

LIMITES E ULTRAPASSAGENS NO AUTOCONHECIMENTO DA MULHER: PONTOS DE TENSÃO ENTRE *AS DOZE CORES DO VERMELHO*, *CORPO NO CERCO*, *MARAMAR* E *CANTOS E CANTARES*, DE HELENA PARENTE CUNHA

Angélica Soares

No caderno de Glória: um romance é feito de sobras. A poesia é o núcleo. Mas é preciso paciência com os retalhos, com os cacos. Pessoas hábeis fazem com eles cestas, enfeites, vitrais, que por sua vez configuram novos núcleos.¹

Essa fala da personagem-narradora de *Cacos para um vitral*, de Adélia Prado, em epígrafe, parece-me trazer a sugestão poética para um pensar (ex)tensivo do literário, considerando-se no prefixo “ex” o lançar-se para fora (do poema para o romance e vice-versa) de questões e imagens que, postas em tensão dialogante, permitem um olhar inter-relacional sobre os modos de criação de um mesmo escritor. Por essa modalidade crítica, primeiramente realizada em “Extensões erótico-religiosas nas ‘Fantasias de céu’, de Adélia Prado”,² misticismo e erotismo me apareceram, na obra dessa escritora mineira, como pontos de tensão, que remetem para a problematização da condição feminina e para uma concepção do fazer literário como ofício religioso.

Neste ensaio, pelo mesmo procedimento, são abordadas aproximações entre o romance *As doze cores do vermelho* (1988) e poemas de *Corpo no cerco* (1978), de *Maramar* (1980) e de *Cantos e cantares* (2005), de Helena Parente Cunha, juntando-se, como diria metaforicamente a referida personagem adeliana, “retalhos” e “núcleos”, pelos quais se pode perceber a constância com que, na produção literária heleniana, comparece a busca pela mulher do autoconhecimento libertador.

Esse método crítico nos leva a divisar um projeto literário heleniano, voltado para o questionamento da situação subalterna da mulher, inserida em estruturas sociais de dominação. E lembre-se, com Pierre Bourdieu, que:

*As estruturas de dominação [...] são produto de um trabalho incessante (e, como tal, histórico) de reprodução, para o qual contribuem agentes específicos (entre os quais os homens, com suas armas como a violência física e a violência simbólica) e instituições, famílias, Igreja, Escola, Estado.*³

Ainda com o sociólogo francês, convém esclarecer que:

A violência simbólica se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante (e, portanto, à dominação) quando ele não dispõe, para pensá-la e para se pensar, ou melhor, para pensar sua relação com ele, mais que de instrumentos de conhecimento que ambos têm em comum e que, não sendo mais que a forma incorporada da relação de dominação, fazem esta relação ser vista como natural; ou, em outros termos, quando os esquemas que ele põe em ação para se ver e se avaliar, ou para ver e avaliar os dominantes (elevado/baixo, masculino/feminino, branco/negro etc.), resultam da incorporação de classificações, assim naturalizadas, de que seu ser social é produto.⁴

Desse processo de incorporação, ressalta-se, entre outros aspectos, a experienciação pela mulher de construções identitárias inconsistentes e de vivências frustrantes, que são recriadas na produção literária de Helena Parente Cunha.

Poeticamente, através de um forte investimento nas potencialidades inventivas da linguagem, tanto na prosa, quanto no verso, essa escritora baiana questiona as condições de sobrevivência da mulher em sociedades machistas e repressoras, nas quais ela parece fadada a conviver com a culpa aliada à satisfação do prazer – a proibição sempre mais forte que o poder de realizar-se, de forma feliz, a transgressão.

Quando pensamos no exercício construtor de identidades pelas mulheres nessas sociedades, nos deparamos, sempre, com um processo histórico condicionado pela ideologia patriarcal, hierarquizadora. O

discurso masculinista, assentando-se intemporal e universalmente na idéia de uma essência masculina, toma-a como modelo para determinar uma pretensa e deformada identidade feminina. Os princípios de dominação e subordinação falocêntricos têm forjado uma diferença essencialista da Mulher, a partir de uma identidade também essencialista do Homem. As diferenças femininas generizadas, submetidas ao “sistema social de sexo-gênero”,⁵ vêm sendo generalizadas e se instituem pelo que não é masculino, este também generizado e generalizado. Por esse sistema, organizam-se as relações sociais com base na biologização e na naturalização de papéis masculinos e femininos imutáveis.

Assim sendo, historicamente, pela negatividade (a mulher seria o que não é o homem) e pela marginalidade (a mulher colocada à margem do processo histórico por “tecnologias de gênero”⁶) e/ou através de “práticas reguladoras”,⁷ construiu-se para as mulheres uma pseudo-identidade, periférica, com base numa falsa alteridade, depreciativamente caracterizada.

Nelly Richard chama a atenção para o fato de que a dinâmica identificatória das mulheres

[...] parte de uma inadequação básica, de se sentir estrangeira ao pacto de adesão e coesão sociais, que sela a auto-identidade, através do consenso sociomascuino. Esta inadequação faz com que o feminino esteja sempre de *menos* (o feminino como déficit simbólico) ou de *mais* (o feminino como excedente pulsátil), em relação às fronteiras de pertencimento-pertinência, que ordenam o mapa das configurações da identidade social. Esse desajuste não é indiferente ao modo sob o qual as mulheres vivem como margem; como borda e fronteira – como localização limítrofe – a respeito do sistema de categorização social e simbolização cultural.⁸

Desse modo, em vez de alteridades constituídas sem discriminações de gênero, o que se verifica, predominantemente, ainda hoje, é o posicionamento do homem como sujeito e da mulher como objeto. Estas são questões que se espelham, a todo tempo, no universo ficcional de Helena Parente Cunha.

