1999) explica que as suas protagonistas sofrem tanto porque fazem parte do momento histórico pós-anos 60, vivendo a atmosfera de mudanças trazidas pela revolução cultural desse período que deu voz às minorias discriminadas:

Muitas mulheres tomaram consciência da situação de dependência e sujeição em que viviam completamente anuladas e sem condições para decidir os próprios caminhos. Foi nos anos 70 a grande explosão da literatura de autoria feminina no Brasil, com o surgimento de nomes que se tornaram reconhecidos pela crítica e pelo público. Muitas dessas autoras apresentam personagens que vivem aquele momento de desafio ao cânone patriarcal.

³⁷ Segundo Teresa de Lauretis, o termo “gendrado” designa “marcado por especificidades de gênero”. Cf.: LAURETIS, Teresa. A tecnologia de Gênero. In: HOLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). p. 207.

Minhas personagens sofrem porque questionam os padrões em que foram criadas, almejam livrar-se das cadeias tirânicas, sonham com uma vida de liberdade, tentam escapar do cerco, mas a culpa as persegue. (PARENTE CUNHA, 1999).

A fala da escritora se torna plausível para fundamentar a leitura do romance *As doze cores do vermelho* que aqui se desenvolve, pois é visível a presença de traços da milenar estrutura patriarcal, assim como dos embates travados por algumas personagens femininas a esse modelo cultural. Dessa forma, seguindo o ritmo dos “fluxos de sangue e desejo”, giro o caleidoscópio para focalizar as personagens femininas na procura de pontos de interconexão entre a pintora e suas amigas.

A primeira vez que as amigas da pintora aparecem é no módulo 2, na escola, lugar que funciona como uma extensão da casa, por também reproduzir a ordem patriarcal. Na escola se reafirma a divisão dos papéis sexuais, e como bem coloca Perrot (2008, p. 91) “pesa sobre a mulher um interdito de saber” e nesse sentido era preciso educar as meninas, e não instruí-las, ou “instruí-las apenas no que é necessário para torná-las agradáveis e úteis”. Durante o século XIX, a ideia corrente é de que a feminilidade e o saber se excluem, sendo a instrução contrária tanto ao papel das mulheres quanto a sua suposta “natureza”. Assim, a formação das meninas se restringia a moldá-las para seus papéis futuros de mulher, dona-de-casa, esposa e mãe, inculcando-lhes bons hábitos de economia, higiene, valores morais, pudor, obediência, polidez, renúncia e sacrifício, os quais tecem a coroa de virtude feminina. Esse conteúdo, comum a todas, varia segundo as épocas e os meios, assim como os métodos utilizados para ensiná-lo (PERROT, 2008, p. 93).

Em *As doze cores do vermelho*, mesmo o enredo se desenvolvendo no século XX, esse discurso que dita o “papel da mulher” ainda é fortemente presente, embora seja visível o clima de contestação e embates problematizando esse modelo cultural. E é justamente na escola, lugar de aquisição do “saber formal”, que as futuras amigas começam a interagir com a pintora. Esse ambiente simboliza o *locus* de iniciação das transformações da protagonista, pois na relação com outras personagens ela vai confrontando os discursos que concorrem para construir a sua subjetividade de mulher, o que lhe apresenta um campo de possibilidades:

Eu coloria o céu de vermelhos. A professora dizia que o céu era azul. Quanto são 9 vezes 3? A menina dos olhos verdes me mostrava uns versinhos para a professora cara de cenoura perna de tesoura. Eu queria saber qual a cor do riso. [...] Eu colori uma laranja de vermelho. A menina loura disse que era maçã. E disse que eu tinha feito a maçã amassada. [...] Eu não escutava a menina negra me dizendo baixinho 9 vezes 8 são 54. A menina loura sabia

de cor a tabuada inteira. A menina dos cabelos cor de fogo ficou com pena de mim. Eu tive de copiar a tabuada de 9 nove vezes nove. (ADCV, p. 16).

As amigas deixam entrever marcas de suas subjetividades. A menina dos olhos verdes traz um tom de irreverência ao debochar da professora. A protagonista deseja ter a coragem dessa amiga ao enunciar: “Eu queria saber a cor do riso”, pois a menina dos olhos verdes demonstra não se intimidar diante da posição da professora, que reprime a protagonista por pintar o céu de vermelhos. Índícios de uma subjetividade contestadora.

A menina loura segue os enquadramentos do patriarcalismo, trazendo as certezas absolutas, uma suposta verdade instituída, os significados prontos e acabados. Impossível para ela sair do molde o que a faz ir de encontro com a livre imaginação da pintora.

A menina negra se destaca por ser solícita, tentando ajudar a pintora, trazendo uma solução que aponta para a desconstrução da racionalidade cartesiana ao responder que “9 vezes 8 é 54”. A referência a seu tom de voz simboliza o silenciamento a que é relegada por sua condição racial, trazendo para a narrativa a temática do preconceito na nossa sociedade.

A menina dos cabelos cor de fogo mostra empatia com a protagonista ao sentir pena quando ela é castigada. O sentimento anuncia a relação de ajuda mútua que se estabelece entre elas e as transformam em grandes amigas. Essa menina, assim como a negra, representa as minorias que se encontram à margem e que na narrativa adquirem novos contornos, rasurando a condição de “naturalização” imposta pela sociedade.

A configuração das amigas contribui para perceber que é na interação com o outro, que a subjetividade da pintora vai se construindo, revelando a multiplicidade que compõe o seu caleidoscópio intersubjetivo. Diferentes perfis femininos possibilitam pensar a identidade e a subjetividade de gênero de forma relacional e em permanente construção.

3.2 A AMIGA DOS OLHOS VERDES: RISADA DE REVOADAS RASANTES; A AMIGA LOURA: O NÓ NA VOZ

A amiga dos olhos verdes e a amiga loura aparecem em contraposição, representando, respectivamente, o “lado de lá” e o “lado de cá”. À frente de seu tempo, a amiga dos olhos verdes é aquela que tem coragem de questionar e de romper com a ordem falocrática. Ela representa a subjetividade que leva a protagonista à subversão dos ordenamentos. Já a amiga loura representa e reproduz o discurso patriarcal. Pregando o modelo da abnegada mãe e da

boa esposa, esta mulher traz a máscara da perfeição, do recato, da moralidade cristã e da submissão à “Lei do Pai”.

Nas memórias enunciadas através do *Eu*, a protagonista acompanha a amiga dos olhos verdes em vários momentos, buscando respostas para situações inquietantes. Uma dessas situações é descrita no módulo 4, quando as mães fazem um abaixo assinado exigindo que a diretora dispense a menina dos cabelos cor de fogo, por ela ser filha de uma prostituta:

Vozes estreitas repetiam que nós não devíamos falar nem devíamos brincar com a menina dos cabelos cor de fogo. A menina não tinha pai e a mãe não prestava. Não prestava as vozes ecoavam. Por que não prestava? As vozes sangravam os ares. A mãe da menina dos cabelos cor de fogo era desavergonhada e não sabia educar a filha. Na hora do recreio nós chegávamos perto e nós chegávamos longe. Sim e não por quê? A menina comia seu pão com doce debaixo da amendoeira e eu dava a ela o desenho de uma estrela de doze pontas e as labaredas guardavam pequenos gritos e gordas formigas mastigavam as folhas das samambaias. As mães fizeram um abaixo-assinado e a menina foi dispensada da escola. Por que não e ão? (*ADCV*, p. 20).

O próprio título do módulo 4, *O barulho das vozes*, aponta para o poder ideológico da linguagem na formatação da identidade feminina. É através da linguagem que os significados e as práticas sociais são construídos. A linguagem codifica os significados, media as relações interpessoais e perpetua essas relações. Rocha-Coutinho (1994, p. 53) afirma que uma das funções dos mecanismos linguísticos é exercer um papel no controle dos membros dos grupos dominados por parte dos membros dos grupos dominantes. Deste modo, os sujeitos são regulados, através da manipulação explícita e implícita, e cria-se um mundo natural aparente para justificar as relações desiguais como dados inevitáveis. Enquanto sistema simbólico, a linguagem é responsável por criar a diferenciação social entre os sexos, a divisão de trabalho e a estrutura de dominação masculina.

No módulo 4, a linguagem atua fazendo perpetuar o poder do patriarcalismo que circunscreve a menina dos cabelos cor de fogo e a sua mãe a um lugar de exclusão. A mãe da menina dos cabelos cor de fogo ocupa a posição estereotipada da “mulher impura”, e por ter uma vida clandestina, ela, e conseqüentemente, sua descendência, recebem a “marca da desonra”, devendo ser segregadas do convívio social.

No módulo, a atitude das mães e da diretora confirma o fato de que as mulheres têm uma participação efetiva na reprodução e perpetuação do sistema patriarcal. Elas são as socializadoras e mediadoras, reproduzindo os valores e normas “moralizantes” que sustentam esta forma de subalternização dos comportamentos femininos. As mães e a diretora

transmitem as formas tradicionais de visão de mundo do grupo ao qual pertencem via linguagem, que é um importante indicador e reforçador de valores e atitudes.

E é nesse contexto de controle que a amiga dos olhos verdes mostra o posicionamento questionador, pois suas inferências entram em conflito com o que é transmitido pelas “vozes” representantes do discurso patriarcal. As suas crenças e comportamento vão de encontro a esses princípios normatizadores, ainda sem tanta clareza na infância, mas com argumentos fundamentados na vida adulta. Juntamente com a protagonista, ela interpela a diretora sobre o motivo que levou a menina dos cabelos cor de fogo ser dispensada da escola: “Eu e minha amiga dos olhos verdes fomos falar com a diretora” (*ADCV*, p. 20). Elas queriam entender por que as “vozes estreitas repetiam” que não deviam falar nem brincar com aquela colega. Indignadas com a expulsão da garota tentam interceder por ela:

Dizíamos que diríamos mas nem dissemos. A voz da diretora se levantou desentupida, desengolida e eu me limitei aos meus dez anos pequenos. O barulho da porta que se fechou nas nossas costas cresceu com a voz de nenhuma voz. Ultrissimamente não. (*ADCV*, p. 20).

Entretanto, é a imposição de verdades discursivas arbitrárias que prepondera. Na ordem do discurso, a autoridade delegada à diretora cala a voz das duas meninas, que questionavam e não conseguiam entender a segregação injusta da colega de classe. Nesse meandro, a amiga dos olhos verdes apresenta traços de uma subjetividade que contesta a ordem, e esta especificidade vai sendo transmitida para a protagonista quando estabelecem o vínculo de amizade, num processo dinâmico e contínuo. Assim, a subjetividade da narradora entra num intercâmbio com a subjetividade dessa amiga, dando vazão aos impulsos de liberdade que já trazia dentro de si. Ainda neste módulo, a narradora enuncia:

Nós éramos filhas obedientes o desobedecíamos porque queríamos obedecer. Não e sim anti-não contra-sim por que não sim? Dávamos nosso sim ao não e dizíamos sim e não. Eu dizia não quando eu dizia sim mas eu tinha medo e tivesse. (*ADCV*, p. 20).

O jogo de linguagem denota que as meninas têm consciência dos cerceamentos, contudo, de forma estratégica, conseguem burlar a “ordem”. Numa atitude mimética, fingem que aceitam os enquadramentos, repetindo o que ele impõe, mas sutilmente realizam furos nesse sistema opressivo. Mesmo o sentimento de medo se fazendo presente, o pronome (“nós”) aponta o entrelace de subjetividade da pintora ao da amiga dos olhos verdes. A

pintora tem medo, mas a atitude de acompanhar a amiga dos olhos verdes nesses primeiros “saltos” traduz o seu desejo de liberdade.

A menina dos “olhos verdes duas folhas de hortelã acesa” também é quem expõe as questões sexuais para a pintora e para as outras meninas que participam do grupo. No módulo 21, intitulado *Respirando profundezas*, a masturbação é uma dessas questões que ela traz abertamente para as outras amigas, quebrando os tabus que o patriarcado impõe ao assunto:

Nós tínhamos dez anos. Minha amiga dos olhos verdes dizia que era bom. Não tinha nada de coisa feia e nós podíamos fazer. Os olhos dela eram dois minerais incendiados. Duas folhas de hortelã molhadas. Ela dizia mas nós sabíamos a gente põe o dedo assim. Pra lá e pra cá. Passando pulsando. Ondulações de côncavas águas. Convexos peixes. Fechando os olhos. Respirando profundezas. (ADCV, p. 54).

A descoberta do corpo e o despertar da sexualidade na adolescência são tratados sem restrições pela amiga dos olhos verdes. A frase “Ela dizia, mas nós sabíamos”, indica que a pintora e as outras meninas também se masturbavam, mas quem tem coragem de desvelar partilhando a experiência secreta é a menina dos olhos verdes. Assim, ela rompe o silêncio e afirma o corpo como o lugar da vivência do prazer: “Quatro meninas de dez anos em busca do fundo do corpo” (ADCV, p. 54). O receio da pintora e das outras garotas de falarem sobre o assunto e revelarem-se como praticantes da masturbação, remete ao que Michel Foucault aborda no livro *História da Sexualidade: a vontade de saber*. Para Foucault (2011), desde o século XIX, houve um ataque à sexualidade das crianças e seus “hábitos solitários” foram perseguidos. Então, cria-se uma rede através de pedagogos e de médicos para combater o onanismo (masturbação) como uma epidemia a ser extinta:

De fato, ao longo dessa campanha secular, que mobilizou o mundo adulto em torno do sexo das crianças, tratou-se de apoiá-la nesses prazeres tênues, de constituí-los em segredo (ou seja, de obrigá-los a esconderem-se para poder descobri-los), procurar-lhes as fontes, segui-los das origens até os efeitos, cercar tudo o que pudesse induzi-los ou somente permiti-los; em todo canto onde houvesse o risco de se manifestarem, foram instalados dispositivos de vigilância, estabelecidas armadilhas para forçar confissões, impostos discursos inesgotáveis e corretivos; foram alertados os pais e os educadores, sendo entre eles semeada a suspeita de que todas as crianças eram culpadas [...]. (FOUCAULT, 2011, p. 49).

O aparato de vigilância efetuado em torno das crianças, também se faz presente em *As doze cores do vermelho*. No módulo 21, assim como em outros, é a menina loura, enquadrada e reprodutora da “Lei do Pai,” quem denuncia a subversão das demais meninas, barrando o

prazer experimentado secretamente. Sempre atenta aos movimentos das outras, ela informa aos adultos todo comportamento que foge do padrão:

De repente do outro lado da porta a voz da menina loura. Se espremendo ao lado de outra voz estreita. A voz se estreitou mais no abrir simultâneo da porta. Nossas pernas se estreitaram no se apagou da estrela em nossa mão. (ADCV, p. 54).

A amiga loura é representada e representa a sistematização dos signos, a certeza da linha reta e das cores, a reduplicação, o domínio do exato e da medida, a ordem, a obediência, a disciplina, a negação da sexualidade. Reprimida sexualmente, ela considera desrespeitosas as conversas, geralmente incitadas pela menina dos olhos verdes ao grupo de meninas, que abordam questões relacionadas ao prazer, desejo e descoberta do corpo. Assim, a menina loura normalmente não participa das rodas de conversa das outras garotas da sua idade. Entretanto, sempre fica a espreita e não perde a oportunidade de denunciar à inspetora ou à professora os atos supostamente “proibidos” que as colegas realizam. Não se permitindo experimentar o prazer que o patriarcalismo interdita ou torna secreto, ela o substitui pelo prazer em ver as demais meninas punidas.

