



ETHOS E CRIAÇÃO LITERÁRIA: POSIÇÃO DA MULHER NA FAMÍLIA BURGUESA EM “CEM MENTIRAS DE VERDADE”, DE HELENA PARENTE CUNHA.

Autor; Joana Camila Lima Guedes ; Co-autor ; Laysa Cavalcante Costa

(Joana Camila Lima Guedes, graduada pela *Universidade Estadual da Paraíba - UEPB*. joanacamilah@hotmail.com)

(Laysa Cavalcante Costa, mestre em literatura pela *Universidade Federal de Campina Grande – UFCG*, laysacosta@gmail.com)

RESUMO: Este trabalho visa a refletir sobre a perspectiva oferecida por Helena Parente Cunha acerca das diversas posições ocupadas pela mulher no instituto familiar brasileiro, de modelo burguês. Empreenderemos, para tanto, um estudo bibliográfico e qualitativo voltado para a obra *Cem mentiras de verdade* (1990), Para tanto traçaremos um paralelo entre a Teoria da Literatura, os Estudos Culturais e a Psicanálise como instrumento transdisciplinar para a consecução deste objetivo de caráter mais amplo, que abarca outras tarefas a ele correlatas e subordinadas, tais como: a descrição do conflito existente, na ficção, entre realidade e projeto interior; a descrição do processo de tomada de posição por parte das personagens femininas a ser analisadas, do ponto de vista do funcionamento das instâncias do aparelho psíquico (KLEIN, 1950; FREUD, 1996); a observação da função da racionalização como principal mecanismo para o equacionamento do conflito entre realidade e projeto interior, rumo a uma tentativa de acomodação contemporizadora com o sistema social dominante, sancionador do modelo familiar; o confronto entre as visões de mundo das personagens femininas.

Palavras-chave: Família burguesa. Psicanálise. Literatura. Estudos Culturais.

INTRODUÇÃO O foco central da análise recai sobre o exame da posição feminina; entretanto, como um dos objetivos fundamentais aqui pretendidos é a captação do *ethos* da autora, construído através de sua apropriação do discurso literário, considera-se de significativa importância o exame das virtualizações da personalidade masculina na obra em análise. Tais virtualizações aparentemente oferecem um apanhado geral da visão da autora em relação à personalidade masculina. Ao mesmo tempo, delineiam um prospecto, geralmente pessimista, das possibilidades de emancipação e auto-realização da mulher com base nas simulações de situações reais que os contos representam.

Situada arbitrariamente em nichos marcadamente desfavoráveis à consecução de seus desejos, esmagada pela assimetria das relações familiares a cujas injunções já nasceu sujeita, a personagem feminina, direta ou

indiretamente, parece sofrer da parte do plano da enunciação um processo de vitimização que paradoxalmente se opõe à imagem de autossuficiência e independência que a autora busca conferir à mulher, na qualidade de sua porta-voz. Parece haver uma estreita relação de correspondência entre a falácia da visão que os escritores homens têm do feminino e que transparece nas suas representações da mulher (CUNHA, 1997), e a falácia das representações do masculino feitas pela escritora em análise.

As diversas posições ocupadas pelas mulheres no seio da família tradicional são marcadas na obra em análise, por uma espécie de “mal-estar”. Nascido do conflito interior entre o desejo de liberdade e a incompatibilidade desse desejo com a necessidade de preencher certos papéis sociais; consubstanciado nas experiências por vezes traumáticas das personagens femininas ficcionalizadas, tal



XII CONAGES

XII COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES
DE GÊNERO E SEXUALIDADES

desconforto presentifica-se através da culpa, revelada na consciência de não se sentirem adaptadas às regras do jogo social e plenamente integradas nos compromissos para consigo e com os outros daí decorrentes.

A racionalização, como “processo pelo qual o sujeito procura apresentar uma explicação lógica e moralmente coerente para uma atitude, ação, ideia ou sentimento” (LAPLANCHE, 2001, p. 423), buscará, em maior ou em menor grau, neutralizar esse afeto de natureza patológica em benefício da manutenção da integridade mental (FREUD, 1996, p. 82).