Em *As doze cores do vermelho*, essa situação se indicia pela incidência de vozes que repetem “a mulher deve ser submissa”,⁹ convivendo

com os raros momentos em que se torna possível a ultrapassagem das imposições sociais. “Sempre vozes de um lado e vozes de outro lado. Bifurcação fragmentação. No lado de cá o elo e o nó e as cores certas. No lado de lá o repente e as migrações e o livre desdobramento dos vermelhos. Entre lá e cá o meio cheio de sustos e desejos”.¹⁰ E como se constrói esse penoso processo de busca de identidade espelhado no romance? À primeira vista ressalta-se, nessa narrativa de tríplice alicerce, a sua construção em módulos, cada qual composto de três ângulos (o Eu, o Você, o Ela) que recriam três tempos: o da infância e adolescência recordadas, o da juventude inscrita no presente e o da maturidade projetada no futuro.

Intensa mobilidade, entrelaçamento intenso, multiplicidade e unidade em incessante tensão. A imagem construída num entre-lugar, num entrecruzamento de frustrações e conquistas, de revivências, vivências e pré-vivências, de avios e desvios, numa via de mão-dupla, cujos sinais de passagem têm que ser abertos pela própria mulher. E talvez, por isso, sejam vermelhos: os doze vermelhos, tantas vezes quatro, tantas vezes três, que as personagens acendem no decorrer da trajetória circular.

Num abrir e fechar de horizontes, vão-se contrapondo os aléns da protagonista, a personagem pintora, desejando a imersão nos vermelhos emancipatórios e os aquéns do marido vendedor de seguros, com sua “pasta preta pregada na mão e os dois relógios agarrados no pulso”¹¹ a lhe garantirem a hora do cumprimento do dever, com sua presença censora sempre envolta em “Elos e nós e aros de inarredáveis visgos”,¹² senhor de si na garantia da integridade do lar, consciente do respaldo do sistema social, que impede o reconhecimento da mulher como sujeito e agente, capaz de construir e transformar o mundo, através da liberdade de ser.

A fala da opressão e do conservadorismo, aceitos sem questionamento, em decorrência da naturalização da dominação resultante de estratégias da violência simbólica, explicitada por Bourdieu, afirma-se pela “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”.¹³

Em alguns pontos do círculo, ou melhor, do “arco-íris”, o processo identitário da protagonista é compartilhado com a mulher negra “tangível nos seus fazeres de mão e sol. Constelações”.¹⁴ Assim, “ela continuará a deitar a cabeça no colo da mulher negra para chorar caminhos e descaminhar primaveras e desflorescer [...] 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”.¹⁵

Na estigmatização da filha da prostituta, denunciam-se mecanismos de rejeição social, a marcarem uma diferença necessária à manutenção do *status quo*. Não lhe é permitida a permanência no colégio, sendo dele afastada por abaixo-assinado de mães falsamente zelosas da integridade das filhas “porque a mãe da menina dos cabelos cor-de-fogo era desavergonhada e não sabia educar a filha”.¹⁶ Na palavra final da diretora: “Ultrissimamente não”,¹⁷ ela não ficaria na escola, simplesmente, porque não. Essa decisão, pautada na defesa de uma imutabilidade garantidora da organização social, patriarcal e opressiva, mantém viva a sentença preconceituosa e maligna de que filha de prostituta, também se prostituirá. Assim, aponta-se na ficção a Escola como um agente específico de dominação, conforme pontuado por Bourdieu (veja nota 3).

Nesse contexto, pouco ainda será, embora legítimo, entre outras violações, que a protagonista dê à amiga dos cabelos cor-de-fogo quatro quadros,

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. A mulher dos cabelos cor de fogo irá à sua casa e sentará à sua mesa e juntas beberão quatro copos de vinho tinto.¹⁸

Pequenas ultrapassagens são também construídas em *As doze cores do vermelho* pelo acompanhamento da vida cotidiana da protagonista no espaço da família: a filha mais velha “em brilhos explosivos beijando na boca os rapazes seus amigos. O marido baixando a cabeça e entrando no quarto e dizendo que ela é culpada da filha se meter com um aquela corja. Ela dirá e não dirá sem dizer nem disse”.¹⁹ A menina menor, cada

vez menor, “enganchada nos bichinhos de feltro e pelúcia atirando o laço que inscreve mãe e filha na inserção. Ela fraturada entre o lado de lá e o lado de cá. Bifurcação e parêntese”.²⁰

Entre avanços e recuos, bravura e medo, nesta narrativa plena de poeticidade, a fragmentação do discurso projeta a mulher como um ser ainda fragmentado, mas em luta para ultrapassar os fechados horizontes e, recompondo vestígios, para construir uma auto-imagem. Em linguagem de poema, de *Maramar*, indícios dessa procura de si restam num “Resto de rosto”:

escrevi o meu rosto
na areia imêmore
da ilesa praia

feriu-se
o meu sorriso ao vento
e as finas ondas
me levaram ao fundo

ida
e percorrida
recomponho-me ao vestígio

busco o meu nome
num resto de areia

meu rastro
num resto de rosto²¹

Os sinais do especular movimento de busca de identidade desenhavam-se, nesse poema, tendo a “areia” e as águas (“ondas”) como espelho. As limitações ao conhecer-se incidem na repetição enfática do “resto”. Tensionam-se o que sobra e o que não se recorda na “areia imêmore”. O afundar-se marca, melancolicamente, o sentido da perda e a desilusão se revela no ferimento do “sorriso”.