Dentre as denúncias da menina loura feita à inspetora do colégio, destaco a do módulo 30, *Bifurcação e corte*. Debaixo da amendoeira do pátio da escola, a menina dos olhos verdes tira um maço de cigarros da bolsa e começa a fumar. A protagonista e algumas meninas experimentam; outras ficam com medo. A menina loura sai de perto do grupo e avisa a inspetora que imediatamente aborda as meninas na sua transgressão. A menina dos olhos verdes desafia a inspetora não apagando o cigarro. A atitude a faz levar mais um registro na caderneta, que somados poderão gerar suspensão e sucessivamente expulsão. De longe, a menina loura ri das colegas.

Este módulo, além de mostrar a menina loura agindo para que as colegas fossem punidas por transgredir regras, enfoca a amiga dos olhos verdes mediando a iniciação da protagonista no vício do cigarro. No futuro, este vício causará problemas de saúde à pintora: “Os olhos verdes cresciam entre a fumaça e a asa. Eu pedi um cigarro. O fósforo tremia na minha mão dissidente. Tossi mais do que tossi” (ADCV, p. 72). O exemplo de transgressão vem confirmar mais uma vez, que tais atos geram consequências para a mulher que deseja fugir do modelo idealizado. Algumas consequências são imediatas como as punições da inspetora, outras, são sentidas a longo prazo, como a úlcera que lhe causará muitas “dores, ardores, sangramentos”. Os problemas desencadeados com o cigarro podem ser pensados

metaforicamente como “o preço” que a protagonista terá que pagar por “quebrar as regras” de como uma mulher deve se portar.

Outro ato de transgressão da menina dos olhos verdes e “risada de revoadas rasantes” é relatado no módulo 22 “Aros de inarredáveis visgos”. Neste módulo, a menina convoca as colegas a usarem laços de cores diferentes, “quebrando” assim, o padrão imposto pela farda: “Nós usávamos saia pregueada azul marinho e blusa branca com gravatinha [...] Nós usávamos fita branca nos alados cabelos nossos” (*ADCV*, p. 56). Contestando o uso serializado da farda, a menina dos olhos verdes, afronta o sistema de regras com um simples adereço, mero detalhe, mas que simboliza a afirmação de processos de singularização subjetiva.

A ousadia da menina faz com que ela não tire a fita amarela do cabelo, ao ver a inspetora na porta da escola, mesmo sabendo que seria punida. Sua postura de enfrentamento contrasta com a da protagonista: “Na porta da escola eu vi a inspetora com a varinha na mão. Tirei do cabelo a fita vermelha” (*ADCV*, p. 56). O fato de não ter cumprido o combinado faz com que a protagonista sinta remorso, principalmente porque a amiga demonstra sentir-se magoada por ter sido deixada sozinha na transgressão:

A menina dos olhos verdes ficou de castigo. Quando tocou o sinal para a fila ela não me falou se comigo. Virou o rosto desreflexo. Nos olhos verdes as duas folhas de hortelã repentinas. Respondi à inspetora que eu estava chorando porque sentia dor no estômago muita. (*ADCV*, p. 56).

O discurso de que está sentindo dor no estômago pode ser entendido como a maneira da protagonista disfarçar o remorso por não ter tido coragem de desafiar as regras. Embora nesse episódio, impere o medo de se posicionar contra as ordens cerceadoras do patriarcado, em outros, a amiga dos olhos verdes, consegue fazer a protagonista subvertê-lo. Assim, seguindo os conselhos da amiga dos olhos verdes, ela utiliza a mesada para comprar e usar escondido batom e sapato de salto que lhe eram proibidos até então; vende o relógio de ouro que ganhou quando completou quinze anos e compra o que realmente desejava: cavalete e pincéis.

A protagonista incitada pela menina dos olhos verdes vai adquirindo autonomia para buscar saciar seus desejos: “Minha nova tela branca se tingindo de figurações e prismas. [...] Os sinos da igreja marcavam as horas e as transmutações” (*ADCV*, p. 76). A transmutação vai se processando na subjetividade da pintora e ela vai se descobrindo. À medida que alcança a autonomia, sua identidade de artista começa a se firmar.

A autonomia que ela encontra no posicionamento da amiga dos olhos verdes não encontra na amiga loura. Nesse sentido, compreendendo que a identidade é construída de forma relacional e é marcada pela diferença, observo que a amiga loura, definida como a melhor aluna da classe, “classificável classificada”, denota a diferença da pintora que não quer ser igual a esta amiga. No módulo 5, *Reflexos visíveis e invisíveis*, percebo a diferenciação e a negação desse perfil subjetivo, quando a amiga loura tenta persuadir a pintora a entrar para a “liga de defesa das moças solteiras”:

Ela ouvirá a voz da amiga loura discorrendo sobre a necessidade das senhoras de família entrarem para a liga de defesa das moças solteiras. Orientação sadia para não se perderem. Tudo organizado. Estatutos e fichas de inscrição. Ela nada dirá nem dizer nem dissesse. A voz de certeza da amiga explicando a perdição e a salvação. Proteção observação controle. A amiga não oferecendo dúvidas sobre o bem e o mal. Convicções resíduos camadas. A voz da exatidão e das amarradas linhas nos lábios magros que se abrem e fecham. [...] A voz da amiga defendendo as vantagens da filha estudar num internato. Proteção educação observação. ão e ão. Ela não entrará para a liga da mulher loura. Ela não internará as duas filhas num colégio. [...] A voz da mulher loura abrangerá todas as vozes que se fecharão no desenho dos círculos em asfixia de 360 graus. (*ADCV*, p. 29).

A pintora prefere silenciar ante os apelos da amiga loura: “Ela nada dirá nem dizer nem dissesse”. O silenciamento mostra a recusa em aceitar esse perfil subjetivo que constrói a identidade feminina da amiga, caracterizada como aquela que traz “o nó na voz”. Como se mirando num espelho ela rejeita, tentando excluir de sua subjetividade o que a mulher loura representa. A subjetividade da pintora se entrecruza com a da amiga loura, na medida em que esta funciona como o perfil que ela deseja excluir de sua constituição. A amiga é a parte que a protagonista tenta reprimir na medida em que também foi subjetivada dentro do mesmo contexto patriarcal; ela é o familiar que traz o conjunto de vozes sufocantes ao representar o *logos*, o sistema patriarcal, o modelo de comportamento que se quer para mulher.

Na infância, é essa amiga que caçoa de seus desenhos: “A menina loura dizia que tinha pena de mim. Eu vivia desenhando e não sabia desenhar ela dizia diz disse. As minhas formas disformadas dissimetrias antiproportional deslimite.” (*ADCV*, p. 32). Ironicamente, quando adulta, é essa mesma amiga que a protagonista convida para ingressar na escola de belas artes. “Ela aprenderá o que já tinha aprendido. A amiga loura por mais que aprenda nunca aprenderá nos céus azuis sobre a paisagem verde” (*ADCV*, p. 23). No caso da pintora, o estudo formal

serve de instrumento para legitimar o saber intuitivo que ela já possuía e, no caso da amiga loura, confirma a impossibilidade de novas configurações para a subjetividade formatada:

A voz da mulher loura ressoando o eco de consistências antigas. Em primeiro lugar o lar e a família a família e o lar. Uma mulher de respeito é fiel ao marido. A mulher tem o dever de sacrificar seus interesses em benefício da família. A mulher loura não conseguindo realizar uma exposição individual e repetindo que não faz questão de prêmios porque em primeiro lugar está a família. (*ADCV*, p. 81).

O lugar da amiga loura circunscreve-se ao lar, ao domínio do privado, da reprodução. Ela introjeta em sua subjetividade a naturalização dos papéis atribuídos às mulheres, que torna invisível a regulação de seus desejos. Vítima da violência simbólica que oculta as relações de poder, em jogo nesse processo de naturalização e subordinação da mulher, a amiga loura aceita o papel de mãe, responsável por cuidar da casa, dos filhos e do esposo. Para ela, este papel faz parte de um “instinto de mulher”, o que implica desprezar o próprio desejo frente ao desejo do outro e a aceitar um lugar secundário na distribuição de recursos e benefícios grupais, claramente expresso em: “A mulher tem o dever de sacrificar seus interesses em benefício da família”. Ou seja, há uma sacralização da função da mulher-mãe em detrimento de sua afirmação pessoal.

Giro mais uma vez o caleidoscópio para enfocar as nuances da menina dos olhos verdes. É com essa amiga que a pintora vai assistir ao filme impróprio para 14 anos; vai visitar a menina que ia se casar grávida; e também acaba descobrindo a tristeza da menina dos cabelos cor de fogo que vive num meio degradante da prostituição. Observando as atitudes da menina dos olhos verdes, a protagonista começa a questionar o fato de não poder demorar com o namorado debaixo da amendoeira já que a amiga demora; também questiona porque tem que vestir branco no baile da quarta série, se desejava vestir vermelho. A amiga dos olhos verdes rompe com as regras: “Na nuvem de vestidos brancos minha amiga dos olhos verdes vestia cor-de-rosa” (*ADCV*, p. 44). E também ajuda a protagonista a romper ao dar-lhe uma bebida vermelha. Numa sintonia de pensamentos, a protagonista derrama o líquido no vestido: “No meu vestido branco as marcas de vermelhos novos” (*ADCV*, p. 44).

Todas essas atitudes mostram o quanto a menina dos olhos verdes estava à frente de seu tempo. Embaixo do pé de amêndoas, ela conversava com as outras meninas sobre questões relacionadas às mudanças no corpo, masturbação, paquera, namoro, desejo, virgindade, relação sexual, nascimento de bebês, aborto, virgindade, gravidez, prostituição, enfim, às “descobertas, os porquês desporquês” (*ADCV*, p. 34). Simbolicamente, a

amendoeira aparece como o lugar de iniciação, de mutação do grupo de meninas. É debaixo dessa árvore que surgem os projetos, revelam-se segredos, encontram-se com os namorados, e até mesmo é o lugar onde a menina dos olhos verdes se inicia sexualmente:

A menina dos olhos verdes dizia que o namorado o amendoeiral pernas rendas aquilo calcinha duro onda aquilo agudo sangue penetrante transpondo flor aquilo onda gozo flor aberta vermelho semente aquilo aquilo asas vôos risada de vôos rasantes. [...] Nós éramos nossas bocas entreabertas nós éramos nosso estremeamento nós éramos pulsações de arco-íris nós éramos éramos nós. Círculos se abriam de pesados cercos. Evoluções e vapores. (*ADCV*, p. 86).

Junto com a menina dos olhos verdes, as outras amigas vão tendo lições sobre o corpo e sexo. A experiência primeira da amiga se torna fundamental para o processo de amadurecimento das outras que ainda não tinham esse tipo de experiência. Se permitindo descobrir o prazer, o gozo sexual, negado ou reprimido às mulheres, essa amiga mostra que é possível obter a realização pessoal. Inevitavelmente, a subjetividade da menina dos olhos verdes impacta a subjetividade da protagonista e das outras amigas.

Na liberdade da experimentação sexual, a menina dos olhos verdes acaba engravidando, o que assusta a protagonista e a faz questionar: “E se o namorado dela não quisesse se casar? Por que não podia ter o filho sem se casar? Por que ser posta fora de casa? Abortar? Não abortar? Por que ser puta da rua das putas?” (*ADCV*, p. 96). A gravidez denuncia a transgressão da lei do patriarcado que prevê a castidade para as mulheres antes de serem entregues aos seus maridos, “futuros donos”. Contrariar os pressupostos do patriarcado implica punições, e por isso, a menina dos olhos verdes é expulsa da escola. Ante a situação, a pintora faz mais questões: “Não era justo. Era certo? Grávida e expulsa. [...] A menina dos cabelos cor de fogo por que ela não ficava grávida? [...] Por que era proibido frequentar a escola grávida?” (*ADCV*, p. 102).

O tom das perguntas revela que a elas subjazem os rígidos códigos do patriarcado, responsáveis por regular o comportamento feminino. Mas, ao mesmo tempo, que o *script* de como “ser mulher” se encontra de forma velada nas enunciações, também nota-se a contraposição discursiva. As questões deixam entrever subliminarmente um contradiscurso ao discurso hegemônico, que contesta a saída que só resulta em punição. Todas as perguntas trazem o que muitas vezes acontece com a adolescente que engravida: fica sem apoio do parceiro, da família; é estereotipada; não tem amparo legal para abortar, se o faz clandestinamente sem cuidados específicos, pode até morrer; se não, carrega uma eterna

culpa; se opta por ter o filho, também carrega a culpa. A frase “não era justo” revela que a protagonista não aceita o discurso cultural do patriarcalismo.

O arcabouço de questões suscitados pelas atitudes, pensamentos da menina dos olhos verdes faz com que a protagonista assuma determinados posicionamentos que provavelmente sozinha não assumiria. A amiga impulsiona a pintora.

Na infância a menina dos olhos verdes é a responsável pelo polêmico jornalzinho da escola. Quando adulta, se torna uma jornalista respeitada por fazer reportagens questionando os mecanismos responsáveis pela opressão da mulher e denunciar as estruturas sociais políticas e econômicas geradoras de milhares de prostitutas das cidades grandes. Desquitada, feminista, ela traz um discurso que prima pela emancipação da mulher desde os primeiros anos, e escreve livros defendendo o aborto. Incentiva a protagonista a pintar e a mostrar os seus quadros. Assim, é ela quem leva a protagonista a conhecer as pessoas que ajudarão a organizar a exposição individual: “Sua amiga jornalista vai a seu apartamento. [...] Sua amiga insiste para você organizar os quadros da exposição individual. Sua amiga diz que o dela amigo crítico espera que você telefone.” (*ADCV*, p. 23).

A amiga dos olhos verdes revela uma subjetividade que contribui para inquietar e transformar a pintora. Decepcionada consigo mesma por se deixar anular após o casamento, restringindo o seu papel a dona de casa e mãe; ou no máximo sair para trabalhar sem nenhum prazer como redatora de cartas comerciais ou como desenhista no escritório de arquitetura, a pintora ganha novo impulso quando vê a amiga numa posição bem diferente da sua. O incômodo funcionará como combustível para ela sair da posição em que se encontra. Se a princípio ela tinha muito medo de mostrar os seus quadros que é a representação da sua subjetividade, do “seu você”, a presença dessa amiga a leva refletir sobre a sua existência e a ultrapassar as barreiras que sufocavam o seu desejo.

3.3 A AMIGA NEGRA: MENINA FLOR SEM COR NA FLOR DO DIA; A MENINA DOS CABELOS COR DE FOGO: MENINA LUZ E SOMBRA

Em *As doze cores do vermelho*, a presença da menina negra e da menina dos cabelos cor de fogo vem agregar mais nuances ao caleidoscópio intersubjetivo que envolve a pintora e suas amigas.

Se discutir a questão do gênero feminino implica adotar uma prática política que problematize a condição da mulher enquanto minoria, que se encontra numa situação de margem na sociedade falocêntrica, analisar as subjetividades das amigas negra e dos cabelos cor de fogo possibilita ampliar tal discussão, visto que elas estão triplamente à margem. Além de ambas serem marcadas pelas variáveis de gênero e de classe social, a menina negra traz a variável de raça e a menina dos cabelos cor de fogo a variável da ocupação profissional.

Não há como negar que a exclusão do negro na sociedade brasileira é reflexo de uma história pautada em valores eurocêtricos que produziu, de forma significativa, e ainda tenta produzir o seu apagamento como sujeito e como minoria dentro de um sistema étnico-cultural. Entretanto, os negros desenvolveram estratégias de resistências para não se dobrar passivamente a modelização das subjetividades difundidas pelos sistemas de repressão e exclusão.