Questiona-se, a essa altura, até que ponto as escolhas realizadas pelas personagens femininas pela via da racionalização, entendida na acepção pura e simples de mecanismo defensivo biológico para o funcionamento do aparelho mental, traduzem o desejo interior do prevaletimento de sua identidade individual – de sua subjetivação – ou simplesmente reorganizam os termos da norma social vigente, como se dispô-los de forma diferente, numa solução de meio-termo, implicasse em torná-los mais suportáveis, fazendo mais confortável uma determinada posição.

Impossível não levar em consideração o aspecto de produto cultural que informa a racionalização. Afinal, a complexificação das relações entre os indivíduos e o mundo abre a percepção para novos juízos de valor que implicam na reavaliação de comportamentos, no abandono e na adoção de crenças, ou seja, numa mudança de posição.

A noção psicanalítica de posição como ponto determinante para a feição da relação objetal – aquela que o indivíduo entretém com o mundo, com o outro, com uma ideia, etc. – foi proposta por Klein em 1934 a propósito da análise da psicogênese dos estados maníaco-depressivos verificados nas primeiras fases do desenvolvimento infantil, reativáveis na adolescência e extensíveis à idade adulta (KLEIN, 1950, p. 282; 1969, p. 216).

Percebe-se nas personagens femininas de Helena Parente Cunha, e bem assim em várias personagens masculinas, nas situações mais variadas de necessidade de autoafirmação, conflitantes com o modelo familiar (e, por extensão, com o modelo social), o esforço pela concretização de uma “acomodação”, operacionalizada frequentemente à revelia do desejo, e que, invariavelmente, tende ao fracasso, mas que permite, a médio e até a longo prazo, alternativas temporárias, derivativos à pressão existencial resultante da autonegligência, em cuja confluência a ficção coloca os seus envolvidos.

Dentro desta perspectiva, Amossy (2005, p. 9) afirma que “todo ato de tomar a palavra implica a construção de uma imagem de si”. Ou seja, mesmo que não fale explicitamente de si, o sujeito que detém a palavra fornece ao interlocutor elementos para que este realize uma representação dele, enunciador. Ele faz, portanto, através do próprio discurso, a apresentação de si, o que, na obra literária, não se limita à identificação de uma filiação estética, de uma influência ou a consciência técnica na manipulação dos recursos expressivos. É possível sugerir, não sem evitar o perigo de aventurar-se pelo incerto terreno do biografismo, que o autor representa-se, e, conseqüentemente, apresenta-se através das posturas que assume em relação ao que escreve. Dessa forma, a questão da inserção na cultura, que está diretamente ligada à da posição que o autor toma em relação ao fato literário, extrapola os limites do universo ficcional e da palavra escrita para inscrever-se como catarse, como reavaliação da experiência da experiência cultural por meio da literatura.

Fundamentação teórica

Em 1931, Freud lança *O mal-estar na civilização*, uma obra que trazia no título a menção a um tema considerado tabu: a existência de um sentimento de desconforto no seio da sociedade ocidental educada,



industrializada, religiosa, civilizada, enfim. Este escrito mantinha uma relação de complementaridade com outro, não menos perturbador, publicado em 1927, *O futuro de uma ilusão*, cuja proposta girava em torno da natureza do sentimento religioso na contemporaneidade e do estatuto de principal recurso contra o sofrimento conferido histórica e socialmente à religião.

No início de *O futuro de uma ilusão*, Freud apresenta o seu conceito de cultura, para ele indistinto do de civilização: “tudo aquilo em que a vida humana se elevou acima de sua condição animal e difere da vida dos animais” (1997, p. 10). A cultura incluiria, assim, de um lado, todo o conhecimento e capacidade adquiridos para o controle das forças da natureza e para a extração de riquezas e recursos naturais; por outro, incluiria “todos os regulamentos necessários para ajustar as relações dos homens uns com os outros e especialmente a distribuição da riqueza disponível” (idem).