Em relação à melancolia, convém destacar, com Freud, os seus traços principais: “um desânimo profundamente penoso, a cessação do interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar, a inibição de toda e qualquer atividade, e uma diminuição dos sentimentos de auto-estima...”.²² O não distinguir-se por inteiro e o defrontar-se apenas com um “resto de rosto”, intimamente ligados a esse quadro da melancolia, conduzem, também em experiências reais, o sujeito “ao fundo”, em decorrência da atuação dogmática do falocentrismo, “pelo qual os que dispõem de poder sexual e social mantêm seu domínio”.²³

“Ida / e percorrida”, formas gramaticalmente passivas, apontando para a passividade e para a sujeição impostas à mulher na história patriarcal, indicam um exercício identificador que se reduz ao recompor-se “ao vestígio” e ao contentar-se com um “rastros / num resto de rosto”. Esse sentido fragmentário do processo de constituição de identidade projeta, quer na dicção romanesca, quer na invenção de um eu lírico, o desejo de a mulher compor-se e recompor-se em sua diferença. Também para a protagonista do romance: “De vez em quando se abrirá uma fenda no cerco do círculo e móvel ela fugirá. Espiral em libertada proveniência”.²⁴ Mas, bloqueios à mobilidade da procura, impedem-lhe, constantemente, o encontro consigo mesma. Na imagística do poema, atos decisivos ao autoconhecimento se apóiam em faltas (nos “restos” que ficaram) e perdas (nos vazios do imemorado). Num “resto de areia” faz-se impossível rastrear um rosto, reconstruir um nome. Somente em proveniência espiralada, sem barreiras limitantes, se realiza a liberdade de ser. Essa “espiral” libertadora se vivencia, no entanto, somente “de vez em quando”.

Em *As doze cores do vermelho*, onde o romanesco e o poemático se confundem, não passa despercebida a ausência de nomes para os personagens. Parece-nos que, menos preocupada com o indivíduo, o que quer a Autora (reiterando as observações iniciais deste ensaio) é chamar-nos a atenção para a condição feminina. Daí também optar pela repetição de cenas que, por sua vez, exigem ora a repetição de palavras, ora a sua ausência (a intensidade vencendo a quantidade, como modo de dizer mais com o mínimo) e pela referencialidade essencial das

imagens, verticalizando o sentido crítico do discurso, ao associar-se às interrupções e à imprevisibilidade do que se repete e do que falta, em forte trabalho de sugestão e impacto:

Ela interceptará as vozes interceptoras de seu ir não irá indo. Ela afirmará à amiga dos olhos verdes que não vai mais querer ouvir as vozes que fecham seu livre caminhar. Ilimitado ir. Linha reta de espiral o círculo voltará a se fechar. Ela pensará que o diploma é um círculo que se fechando a compasso. Um rio atravessará o fechado e levará suas águas a muitas fozes. Mas.²⁵

Assim é porque essa modalidade de escritura melhor responde à hesitação, às interrupções, às perplexidades, às interrogações, que compõem o trajeto existencial, sempre bifurcado dessa personagem-mulher, bem como do sujeito que, diante do “espelho”, em *Corpo no cerco*, viaja à procura de um rosto verdadeiro no poema intitulado “Meu rosto”:

viajei em muitas faces
emigrei de tantas formas
à procura do meu rosto

de um espelho para o outro
desde antes a até
atrás da imagem buscada

cada onda que vai
me arrasta
uma face transmitida

na procura de que rosto
quantos espelhos quebrei?
por quais águas me afoguei?²⁶

Originando-se no latim *speculum*, de onde se forma também o verbo “especular”, o que se quer é encontrar no “espelho” a verdade. O que

o sujeito procura é, portanto, o conhecimento de suas diversas faces. E lembremos que, em seu significado radical (indo às raízes do pensamento), “conhecer” guarda o sentido do *com-nascer*, do nascer compartilhado, pois com ele nasceria o conhecimento de si. Sendo assim, ao nos perguntarmos sobre o modo de ser especular do “espelho”, concluímos que nele se interroga sobre a realidade física, psíquica, social, estética... Através dele, a visão se desdobra em inúmeras percepções. E, porque ele duplica, inverte, amplia, reduz, alonga ou encolhe a imagem nele refletida, instala-se uma configuração entre o sujeito contemplado e o espelho que o contempla. Por isso, a imagem devolvida ao sujeito, dentro do espelho, também especula.

Ao contrário desse conhecimento autêntico, que o espelho poderia iluminar, como uma viagem da memória por “muitas faces”, que se inscreve no poema, do passado para o futuro (“desde antes a até”) configura-se o processo identitário como uma viagem aquática, na qual o afogar-se é tantas vezes experimentado. Nela, figurizam-se a ruína dos desejos, a irrealização do autoconhecimento, o esfacelamento da identidade refletida nos “espelhos” quebrados.