Também as prostitutas, privadas de qualquer tipo de direito, carregam uma vida na qual se inscrevem traços de injustiça e violência. E mesmo hoje, existindo organizações, movimentos, entidades que reconhecem essas mulheres como profissionais do sexo, e lutam para criar leis e assegurar seus direitos enquanto trabalhadoras, ainda prevalecem os estereótipos e estigmas construídos pela sociedade patriarcal. É claro que há uma complexidade em se pensar o cotidiano e as experiências de vida dessas mulheres, não podendo resumi-las pelo discurso da “vitimização” nem pelo discurso que as colocam como mulheres “fatais”. Mas ainda é muito difícil afirmar as subjetividades e identidades das prostitutas numa instância de dignidade e respeito dentro da sociedade.

A partir das considerações expostas, entendo que a discussão sobre a multiplicidade identitária e subjetiva, tanto de mulheres prostitutas como também de mulheres negras, demanda uma rede de questões complexas, ainda mais quando essa discussão é transposta para o campo literário. Dessa forma, tomando o texto como discurso atravessado pelas relações de poder, giro mais uma vez o caleidoscópio intersubjetivo para analisar as personagens “mulher negra” e a “mulher dos cabelos cor de fogo”, enfocando as imagens subjetivas e identitárias sugeridas pela escrita de Helena Parente Cunha. Assim, busco visualizar como ambas as personagens são representadas no romance.

Na narrativa, a menina negra e a menina dos cabelos cor de fogo transitam (em graus diferentes) por duas vias. Em uma via, a estrutura sócio-histórico-cultural, através de mecanismos de segregação (denunciados subliminarmente pela narradora), tenta apagar e excluir as personagens enfocadas por não pertencerem a representações culturais dominantes. Em outra via, ocorre o processo de singularização de suas subjetividades, o que pode ser

pensado em termos de resistência aos moldes culturais reprodutores de estereótipos, na medida em que a escritora Helena Parente Cunha possibilita a construção de outras configurações subjetivas e identitárias para tais personagens.

A resistência se enuncia, em muitos momentos, na voz da narradora que questiona os estereótipos fixados e as injustiças praticadas contra a menina negra e a menina dos cabelos cor de fogo, rasurando assim as certezas absolutas e o determinismo que, normalmente, marca o perfil de personagens como estas.

A negação da mulher negra enquanto sujeito do discurso é problematizada, por exemplo, no módulo 2, ângulo 1: “Quantos são 9 vezes 8? Eu não escutava a menina negra me *dizendo baixinho* 9 vezes 8 são 54” (ADCV, p. 16, grifo nosso). A protagonista diz que não escutava a voz da colega de classe porque ela falava “baixinho”. A *priori*, a expressão “*dizendo baixinho*” pode ser entendida como decorrente da situação tensa pela qual passavam as garotas. A menina negra estava tentando ajudar a protagonista que se encontrava acuada diante da pergunta incisiva da professora. Para isso, ela precisava ser discreta e não falar alto ao “soprar” a resposta, ou correria o risco de ser castigada.

Entretanto, para além da situação explicitada, entende-se a expressão “*dizendo baixinho*” como denúncia da tentativa de apagamento da voz dessa mulher. O fato da menina negra não conseguir ser ouvida aponta para a existência de barreiras que são construídas para silenciá-la e segregá-la. Há todo um contexto sócio-histórico que se propaga discursivamente e simbolicamente impedindo essa voz de ser escutada, instaurando assim, a diferença entre quem profere o discurso e a quem é destinado. A mulher negra é aquela que a sociedade e a cultura eurocêntrica impedem que se manifeste. A ela não é dado o direito de falar e caso fale, certamente, sua voz não será legitimada, desse modo, não tem porque ser ouvida.

No módulo 7, *Emanações de frestas*, ainda no ângulo 1, a voz da narradora rememorando o passado traz imagens da menina negra que sugerem planos cinematográficos. A garota vai sendo situada na narrativa deixando entrever o posicionamento que a sociedade eurocêntrica patriarcal relega a ela: “No pátio antes de entrarmos para a sala de aula minha colega negra ocupava o *último lugar* na fila” (ADCV, p. 26, grifo nosso). A fila sugere a ideia de ordenamento e neste, a menina negra ocupa o “último lugar”. A cena possibilita considerar a categoria de gênero como marcada pela assimetria que hierarquiza homens e mulheres, além de também deixar transbordar a hierarquia racial e econômica.

A menina negra, tímida, escondida atrás dos óculos, só estuda na mesma escola que a protagonista porque a diretora lhe concedeu uma bolsa. Entretanto, para estar em uma instituição acima de suas condições econômicas, frequentada pela classe média branca e que

não corresponde ao seu lugar ético-racial, a menina negra é obrigada a se posicionar em uma situação de subalternidade. Nesse sentido, mesmo não sendo a mais alta, ela tem que ficar no último lugar da fila; também tem que limpar os quadros e apanhar os papéis do chão na hora do recreio, o que a impede de brincar com as outras colegas. Quando consegue ir para o pátio, o recreio já acabou e tem que comer rapidamente seu pão para se posicionar mais uma vez no “fim da fila”. O fato de ser negra e bolsista gera um ônus, o qual ela é obrigada a pagar com trabalho, marcando o seu lugar de diferença: “Diferença e critério mais assinaláveis e sinal” (*ADCV*, p. 26). A protagonista não consegue entender/aceitar a diferença instaurada pelo contexto sociorracial e perplexa, se interroga:

Por que se ela não é a maior? Vozes me mandavam calar a boca. Por que eu não podia falar? [...] Minha voz eu invertia. As palavras eram pedras no meio da garganta. Por que eu tinha medo de falar? Divisão e dividido. Um pedaço do lado de cá mais um pedaço do lado de lá e entre. (*ADCV*, p. 26).

O seu questionamento: “Por que se ela não era a maior?” faz referência à regra da escola tradicional de alinhar as crianças em fila antes de entrar para as salas de aula, seguindo o critério da altura, no qual os menores ocupam os lugares da frente e os maiores os lugares atrás. Entretanto, ela verifica que em relação à menina negra, este critério é desconsiderado, prejudicando esta garota que é compelida a se posicionar atrás de crianças maiores. Ela não consegue entender porque justamente a menina negra, mais baixa, tem que ficar no fim da fila.

Ao questionar, a narradora subliminarmente denuncia as práticas sociais racistas que também são reproduzidas e se perpetuam na escola. E como suas indagações ameaçam desestruturar tais práticas, imediatamente as “vozes” cerceadoras impõe o silêncio através do medo: “Por que eu tinha medo de falar?”. A voz da protagonista “põe em xeque” o sistema cultural racista que, injusto e arbitrário, só se sustenta pela imposição.

Mesmo diante de toda a situação constrangedora, a menina negra aparece na narrativa sorrindo para a protagonista, o que mostra empatia entre as duas. Sutilmente frestas vão se abrindo no círculo fechado das regras que tentam segregar a garota marcada pela diferença da sua condição racial e social. A tentativa do sistema educacional de excluí-la, colocando-a no lugar de subalternidade, chama atenção da protagonista, e as “emanações das frestas”, sinalizadas no título do módulo, provoca o encontro dessas duas subjetividades.

A amizade entre elas se inicia quando na saída da escola, a protagonista cai, feri o joelho e começa a chorar ao ver os pingos de sangue na calçada. A menina negra, “menina flor sem cor na flor do dia”, prontamente a ajuda:

A menina negra veio depressa e apanhou meus livros do chão e tirou da pasta um lençinho branco. E com a mão contígua em breve adjacência limpou minha ferida. Eu olhei muito para ela. Flor negra na minha mão aberta. Ela guardou o lençinho manchado de sangue. (*ADCV*, p. 26).

A presença de sangue na cena sugere um ritual, no qual o pacto de amizade entre as meninas se estabelece de forma imperceptível. O gesto de solidariedade da menina negra sela a aproximação entre as duas, e também pode ser pensado como uma projeção do futuro, pois quando adulta, esta amiga se tornará uma médica conceituada, “a melhor gastroenterologista de sua geração” (*ADCV*, p. 21), e será responsável por cuidar da saúde da protagonista.

A configuração que a escritora Helena Parente Cunha dá a subjetividade e a identidade da amiga negra, na idade adulta, aponta para processos de singularização que subvertem os modelos vivenciados na infância que previam um “modo de ser” marcado pelo determinismo da exclusão e segregação racial. Nas palavras de Félix Guattari (1986, p. 55):

Um processo de singularização da subjetividade pode ganhar uma imensa importância, exatamente como um grande poeta, um grande músico ou um grande pintor, que, com suas visões singulares da escrita, da música ou da pintura, podem desencadear uma mudança nos sistemas coletivos de escuta e visão. (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 55).

Assim, considero que o posicionamento da escritora Helena Parente Cunha mostra o seu compromisso político, não só em denunciar as práticas sócio-histórico-culturais cimentadas em injustiças, como também ao fazer da literatura um meio em que é possível, através do desvio e da reapropriação de subjetividades, projetar outras realidades nos mundos físico e psíquico.

Quando criança, a menina negra já enunciava que iria “estudar medicina” (*ADCV*, p. 88) e que “não queria se casar”. A sua trajetória de desejos vai projetando uma subjetividade que prima pela autonomia e afirmação de uma identidade profissional digna e respeitada na sociedade, visto que por sua condição racial era vítima da discriminação.

Conforme ressalta Kathryn Woodward (2000, p. 17): “os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar”. Nesse sentido, entendo que, ao experienciar desde a infância

situações que a anulam e a silenciam enquanto sujeito, a menina negra vai construindo para si, modelos representacionais que deslocam a posição de subalternidade a qual era submetida.

O posicionamento profissional do médico é reconhecido simbolicamente nas sociedades, e a menina negra, ao escolher essa ocupação/posição, almejou alcançar esse reconhecimento. A maneira que ela projeta o seu futuro diz da resistência de uma mulher negra que não aceita passivamente as subjetividades e identidades que tentaram historicamente lhe imprimir uma sujeição e apagamento enquanto sujeito. A partir de sua posição histórica e cultural e da conquista profissional, a fala, antes silenciada no contexto opressor, vai delineando novas formas de existência.

É importante enfatizar que a discriminação sofrida pela menina negra na infância, se apresenta, também, na vida adulta, mesmo depois de ter alcançado uma posição profissional respeitável. Nesta fase da vida, os contornos da discriminação aparecem de forma velada, embora o marido da protagonista exponha claramente o seu racismo. Outro aspecto importante é que alguns personagens sempre aparecem atentos para as nuances discriminatórias, interferindo diretamente, por não coadunar com tal prática, como ocorre no módulo 29, *Além da coisa o abismo da coisa*. No ângulo 1 deste módulo, a protagonista rememora a festa de 15 anos e enfoca a presença da menina negra:

A menina negra estava presente atrás do vidro dos óculos. Sentava estava em quieto olhar não dançava. A menina dos olhos verdes deu a ela uma taça de champanhe. Pretitude entre focos brancos. [...] Os discos depois dos discos. Eles e elas. Mambos blues rumbas boleros. Os pés e as asas voavam no aéreo chão. Sentava estava. A menina negra não dançava. Só e só. Então eu falei com meu namorado. E logo depois ao som do bolero eu vi a ondulação da cabeça loura e da cabeça negra. A claridade da noite na luz da luz. Som e abismo. (*ADCV*, p. 70).

A descrição da menina sentada, sozinha, atrás dos vidros dos óculos, denota a posição de margem que ela se encontra. Na festa, todos dançam, menos ela, pois nenhum rapaz a convida. O que rasura a situação ilustrada é o gesto da menina dos olhos verdes que lhe dá uma bebida e o gesto da protagonista que pede ao namorado para dançar com esta garota. Assim, as duas cabeças (a negra e a loura) ondulam ao som do bolero, evidenciando o abismo que a cultura eurocêntrica impõe as diferenças raciais, mas que, mesmo com dificuldade, consegue ser transposto.

A subjetividade da menina negra também é descrita no módulo 41, *Reflexos de céus vermelhos*. A protagonista rememora através do *Eu*, as aulas do professor de desenho que era pintor e estudava na escola de belas artes. Esse professor, com suas atitudes transgressoras em

relação à arte, causava uma euforia nas alunas e especialmente na pintora, que se identificava com ele: “No quadro-negro ele traçava o traço urgente que se despencava em despenhadeiros. O professor nos dizia que havia além além das coisas. Os despenhadeiros se arrojavam em vertigens e sustos.” (*ADCV*, p. 94).

Mas não só a pintora gostava do professor; a menina negra também. Na verdade, a menina negra era apaixonada pelo professor de desenho, paixão esta que foi se tornando perceptível à protagonista nos pequenos gestos que essa amiga deixava escapar. Quando, por exemplo, ele perguntava:

Quem é capaz de fazer um quadrado redondo? Eu fazia. Minha amiga negra tremia. Eu via que quando o professor entrava na sala de aula a menina negra baixava os olhos. Atrás do vidro dos óculos os olhos dela viam quadrados redondos e então se afundavam nos olhos do professor. (*ADCV*, p. 94).

O olhar se esquivando, as mãos trêmulas denunciavam a paixão pelo professor. No módulo 35, *As vozes dos horizontes em precipícios*, também numa aula de desenho, a protagonista sente que as mãos da menina negra estavam frias e suadas, reação provocada pela presença do professor. A menina nutre esse sentimento secreto até que no módulo 41, acaba confessando à protagonista: “Um dia a menina negra me disse que todas as noites sonhava com o professor”. (*ADCV*, p. 94). A amiga aconselha a menina negra a sentar-se na frente para ser notada, entretanto, ela “continuou no seu lugar na última fila” (*ADCV*, p. 94), repetindo a trajetória de silenciamento e anulação.

Um dia quando nós saíamos juntas da escola o professor se aproximou. A mão da menina negra era uma asa em gritos abafados na minha mão conseqüente. O professor não viu os olhos em fuga atrás dos vidros dos óculos. E sem olhar para a menina negra o professor bateu no meu ombro e disse que queria ver meus desenhos e meus quadros. (*ADCV*, p. 94).

O professor não notava a existência da menina negra, o que magoava e a retraía. Era como se ela não existisse para ele. É impossível não refletir sobre esta situação de apagamento sem levar em conta a condição racial dessa menina. O professor, mesmo portador de um discurso transgressor e desconstrutor, acaba repetindo de forma inconsciente a atitude de invisibilizar a subjetividade da mulher negra na sociedade, o que aponta para a atitude de segregação racial.

Essa situação só ganhará novos contornos quando, depois de adulta, a mulher negra se reencontrar com ele. Mas para que esse reencontro aconteça foi preciso a intermediação da

protagonista. O antigo professor se torna um pintor famoso, premiado internacionalmente e depois de muitos anos, volta para realizar uma exposição na sua cidade natal. A pintora tenta convencer a mulher negra a ir à exposição: “Ela telefonará à amiga médica e ouvirá não e não a vida não tem retorno para o que não foi dádiva nem dor. Ela não convencerá a amiga a ir à exposição” (*ADCV*, p. 97). Mesmo diante da negação a protagonista planeja o encontro sem que ela desconfie:

Ela convidará a amiga negra para jantar sem dizer que o antigo professor estará presente. Doze badaladas do meio-dia riscarão a noite repleta de verticalidades circulares. As quatro velas acesas na mesa reacenderão tremores e outros fundos mesmos de profundidades invisíveis. Ela ouvirá o antigo professor fazendo perguntas à mulher negra interessado nas projeções e retrocessos e incidências e marcas. No rosto negro a diáfana claridade. Os desfiladeiros se precipitarão mais vertiginosos e extremos. Encontro no reencontro. O antigo professor e a médica negra sairão juntos. Onde irão? Ela irá até a varanda e sozinha imergirá na noite impregnada do perfume dos laranjais floridos. (*ADCV*, p. 97).