O autor, desta forma, afirmava o caráter de marca cultural como motivador do sentimento religioso, o que conflitava com a perspectiva normalmente aceita de que a atração natural do homem pela religião, concretizada na necessidade de criar cosmogonias para entender-se a si ao universo, repousava na divindade intrínseca à sua própria natureza.

Para Freud, as coisas se resolviam de forma bem mais pragmática. As relações entre os homens definiam-se (e isto ainda é válido atualmente) como profundamente influenciadas pelo *quantum* de satisfação dos instintos que a riqueza disponível permite. Um homem podia, individualmente, funcionar como riqueza em relação a outro homem, que fizesse uso de sua capacidade de trabalho ou que o tomasse como objeto sexual (p.11). A sistematização de um conjunto de normas de convivência, de autoridade inquestionável, impunha-se, então, para evitar, entre outras coisas, os abusos dos mais fortes sobre os mais fracos e emergiu naturalmente da

complexificação das relações humanas, como garantia para a própria continuidade da civilização. Uma tendência em particular da humanidade parece definir, para Freud, a importância da religião como freio instintual:

[...] todo indivíduo é virtualmente inimigo da civilização, embora se suponha que esta constitui um objeto de interesse humano universal. É digno de nota que, por pouco que os homens sejam capazes de existir isoladamente, sintam, não obstante, como um pesado fardo os sacrifícios que a civilização deles espera, a fim de tornar possível a vida comunitária. A civilização, portanto, tem de ser defendida contra o indivíduo, e seus regulamentos, instituições e ordens, dirigem-se a essa tarefa. [...] na verdade, têm de proteger contra os impulsos hostis dos homens tudo o que contribui para a conquista da natureza e a produção de riqueza (FREUD, S. 1997, p.11).

Por outro lado, persistia como desagradável suspeita o caráter irremediável do desamparo e da fragilidade humanas, seja no que concerne aos fenômenos naturais, seja na distribuição dos destinos. Neste aspecto, a gradativa percepção de que os deuses pareciam também estar sujeitos ao Destino – os mitos mostravam que cada um dos deuses não fugia ao seu –, como que os destituiu das funções de controladores da natureza, para torna-los exemplos de ação e superação dos obstáculos, dentro de um código moral que está na origem do cabedal de ideias cuja função é a de suprir a” necessidade que tem o homem de tornar tolerável o seu desamparo” (p. 31). Tal conjunto de ideias, voltado para proteger o homem dos perigos da natureza e do destino, construiu-se a partir do material das lembranças da fragilidade e do desamparo de sua própria infância e da infância da humanidade.

Prosseguindo na mesma linha de raciocínio, *O mal-estar na civilização* lança uma questão fundamental: “o que pedem [os homens] da vida e o que desejam nela realizar? (p. 94)”. A resposta é simples: o ser-humano esforça-se para obter felicidade e permanecer feliz. Para



tanto, sua ação deve visar à ausência de sofrimento e desprazer, ao mesmo tempo em que proporciona o prazer intenso em todos os níveis da vida. Na verdade, de acordo com Freud, em seu sentido mais estrito, a palavra 'felicidade' relaciona-se exclusivamente à "experiência de intensos sentimentos de prazer" (Idem). O propósito da vida, desta forma, resume-se ao "programa do princípio de prazer" (Ibidem). Entretanto, o prazer intenso nasce mais do contraste com uma anterioridade de condições do que de um estado de coisas. O seu prolongamento não depende exclusivamente da manutenção dos meios que o oportunizaram, modificando tais condições, mas de fatores quase sempre não controláveis, o que o torna efêmero e episódico.