Nas imagens helenianas, restam ao sujeito as interrogações sem respostas, conforme comumente acontece em nossa sociedade, alicerçada em assimétricas relações de gênero: assimetrias naturalizadoras da dominação masculina e, por isso, marcadas pela ausência do diálogo igualitário, promotor do trânsito identificatório entre os sujeitos.

Os cercos do corpo e o afundar-se em ondas intransponíveis reapparecem (ex)tensivamente em *As doze cores do vermelho*, na intensidade rítmica do discurso que, dispensando pontuações, concordâncias gramaticais, elementos de ligação e se apoiando em aliterações e neologismos, atinge uma grande agilidade, a mimetizar a angústia da personagem ao sentir-se, no fundo, sufocada e sem saída:

Ela irá onde de onde onda flecha minuto. Onde aonde? Nem reverá os dois lados de sua vida. Pensará na ultra-passagem não pensando. Desbifurcação desencruilhada irremediável nenhuma foz. Lado nenhuns. O cerco do ir. O círculo móvel fechando moles direções. Desaguadouro de seus rios termináveis.²⁷

Os sentidos da limitação, da ausência do onde chegar, do cerceamento de atos e vontades trazem à mulher heleniana a condição de “SOBREXISTENTE”, que assim se poematiza em *Maramar*:

não sei mais o que sabia
não soube como o soubera

as coisas nem nome tinham
eram só de ser seu ser
(além da onda eu havia)

eu era assim – como havia
e hoje que apenas vivo
não existo ao que me fui

esqueci o que sabia
e da verdade primeira
só o sonho esfalecente
verdade frágil das coisas
me ficou do que esqueci

sutil sopro do meu sonho
do que era só de ser
verdade sobrexistente
que me esqueci de esquecer²⁸

Nesses versos, o desconhecer-se do sujeito liga-se ao que Lúcia Castello Branco denominou “desmemória”²⁹ uma vez que a identidade buscada se situa nos territórios do esquecimento.

Como é comum à produção imagética heleniana, a mulher insere suas rotas identitárias no ambiente marítimo. Em “SOBREXISTENTE”, recupera-se, do passado, um modo de se ter havido “além da onda”, como perdida entre elementos da realidade não reconhecíveis, pois “as coisas nem nome tinham”. O momento presentificante é o do desconhecimento (“não sei”) do que sabia, assim como o do presentifi-

cado mais remoto desconhece-se no mais recente: o “como o soubera”, para que o presentificável se faça “sobrexistente”. E o que sobrexiste é o “sutil sopro” do sonho, por permanecer acima e além da realidade da não existência autêntica. Por isso, na verdade contida nas imagens, pode o sujeito admitir ter esquecido de esquecer – uma forma de lembrar, através do esquecimento, o que, embora “frágil”, sobreviveu.

Opõem-se o viver e o existir. Localiza-se, no primeiro, a restrição de um “apenas” que, em uma instância inicial, embora denotando a incompletude no vivido, o positiva; mas, em uma segunda instância, o negativiza, pois o que identificou o sujeito, em algum momento do passado (“no que fui”), já não é mais reconhecível. Quanto ao existir, mais do que o simples deixar-se viver como um modo funcional e marginalizado de relacionamento com o circundante, ele deveria nomear uma forma de vivência contida no seu sentido originário: o sentido do libertar-se do sujeito, implícito no prefixo “ex” – que diz do irromper, do lançar-se para fora das relações de uso, em busca da realização plena de sua humanidade. E, como assim não acontece nos movimentos ondulantes do percurso desta mulher que se busca e não se encontra em *Maramar*, o existir é negado, melancolicamente, remetendo para a perda do irrecuperável na reconstrução do eu: “não existo ao que me fui”.

Ancorando-se na fragilidade do sonho, que quase se esvai, só o neologismo “esfalecente” (aglutinador das acepções de esmorecer e de falecer) pode dar conta, na concepção heleniana, da experiência de limites em que se constitui o processo de autoconhecimento da mulher, ao mover-se em torno de um centro identificador, sem possibilidade de trocas intersubjetivas.

O poema parece ainda nos querer lembrar nas entrelinhas que, ao nos voltarmos para as estórias das mulheres, não podemos esquecer que o sonho sempre escapa ao controle do poder, pela incontrollabilidade do imaginário; nele sobrexistindo um “sutil sopro” do desejo, que não foi desvendado. Eis porque ainda persiste, nas marcas textuais, o possessivo de primeira pessoa (“meu”) que individualiza (e só assim coletiviza) o sonho, quem sabe, com futuras formas claras do identificar-se nas diferenças.

A “verdade frágil das coisas” que emergiu do esquecimento, vindo à tona, em “SOBREXISTENTE”, como recordação do que se sonhou/

desejou, retorna em “Limiar” como “frágil fio”, pelo qual se configura o “[...] móbil / fluir” da identidade:

perdido
lapso
de finito
em móbil
fluir

limiar
entre o regresso
e a ida
perfil
de mim

frágil
fio
que mal liga
estar aqui
sem ali³⁰

A móvel conformação que, uma vez resultante de práticas libertárias entre sujeitos, constituir-se-ia como vivência de uma pluralidade afirmativa do eu, atinge, na sugestão do poema, uma intensidade mínima, um apenas início, que se perde no lapso de tempo do que se priva ou se esquece, frente à finitude da vida. E então, no “limiar” da experiência do ir e vir temporal da memória, delinea-se um “perfil” sem densidade, sem espessura e sem nitidez.