É claro que o encontro entre a mulher negra e o professor só acontece graças a mediação da pintora e do novo contexto estruturado em mudanças. A subjetividade da amiga médica ganha novas nuances: “No rosto negro a diáfana claridade”. Para Guattari (1986, p. 47), “o desejo só pode ser vivido em vetores de singularidade”, e é justamente o que acontece com a mulher negra. Ao se reapropriar da subjetividade que na infância lhe impunha a alienação e a opressão, essa menina desloca a sua vivência para um âmbito de criação e expressão concretizada na conquista de uma profissão valorizada socialmente, que lhe conduz a um processo de singularização. Tal processo, que ocorre no campo profissional, é transposto para as suas vivências pessoais, na medida em que, sendo respeitada e adquirindo a afirmação identitária e subjetiva, ela alcança o objeto do desejo que é conseguir ser reconhecida pelo outro. Nesse caso, o outro seria todos aqueles que anteriormente a viam como subalterna ou que não a “viam”, a exemplo do professor de desenho.

Observo que a protagonista, ao propiciar uma situação de prazer para a amiga negra, também obtém sensações que evocam os doces momentos da adolescência, quando era possível sentir o perfume dos “laranjais floridos”. Simbolicamente, esse perfume está ligado a processos de singularização que a protagonista experimentou no passado. O reviver dessa memória olfativa, em um contexto que envolve a amiga negra, sugere o entrecruzamento das subjetividades das amigas, que vão simultaneamente constituindo suas singularidades. Segundo Guattari (1986, p. 52) “os pontos de singularidade, os processos de singularização são as próprias raízes produtivas da subjetividade em sua pluralidade”. Em *As doze cores do*

vermelho, as amigas vão construindo essa pluralidade subjetiva, num intercâmbio e a multiplicidade de suas vivências vai sendo ressignificada em outros modos de ser.

Voltando para a questão da discriminação, verifica-se que mesmo a menina negra tendo se tornado uma médica conceituada, continuou sendo alvo do racismo, exteriorizado principalmente pelo marido da protagonista. Ele não acredita que a mulher negra é a melhor gastroenterologista de sua geração; se tranca no quarto toda vez que ela vem examinar as filhas. No dia em que todas as amigas se reúnem na casa da protagonista para conversar, o marido, ao atender a campainha, impede a entrada dessa mulher sem que as outras percebam: “A campainha tocando. Está chegando quem faltava? Seu marido vai abrir a porta. Quem é? Ninguém. Foi engano. Sorvetinho. Cafezinho. Pela janela você vê lá embaixo sua amiga negra entrando no carro branco” (*ADCV*, p. 41).

No módulo 9, *Os nós do lado de cá*, ângulo 2, a protagonista aparece angustiada pela sobrecarga de trabalho acumulada ao ter que se dividir para dar conta dos afazeres de dona de casa, mãe, esposa e ainda trabalhar no escritório redigindo cartas comerciais; trabalho este, que por sinal, ela detesta. Esse contexto de jornada dupla, senão tripla, toma todo seu tempo e a impede de pintar os quadros, deixando-a mais ansiosa, o que a faz fumar compulsivamente. O vício misturado à insatisfação provoca dores no estômago e ela resolve ligar para a amiga médica. Entretanto, a ligação tem que ser feita às escondidas, “porque seu marido não gosta de gente negra” (*ADCV*, p. 31), o que a deixa revoltada.

A protagonista desenvolve uma úlcera gástrica e nos momentos de crise é a amiga negra quem a socorre, cuida, prescreve remédios e orienta. Entretanto, o marido, sempre hostil, tenta impedir a aproximação das amigas, até mesmo quando a pintora corre risco de vida, como é retratado no módulo 19, *A hora sobrepujada*, ângulo 3. Neste ângulo, a narradora projeta o futuro, no qual a protagonista passará muitas madrugadas com insônia, tentando pintar seus quadros e, por vezes, tendo que ouvir reclamações do marido. Descumprindo a proibição da médica, ela continuará a fumar, o que lhe causará mais uma crise:

Na madrugada crispada de badaladas ela terá uma crise. Contorções e sangue na boca e sangue na roupa. O marido acuado se recusará a telefonar para a mulher negra. Escasso espaço na hora sobrepujada. Grito e sangue no corpo aquele. Crispações na noite esta. Gastroenterologia ambulância hospital brancos. Ela será levada às pressas para a cirurgia. Entre as dobras mais brancas a flor vermelha mais sangue. A dela vida nas mãos das duas mãos negras da amiga médica. (*ADCV*, p. 51).

Também, no ângulo 2, do módulo 26, *Fazeres de incessante flor*, a protagonista passa por outra crise tão grave quanto a anterior. Neste episódio, ela chega em casa um pouco mais tarde do que o horário habitual, por ter ido jantar com a amiga dos olhos verdes, após o expediente de trabalho. Ao chegar, encontra a filha menor com febre. O marido a puni com acusações: “Ele acusa você de ter ficado fora de casa o dia todo até tarde da noite, enquanto a menina ardia de febre.” (*ADCV*, p. 65). A acusação gera um sentimento de culpa que se soma ao processo de frustração que ela estava passando e funciona como o estopim para a crise gástrica aguda, que traz mais uma vez o sangue quente, expressando profunda dor:

Dor perfurante crescente. Mais quente perfuração. Sua roupa quente de seu sangue quente. Você vomita sangue. Cinco rosas vermelhas molhadamente quentes. Jatos vermelhos. Seu pulso foge. A menina menor chora. Seu marido não quer telefonar para pedir assistência à sua amiga negra. Ele não acha o telefone do pronto socorro. Frio incolor. Você desmaia. Sua filha maior faz uma compressa e telefona para a médica negra. As rosas vermelhas cinco. Você pode morrer se não for submetida a uma cirurgia de urgência. (*ADCV*, p. 65).

Mais uma vez o marido se recusa a chamar a amiga negra para ajudar a pintora. Mais uma vez é essa amiga que salvará a vida da protagonista. O ato de cuidar, que na infância, marca o início da amizade entre as duas garotas, continua se repetindo no decorrer dos anos. A amiga médica, além de cuidar física e emocionalmente da protagonista, também cuida de suas duas filhas. Tal qual a amiga dos olhos verdes, a amiga negra incentiva a pintora a expor seus quadros: “A amiga negra dirá que ela deve providenciar a exposição o quanto antes” (*ADCV*, p.33); aconselha a parar de fumar; orienta como abordar determinados assuntos com as filhas: “A amiga médica insistindo que é preciso não perder a calma e inspirar confiança e dialogar” (*ADCV*, p. 47).

Ainda no módulo 26, citado anteriormente, no ângulo 3, a narradora resume o forte laço de amizade que se construiu entre a pintora e a mulher negra. Esta amiga auxiliou incessantemente a protagonista em todo o seu percurso, dando conselhos, cuidando das filhas, acolhendo de todas as formas. Também ela pode acompanhar o percurso de construção subjetiva da amiga negra que “contém e abrange inclusões e dentro” (*ADCV*, p. 65). Ou seja, a amiga negra consegue afirmar a sua identidade, subvertendo as exclusões a que foi submetida na infância: “A amiga negra se originando renovado acontecer. Nuclear e circunjacente” (*ADCV*, p. 65). Mas o carinho e a atenção do tempo da infância que a menina negra tinha com a pintora se consolidam:

Ela continuará a deitar a cabeça no colo da mulher negra para chorar caminhos e descaminhar primaveras e desflorescer. Ela continuará a ver atrás dos óculos irrestritos o olhar habituado a traspasar transcendências. Às vezes o olhar boiando na superfície da grossa lente e da grossura da lágrima. Na presença imune da amiga ela se sentirá segura porque nas mãos negras cabe o mundo com todas as suas cores de muitos vermelhos e roxos todos. Quando ela ganhar a medalha de ouro na bienal a mulher negra lhe trará doze rosas vermelhas. Ela contará sempre com a urgência da mulher negra tangível nos seus fazeres de mão e sol. Constelações. (*ADCV*, p. 65).

No dia que a protagonista faz a sua primeira exposição individual, num gesto de apreço, ela tenta retribuir a cumplicidade da mulher negra. Todas as amigas estão presentes, mas como de costume, a amiga negra fica afastada num canto do salão. No seu rosto se esboça um sorriso profundo simbolizando a alegria diante do sucesso e reconhecimento alcançado pela pintora. No momento em que os jornalistas acediam a pintora, “ela pegará o braço da amiga e a apresentará em intensos tons” (*ADCV*, p. 37). A atitude da pintora fará com que o crítico de arte deixe escapar sutilmente o seu racismo quando não sorri “ante o rosto negro”. Logo após, o fotógrafo pede uma foto junto ao quadro premiado e a pintora “se aproximará da tela e abraçará a amiga negra e no meio das vozes e dos flashes as duas ouvirão juntas o canto noturno da cigarra estelar” (*ADCV*, p. 37). A noite de consagração da escritora é selada com o abraço da amiga negra, revelando a conexão entre essas duas amigas. Subjetividades que se entrecruzam e se complementam na trajetória de mutações.

Depois de ter mapeado o perfil subjetivo da mulher negra, agora me debruço sobre as nuances subjetivas da mulher dos cabelos cor de fogo.

A amiga dos cabelos cor de fogo representa em *As doze cores do vermelho* o mundo dito “degradado” e “degradante” da prostituição, que o duplo padrão de moralidade da sociedade patriarcal legítima. Na sociedade falocrática coexistem dois ideais de mulheres: aquela que todo homem aspira casar, e a puta, feita apenas para a satisfação de suas necessidades sexuais, que deve ser mantida em sigilo.

Segundo Margareth Rago (2008, p. 28), se a função social da meretriz era moralmente condenada, paradoxalmente era bem vinda, pois garantia a virgindade das futuras esposas e permitia que os moços abrandassem parte do “fogo interno”. Além disso, o homem foi colocado como portador de uma “natureza” sexualmente ativa, agressiva, que necessitava de intensa atividade sexual. Esse discurso utilizado para justificar o interesse dos homens casados por outras mulheres deveria ser aceito pelas esposas, desde que não comprometesse a atuação deles como chefe de família. É justamente neste contexto de sexualidade e do uso dos prazeres que vai se subjetivando a mulher prostituta. O seu corpo é tomado como objeto e ela

é sujeitada aos desígnios e códigos masculinos. *A priori*, parto desse quadro que impõe a estigmatização e o silenciamento para analisar na narrativa a identidade e subjetividade da menina dos cabelos cor de fogo.

Como já foi explanado anteriormente, ainda na infância, no espaço escolar, ocorre o primeiro processo de exclusão da menina dos cabelos cor de fogo. Um grupo de mães faz um abaixo assinado pedindo que a menina seja expulsa, por ser filha de uma prostituta. O discurso criado faz circular uma suposta verdade que, investida de poderes específicos, segrega a garota. Assim, a ordem social patriarcal não permite a essa menina frequentar lugares que poderiam levá-la a superar a sua situação de marginalidade; ao contrário, colocam-na ainda mais à margem, quando lhe negam acesso ao saber. A escola, longe de transmitir valores de tolerância, respeito e justiça, funciona como reprodutora do sistema que perpetua a existência de grupos dominantes e grupos dominados.

Na perspectiva de Michel Foucault (2008, p. 252), uma classe dominante não é uma abstração, nem um dado prévio. Ela se torna dominante e esta dominação é assegurada e reproduzida através de táticas eficazes, sistemáticas, que funcionam no interior de grandes estratégias. “Mas entre a estratégia que fixa, reproduz, multiplica, acentua as relações de força e a classe dominante, existe uma relação recíproca de produção” (FOUCAULT, 2008, p. 252). Ou seja, o que existe entre dominantes e dominados é uma correlação de forças, um jogo que não pode ser entendido, simplesmente, em termos de opressão e passividade. E por existir a possibilidade de haver mudanças nos modos de vida da menina dos cabelos cor de fogo é que, estrategicamente, negam-lhe a chance de transformar sua vida estigmatizada através da educação.

Mas a correlação de forças vigora, mesmo que de uma forma enviesada, pois, no contexto de injustiças, entendo que a protagonista juntamente com a menina dos olhos verdes, em parte, subvertem a segregação efetuada pelos adultos, indo até a casa dessa garota, no módulo 8, *Reflexos visíveis e invisíveis*:

A menina dos cabelos cor de fogo tinha ido morar com a mãe numa casa de porta e janela. Descaminho de caminhar. Um dia eu e minha amiga dos olhos verdes fomos até o outro lado de lá. Alvorçáveis espiávamos em mútua consecução. A menina sentada no degrau da porta. A porta se abrindo e saindo um homem gordo com a gravata na mão. Peso e desprezo. O homem segurou o ombro perceptível da menina e disse o dizer do seu peso e se afastou rindo pesado. A menina começou a chorar. [...] A menina sol nos cabelos nos olhou através de chorando e nos pediu que fôssemos embora. (ADCV, p. 28).

A narrativa sugere que a menina dos cabelos cor de fogo, anteriormente, morava com alguém (o que não é especificado no texto), e a partir de determinado momento, passa a “morar com a mãe”. Realizando a conexão desse módulo 8 com o módulo 4, percebo que o momento de mudança de contexto da menina ocorre depois da sua expulsão da escola, impelindo-a ao “descaminho de caminhar”. A “casa de porta e janela” passa ser sua nova morada, mas também é o lugar onde a mãe recebe seus clientes. Nesse ambiente, a menina é exposta a constrangimentos. Isso é explicitado pela atitude do homem que sai da casa e faz a menina chorar ao dizer algo com provável teor desprezível. A situação vivenciada a deixa profundamente envergonhada e ela pede as colegas para irem embora, que assustadas saem correndo, por também sofrerem o assédio do homem:

Um homem de paletó aberto e camisa de fora das calças parou em frente a nós. Quantos anos vocês têm? Onze anos. Então já sabem o que é pau duro. Eu e minha amiga dos olhos verdes saímos correndo. Medo e violação. As gargalhadas do homem se agarravam à nossa pele. A menina luz no cabelo e sombra no rosto e noite no olhar. Imensidão. Muito medo de que alguém nos tivesse visto espionáveis. Eu fiquei pensando que a menina dos cabelos cor de fogo a menina luz e sombra era filha da puta. (*ADCV*, p. 28).

A narrativa do módulo remete a muitas práticas de pedofilia vigentes na sociedade. Mostra-se assim, a violação da infância realizada por um homem, provavelmente de classe social abastada, desprovido de caráter. Todas as meninas foram submetidas a uma violência simbólica, onde se evidencia a desigualdade entre os gêneros, a opressão feminina e a violência à mulher da qual não escapam nem mesmo na infância. O contexto enfocado também sugere que a filha da prostituta está fadada a seguir o mesmo “descaminho” de sua mãe. Seu futuro já se anuncia.

A aproximação de duas meninas que estão posicionadas numa instância de centro, pois pertencem a classe média branca e a um núcleo familiar tradicional, à uma menina da classe social baixa, filha de prostituta, portanto, numa condição de margem, causa rasuras no sistema de segregação e exclusão. Pode-se afirmar que a escrita de Helena Parente Cunha, ao suscitar essas imagens, diz de um posicionamento político que faz da literatura um meio de contestação e subversão. Sua escrita não inocente possibilita “quadros” que, por vezes, “gritam” desconcertando os leitores, visto que as ideologias dominantes são deslocadas através do questionamento das representações culturais legitimadas na estrutura sócio-histórica-econômica.