O sofrimento, por outro lado, comparece de forma bem mais constante. Ameaça o homem a partir de três frentes: do corpo, condenado às necessidades à decadência e à morte; do mundo exterior, que pode ser e/ou tornar-se hostil, e, finalmente, dos relacionamentos com os outros seres humanos. Esta para

***Ethos* discursivo e identidade**

Por mais que se aponte o caráter de liberdade do texto literário – seja em relação ao momento histórico, às convenções linguísticas, ao ambiente estético em que foi criado ou aos conflitos que animam o próprio criador – deve-se ter em mente que por trás do plano da enunciação esconde-se uma subjetividade. Tomando-se a arte como um exercício sobretudo interativo, como o é a grande maioria das atividades humanas, um interlocutor sempre estará previsto na outra ponta do "fio" tecido pelo processo de criação.

Como se estabelecem as bases desse diálogo? No que concerne à literatura, pode-se afirmar que, como Alice diante do espelho, o autor projeta a própria imagem no Outro, o leitor, que emerge virtualizado à sua frente, cercado por uma realidade apenas aparentemente

Freud, é a fonte do sofrimento mais penoso, a ponto de, na tentativa de evitá-lo, gerar no indivíduo a tendência a considerá-lo "acréscimo gratuito" de dor, dispensável pela recusa à participação efetiva nos relacionamentos.

Tantas possibilidades de sofrimento, continua o pai da psicanálise, levaram o homem, através do princípio de realidade, acionado pelas condições adversas do mundo exterior, a moderar as suas "reivindicações de felicidade" (p.95). Considerar-se feliz pode ser simplesmente escapar à fome, à miséria, ter uma vida confortável, estudar em boas escolas, ter um relativo sucesso nos relacionamentos afetivos, etc. A tarefa física e/ou psicológica de evitar o sofrimento coloca, desta forma, a tarefa de obter prazer – ou, melhor dizendo, de experimentar intensos sentimentos de prazer – em segundo plano. Mas, assim como a satisfação dos instintos pode ser equiparada à felicidade, profundo sofrimento acomete o homem quando o mundo exterior se recusa a satisfazer as suas necessidades, seja de que natureza forem.

familiar. Entretanto, imagens no espelho apresentam distorções causadas pela posição dos objetos em relação à luz, por particularidades da superfície refletida (côncava? convexa?) e, mesmo quando nada disso parece importar, há o fato da inversão da imagem como decisivo quanto à falácia da perfeita apreensão da "figura" que se propõe no e pelo texto.

A característica de liberdade do texto, e, principalmente, do discurso literário, enquanto "expressão de uma subjetividade absoluta" (MAINGUENEAU, 2006, p.196), poderia teoricamente supor uma criação despreocupada da recepção, como se o escritor cuidasse unicamente de dar vazão ao 'gênio criativo', em detrimento do estabelecimento de um contato, de uma ligação com o leitor através do texto, de certa



forma negando-lhe, num impulso ambivalente, a própria existência.

Pode-se dizer que, para além da beleza entrevista na feição dialógica da literatura, a liberdade do escritor é relativa, sujeita a condições, vigiada. O mesmo se aplica, entretanto, ao leitor.

Entendida por Maingueneau (In: MOTA e SALGADO, 2008, p.12 e ss.) como uma dimensão do plano da enunciação, a noção de *ethos* discursivo, em suas linhas gerais, dá forma à ideia de que um locutor, ao falar, o faz visando a ativar em seus destinatários uma certa imagem representativa de si, que ele procura controlar em seu benefício. O objetivo fundamental desse procedimento seria o de cunhar uma mensagem implícita estruturada como “sou isso, não aquilo”.

Cem mentiras de verdade: A dor e/ou a delícia de ser o que é

Os contos da coletânea publicada em 1990, estruturam-se como uma coleção de memórias das personagens. Mostram cenas comuns, enfocando diferentes mulheres sob um leque variado de possibilidades temáticas, todas fundamentais na experiência feminina, contemplando da discussão da sexualidade à aceitação da aparência física. Um traço em comum une as narrativas analisadas: todos os contos trazem a enunciação do desejo de emancipação por parte das personagens femininas nos planos da vida íntima e social. O livro é composto de cem de cem minicontos, cem pequenas narrativas. Aparentemente leves pela sua própria dimensão, cada uma ocupando uma única página. Porém de forma sucinta apresentam duras cenas da condição humana, social, existencial ou relacional. O título sugere a interdição, por parte do plano da enunciação, ao apresentar tal condição: Até que ponto as histórias não são verdadeiras, embora sejam reafirmadas como verdades? O paradoxo do título estabelece de imediato o jogo inventivo e o confronto estético com o real. O que é de

verdade? A contagem aritmética ou o conteúdo das histórias?