O sujeito, assim desterritorializado existencialmente,³¹ “mal” se situa no espaço, porquanto, nenhum horizonte se abre para ele (um “estar aqui / sem ali”), concluindo-se o poema de modo pesaroso, numa via sem saída para a sua auto-identificação.

As referências constantes ao corpo (quer na narrativa, quer nos poemas) para a figurização do processo de construção de identidade leva-nos, na esteira da psicanálise, ao reconhecimento de que a dinâmica identifi-

catória remete à sensação subjetiva de que eu sou eu, isto é, de que algo permanente subjaz aos diversos momentos de minha vida, encadeando, umas às outras, as vivências e representações que se vão mostrando à consciência. O fundamento dessa certeza subjetiva é o vínculo que une os pensamentos e as emoções ao corpo: a identidade está ligada, visceralmente, à idéia de uma diferença entre um dentro e um fora. Desse modo, é a circunscrição do corpo que sustenta a vivência de identidade própria, originando a convicção de que um eu habita esse corpo e somente esse corpo e, inversamente, de que esse corpo é habitado exclusivamente por meu eu, em sua pluralidade e contraditoriedade. A identidade exige, portanto, uma diferenciação entre o eu e os outros; cada outro sendo um eu habitando seu próprio espaço somático. Duas condições reúnem, assim, o aspecto individual e social do que se convencionou denominar sentimento de identidade: a constância e a continuidade de uma existência no interior de um corpo delimitado e a diferença necessária entre esse psicossoma e todos os demais; diferença a ser reconhecida não só por mim mesmo, mas ainda pelos outros com quem convivo. O que se forma, então, é sempre uma identidade de diferenças e não uma uniformidade. Logo, a afirmação da identidade é, simultaneamente, a da diferença. Identidades e diferenças se dão nas experiências inter-relacionais.

Em idas e vindas, coragem e temor, pensamento e emoção, aberturas e retenções, o corpo se torna passagem obrigatória para o conhecimento de si, unindo o sentir e o fazer de sujeitos recriados por Helena Parente Cunha, na luta por se emanciparem de “elos e laços e nós”.³² É a consciência da habitação de um corpo, no qual se aprisionam feridas, que provoca o afastamento do medo: “Junto à fonte da cor da chuva você sente em seu corpo o pulsar das ondas represadas. O grande rio é um mar onde você mergulha sem medo”.³³

Não escapa ainda, nessa narrativa de *catarsis* literária, o fato de que, a libertação da mulher passa pela liberação do corpo e da linguagem que a desvela; sendo justamente, nesse espaço interdito ao gozo, que ela pratica o exercício simultâneo do conhecer e do conhecer-se. Ora,

A mulher que pensa e diz o erotismo livremente é a mesma que pensa e diz o seu papel enquanto construtora da sociedade. São faces do mesmo processo. O

autoconhecimento erótico leva ao conhecimento do outro e do mundo e à consciência de poder transformá-lo com vontade própria.³⁴

Na poeticidade dessa narrativa, a experiência bem realizada do erotismo é também recriada através da simbologia das cores, unindo sensualidade e fantasia. Ressaltemos com Herbert Marcuse que:

A fantasia desempenha uma função das mais decisivas na estrutura mental total: liga as mais profundas camadas do inconsciente aos mais elevados produtos da consciência (arte), o sonho com a realidade; preserva os arquétipos do gênero, as perpétuas, mas reprimidas idéias da memória coletiva e individual, as imagens tabus da liberdade.³⁵

Na visão de mundo heleniana, libertadora da fantasia, a penetração de um corpo em outro corpo, ligando o viver e o sonhar, torna possível a imersão nas “doze cores do vermelho”:

Doze vermelhos incendiados. Ela conhece as suas cores penetrando onde começa o arco-íris. Você é uma forma em mutação em busca de uma forma. Formas informes recomeçam as origens. Cambiantes perpassam reflexos em concavidades resplendentes. Corais e rosas em gradações infinitas. Pés e mãos tangentes no intangível. A chuva derramada em cores reais impregna os refolhos. Esperma e estrela. De olhos fechados você vê o invisível. A chuva é a fonte e além da nascente existe o que há. Você descobre a cor da chuva entre suas pernas iluminadas. Você imerge nas doze cores do vermelho.³⁶

Aí, o estar com permite o ser por si própria, o descobrir-se como “forma em mutação”, como ser “cambiante” e plural, num processo de construção identitária que se reconhece como uma “‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam”.³⁷ E não esqueçamos, com Bataille, que o erotismo é sempre uma experiência de conhecimento, pela qual “o ser a si próprio se põe em questão, conscientemente”.³⁸

Em *Cantos e cantares*, Helena Parente Cunha investe na imagística de “Água e Luz”, construindo uma seqüência de seis poemas, que podem ser lidos como passos para que o sujeito (uma *persona* feminina) supere obstáculos gradativamente, até o alcance do conhecimento de si. Senão vejamos:

ÁGUA E LUZ (1)

O corpo todo cortado
doendo em cada porção
em cada gota de sangue

E o retorcer das entranhas?