O ato de subversão dessas garotas que entram em contato com a dura realidade vivida pela menina dos cabelos cor de fogo desestabiliza o sistema, e aponta para a possibilidade de outras configurações. Como argumenta Foucault (2008, p. 236), “o interdito, a recusa, a proibição, longe de serem as formas essenciais do poder, são apenas seus limites, as formas frustradas ou extremas. As relações de poder são, antes de tudo, produtivas”. O discurso disseminado pelas “vozes estreitas”, no módulo 4, que proibia as meninas de brincarem com a filha da prostituta, provoca questionamentos, curiosidade e impõe o desafio. E assim elas vão ao encontro dessa menina.

Apesar disso, no enredo, a amiga dos cabelos cor de fogo é descrita de forma passiva e sua subjetividade é representada pelo silêncio: “A amiga dos cabelos de fogo abaixando a cabeça e os cílios em reverberações silenciosas” (*ADCV*, p. 19). No módulo 17, *Vacilações e ondulações*, ela é retratada no “seu passinho apressado” entrando numa farmácia “de cabeça baixa e olhos imersos em condensadas águas” (*ADCV*, p. 46). Ao sair com um embrulho na mão, ela é cercada por um grupo de meninos do curso científico que voltavam da aula. Eles começam a importuná-la gritando: “Olha ela ali. E perguntavam em cataratas de água fervendo o que ela levava no embrulhinho. Ela baixava mais o rosto afogueado e se escondia mais nas suas águas” (*ADCV*, p. 46). A protagonista que presenciava a situação não entendia porque os meninos zombavam da menina dizendo que ela usava permanganato de potássio³⁸. Eles perguntavam se era para a mãe dela ou para ela, continuando com a algazarra e fazendo a menina chorar. Indignada com a cena de humilhação e constrangimento, a protagonista, mesmo sem entender o que significava o produto e o contexto mencionado pelos garotos, se coloca em defesa da menina dos cabelos cor de fogo: “Ela chorava e eu fui para perto dela dizendo muito alto não tem nada demais eu tenho onze anos e também tomo lavagem de permanganato de potássio. E comecei a chorar.” (*ADCV*, p. 46).

Fica claro que a menina dos cabelos cor de fogo não consegue se defender diante do ataque dos meninos e a protagonista se posiciona para ajudá-la. Assim, a subjetividade da “menina luz e sombra” é apresentada numa instância de apagamento e dor, a tal ponto que sensibiliza a protagonista. Verifico que no entrecruzamento de subjetividades a protagonista é aquela que, em diferentes momentos, dá apoio a essa menina sujeitada.

³⁸ O permanganato de potássio é o sal de potássio do ácido permangânico, que ocorre na forma de cristais de cor púrpura escura ao ser dissolvido na água. Possui propriedades bactericidas, fungicidas, adstringentes e oxidantes, usado em solução como anti-infeccioso tópico. Pode ser utilizado em gargarejo, ducha, irritação de cavidades, uretra e feridas. Em virtude de sua atividade oxidante, também é usado em soluções como lavagem gástrica para certos venenos.

A menina dos cabelos cor de fogo também encontra amparo junto à menina dos olhos verdes. No módulo 27, *Um rio levará suas águas a muitas fozes*, ângulo 1, a protagonista rememora que a menina dos cabelos cor de fogo não frequentava as festas organizadas pelas amigas. Na verdade, não lhe era permitido estar do “lado de cá” visto que ela pertencia ao “lado de lá”, caracterizado pela subalternidade. Subvertendo a regra que barrava a entrada da filha da prostituta nas festas, a menina dos olhos verdes convidou-a para sua festa de 14 anos:

Quando a menina dos cabelos cor de fogo chegou foi chegando de cabeça baixa muito. O disco rodava mais alto. Os risos e os risinhos ficaram presos no ar. Bocas e olhares parados nas bocas e nos olhares. A menina dos olhos verdes segurou a mão da menina dos cabelos cor de fogo. E andou com ela no meio da sala. Bocas e olhares eram pedras e espinhos. Na cabeça baixa o sol era mais estrela apesar das lâmpadas elétricas. Eu dei à menina dos cabelos cor de fogo um copo de guaraná. A menina segurou mais forte a mão da menina. As vozes eram vozes explícitas. Agudos de pontiagudos nos estreitos. As meninas tiveram que ir embora. (*ADCV*, p. 66).

É visível a rejeição da presença dessa menina. Mas o importante é que a menina dos olhos verdes provoca o deslocamento, desestrutura o sistema de regras patriarcal. Segundo Foucault (2008, p. 25), é justamente a regra que permite que seja feita violência à violência e que uma outra dominação possa dobrar aqueles que dominam. As regras são vazias, violentas, não finalizadas, mas elas podem ser burladas. Para isso é preciso se apoderar das regras, tomar o lugar daqueles que as utilizam, disfarçar para pervertê-las, utilizá-las ao inverso e voltá-las contra aqueles que as tinha imposto.

É isso que a menina dos olhos verdes fez, pois em sua festa, quem deu as regras foi ela, e aqueles que não concordaram se retiraram. Claro que a atitude representou um desafio, o qual cobrou dela um posicionamento firme: “Os olhos verdes fremiam em tremores e cintilações de muitas cores” (*ADCV*, p. 66). Ou seja, mesmo ela tendo um estremeamento, as “cintilações de muitas cores” nos seus olhos demonstram a sua força por não concordar com o tratamento relegado às prostitutas. Afirmando uma subjetividade, investida por desejos de justiça e transformação, a menina dos olhos verdes, a nível de microrrelações, traça a sua trajetória tentando provocar abalos nas práticas culturais promotoras da exclusão.

Conforme destacado anteriormente, em vários momentos a protagonista estará próximo da amiga dos cabelos cor de fogo confortando-a ou tentando ajudá-la de alguma forma. Um desses momentos é quando a protagonista se empenha em conseguir um emprego para esta mulher. A tarefa revela mais um ângulo da rejeição que a sociedade efetua para aquelas que por algum motivo tiveram que se prostituir: “As vozes dizendo que não havendo

emprego para prostitutas. As putas e as filhas das putas para sempre putas serão?” (ADCV, p. 49).

O questionamento aparece afrontando o determinismo imposto à vida dessas mulheres, como se elas estivessem fadadas a um único destino: o da prostituição. Mas também denuncia a marginalização da prostituta que mesmo querendo sair dessa situação, será colocada numa posição de subalternidade. Não porque ela não possa desempenhar qualquer outra função, mas porque a sociedade não lhe permite ocupar uma posição com um certo prestígio. Isso é evidenciado, pois de todos os empregos que a protagonista tentou arranjar para a amiga, (“atendente num consultório médico ou numa redação de jornal, telefonista num escritório ou numa agência de automóveis”), só foi possível lhe oferecer a ocupação de “ascensorista de elevador no prédio do escritório”, ganhando um salário mínimo. Sua função se restringiria a apenas transportar pessoas, muitas das quais, nem notaria a sua presença. Dessa forma, entende-se que na sociedade só é previsto para estas mulheres a invisibilização e a marginalização.

O módulo 12 desnuda profundas marcas da composição subjetiva da mulher dos cabelos cor de fogo, *Horizontes se fechavam horizontes se abriam*. No ângulo 2, a protagonista vai visitar a mulher dos cabelos cor de fogo no hospital estadual, depois que ela dá a luz .

Você vai ao hospital estadual. Você procura a maternidade a enfermaria. Brancos nas paredes e nas camas e nas roupas e nas dobras dos lençóis. [...] Os brancos recobrem o coberto e o incoberto. O incobrível. [...] Da porta você vê um cabeça de cabelos cortados e as respostas das feridas pousadas no travesseiro branco. Outro recém-nascido entrando nos braços da freira enfermeira. As vozes explícitas do choro pequeno. Você de longe cada vez mais perto. A boca presente no peito quase ausente. O choro vai o choro vem. A enfermeira leva a criança no seu choro emagrecido. Você vê o fio de sangue saindo do peito ausente. Você se aproxima em próximo perto e pára junto à cama de sua amiga. A roupa se tingi de vermelho. Os cílios cerrados mais apagados. Você se inclina e passa a mão repleta nas baixas labaredas dos cabelos cor de fogo. Desbranco. (ADCV, p. 37).

A narrativa poética desse ângulo, assim como em tantos outros, é reverberada de vazios, o que aciona imediatamente as possibilidades de preenchimento por parte do leitor. As cenas, captadas em *flashes* mostram “freiras enfermeiras” cuidando das parturientes. A cor branca que impera no hospital surge como metáfora da necessidade de esconder certos desdobramentos da vida da mulher dos cabelos cor de fogo, assim como de tantas outras mulheres prostitutas (ou não), que são mães solteiras. Os filhos dessas mulheres, por vezes,

não sabem quem é o pai ou não são reconhecidos como filho. A mulher é quem assume a criação, sendo que por diversas questões, muitas acabam entregando seus filhos para outras famílias criarem, ou deixam em orfanatos. O “incobrível” seria, então, toda essa complexa situação que marca dolorosamente a vida de determinadas mulheres, sejam elas prostitutas ou não.

No caso da personagem enfocada, a dor está relacionada à sua condição de prostituta. A cor vermelha do sangue que sai “do peito ausente” e “tinge a roupa”, ou que se expressa nas “baixas labaredas dos cabelos”, traduz o seu sofrimento. A presença da protagonista mostra o quanto as subjetividades dessas amigas vão se interconectando. As nuances da prostituta proporcionam a pintora entrar em contato com essa dura realidade, despertando sentimentos e sensações que serão transpostos para as suas telas. Sem essa vivência direta suas telas possivelmente não retratariam “os roxos sangrentos das prostitutas”, com tanta intensidade. Lugar de floração de seus gritos e desejos.

Girando mais uma vez o caleidoscópio, percebo também que a trajetória da amiga dos cabelos cor de fogo é marcada pela doença, retratada no ângulo 2, dos módulo 21, *Respirando profundezas*, e do módulo 41, *Reflexos de céus vermelhos*. Nesses módulos a protagonista vai até a casa da prostituta e sempre o quadro é de febre, tosse, “ardores e latências além das marcas do termômetro” (*ADCV*, p. 55). No primeiro módulo, a situação se agrava e a protagonista telefona para a amiga negra pedindo ajuda:

A médica negra toma o pulso e ausculta o que escuta e faz o que refaz e fizesse. A casa de porta e janela se enchendo de mulheres. Você volta no outro dia. Sua amiga dorme em lento ondular. Uma mulher vestida de franjas vermelhas aguarda a hora de dar o antibiótico. A médica negra retorna e todas tomam café com bolo. (*ADCV*, p. 55).

A cena, neste módulo, transcorre na “casa de porta e janela”, ambiente que a mulher dos cabelos cor de fogo residia e se prostituía. A descrição do lugar remete à degradação: “Ápices e pétalas rasgadas perpassam o quarto. Evoluções de esperma e remédio. Os dias estão riscados na folhinha da parede. Uma imagem de santa descerra um lírio branco. O quadro que você pintou em roxos totais” (*ADCV*, p. 55). Além da atmosfera do quarto, a “mulher vestida de franjas vermelhas”, provavelmente uma prostituta, vem compor a ambientação. A protagonista, ao se fazer presente neste ambiente, transpõe as barreiras que a cercavam no “lado de cá” e ainda leva a amiga negra para ajudar à prostituta.

No módulo 41, a ambientação muda, o que sugere uma transformação na vida da amiga dos cabelos cor de fogo, que agora mora com um *marchand* em um apartamento:

Você vai visitar sua amiga dos cabelos cor de fogo. O *marchand* abre a porta e você entra no apartamento claro. As poltronas da sala se iluminam com os reflexos do céu vermelhos traspassando as cortinas finas. Você entra no quarto e vê pequenas labaredas tremendo na fronha branca. A enfermeira conferindo o termômetro e dizendo que a febre não baixou. O *marchand* lê um bula de remédio e ajeita o lençol da cama. Você passa a mão nos cabelos cor de fogo. Pássaros represados se soltam em férvidas revoadas. Sóis rebrilham na fresta de sol. O quarto presente de presença muita. A madeira dos móveis guarda os vínculos vegetais. Um ramo de violetas doura o quarto de antigos roxos. (*ADCV*, p. 95).

O apartamento é descrito com luminosidade e a expressão: “Um ramo de violetas doura o quarto de antigos roxos” metaforiza a mudança que se processou na vida dessa mulher. Neste módulo, ela aparece sob os cuidados de uma enfermeira e do *marchand*. Ou seja, o encontro com o *marchand*, transforma a sua vida. Além disso, foi possível que a filha passasse a conviver com ela no apartamento: “A menina é uma menina que mora com sua mãe num apartamento claro de cortinas finas.” (*ADCV*, p. 95). A mudança aponta para desenhos de novos tons surgindo na vida dessa garota:

A filha de sua amiga entra no quarto. Placidez de onda morna os livros da escola na mão. A menina é uma menina dos cabelos cor de fogo sorriso rumor de fonte. [...] Os roxos sangrentos se apagam nas violetas acendidas. (*ADCV*, p. 95).

Finalmente o ciclo fatídico que designava um só destino para o núcleo familiar da prostituta (a mãe, ela, a filha) é rompido: “Os roxos sangrentos se apagam nas violetas acendidas”. Assim, a sua filha não precisa seguir o mesmo caminho de dor e humilhação. Novos traçados para a subjetividade dessas mulheres que revelam processos de singularização.

No, ângulo 2, do módulo 44, *Eclipses interceptando o meio-dia*, já restabelecida, a mulher dos cabelos cor de fogo, acompanhada do *marchand*, vai visitar a protagonista, a qual já tinha se separado do marido e morava sozinha em um novo apartamento. Agora, a pintora tinha total liberdade para receber suas amigas.

Visivelmente, a amiga dos cabelos cor de fogo, marcada por uma vida de dissabores representada nos tons de roxo, se encontra em estado de harmonia, o que deixa a protagonista muito feliz. “Irradiações solares marcam o percurso de antigos roxos. O *marchand* passa a mão ilimitada nas labaredas e reconhece isentas fibras de incontaminadas profundezas. Você sorri e atravessa os milênios e os minutos” (*ADCV*, p. 101). A expressão “atravessar os

milênios e os minutos” denota a aguçada percepção da protagonista que entende a dimensão histórica da problemática em torno da prostituição. A colocação remete imediatamente ao posicionamento político da escritora em abordar a questão feminina na sua obra. Mesmo no jogo de ocultar e revelar, a figura da autora-escritora se faz presente em colocações sutis, mas que acionam o pensamento do leitor atento a discussão de gênero.

A única coisa que vem perturbar a situação é que a amiga dos cabelos cor de fogo começa a tossir: “Uma pequena tosse de sua amiga em pequeno estremecimento residual”. (*ADCV*, p. 101). A tosse, mesmo “pequena”, remete à doença da amiga, provavelmente tuberculose. Preocupada, achando que vai morrer, a mulher dos cabelos cor de fogo pede à pintora que tome conta da filha. A protagonista tenta confortá-la dizendo que isto não acontecerá, e para tranquilizá-la, assegura que caso algo de grave aconteça, se responsabilizará pela menina. Mas a protagonista “tem certeza de que sua amiga não vai morrer” (*ADCV*, p. 101). A certeza da pintora se baseia no quadro de transformações ocorrido na subjetividade da mulher dos cabelos cor de fogo, que está lhe proporcionando novas maneiras de viver. Somente depois de terem sido aplacados os sofrimentos subjetivos, foi possível a essa mulher construir uma vida que vale a pena ser vivida.