No título, *Cem mentiras de verdade*, a autora antecipa as linhas gerais do conteúdo que vai ser narrado ao mesmo tempo em que chama a atenção para o fato de que, a rigor, não há mentiras e nem verdades, e sim realidades alternativas; pode-se entender dessa forma as meias-verdades contidas nas lembranças das personagens, que admitem o “esquecimento” de alguns fatos (notadamente os humilhantes, dolorosos, risíveis) e os substituem por outros, mais ao seu agrado. Assim, num hábil jogo semântico gerado pela possibilidade de permutação dos fonemas /s/ e /c/ no vocábulo *cem*, são apresentadas as cem mentiras “de verdade”, numa sequência aparentemente caótica que justapõe acontecimentos reais e imaginários vivenciados, ora no plano real, ora no plano da fantasia, pelas personagens.

Em meados da década de 60, as mulheres passam a disputar socialmente espaços, sobretudo públicos, nos quais não fossem apenas figurantes, mas tivessem uma função significativa e reconhecível. Sua condição, até então, pouco diferia da de objeto maleável, moldável em função da conveniência do homem. A capacidade de “enxergar-se” como mulheres, analisando a própria experiência como seres atuantes no processo de criação de seu próprio discurso e, conseqüentemente, da sua própria vida, não veio fácil e nem foi fruto de alguma síntese pacífica entre identidade e destinação.

Helena Parente Cunha, nesses contos, oferece uma visão da dureza, mas também da magnitude, de tal processo de individuação, ainda em curso, representado nos bloqueios que limitam o alcance de qualquer atividade de autoconhecimento por parte das personagens femininas. Tocando em questões centrais para o pensamento contemporâneo, os textos giram em torno dos dilemas femininos em relação à vida moderna, em meio aos quais tem lugar a busca da



consciência das personagens através da dialética e da identidade. As mulheres representadas nas narrativas de *Cem mentiras de verdade* parecem encontrar-se todas absorvidas na conquista da liberdade, sobretudo a interior, no âmbito acentuadamente adverso a tal atividade da sociedade patriarcal, tendo ainda que cumprir os papéis de mãe de esposa, numa complicada paisagem social, narrada a partir de uma perspectiva e retórica eminentemente femininas.

Isso acontece, por exemplo, em “Bodas de diamante”, “Espera”, “Engano” e “Indecisão” *. No primeiro texto, dividido em “Primeira história” e “Segunda história”, dois momentos de um casamento que completa 75 anos são respectivamente trazidos à cena. No primeiro deles, ela ensaia uma ceninha de ciúmes de uma jovem com quem ele conversava, antes de cortar o bolo da festa. No segundo, a jovem enfermeira é por ela olhada com desconfiança, quando chama o marido (“Vamos?”, p. 41) para o quarto de dormir, afim de lhe aplicar uma injeção nas nádegas (“Estas liberdades de hoje. Estas moças. Só pensam em sexo”, idem). A função e a posição social da mulher idosa no casamento levam a personagem a negar que ainda pensa em sexo, comportamento que assume inconsciente e indiretamente quando o atribui às mulheres mais jovens, nas quais se projeta.

“Espera” refere a desilusão de uma jovem abandonada pelo noivo, o qual adia o casamento indefinidamente porque está “muito ocupado” (p.8) Entre lavar (novamente) todo o enxoval, pôr o vestido de noiva ao sol e esperar as visitas cada vez mais espaçadas do noivo, os anos passam para a jovem noiva, até que ele desaparece de vez e ela vende o enxoval, mas mantém o vestido, rasgando-o depois de um ano. O sentimento ambivalente de rasgar o vestido e dispor de forma prática do enxoval, mas somente depois de esperar um ano além dos outros em que o noivo relutante se fazia presente, é revelador

do grau de crença depositado pela personagem no projeto de casamento.