Lentamente eu galgo
de dentro dos fragmentos
para o rumor vagaroso
da luz descida na água

Abro os olhos e os braços

Sou descendente de mim mesma
no tempo em que eu era a outra³⁹

Entre aliteraões, explicita-se um percurso identitário que tensiona “eu mesma” e “outra”. A interrogação alia-se às marcas da fragmentação no corpo e à simultânea vontade de saber, num lento galgar-se desde dentro. Essa existência aquática já não se vê, no entanto, naufragada, como no poema “Meu rosto”, de *Corpo no cerco*, mas iluminada, numa dinâmica de descobrimento que consiste em descender de si mesma, que é, ao mesmo tempo, um descer em si mesma e, penetrando-se, um desvelar-se diferente. E, na linguagem, esse movimento de penetração se reflete nas sinestésias do “rumor vagaroso / da luz descida na água”.

Em *As doze cores do vermelho*, é também pela experiência da dor e da dificuldade dos caminhos, que se entrevê o “salto” libertário: “Do-

lorida ela saberá sua resposta dentro. Migrações inseridas de caminhos incrustados. 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”.⁴⁰

A interpenetração de água e luz irá radicalizar-se, gradualmente, a cada um dos seis poemas, radicalizando-se o inter-relacionamento desses dois elementos para, mais vigorosamente, figurizar-se o alcance da auto-imagem libertadora:

ÁGUA E LUZ (2)

A água esperava os meus joelhos
feridos nas agruras
dos desfiladeiros

Para subir em busca da borda
de um pequeno horizonte
precisei descer até a última pedra⁴¹

Antiteticamente, o impulso ascendente (em busca da luz, da “borda”) exige a descida “até a última pedra”, para o enfrentamento do último empecilho ao divisamento de caminhos, embora estes se apresentem estreitos, como um “pequeno horizonte” ou como, em *As doze cores do vermelho*, “em precipícios”: “Ela um dia cavará uma brecha no círculo das proveniências para desembocar seus doze fluxos nas quatro fozes. O rio é o rio e mais aquele. Muitas pessoas ouvirão as vozes de suas cores e o vento de seus horizontes em precipícios”.⁴² Aí, como nos poemas, que se seguem, as sinestésias parecem melhor expressar as superações de barreiras e as possibilidades da clareza/ clareza desejada.

No terceiro poema, retornam também, como em “Meu rosto”, de *Corpo no cerco*, as interrogações, bem como a repercussão, no corpo, do perder-se, do sentir-se “sem rumo”, do estilhaçamento, numa fusão entre o auditivo e o tátil, que estimula o ir “mais longe”:

ÁGUA E LUZ (3)

Quem vem lá no silêncio de minhas veias?

Ergo os olhos e a mão direita
mas a água segue por outro rumo

Dos meus estilhaços
ouço a ânsia de limpar as feridas

Água fluindo mais longe
dos meus joelhos e das perguntas⁴³

A escrita heleniana transgressora, voltada para a relação entre as linguagens do corpo e a busca de autoconhecimento pela mulher, parece-me ratificar, literariamente, as observações de Judith Butler, para quem:

Como um campo de possibilidades interpretativas, o corpo é o ensejo do processo dialético de interpretar de novo um conjunto histórico de interpretações que já deram conteúdo ao estilo corporal. O corpo torna-se um nexos peculiar de cultura e escolha, e “existir” o próprio corpo torna-se um modo pessoal de examinar e interpretar normas de gênero recebidas.⁴⁴

No quarto poema, um “escasso rumor”, tecido pela luz, começa a rasgar uma “fissura aberta na escuridão” do desconhecimento:

ÁGUA E LUZ (4)

A luz tece um escasso rumor
na pele da água
e começa uma fresta no desfiladeiro

Subo por meus cabelos
e por meus cortes
e pela fissura aberta na escuridão

O rumor estrelado da água
se soma
ao sopro da luz à beira do despenhadeiro

Não sou a outra mas
me espero
no nome dela⁴⁵

Nessa quarta estação do percurso de auto-buscar-se do sujeito, já se delinea uma “fresta no desfiladeiro” e é, ainda, pelas marcas no corpo e pela cooperação de “água e luz” que, simbolicamente, se inicia o processo de reconhecimento do eu, na espera da autenticidade desejada.

Se, nesse estágio de ida ao encontro de si, audição e visão atuam fortemente, no grau seguinte, “a luz” se torna concreta, fazendo crescer e amparando a caminhada para a clarificação, para o divisar de um “horizonte”:

ÁGUA E LUZ (5)
A luz é fio de seda
que assídua eu seguro
para mais uma vez não cair

A água brilha acima do horizonte
e nas minhas magras pupilas⁴⁶

Esse processo culmina no último poema dos “Cantares de água e luz”, quando o sujeito se recompõe e resgata os seus “hemisférios”:

ÁGUA e LUZ (6)
Na subida
vou percorrendo os meus prazos
e os meus limites

Lavarei o sangue dos pedaços
na seda da luz
no brilho da água

Lentamente
o horizonte se aproxima
nas velas do meu barco
e no sangue recomposto
sulcando minhas veias