A interconexão com a subjetividade da amiga dos cabelos cor de fogo, como já mencionado, é o que inspira a protagonista a pintar os roxos sangrentos das prostitutas:

Ela transporá para os quadros as secretas luzes do lodo e os desejos isentos na dupla superfície e o imemorial sedimento e as crispações do fundo. Ela dará quatro quadros à amiga dos cabelos cor de fogo quatro cores quatro roxos quatro sangues. Ela continuará a ir à casa de porta e janela na rua das putas. Entrando sempre de olhos abertos para ver o além da violeta. Roxos sangrando em silêncios insilentes. (*ADCV*, p. 39).

A protagonista presenteia a amiga com quadros que a representam. Quando o *marchand* passa a frequentar a casa da mulher dos cabelos cor de fogo, se encanta com as pinturas e deseja adquiri-las. A amiga dos cabelos cor de fogo fica muito feliz, pois o interesse do *marchand*, conhecedor e experiente do mundo da arte, representa a valorização do trabalho da pintora. Assim, a prostituta assume um papel de mediar o contato da amiga pintora com esse homem. Através do intermédio do *marchand*, a arte da protagonista será conhecida internacionalmente, e ela se consagrará como uma grande artista.

A primeira venda que a protagonista realiza é para o *marchand*, recebendo pela tela um valor que ela nem sequer imaginava. É possível afirmar, então, que a amiga prostituta

impulsionará a ocorrência de novos desdobramentos na vida da protagonista, que se tornará uma pintora de fama:

Ela vencerá o primeiro prêmio internacional quando o *marchand* amigo da mulher dos cabelos cor de fogo apresentar o quadro que estava na casa de porta e janela. Luz e labaredas em vermelhos e desvermelhos cavados de roxo e ultra-roxo. Ela terá coragem de dizer à imprensa que respeita as prostitutas porque elas não precisam usar a hipocrisia para esconder suas feridas. [...] Ela convidará a amiga dos cabelos cor de fogo e o *marchand* para um jantar no apartamento de quatro quartos com varandas para o mar. [...] Ela verá o *marchand* beijando as mãos da mulher dos cabelos cor de fogo. (ADCV, p. 83).

Através da sua arte, a pintora consegue mostrar a vida sofrida das prostitutas, mas não só isso. A sua criação consegue ressignificar a vida da sua amiga dos cabelos cor de fogo, pois é a partir dos quadros que o laço entre a prostituta, o *marchand* e a pintora se estabelece. Para além das imagens representadas nas telas, torna-se possível construir uma nova subjetividade para a mulher dos cabelos cor de fogo. Simultaneamente, a vida da pintora vai sendo transformada e também a da sua amiga. A subjetividade das duas amigas em conexão vai proporcionando concomitantemente a mudança, a transformação, na qual os investimentos de desejo tornam possível outras perspectivas de vida para essas mulheres.

3.4 AS FILHAS DA PINTORA: A MENINA EM “LIVREMENTE FLORESCER” E A MENINA EM “RECUADO DESPETALAR”

Como dito anteriormente, a protagonista realiza seu desejo de ser pintora, mas sem deixar de tentar conciliar com o *script* designado à mulher pelo patriarcalismo. Assim, ela casa-se e reproduzindo o modelo da família nuclear, será mãe de duas filhas, que aparecem na narrativa, pela primeira vez, no ângulo 3, do módulo 2, intitulado *Ruptura e nó*. Tais quais as demais personagens, as meninas não possuem nome próprio, sendo identificadas pela narradora como “filha maior” e “filha menor”. O título desse primeiro módulo em que elas aparecem, revela o antagonismo que marcará a suas subjetividades: uma romperá todas as barreiras, normas, códigos sociais e a outra se mostrará cada vez mais presa num universo de anulação e apagamento:

Ela terá alegrias e tristezas com as duas filhas . Uma nunca aprenderá o que ela ensinar. A outra já saberá o que ela não sabia. Uma é o sedimento de eclipse em retrocesso. Outra é o desencadear de cardumes em propulsores risos. Ruptura e nó. Ela fará repentinas tranças nos cabelos das meninas. E recomeçará vestidos e lavará calcinhas. Ela levará as filhas à pracinha à escola aos aniversários. Praia cinema circo jardim zoológico. Primeiro carrega uma e depois carrega a outra. As duas mais as duas sempre e também já depois mais as duas. (*ADCV*, p. 17).

Duas faces de meninas que vão constituindo suas subjetividades e identidades através de distintos percursos, os quais inquietando e deslocando o leitor, no processo de significação textual, suscitam questionamentos como: qual o sentido de duas filhas mulheres tão contraditórias no romance? Por que elas são construídas com subjetividades opostas? Visto que a densidade da escrita de Helena Parente Cunha amplia o campo de interpretações possíveis, não tenho a pretensão de obter respostas conclusivas, contudo defendo a ideia de que algumas chaves interpretativas podem estar ligadas à própria pintora. As garotas não só trazem o sangue da pintora em suas veias, como estão inevitavelmente, entrelaçadas à subjetividade fragmentada dela. Além disso, entendo que, de certa forma, elas também desempenham uma função especular, na medida em que a mãe se vê refletida em aspectos de cada uma.

A pintora se esforçará para cumprir o papel de “mãe dedicada”, condicionando sua rotina às atividades promotoras do bem estar das filhas e também do marido. Absorvida pelos afazeres domésticos e pelos cuidados com elas, acaba sendo impedida de se dedicar à pintura, deixando em segundo plano o seu desejo: “Ela sem tempo de pintar seus quadros [...] Quando as meninas crescerem mais ela ficará mais livre” (*ADCV*, p.17). Ou seja, o desejo de pintar é barrado pelo papel da “mãe”, o qual exige uma entrega total, vindo consubstanciar o argumento de Maria Lúcia Rocha Coutinho (1994, p.35) de que um dos pilares da subjetividade feminina é “ser para os outros”. Assim, “ela [a protagonista] guardará seus doze pincéis com um suspiro e um rápido tremor de mão” (*ADCV*, p. 17) para realizar as “obrigações maternas”. Mas essa renúncia, não se sustentará por muito tempo, pois ainda com as filhas pequenas ela volta a pintar tentando conciliar os papéis de mãe e artista, o que expressa alguns dos seus vários movimentos na busca do almejado equilíbrio.

Na narrativa, as subjetividades das duas meninas, em explícita distância, serão desveladas nos ângulos 2 e 3 de vários módulos, justamente por estes serem os ângulos que correspondem respectivamente ao presente e ao futuro da pintora, portanto, quando ela é retratada na vida adulta. No ângulo 2, do módulo 6, *De que cor é a cor da chuva?*, a protagonista está na pracinha com as filhas e é possível visualizar as diferenças entre as irmãs:

Sentada na grama perto de você a menina menor brinca com um cachorrinho de pelúcia. Mais longe a menina maior canta cercada de pessoas acompanhando o ritmo e a dança e mais a voz e o canto e a onda ondejante. [...] O vendedor de cocadas se aproxima das crianças. O céu é vermelhos. A menina se encolhe mais perto de você. A menina se anuncia mais longe no cantar do canto. (*ADCV*, p. 25).

O comportamento das meninas indica traços subjetivos que serão acentuados quando elas vão crescendo. O posicionamento da menina menor perto da mãe, se encolhendo, agarrada com os bichos de pelúcia denota a sua extrema dependência. Em contraposição, a menina maior se posiciona longe da mãe, afirmando autonomia e independência, na busca de um espaço próprio. Assim como a mãe, essa menina encontra na arte uma forma de expressão, entretanto no seu caso, ela optará pela música e pela dança, especificamente o rock.

Nesse processo de diferentes construções subjetivas, as meninas também passarão pela fase de descoberta do corpo, da sexualidade, sendo que a menina maior se mostrará livre da repressão sexual e a menor se negará a ouvir qualquer coisa referente a esse assunto. No módulo 22, *Aros de inarredáveis visgos*, ângulo 2, a pintora surpreende a menina mais velha ensinando a menor a se masturbar:

Você ouve a voz modulada de sua menina maior referente com a irmã dizendo que diz a gente passa o dedo assim dizendo que diz é bom bobona. Você toma um susto e entra mais fundo no quarto claro. A menina menor está encolhida na cama e corre para o seu colo. A menina maior joga para o alto a pequena cabeça alta e atravessa você no seu olhar sem fechar. E sorrindo em mais. [...] Você quer falar e não sabe o que soubesse. Se você diz não sua menina diz sim. E se você diz sim? Você não pode poderia. Você não sabe saber um falar de duas corolas com a menina riso despencado e olhar arremetido em novas cores. (*ADCV*, p. 57).

Não só nesse módulo, como em outros, a filha mais velha expressará a sua liberdade, principalmente em relação à questão sexual, trazendo “novas respostas para antigas perguntas” (*ADCV*, p. 31) da pintora. Com treze ou quatorze anos, a mãe encontra anticoncepcionais nas coisas da menina, o que indica que ela já possuía uma vida sexual ativa. Para esta garota a sexualidade é algo simples e natural, mas os adultos a complicam. Um exemplo é que a virgindade, na sua concepção, foi “inventada para reprimir a mulher”. Pautada nesse pensamento a menina decide que não vai se casar e que se relacionará sexualmente com vários homens “porque é bom ter muitos namorados e gostar de todos e é

bom trepar cada noite com um” (*ADCV*, p. 87). Além disso, a menina maior não só defende, como também realiza um aborto.

A liberdade da filha assusta a protagonista. Perdida, sem conseguir estabelecer um diálogo com ela, só lhe restará repetir o que ouviu das vozes patriarcais que impõem uma subjetividade formatada à “mulher”, mesmo duvidando da validade dessas vozes: “Ela vai querer dizer à filha que se a moça casa virgem impõe respeito ao marido. Ela vai querer repetir para a filha o que ouviu de tantas vozes antes de antes e depois de depois.” (*ADCV*, p. 63). A filha é completamente indiferente a esse discurso, que representa “as grossas paredes e os compactos códigos” do “lado de cá”, até porque ela firma o passo “transbordante do lado de lá”, e com o “canto ritmado” ultrapassa “na sua fala além das malhas” (*ADCV*, p. 63).

Em “livremente florescer”, a filha maior é enfocada ouvindo música no toca-disco em alto volume; querendo descer para brincar no *play-ground* sozinha; indo acampar nos fins de semana e cantar nos festivais com o conjunto de *rock* da escola. Com 9 anos é surpreendida pela diretora fumando no banheiro (o que lembra à mãe na adolescência), e sem nenhum medo, declara que a partir de então fumará na frente de todos.

A menina mais velha enuncia abertamente que não quer se casar e gosta de ter um namorado para cada dia da semana. Com a cabeça sempre jogada para o alto, ela decide ir morar com os amigos roqueiros longe de casa; ganha o prêmio revelação de compositora e cantora; vai gravar o primeiro disco e terá dinheiro para morar sozinha. Além disso, a menina roqueira se aproxima do pintor boliviano e conseqüentemente, acaba “envolvida com drogas tráfico polícia” (*ADCV*, p. 103).

Enquanto a filha mais velha se mostra precoce e perspicaz, superando inclusive o pensamento de sua progenitora, a filha mais nova mergulha num processo subjetivo de infantilização, negando-se a aprender coisas simples que a mãe tenta lhe ensinar, como por exemplo, fazer conta de diminuir, andar de bicicleta, ou até mesmo tomar conhecimento de especificidades que ocorrem com o corpo da mulher como a menstruação e a gestação:

A voz pequenininha de sua filha menor pedindo para você comprar outro *bambi*. Um *bambi* grande de feltro verde do tamanho de um cachorro de verdade. A menina sentada no chão perto dos seus pés brincando com um cachorrinho de pelúcia. Faz-de-conta-era-uma-vez a fada boa deu à menina um castelo-de-vidro-faz-de-conta com um jardim grande cheio de bichinhos-de-verdade. Você se preocupa porque a menina já é uma menina crescida. Ida infância. [...] Você se lembra que a primeira vez que você quis ensinar o que é menstruação ela começou a chorar. A blusa dela frouxa para esconder o peitinho. A caderneta da escola cheia de notas baixas. [...] A voz pequenininha cantando para o bichinho dormir. Inho isinho zinhinho.

Quando a menina se levanta você vê uma flor de sangue no dela shortezinho. (ADCV, p. 73).

A menina menor, em “recuado despentalar”, mesmo completando 16 anos, se recusa a crescer, o que é evidenciado reiteradas vezes quando aparece chorando agarrada a bichos de pelúcia, assistindo desenho animado, pedindo para a mãe contar estórias infantis, sendo reprovada na escola. A característica marcante desta garota é o sentimento exacerbado do medo que vai desde trovoada a se molhar na chuva, e até mesmo de dormir sem a mãe. Este último poderia ser administrado caso ela aceitasse morar com a pintora no novo apartamento de quatro quartos, entretanto prefere ficar com o pai no apartamento de dois quartos. Considero que o medo da menina menor, dentre outras razões, pode ser significado como uma reatualização do mesmo sentimento que existe na mãe, embora nesta última ocorra em proporção diferente e relacionada a outros aspectos.

Logo depois que a mãe muda para o apartamento de quatro quartos, o problema da menina se agrava e ela se torna neurótica, tendo que ser internada em clínicas, fazer psicoterapia intensiva, tomar medicamentos. Sempre com a cabeça baixa, a menina menor se encontra como bem define a voz narrativa: “encurralada em um lado da vida e sem querer dar um passo além” (ADCV, p. 99).

A protagonista diante desse quadro familiar pintado em tons de dor, nem mesmo “saberá se deve dizer [para as filhas] o seu ardente pensar e o seu multicolor sentir” (ADCV, p. 19). Situada entre o abismo subjetivo das duas filhas, se mostrará insegura quanto aos seus anseios: “Não estará certa das certezas dos seus desejos. E às filhas não dirá nem dizendo nem palavra nem calasse. No rosto pequenas interrogações.” (ADCV, p. 19). A pintora se desestabiliza ante as problemáticas que envolvem as duas meninas, deixando transparecer ainda mais a sua fragmentação interna, pois não sabe como agir ou qual discurso proferir.

No módulo 16, *Bifurcações*, ângulo 2, a pintora está no quarto das filhas. A separação entre as duas é visível como bem define o título deste módulo:

Na parede em cima de uma das camas os bichinhos de Walt Disney. No outro lado as fotos de cantores de *rock*. Itinerários que se procedem para as futuras caminhadas. Jardins policromados à sombra dos precipícios. A menininha menor se senta no seu colo caderninho encapado de azul na mão e você abre a folha do último dever de casa. Na folha em branco a nota zero e a menina não querendo aprender a fazer conta de diminuir porque é muito difícil. Você diz que vai ser bom ela entrar para a aula de natação mas ela tem medo de se afogar. A menininha maior põe um disco e você vê seu pequeno corpo ritmado ao som do *rock*. Mãos e pés e cabeça na rápida curva da onda e ela canta e sorri e ri o risinho de vidros partidos e diz que vai

participar do festival da escola com uma música de sua autoria e diz que quando fizer dez anos vai querer uma festa até meia-noite. Bifurcação. [...] O lado de lá e o lado de cá estão aqui ao alcance de sua mão. Você abraça suas filhas e sente medo. (*ADCV*, p. 45).

Os itinerários indicam caminhos que as garotas seguirão, entretanto, tais caminhos serão caracterizados pelos excessos que as direcionam ao precipício. Este dado é prenunciado pela mãe e o indício que o revela é o medo. Medo que atravessa toda a narrativa e quando ligado especificamente às filhas, funciona como barreira, atrapalhando a pintora em seu percurso de artista.