No texto curtíssimo, composto num bloco de vinte linhas descontínuas, destacam-se das demais frases a expressão aparece, *o dia do casamento, aparece, marcar a data do casamento, ele aparece, pôr o vestido*, e, fechando o texto, *de noiva*. Por esse procedimento, a voz narradora cria uma espécie de subtexto que descreve uma linha de tempo na qual os eventos se sucedem numa espécie de dimensão paralela, equiparável à do desejo, seguindo uma direção oposta à da realidade: ele aparece, a data é marcada, ela põe o vestido de noiva e o casamento realiza-se.

Em “Engano”, uma mulher solteira mantém-se virgem até os 33 anos, a duras penas (“dos seus desejos só ela sabia”, p. 93), por medo de engravidar e “ficar no mundo sozinha com um filho para criar” (idem). Encontra afinal um homem cuja esterilidade é “comprovada”, entrega-se a ele e, exatamente como temia, fica sozinha e grávida. A mulher boba e crédula, já beirando a meia-idade e comportando-se como uma adolescente passada do ponto, embalada nas fantasias da própria imaturidade, incapaz de assumir a sua condição, é neste conto impiedosamente satirizada. Sua alienação é fator de seu desnaturamento, do qual o homem se aproveita sem pestanejar. Sua crença é tamanha na função e supremacia do homem que prefere negar-se como mulher, para não correr o risco de criar o filho “sozinha”, ao mesmo tempo em que “engole” a estapafúrdia garantia de esterilidade.

Em “Indecisão” a leitura cresce em tensão, sugerindo um clímax que não acontece. Uma mulher, marcada no texto como “Ela”, não consegue avançar em seu contato íntimo com o seu parceiro, “Ele”. Existe uma barreira, algo que a bloqueia, uma interdição que a impede de sentir prazer ou que tenha plena posse de seu corpo (“O corpo querendo entrar.



XII CONAGES

XII COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES
DE GÊNERO E SEXUALIDADES

Um corpo que se fechando, p 12”). Outros a possuem, mas não ela própria. Muito perto de apoderar-se de seu corpo e senti-lo sob o seu controle, uma voz interior a faz parar. Uma voz que é dela, mas também de outro ou de tantos outros. Uma barreira psicológica se forma e aquele momento de satisfação torna-se de dor. Uma frustração que marcará a vida de ambos, mas principalmente a da mulher. Sua vida resumida a apenas dores, nenhum prazer.

Na coletânea, encontramos histórias diversas contadas em dicção marcadamente feminina, a partir da observação de detalhes. Temos assim cinco “histórias de passarinhos” que se complementam entre si, reservando sobre perda e morte, como paródias da relação amorosa; três sobre um mesmo guardador de carros, que expõe a ferida social e a dor interior dos marginalizados. O corte realizado pela linguagem na experiência humana é cirúrgico. A transgressão, traço do artístico, contorna de modo peculiar essas narrativas relâmpagos.

Desse modo, entrar no universo delineado pelos contos que nos fornecem quadros ou embriões de narrativas, equivale a acender na consciência do leitor a dimensão do implícito, do que deixou de ser narrado, como pequenas anotações de canto de página que registram o esboço do quadro, o arranjo da linguagem, o detalhe significativo e os possíveis desdobramentos a serem acionados pela leitura. Se pudéssemos considerar os textos analisados como contratos de leitura entre a autora e o leitor, poderíamos dizer que o implícito torna-se tão definitivo para a recepção quanto as letras miúdas que comumente ignoramos.