A água á um jato iluminado
que resgata meus hemisférios

Finalmente líquida
eu resplandeço
nas gotas molhadas de luz⁴⁷

A água, como fonte de vida e meio de purificação necessita, na poética heleniana, fundir-se à luz, à iluminação, ao conhecimento, a uma ordenação do caos, para que se restabeleça o ser num estado novo.⁴⁸

No universo heleniano, o novo estado é resplandecente e de uma natureza líquida e iluminada, porque água e luz já não existem separadamente e se confundem com o corpo. Essa fusão traz ao sujeito o sentimento de euforia e o desabrochar do ser pela sua elevação. A viagem para si é aí experienciada não mais como no poema “Meu rosto”, com interrogações não respondidas, ou como em “Resto de rosto”, no existir fragmentado e rarefeito, mas com um abrir-se de horizonte, porque a existência aquática identifica-se como “um jato de luz” e a luz se dá em “gotas molhadas”. Também pelo revelar-se como uma “luz molhada”, em *As doze cores do vermelho*, a protagonista “se deixa traspassar em sua verdade sem susto sem medo”.⁴⁹

É quando o um no outro dos corpos (espelhado no um no outro das sinestias) permite a vivência da identidade na diferença. Ao salvar a diferença, o sujeito nos remete para o outro, sem o qual ele próprio não se especifica. Isto porque, identidade e alteridade devem imbricar-se intersubjetivamente, para que se constituam sujeitos autênticos, numa via de mão dupla socialmente igualitária.

Em *As doze cores do vermelho*, Helena Parente Cunha opta por deixar em aberto a possibilidade de emancipação da mulher, recriada no

percurso da protagonista, reunindo a ambigüidade do discurso à referência ao futuro, lembrando-nos que longo ainda é o caminho a ser percorrido pela mulher na conquista do autoconhecimento libertário, pois “o que há é o que haverá além do haver”.⁵⁰

Este exercício crítico nos leva, por fim, a perceber que, se por um lado, deixando-nos conduzir por questões da construção de identidade pelas mulheres, podemos percebê-las como pontos de tensão no universo da produção literária de Helena Parente Cunha; por outro lado, a escrita heleniana pode ser identificada como (ex)tensão de poeticidade entre o romance e os poemas, pondo-se a narrativa, intensivamente, a serviço do lirismo. Seus textos tensionam-se não apenas tematicamente, mas nos traços de constituição do literário, inscritos pela linguagem, sobretudo na criação dialogante de imagens (com ênfase em metáforas, sinestesias, neologismos); na fragmentação do discurso por cortes inesperados nas frases, que acabam por se confundir com versos; na ausência de pontuação, na tensão entre som e sentido, por repetições de sons, supressões de frases, palavras e expressões, que atuam na intensificação rítmica do texto, a refletirem, muitas vezes, o estado angustiante da personagem no romance e do sujeito lírico nos poemas. São atuações poéticas que, “escapando das linhas dos contornos”,⁵¹ conforme a fala da protagonista de *As doze cores do vermelho*, fazem explodir os limites dessas duas formas literárias. Assim, Helena Parente Cunha leva-nos a radicalizar o próprio sentido de (ex)tensão.

Notas

¹ Prado, *Cacos para um vitral*, p. 79.

² Soares, in: *Poesia Sempre*, n. 20, 2005, p. 53-64.

³ Bourdieu, *A dominação masculina*, p. 46.

⁴ *Ibidem*, p. 47.

- ⁵ De Lauretis, A tecnologia do gênero, p. 216.
- ⁶ Ibidem, p. 228.
- ⁷ Butler, Variações sobre sexo e gênero, p. 38.
- ⁸ Richard, *Intervenções críticas*, p. 138-39.
- ⁹ Cunha, *As doze cores do vermelho*, p. 11.
- ¹⁰ Ibidem, p. 77.
- ¹¹ Ibidem, p. 43.
- ¹² Ibidem, p. 53.
- ¹³ Ibidem, p. 77.
- ¹⁴ Ibidem, p. 61.
- ¹⁵ Ibidem.
- ¹⁶ Ibidem, p. 16.
- ¹⁷ Ibidem.
- ¹⁸ Ibidem, p. 35.
- ¹⁹ Ibidem, p. 69.
- ²⁰ Ibidem, p. 95.
- ²¹ Idem, *Maramar*, p. 25-26.
- ²² Freud, Luto e melancolia, p. 166.
- ²³ Eagleton, *Teoria da literatura*, p. 203.
- ²⁴ Cunha, *As doze cores do vermelho*, p. 55.
- ²⁵ Ibidem, p. 63.
- ²⁶ Idem, *Corpo no cerco*, p. 84.
- ²⁷ Idem, *As doze cores do vermelho*, p. 101.
- ²⁸ Idem, *Maramar*, p. 19-20.
- ²⁹ Branco, *A traição de Penélope*, p. 36.
- ³⁰ Cunha, *Maramar*, p. 31-32.
- ³¹ Guattari, *As três ecologias*, p. 29-30 e 38.
- ³² Cunha, *As doze cores do vermelho*, p. 58.
- ³³ Ibidem, p. 75.
- ³⁴ Soares, *A paixão emancipatória*, p. 58.
- ³⁵ Marcuse, *Eros e civilização*, p. 132-33.
- ³⁶ Cunha, *As doze cores do vermelho*, p. 83.