Entendo as filhas maior e menor da pintora como desdobramentos ampliados da subjetividade da pintora, o que confere à narrativa tons dramáticos. As duas são “finas ilhas e bastas malhas e redes e nós” (*ADCV*, p. 87). Enquanto a maior de olhos abertos, sem saber os limites do errado, se joga sem ter medo das consequências dos seus atos, a menor de olhos fechados se autoanula, encerrando-se num mundo de medos e fragilidades. A protagonista em crise, além de se culpar internamente, pois percebe nuances suas transpostas nas filhas, também tem que ouvir a condenação do marido: “Ela não saberá dizer o que não sabe dizer. E engolirá as acusações do marido de que se não perdesse tanto tempo com a pintura poderia se dedicar mais às filhas” (*ADCV*, p.69). No cerco interno e externo, a pintora não conseguirá encontrar respostas para conduzir as filhas em caminhos menos dolorosos e isto a marcará profundamente:

O lado de lá e o lado de cá em dilaceramento e ferida. As meninas serão as meninas e ela se existirá sendo aquém e além um sopro e um choro. Seu sangue nas veias das meninas. Parcelas e pedaços dois e muitas. Noites insones e auroras impedidas. Círculos fechados de redondo sem saída. Espirais em curvatura de desabrochado grito. Ela irá e virá de um lado para o outro. Sairá de um lado e olhará o outro lado. Idas e vindas e risos e rastos e comprimidos para dormir. (*ADCV*, p. 87).

Também é possível considerar a construção das filhas da pintora como a retomada da ambivalência que marca a trajetória dessa mulher cambiante entre os lados da liberdade e do aprisionamento. É como se as duas garotas, em intensos tons, representassem as faces da pintora que emergem de forma cindida. “Fragmentos” que se desprendem da “totalidade” e ao mesmo tempo se complementam no seu dispersar.

A intensidade que as filhas são “pintadas” denota o extremo dos dois lados, entretanto longe dessa oposição representar uma dicotomia, os posicionamentos subjetivos podem ser pensados em termos de negação do modelo definidor do “ser mulher”, instituído pela

sociedade patriarcal falocêntrica. Tanto a filha mais nova se recusando a crescer e a incorporar o sistema de regras, quanto a filha mais velha, declaradamente rasurando, subvertendo tal sistema. Modos diferentes, mas que inconscientemente, através da anulação, e conscientemente, através da transgressão, negam o enquadramento a que a mulher é submetida.

Assim, a polarização subjetiva que marca as filhas da pintora deve ser problematizada, pois a subjetividade não deve ser simplificada em dicotomias; seus muitos movimentos ultrapassam a meras contraposições. Acredito que uma possibilidade de leitura para tentar superar tal dicotomia possa ser pautada numa abordagem psicanalítica, o que por ora não posso dar conta, visto que precisaria de um aprofundamento de seus pressupostos.

Entretanto, consigo vislumbrar a filha mais velha, na sua ânsia de liberdade, como uma potência dionisiaca. Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2009, p. 340), considerando as consequências sociais e mesmo as formas do seu culto, Dionísio era o deus da libertação, da supressão das proibições e dos tabus, o deus das catarses e da exuberância. Do ponto de vista da psicanálise, Dionísio simboliza a ruptura das inibições, das repressões, dos recalques. Simboliza, ainda, as forças obscuras que surgem do inconsciente, as forças da dissolução da personalidade: a regressão para as formas caóticas e primordiais da vida, que provocam as orgias, uma submersão da consciência no magma do inconsciente. Em profundidade simboliza a energia vital tendendo a emergir de toda sujeição e de todo limite. É essa força que rege a filha mais velha nos seus movimentos, representando assim, a parte da pintora que luta por esta libertação, mas que é reprimida pelos códigos sociais. O código altamente repressor propõe o recalque das forças libertadoras e esse recalque estaria representado na filha mais nova com sua autoanulação. O seu fechar em si funcionaria como uma força contrária a energia vital dionisiaca. Mas também as duas filhas podem estar ligadas a pulsão de vida e de morte no que se refere aos excessos que conduzem ao abismo.

Enfim, o quadro subjetivo das filhas traduz o preço que a pintora teve que pagar ao tentar conciliar os dois lados, pois na busca do equilíbrio, o que ela encontra é a crise, a culpa e a impotência diante dos impasses concernentes a ambos os lados. Dois lados que na verdade devem ser percebidos na sua complexa fragmentação, como afirma a narradora de *As doze cores do vermelho*: “parcelas e pedaços dois e muitas” (ADCV, p. 87). Ou seja, as parcelas dos muitos lados que compõem o caleidoscópio intersubjetivo da pintora na sua ânsia de existir e se constituir numa multiplicidade feminina.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Diáfanas
elas alçam em voos
e escapam
do expresso contorno do corpo
e da prisão da moldura
e das malhas da tela
[...]*

Helena Parente Cunha, *Bailarinas de Degas (2)*

Após os giros caleidoscópicos empreendidos neste estudo, buscando mapear as diferentes representações do feminino no romance *As doze cores do vermelho*, percebo que tão difícil quanto começar a escrever é finalizar a escrita. A impressão é que os vazios deixados no texto demandam mais explicações e as imagens aqui projetadas, como em um caleidoscópio, se deslocam e se multiplicam, oferecendo outras possibilidades de significação. Entretanto, é necessário fazer as considerações finais. Antes, porém, advirto ao leitor(a) que as considerações colocadas não devem ser vistas como as últimas. Nem poderiam. A metáfora do caleidoscópio utilizada no decorrer da dissertação traduz que o trabalho aqui desenvolvido se pauta no caráter de provisoriedade e parcialidade de todo e qualquer texto, sobretudo por discutir um assunto tão móvel e cambiante como a subjetividade.

Não pretendi trazer uma afirmação definitiva, mas sim uma possível leitura do romance *As doze cores do vermelho*, entrecruzando minha subjetividade às subjetividades da escritora Helena Parente Cunha e das personagens femininas do romance. Assim, o recorte da pesquisa, ou seja, as representações femininas no romance *As doze cores do vermelho*, traz suas especificidades revelando subliminarmente a perspectivas de minhas vivências enquanto mulher e pesquisadora, portanto abrangendo as limitações de toda e qualquer leitura.

Para mapear as representações das personagens femininas na obra *As doze cores do vermelho*, inicialmente fiz uma incursão no contexto que modela a leitora e concomitantemente a escritora Helena Parente Cunha. De certa forma, percorrer a sua trajetória para se constituir leitora e escritora contribuiu para compreender a singularidade de sua escrita. A autora deixa entrever sua subjetividade nos fios de sangue de seus textos (literários, entrevistas, depoimentos, ensaios) e aponta pistas valiosas para se pensar aspectos da literatura de autoria feminina. A experiência da escritora no âmbito das letras evidencia que seus textos viabilizam não só uma apreciação do valor estético, mas também permite uma leitura mais complexa e dinâmica da realidade social. Assim, tornou-se necessário pensar

sobre o romance adentrando, antes, no entorno da própria escritora, pois o contexto (“texto-cultura”) que a constitui leitora e escritora materializam imagens que mesmo de forma inconsciente são transpostas para seus textos.

Outro passo da pesquisa foi discutir os aspectos formais e o conteúdo de *As doze cores do vermelho*. Para isso parti do pressuposto de que esses elementos (forma e conteúdo) foram pensados estrategicamente pela escritora, e a articulação destes possibilitou refletir sobre o posicionamento ético-estético-político de Helena Parente Cunha. Sua escrita propõe remanejar as ideologias dominantes, pois a fragmentação da estrutura textual em diferenciados módulos, ângulos e tempos, e a construção de suas personagens interrogam as representações que fundam o coletivo. A escritora representa em seu romance a complexidade das condições das mulheres ao construir múltiplas subjetividades femininas rompendo com os estereótipos de gênero que fixam imagens naturalizadas.

Compreendi que a relação dialógica entre a forma e o conteúdo em *As doze cores do vermelho* possibilita o diálogo da obra com seus leitores. Estes são convidados a ter uma postura ativa ao entrar no “jogo” de leitura “encenando” o caráter de experimentação da obra. Para fazer a conexão das imagens, o leitor precisa estar atento ao fluxo textual que é perpassado de vazios e fragmentação. Nesse sentido, optei por fazer uma leitura interdisciplinar relacionando aspectos destacados do romance aos conceitos freudianos de sonho, fantasia, devaneio. Discuti ainda a questão do fantasiar da escritora, que no processo de criação da narrativa dá vazão às suas fantasias, as quais também ganham dimensão no fantasiar da protagonista ao pintar seus quadros. Vale ressaltar, que a intenção nesta etapa não foi desenvolver um trabalho aprofundado sobre os conceitos psicanalíticos, visto que este não foi o recorte da pesquisa, mas sim utilizar tais conceitos na perspectiva de provocar um possível diálogo com as imagens que proliferam no texto de *As doze cores do vermelho*, alargando, assim, o campo de sua significação.

Enquanto um sistema de representação cultural, o romance transpõe para a narrativa as contradições e ambivalências na estruturação da subjetividade humana, o que em *As doze cores do vermelho* pode ser percebido notadamente na construção da personagem pintora. Essa personagem juntamente com a amiga louira, a amiga dos olhos verdes, a amiga negra, amiga dos cabelos cor de fogo e com as filhas maior e menor, constituem os “elementos” que compõem o caleidoscópio intersubjetivo mapeados no terceiro momento da pesquisa.

Assim, foi possível explicitar que a pintora, com a fixação pelo vermelho e suas nuances, “pinta” as amigas marcando-as com cores específicas que simbolizam traços de suas subjetividades. Numa troca intersubjetiva mútua e dinâmica com essas amigas, a pintora vai

compondo-se. As múltiplas faces das amigas, juntamente com as faces das filhas maior e menor, assinalam a multiplicidade subjetiva das mulheres que ocupam variados posicionamentos.

A amiga dos olhos verdes representa a feminista emancipada que subverte os cerceamentos da sociedade falocrática. A amiga louca representa a subjugação feminina perante o patriarcalismo e é quem também reproduz seus ditames. A amiga negra e a amiga dos cabelos cor de fogo representam as minorias subalternizadas não só pelo pertencimento social, mas também respectivamente pelo pertencimento étnico-racial, e pela ocupação profissional. Entretanto, essas duas mulheres conseguem ressignificar suas vidas alcançando processos de singularização que subvertem os modelos sociais a que eram relegadas. As filhas maior e menor aparecem como desdobramentos ampliados da subjetividade da pintora. Em intensos tons, representam as faces da mãe que se encontra entre o aprisionamento e a incessante busca de liberdade.

A pintora, marcada pela ambivalência, tenta conciliar o desejo de casar, seguindo os moldes patriarcais, ao desejo de alcançar a realização pessoal através da arte. No percurso de conquistas, decepções, alegrias e tristeza a pintora se coloca num movimento de reflexão epistemológica na medida em que seus questionamentos deslocam os ditames do patriarcalismo buscando novas formas de pensamento que se adequem com um posicionamento emancipador de si enquanto sujeito. A “luta” da pintora travada interna e externamente evidencia a fragmentação que vai compondo sua múltipla subjetividade, desdobrada nas identidades de menina, amiga, namorada, esposa, mãe, amante, artista. Uma mulher que no contato intersubjetivo com outras mulheres vai se constituindo atravessada por um conjunto de nuances que o gênero feminino possibilita agenciar.

Considero, portanto, que no romance *As doze cores do vermelho*, Helena Parente Cunha traz a marca da diferença em seus textos e subverte os modelos cimentados ao traçar subjetividades em processo de singularização. Seu posicionamento estético-político no campo literário e social é revelado ao expor as contradições na construção subjetiva de mulheres e ao possibilitar deslocamento em tais construções. Através do desvio e da reapropriação subjetiva, Helena Parente Cunha projeta outras realidades no mundo físico e psíquico. Por isso, é possível afirmar que sua escrita se configura como meio de contestação e subversão questionando e desestabilizando as representações culturais legitimadas na estrutura sócio-histórica-econômica.

Mais uma vez ratifico que o trabalho desenvolvido se configurou como uma leitura possível do romance *As doze cores do vermelho*. Os vazios no meu texto proliferam o que me

faz mais uma vez convocar o (a) leitor (a) a girar o caleidoscópio buscando outras imagens no texto de Helena Parente Cunha, partindo de novas perspectivas ou até mesmo ampliando ou ressignificando o que aqui foi discutido por mim. Os tons avermelhados do romance, sem dúvida, instigam a discussão e propõem questionamentos que possibilitam uma policromia de raciocínios assegurando, assim, que o diálogo intersubjetivo continue projetando outras imagens caleidoscópicas.

REFERÊNCIAS

OBRAS CITADAS DA AUTORA HELENA PARENTE CUNHA

PARENTE CUNHA, Helena. *As doze cores do vermelho*. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1998.

_____. *As doze cores do vermelho*. 3. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2009.

_____. *Cantos e cantares*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2005.

_____. *Corpo no cerco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: INL, 1978.

_____. *Desafiando o cânone: aspectos da Literatura de autoria feminina na prosa e na poesia (anos 70/80)*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.

_____. *Mulher no espelho*. 9. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

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

_____. *Os provisórios*. 2. ed. Rio de Janeiro: Antares, 1990.

OBRAS TEÓRICAS

ABRANTES, Adriana Aparecida. *Ecos da sociedade patriarcal em Mulher no espelho*. 2008. 115 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários)- Universidade Federal de Juiz de Fora, Minas Gerais, 2008.

ABREU, Marcílio Ehms de. Vozes femininas na pós-modernidade: mulheres em tons de vermelho. In: 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. p.125-133.

ALVES, Ivía. A percepção da escritora Helena Parente Cunha por Helena. In: FONSECA, Aleilton, et al (Orgs.). *As formas informes do desejo*. Seminário Helena Parente Cunha. Rio de Janeiro: Editora da Palavra, 2010. p. 133-147.

_____. *Interfaces: ensaios críticos sobre escritoras*. Ilhéus, BA: Editus, 2005.

ANDRADE, Eugénio de. A escrita literária. In: REIS, Carlos. *O conhecimento da Literatura: introdução aos estudos literários*. 1ª edição no Brasil. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003. p. 505-506.

AUGEL, Moema Parente. Depoimento. In: FONSECA, Aleilton, et al (Orgs.). *As formas informes do desejo*. Seminário Helena Parente Cunha. Rio de Janeiro: Editora da Palavra, 2010. p. 117-132.

BACHELARD, Gaston. A noção de obstáculo epistemológico. Plano da obra. In: BACHELARD, Gaston. *A formação do espírito científico*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. p. 17-28.

_____. O primeiro obstáculo: A experiência primeira. In: BACHELARD, Gaston. *A formação do espírito científico*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. p. 29-68.

BAKHTIN, Mikhail M. O Discurso no Romance. In: BAKHTIN, Mikhail M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et. al. 5. ed. São Paulo: Hucitec: Annablume, 2002. p. 71-210.

BARBERENA, Ricardo Araújo. *MargiNação*. 2005. 323 f. Tese (Doutorado em Letras)- Universidade do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, 2005.

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004a.

BELO, André. O que é a história do livro e da leitura? In: BELO, André. *História & livro e leitura*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. p. 37-68.

BOAVENTURA, Edivaldo M. Palavras de abertura Helena Parente Cunha escritora baiana. In: FONSECA, Aleilton, et al (Orgs). *As formas informes do desejo*. Seminário Helena Parente Cunha. Rio de Janeiro: Editora da Palavra, 2010. p. 21-30.

BORGES, Florípedes do Carmo Coalho. *Na contramão da história: o Bildungsroman feminino em Lygia Fagundes Telles, Lya Luft e Helena Parente Cunha*. 2007. 119 p. Dissertação (Mestrado em Literatura)- Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

BOURDIEU, Pierre. A Economia das trocas linguísticas In: *O que falar quer dizer: A economia das trocas linguísticas*. Trad. Wanda Anastácio. Algés-Portugal: DIFEL, 1998. p. 13- 20.