O conto “*Vazio*” trata do desejo da personagem diante das mercadorias expostas em um mercado de alimentos para os quais ela não tem poder aquisitivo. Jogando com a palavra “vazio” (vazio social, representado na bolsa sem dinheiro; vazio existencial representado na dor pela dignidade ferida; o

vazio pela fome.), o título ironicamente remete à realidade da personagem pobre, que sai da loja sem nada comprar e ainda tem a bolsa revistada pelo fiscal. (“Ela tem que mostrar a bolsa. Agora, mais vazia.”, p.28). O jogo semântico com a palavra *vazio* aponta para a ausência de posses e, ao fim, também, de dignidade diante do constrangimento de mostrar o que nem tem. O apelo do consumo de um “supermercado excedido de produtos alimentícios” (p.28) contrasta com o vazio da bolsa da mulher, simbólico do descaso de uma sociedade vazia de valores humanitários.

Desta maneira, em *Cem mentiras de verdade*, Helenas Parente Cunha busca apresentar uma visão objetiva da posição da mulher, mediada pelo seu relacionamento com o homem, com os filhos e com os parentes na família tradicional brasileira, como quem revela instantâneos de vivências cotidianas. São *flashes* de pequenas “realidades”, fragmentos de histórias, tendo como foco central a insatisfação da mulher no âmbito da sociedade patriarcal excludente. O livro é constituído de micro narrativas cuja principal característica consiste em dizer o máximo com um mínimo de palavras, sem que haja perda de sentido. Repassada de crítica a uma realidade social injusta, mas sem deixar de apontar o grau maior ou menor de inserção das personagens no jogo instaurado pela via da relação entre os gêneros, chancelada pelo *status quo* como resultando em parte de escolha pessoal – acomodação, preguiça, conformismo.

CONCLUSÃO

Helena Parente Cunha valoriza a condição de mulher, sobretudo no que concerne à vida emocional. Os comportamentos desviantes das normas sociais – e até de um código do agir interior, cujos valores nem sempre são os do sistema, embora a ele se amoldem estrategicamente, é o que vemos nos personagens apresentados nos contos de *Cem mentiras de verdade* –constituem-se em tentativas de afirmativa do eu, tanto mais drásticas quanto maior for o conflito entre



realidade e projeto interior por elas vivenciado.

Trata-se, portanto, de uma visão humana apresentada pela autora do problema da felicidade, como a entendem as mulheres, mas essa visão extrapola o sexismo, embora questões sexistas não deixem de ser importantes dentro do que as personagens consideram como felicidade. Helena Parente Cunha afirma em *Mulheres inventadas* (1997, vols. 1 e 2) que não se deve esquecer que até os anos 80 a grande maioria das personagens femininas existentes na literatura eram resultado de construção de linguagem e *ethos* masculinos. É igualmente pertinente lembrar que as personagens masculinas de obras literárias de autoria feminina em qualquer período também são resultado de construção de linguagem e *ethos* femininos.

Percebe-se nas entrelinhas do texto, como que paralelo ao discurso do despertar, outro de auto piedade pelo reconhecimento de si própria como oprimida, constatação que emerge modificada modernamente: já não se erguem mais as bandeiras da emancipação da mulher – que já ocorreu! – mas as da emancipação do ser. Não são apenas as mulheres em Helena Parente Cunha que empreendem essa busca; as personagens masculinas, que não foram contempladas nesta etapa da pesquisa, estão igualmente engajadas nela, inclusive embaladas no engodo das aparentes facilidades que a sua posição ainda preponderante no estatuto da família tradicional lhes confere. A autoestima como mulheres, nascida da consciência e valorização da identidade feminina presente nas “mulheres de Helena” (SILVA e RIBEIRO, 2004) constitui a marca geral do *ethos* da autora nos textos, espécie de mensagem cifrada para outras mulheres, mas que não se destina só a elas. Há também um público masculino virtualizado no jogo da identificação instaurado através da literatura.

Em alguns dos contos de *Cem mentiras de verdade*, como “Remorso” e “Simbiose”, a melancolia serve de ponto de partida para a reflexão sobre as escolhas feitas e as consequências delas decorrentes. No primeiro conto, a personagem feminina, movida pela culpa, guarda como segredo até a vida adulta o fato de haver quebrado na infância um bibelô de alto valor estimativo pertencente à mãe.