- ³⁷ Hall, *A identidade cultural na pós-modernidade*, p. 13.
- ³⁸ Bataille, *O erotismo*, p. 29.
- ³⁹ Cunha, *Cantos e cantares*, p. 93.
- ⁴⁰ Idem, *As doze cores do vermelho*, p. 27.
- ⁴¹ Idem, *Cantos e cantares*, p. 94.
- ⁴² Idem, *As doze cores do vermelho*, p. 23.
- ⁴³ Idem, *Cantos e cantares*, p. 95.
- ⁴⁴ Butler, Variações sobre sexo e gênero, p. 145.
- ⁴⁵ Cunha, *Cantos e cantares*, p. 96.
- ⁴⁶ Ibidem, p. 97.
- ⁴⁷ Ibidem, p. 98.
- ⁴⁸ Chevalier & Gheerbrant, *Dicionário de símbolos*, p. 567-71.
- ⁴⁹ Cunha, *As doze cores do vermelho*, p. 83.
- ⁵⁰ Ibidem, p. 105.
- ⁵¹ Ibidem, p. 72.

Referências bibliográficas

- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. 2. ed. Tradução João Bénard da Costa. Lisboa: Moraes, 1980.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução Maria Helena Kühner. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- BRANCO, Lúcia Castello. *A traição de Penélope*. São Paulo: Anablume, 1994.
- BUTLER, Judith. Variações sobre sexo e gênero: Beauvoir, Wittig e Foucault. In: BENCHABIB, Leyla e CORNELL, Drucilla (Org.). *Feminismo como crítica da modernidade*. Tradução Nathanael da Costa Caixeiro. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1987. p. 139-54.
- _____. Sujeitos de sexo/gênero/desejo. In: *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 15-48.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução Vera da Costa e Silva et alii. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
- CUNHA, Helena Parente. *Corpo no cerco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: INL, 1978.

- _____. *Maramar*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: INL, 1980.
- _____. *As doze cores do vermelho*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo; UFRJ, 1988.
- _____. *Cantos e cantares*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2005.
- DE LAURETIS, Teresa. A tecnologia do gênero. Tradução Susana B. Funck. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-42.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: *Metapsicologia*. Tradução Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1974. (Pequena coleção das obras de Freud, v. 11). p. 159-81.
- GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Tradução Maria Cristina F. Bittencourt. 3. ed. Campinas: Papirus, 1991.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 5. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma crítica filosófica ao pensamento de Freud*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- PRADO, Adélia. *Cacos para um vitral*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Tradução Romulo Monte Alto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- SOARES, Angélica. *A paixão emancipatória: vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1999.
- _____. Extensões erótico-religiosas nas “Fantasias de céu” de Adélia Prado. *Poesia sempre*. Rio de Janeiro, n. 20, p. 53-64, 2005.

Resumo

Este exercício crítico de penetração nos vestígios da poética de Helena Parente Cunha realiza-se como um pensar (ex)tensivo do literário, que permite um olhar inter-relacional entre o romance *As doze cores do vermelho* e os poemas de *Corpo no cerco*, *Maramar* e *Cantos e cantares*. Por esse procedimento, percebem-se a constância da busca pela mulher do autoconhecimento libertador, bem como pontos de tensão na própria constituição do literário, pondo-se, intensivamente, a narrativa a serviço do lirismo. Quer o romance, quer os poemas se identificam pela poeticidade que faz explodir os contornos dos gêneros literários. Esse caráter explosivo se projeta, entre outros recursos, na construção dialogante de imagens (com ênfase em metáforas, sinestésias, neologismos); na linguagem fragmentada por cortes inesperados na frase, que acaba por se confundir com verso; pela ausência de pontuação, pela tensão entre som e sentido, por repetições de sons, supressões de frases, palavras e expressões, que atuam na intensificação rítmica do discurso, a refletirem, muitas vezes, o estado angustiante da personagem no romance e do sujeito lírico nos poemas. As reflexões sobre o processo de construção de identidade apóiam-se na teoria crítica feminista, em referências à psicanálise e em observações de alguns teóricos do pós-estruturalismo.

Palavras-chave

(Ex)tensão crítico-literária; gênero; identidade; poeticidade.

Recebido para publicação em
04/05/2009

Abstract

This critical exercise of penetration in the vestiges of Helena Parente Cunha poetics is fulfilled as an (ex)tensive thinking of the literary that allows an inter-relational look between the novel *As doze cores do vermelho* and the poems of *Corpo no cerco*, *Maramar* e *Cantos e cantares*. By this procedure, the constancy of women's search for the liberating self-knowledge is noticed, as well as the tension points of the literary constitution itself, placing intensively the narrative in the service of lyricism. Both the poems and the novel can be identified by the poeticity that makes the literary genres outline break loose. This explosive aspect projects itself, among other resources, in the dialoguing construction of images (with emphasis in metaphors, synesthesias, neologisms); in the language fragmented by unexpected sentence interruptions that ends up confused with verses; by the lack of punctuation, by the tension between sound and sense, by sound repetition, suppression of sentences, words, and expressions that work in the rhythm intensification of the speech, reflecting many times the anxiety state of the novel character and the poems lyric subject. The reflections on the identity construction process are supported by the feminist critical theory, making reference to psychoanalysis and observations of some post-structuralism writers.

Key words

Critical literary (ex)tension; gender; identity; poeticity.

Aprovado em
04/06/2009