BRANCO, Lúcia Castello.; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa Maria Editorial: LTC- Livros Técnicos e Científicos Ed., 1989.

BRANDÃO, Izabel F. O. Convergências entre o real e o simbólico em *As doze cores do vermelho*. In: FONSECA, Aleilton, et al (Orgs.). *As formas informes do desejo*. Seminário Helena Parente Cunha. Rio de Janeiro: Editora da Palavra, 2010. p. 31-52.

BRASIL, Assis. Prefácio. In: PARENTE CUNHA, Helena. *Os provisórios*. 2. ed. Rio de Janeiro: Antares, 1990. p. IX-XIV.

CHEVALIER, Jean.; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva... [et al.]. -24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

COELHO, Nelly Novais. Prefácio; O desafio ao Cânone: consciência histórica versus discurso-em-crise. In: PARENTE CUNHA, Helena. *Desafiando o cânone: aspectos da Literatura de autoria feminina na prosa e na poesia (anos 70/80)*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999. p. 09-14.

COMPAGNON, Antoine. O autor. In: COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 47- 96.

_____. O leitor. In: COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 139-164.

CORTÁZAR, Julio. Tabuleiro de Direção. In: *O jogo da amarelinha*. Trad. Fernando Castro Ferro. 15. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. p. 05-06.

DALCASTAGNÈ, Regina. Representações restritas: A mulher no romance Brasileiro contemporâneo. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (Orgs.). *Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea*. São Paulo: Horizonte, 2010. p. 40- 64.

DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. Apresentação. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (Orgs.). *Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea*. São Paulo: Horizonte, 2010. p. 07-11.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 11-16.

_____. Prólogo. In: *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 09-10.

DICIONÁRIO MÉDICO ILUSTRADO DORLAND. Trad. Dr.º Nelson de Oliveira. 28 ed. São Paulo: Editora Manole LTDA, 1999. p. 1320; 1400.

DUTRA, Márcia de Paula Falco. *O pensamento nômade em Helena Parente Cunha e René Magritte: tradição, ruptura e interfaces*. 2008. 177 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira)- Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Minas Gerais, 2008.

DUTRA, Telma Maria. *A narrativa especular em Helena Parente Cunha*. 2004. 93 f. Dissertação (Mestrado em Letras)- Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2004.

EAGLETON, Terry. A ascensão do inglês In: EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 126-173.

_____. Introdução: o que é literatura? In: EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 01-22.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. Borges e a minha angústia da influência. In: ECO, Umberto. *Sobre a literatura*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003. p. 113-127.

_____. Sobre o estilo. In: ECO, Umberto. *Sobre a literatura*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003. p. 151-166.

FARIA, Marcia Goncalves Silveira. *Por uma estética de resistência: leitura de narrativas brasileiras dos anos oitenta de autoria feminina*. 2002. 180 f. Tese (Doutorado em Ciências da Literatura)- Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da Língua Portuguesa*. 4. ed. Curitiba: Positivo, 2009.

FONSECA, Julia Hissa Ribeiro da. *Entre cores e estilhaços: experiências femininas singulares em romances de Helena Parente Cunha*. 2004. 120 f. Tese (Doutorado em Ciências da Literatura)- Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

FONTES, Nancy Rita Vieira. *Mulheres no umbral: representação literária da casa e da rua literatura baiana de autoria feminina*. 2005. 285 f. Tese (Doutorado em letras e Linguística)- Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, 2005.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 8. ed. São Paulo: Loyola, 2002.

_____. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 21. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2011.

_____. *Microfísica do poder*. Org. e Trad. De Roberto Machado. 26. ed. Rio de Janeiro, Graal, 2008.

_____. *O que é um autor?* Trad. António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Portugal: Vega/Passagens, 1992.

FREITAS, Elaine Cristina Vieira. *Ecos, silêncio e labirinto: Um olhar sobre a voz narrativa em As doze cores do vermelho e A Casa da cabeça de cavalo*. 2004. 157 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural)- Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2004.

FREUD, Sigmund. Conferência V- Dificuldades e abordagens iniciais. Parte II-Sonhos (1916[1915-16a]). In: *Conferências introdutórias sobre psicanálise (1915-1916)*. Edição Eletrônica Brasileira das obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro Imago, 1969/1980, v. XV.

_____. Conferência XI- A elaboração onírica. Parte II- Sonhos (1916[1915-16b]). In: *Conferências introdutórias sobre psicanálise (1915-1916)*. Edição Eletrônica Brasileira das obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro Imago, 1969/1980, v. XV.

_____. Escritores criativos e devaneios (1908[1907]). In: *“Gradiva” de Jensen e outros trabalhos (1906-1908)*. Edição Eletrônica Brasileira das obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro Imago, 1969/1980, v. IX.

_____. O interesse da psicanálise para as ciências não psicológicas, Parte II, (A), de O interesse científico da psicanálise (1913). In: *Totem e tabu e outros trabalhos (1913-1914)*. Edição Eletrônica Brasileira das obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro Imago, 1969/1980, v. XIII.

_____. Sobre os sonhos (1901). In: *A interpretação dos sonhos (Segunda parte) e Sobre os sonhos (1900-1901)* Edição Eletrônica Brasileira das obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro Imago, 1969/1980, v. V.

GOTLIB Nádia Battella. (Orelha do livro). In: PARENTE CUNHA, Helena. *Mulher no espelho*. 9. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

HERRERA, Antonia Torreão. Cem mentiras de verdade sem mentiras? De verdade? In: FONSECA, Aleilton, et al (Orgs.). *As formas informes do desejo*. Seminário Helena Parente Cunha. Rio de Janeiro: Editora da Palavra, 2010. p. 53-67.

HOISEL, Evelina. (Orelha do livro). In: PARENTE CUNHA, Helena. *As doze cores do vermelho*. 3. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2009.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: COSTA LIMA, Luiz. (Org.) *A literatura e o leitor*. Textos da estética da Recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 83-133.

_____. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: COSTA LIMA, Luiz (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 955-987.

_____. O jogo do texto. In: COSTA LIMA, Luiz (Org.). *A literatura e o leitor: textos da estética da Recepção*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

JAPIASSU, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de filosofia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993. p. 117.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Tendências e impasses - O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

LEIRO, Lúcia Tavares. *A família na Literatura baiana de autoria feminina contemporânea: um estudo feminista sobre as narrativas de Sônia Coutinho e Helena Parente Cunha*. 2003. 280 f. Tese (Doutorado em Letras)- Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2003.

_____. *Os contos de Sonia Coutinho e Helena Parente Cunha: uma leitura sob a ótica feminista*. 2002, 115 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística)- Universidade Federal da Bahia; Salvador, 2002.

LIMA, Lilian Almeida de Oliveira. *Perfis femininos nos contos de Helena Parente Cunha*. 2006. 103 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural)- Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2006.

LIMA, Rachel Esteves. Tendências teóricas da crítica contemporânea. In: *Revisitações*. Edição comemorativa 30 anos da Faculdade de Letras da UFMG. Belo Horizonte: FALE-UFMG, 1999. p. 299-306.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Trad. Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2005.

PARENTE CUNHA, Helena. Palavras de encerramento: o desejo nas suas formas informes. In: FONSECA, Aleilton, et al (Orgs.). *As formas informes do desejo*. Seminário Helena Parente Cunha. Rio de Janeiro: Editora da Palavra, 2010. p. 191-207.

PATRÍCIO, Rosana R. Cantos e cantares rituais das palavras na poesia de Helena Parente Cunha. In: FONSECA, Aleilton, et al (Orgs.). *As formas informes do desejo*. Seminário Helena Parente Cunha. Rio de Janeiro: Editora da Palavra, 2010. p. 77-103.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Trad. Ângela M. S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2008.

PIGLIA, Ricardo. O melodrama do inconsciente. *Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre*, Psicanálise e Literatura. v. VIII, nº 15, novembro de 1998. p. 110-114.

POMPOUGNAC, Jean-Claude. Relatos de aprendizado. In: FRAISSE, Emmanuel *et al*. *Representações e imagens da leitura*. São Paulo: Ática, 1997. p. 14-55.

QUEIROZ, Vera. Sujeito, subjetividade, gênero. In: QUEIROZ, Vera. *Crítica literária e estratégias de gênero*. Niterói: EDUFF, 1997. p. 103-125.

RAGO, Margareth. *Os prazeres da noite- prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930)*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

REIS, Carlos. Modernismo e futurismo. In: REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. 1ª edição no Brasil. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003. p. 452-475.

REVISTA EXU: Entrevistas. Fundação Casa de Jorge Amado. Salvador: Casa de Palavras, 2008. 208 p. p.75-78.

ROEBER, Ana Maria Martins. *Para uma análise do kiinstlerroman de autoria feminina: o dilema procriação/criação em As doze cores do vermelho*, de Helena Parente Cunha. 2005. 120 f. Dissertação (Mestrado em História da Literatura)- Universidade Federal do Rio Grande. Rio Grande do Sul, 2005.

ROCHA, Josélia. *Variações sobre o mesmo tema: a representação do corpo nos contos de Clarice Lispector, Helena Parente Cunha, Lygia Fagundes Telles e Marina Colasanti*. 2004. 95 f. Dissertação (Mestrado em Letras)-Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2004.

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

ROITMAN, Ari. (Orelha do livro). In: CORTÁZAR, Julio. *O jogo da amarelinha*. Trad. Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

GOTLIB Nádía Battella. (Orelha do livro). In: PARENTE CUNHA, Helena. *Mulher no espelho*. 9. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. In: SANTOS, Boaventura de Sousa. (Org.) *Conhecimento prudente para uma vida decente: um discurso sobre as ciências revisitado*. São Paulo: Cortez, 2004. p. 777-821.

SCOTT, Joan W.. Igualdade versus diferença: os usos da teoria pós-estruturalista. *Revista Debate Feminista: Cidadania e Feminismo*. México: Produtos Culturales. São Paulo: Melhoramentos, 2000. p. 203- 222.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Prefácio. In: PARENTE CUNHA, Helena. *As doze cores do vermelho*. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1998. p. 07-10.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). *Tendências e impasses: o feminino como crítica da cultura*. Rio de Janeiro; 1994. p. 23-57.

SOARES, Angélica. Depoimento. In: FONSECA, Aleilton, et al (Orgs.). *As formas informes do desejo*. Seminário Helena Parente Cunha. Rio de Janeiro: Editora da Palavra, 2010. p. 104-116.

SOUZA, Wanessa Zanon de. *Representações da mulher em Helena Parente Cunha, Lygia Fagundes Telles E Marina Colasanti*. 2009. 96 f. Dissertação (Mestrado em Letras)- Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

TELES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: PRIORE, Mary Del Priore (Org.). *História das mulheres no Brasil*. 9. ed., São Paulo: Contexto, 2009. p. 401-442.

TFOUNI, Leda Verdiani. *Letramento e alfabetização*. São Paulo: Cortez, 2002.

TORRES, Maximiliano Gomes. *Literatura e Ecofeminismo: uma abordagem de A força do destino*, de Nélide Piñon e *As doze cores do vermelho*, de Helena Parente Cunha. 2009. 169 p. tese (Doutorado em Ciências da Literatura)- Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

TRIPATHI, KD. *Farmacologia Médica*. Trad. Patricia Lidie Voex. 5. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2006. p. 707.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. 9. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. p. 07-72.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. *Literatura e gênero: a construção da identidade feminina*. Caxias do Sul, RS: Educs, 2006.

OBRAS EM MEIO ELETRÔNICO

BARBERENA, Ricardo Araújo. *A representação dos matizes nacionais*. Disponível em: <http://www.helenaparentecunha.com.br/home/?p=estudo_critico&f=ver&secao=4&tipo=2&id=34>. Acesso em: 25 jan. 2011.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004b. <<http://pt.scribd.com/doc/34319896/BARTHES-Roland-A-morte-do-Autor-in-O-Rumor-da-lingua>>. Acesso em: mar. 2011.

FORNARI, Liege Maria Sitja e SOUZA, Elizeu Clementino de. História do colégio Nossa Senhora do Carmo: memórias e formação docente. Disponível em: <http://www.faced.ufu.br/colubhe06/anais/arquivos/563ElizeuSouza_e_LiegeFornari.pdf>. Acesso: 14 out. 2011.

LEIRO, Lúcia Tavares. A recepção crítica das produções de Helena Parente Cunha. Disponível em: <<http://www.amulhernaliteratura.ufsc.br/8lucialeirobh.htm>>. Acesso em: 02 nov. 2011.

LOBO, Luiza. A literatura de autoria feminina na América Latina. Disponível em: <<http://lfilipe.tripod.com/LLobo.html>>. Acesso em: 20 mar. 2012.

PARENTE CUNHA, Helena. Entrevista concedida a Elzbieta Szoka. [2002] Disponível em: <<http://www.helenaparentecunha.com.br/home/?p=entrevistas&f=ver&id=7>>. Acesso em: 14 mar. 2011.

_____. Entrevista concedida a Léa Madureira. [2007]. Disponível em: <<http://www.helenaparentecunha.com.br/home/?p=entrevistas&f=ver&id=8>>. Acesso em: 14 mar. 2011.

_____. Entrevista concedida a Lígia Vassalo. [1999]. Disponível em: <<http://www.helenaparentecunha.com.br/home/?p=entrevistas&f=ver&id=5>>. Acesso em: 25 jan. 2011.

_____. Entrevista concedida a Leda Jesuíno [2001]. Disponível em: <<http://www.helenaparentecunha.com.br/home/?p=entrevistas&f=ver&id=4>>. Acesso em: 14 mar. 2011.

_____. Entrevista concedida a Leonardo Campos [2011]. Disponível em: <<http://www.helenaparentecunha.com.br/home/?p=entrevistas&f=ver&id=6>>. Acesso em: 14 mar. 2011.

_____. Entrevista concedida a Maria Célia Teixeira. [2003]. Disponível em: <<http://www.helenaparentecunha.com.br/home/?p=entrevistas&f=ver&id=6>>. Acesso em: 14 mar. 2011.

_____. Entrevista concedida a Revista Latitudes–Cahiers Lusophones. [2009]. Disponível em: <<http://www.helenaparentecunha.com.br/home/?p=entrevistas&f=ver&id=9>>. Acesso em: 13 ago. 2010.

_____. <<http://www.helenarentecunha.com.br>>

BIBLIOTECA PÚBLICA DO ESTADO DA BAHIA. Uma história. Várias Leituras. 200 anos. Disponível em: <<http://bibliotecapublicafpc.blogspot.com/p/biblioteca-publica-do-estado-da-bahia.html>>. Acesso em: 14. mar. 2011.

SALVADOR CULTURA TODO DIA. Praça Municipal. Disponível em:

<http://www.culturatododia.salvador.ba.gov.br/vivendo-polo.php?cod_area=1&cod_polo=125>. Acesso em: 14 de mar. 2011.

PATRIMÔNIO HISTÓRICO DE SALVADOR. Um link entre o passado e o presente. As faces do elevador Lacerda ao longo do tempo. Disponível em:

<<http://patrimoniodesalvador.wordpress.com/tag/elevador-lacerda/>>. Acesso em: 14 mar. 2011.

PAIXÃO, Fernando. As primeiras escolas de Ensino Médio. 1836. Colégio Central da Bahia. *Educação em destaque*. História da educação na Bahia. Disponível em:

<http://www.educacaoemdestaque.com/index_arquivos/Page2511.htm>. Acesso em: 14 mar. 2011.