No segundo, uma mulher solitária transfere para o cuidado de suas plantas toda a sua razão de viver; internada no hospital durante vários dias, morre pouco tempo após receber alta, porque as suas plantas não haviam resistido à sua ausência. O que realmente a personagem perdeu, inominável, inacessível, mas paradoxalmente presente no objeto substitutivo constituído pelas plantas? Talvez essa seja uma pergunta dirigida mais diretamente ao leitor do que uma questão interior formulada conscientemente pela personagem.

As personagens não logram atingir um estado de placidez interna e externa caracterizada pela ausência de conflitos. Tal estado, que a psicanálise caracteriza como “de nirvana”, constitui uma utopia. Não se verifica nem mesmo entre as crianças, desde o nascimento empenhadas em traçar o caminho mais curto entre as necessidades e sua satisfação. O conflito é inerente ao ser humano, como a autora sugere, não é simplesmente “coisa de mulher”, o que transparece através dos textos já analisados, mas uma injunção da condição humana, sendo analisada sob a ótica da experiência feminina.

REFERÊNCIAS

AMOSSY, Ruth. (org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto 2005.

BAKHTIN, M. (VOLOSHINOV). O discurso de outrem. In: _____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1996.



XII CONAGES

XII COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES
DE GÊNERO E SEXUALIDADES

_____. Discurso indireto, discurso direto e suas variantes. In: _____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1996.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

CUNHA, Helena P. *Mulheres inventadas: visão psicanalítica, descompromissada e interdisciplinar de textos na voz masculina*. 2. ed. Vol. 1. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

_____. *Cem mentiras de verdade*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.

_____. A mulher partida: a busca do verdadeiro rosto na miragem dos espelhos. In: SHARPE, Peggy (Org.). *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1997.

DEMO, Pedro. *Pesquisa: princípio científico e educativo*. 7. ed. São Paulo: Cortez, 1996.

DIEZ, Carmen L. Fornari e HORN, Geraldo B. *Orientações para elaboração de projetos e monografias*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

D'INCAO, M. Ângela. Mulher e família burguesa. In: DEL PRIORI, Mary (org.). *História das mulheres no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004.

EAGLETON, Terry. *Depois da teoria: um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

ENGELS, Friedrich. *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

FREUD, Sigmund. Novas conferências introdutórias sobre psicanálise. In: _____. *Obras completas*. Edição Standard Brasileira. Vol. XXII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. *O futuro de uma ilusão*. Separata da Edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1997. 88p.

_____. O mal-estar na civilização. In: _____. *Obras completas*. Edição Standard Brasileira. Vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

_____. Conferência XXXIII: Feminilidade. In: _____. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

_____. Moral sexual 'civilizada' e doença nervosa moderna. In: _____. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

_____. Conferência XXVI: a teoria da libido e o narcisismo. In: _____. *Obras completas*. Vol. XVI. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

JAUSS, Hans R. Estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luiz C. (org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2. ed.

São Paulo: Paz e Terra, 2002.

KAUFMAN, Pierre. *Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

KLEIN, Melanie. *Contributions to psychoanalysis*. London: Hogarth Press, 1950.

_____. Algumas conclusões teóricas sobre a vida emocional do bebê. In: _____. Et al. *Os progressos da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969. p. 216-55.

LAPLANCHE, Jean. *Vocabulário da psicanálise: Laplanche e Pontalis*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MACHADO, A. Rachel. (coord.). *Resumo*. 3. ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.



XII CONAGES

XII COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES
DE GÊNERO E SEXUALIDADES

_____. *Resenha*. 2. ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

_____. *Planejar gêneros acadêmicos*. São Paulo: Parábola Editorial, 2005.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008.

PINHEIRO, Hélder. *A pesquisa em literatura*. Campina Grande: Bagagem, 2003.

